



МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (05)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

39

Уредништво

др АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

(главни и одговорни уредник)

др КОКАН ГРЧЕВ (Македонија)

др МИОДРАГ МАРКОВИЋ

др ЛИДИЈА МЕРЕНИК

др НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

др РУДОЛФ КЛАЈН (RUDOLF KLEIN, Мађарска)

др БИСЕРА ПЕНЧЕВА (BISSERA PENTCHEVA, USA, Бугарска)

НОВИ САД

2011

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Draginja Simić Lazar, SUR UNE DATATION DES FRESQUES DE L'ÉGLISE DE SAINT-NICOLAS DE CURTEA DE ARGES (ROUMANIE) Драгиња Симић Лазар, ПОВОДОМ ДАТИРАЊА ФРЕСАКА У ЦРКВИ СВ. НИКОЛЕ У КУРТЕА ДЕ АРЂЕШУ (РУМУНИЈА) Draginja Simić Lazar, ON THE OCCASION OF DATING FRESCOES IN ST. NIKOLA'S CHURCH IN CURTEA DE ARGES (ROMANIA)	9
2. Petrula Kostovska, THE CONCEPT OF HOPE FOR SALVATION AND AKAKIOS' MONASTIC PROGRAMME IN ST. NICHOLAS AT MANASTIR Петрула Костовска, КОНЦЕПТ НАДЕ У СПАСЕЊЕ И АКАКИЈЕВ МОНАСТИЧКИ ПРОГРАМ У СВЕТОМ НИКОЛИ У МАНАСТИРУ	41
3. Јасмина Јакшић, О АРХИТЕКТУРИ СТАРОБЕЧЕЈСКЕ ПРВЕ ШТЕДИОНИЦЕ И КРЕДИТНЕ БАНКЕ Jasmina Jakšić, THE ARCHITECTURE OF THE STAROBEČEJSKA FIRST SAVINGS AND LOANS BANK	63
4. Игор Борозан, ИЗМЕЂУ САМОИНСЦЕНАЦИЈЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ: ПОРТРЕТ КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ ОБРЕНОВИЋ Igor Borozan, BETWEEN SELF-STAGING AND PRESENTATION: PORTRAIT OF QUEEN NATALIJA OBRENOVIĆ	75
5. Бранислав Цветковић, ИЗМЕЂУ ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ: СТЕВЧА МИХАИЛОВИЋ Branislav Cvetković, BETWEEN THE PRIVATE AND THE PUBLIC: STEVČA MIHAILOVIĆ	145
6. Јасна Јованов, КОЛЕКЦИЈА ПАВЛА БЕЉАНСКОГ 1945–1952 Jasna Jovanov, COLLECTION OF PAVLE BELJANSKI 1945–1952	167
7. Драган Ћаловић, ВИЗИЈА НОВОГ ДРУШТВА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ПОСЛЕРАТНОЈ УМЕТНОСТИ Dragan Čalović, VISION OF A NEW SOCIETY IN YUGOSLAV POST-WAR ART	183
8. Davor Džalto, THE CONCEPT OF AUTHORSHIP IN VISUAL ARTS: MAIN CONTEMPORARY APPROACHES Давор Џалто, ПЕРСПЕКТИВЕ СХВАТАЊА АУТОРСТВА У ВИЗУЕЛНИМ УМЕТНОСТИМА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА	205
9. Ива Паштрнакова, КИРИЛ КУТЛИК – СЛИКАР ПОРТРЕТА, ЖАНРА И ИСТОРИЈСКИХ СЛИКА Iva Paštrnáková, CYRIL KUTLÍK – PAINTER OF PORTRAITS, GENRES AND HISTORICAL MOTIVES	215

10. Aleksandar Kadijević, NEWER SERBIAN ARCHITECTURE AND ITS AUDIENCE Александар Кадиевић, НОВИЈА СРПСКА АРХИТЕКТУРА И ЊЕНА ПУБЛИКА	253
11. Иван Р. Марковић, ДОМ СИНДИКАТА У БЕОГРАДУ – ЕКСПЛИКАЦИЈА АРХИТЕКТУРЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ РЕАЛИЗМА Ivan R. Marković, SYNDICATE HOME IN BELGRADE – EXPLICATION OF ARCHITECTURE OF SOCIAL REALISM	271
12. Dragan Bulatović, CULTURAL HERITAGE AS A BRAND OR MUSEUM AS ECONOMY OF A WISH Драган Булатовић, БАШТИНА КАО BRAND	285

ПРИКАЗИ REVIEWS

1. Анђела Гавриловић, <i>Смиљка Габелић: Манасџир Конче</i>	295
2. Мирослава Костић, <i>Бранка Кулић: Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку</i>	298
3. Саша Брајовић, <i>Јасна Јованов: Сџеван Алексић 1876–1923</i>	301
4. Љиљана Шево, <i>Синиша Видаковић: Нови визуелни дијалоџ</i>	304
5. Александар Кадиевић, <i>Владан Ђокић: Урбана џијолоџија: џрадски џијрџ у Србији</i>	306
6. Весна Круљац, <i>Лидија Мереник: Умејносџи и власџи: срџско сликарсџво 1945–1968</i>	308
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	315
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	325
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	331
РЕЦЕНЗЕНТИ	335

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

DRAGINJA SIMIĆ LAZAR

Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) is located in Paris, France.
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș (Roumanie)

ABSTRACT: Ce texte propose une lecture critique d'un article, dans lequel un auteur prétend que les peintres serbes avaient repeints au XV^e siècle certaines fresques de l'église de Curtea de Argeș en Valachie roumaine. Ce travail relève la minceur des arguments exposés dans cet article et l'intention de son auteur de lancer à tout prix une nouvelle thèse sur l'origine de ces peintures. D'après tous les chercheurs roumains et les arguments qui s'imposent, ce monument d'origine constantinopolitaine est peint au XIV^e siècle et n'a pas été retouché avant le XVIII^e.

MOTS CLÉS: Fresques byzantines, Curtea de Argeș, monuments serbes, Constantinople.

En dépit des nombreuses recherches publiées au cours du XX^e siècle sur l'église roumaine de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș, la datation des fresques de cet important monument (construit avant 1352), a longtemps posé problème. La question de la date de leur exécution, plusieurs fois soulevée au cours du dernier siècle, n'a cessé d'intriguer les chercheurs et les restaurateurs. Les études datant des années 20 et 30 du XX^e siècle¹, complétées ensuite par divers auteurs², ont trouvé leur aboutissement dans le travail de recherche et de clarification, publié en 1979 par Carmen Laura Dumitrescu. Historienne et historienne de l'art, cet auteur a reconstitué le cadre historique de ce monument, son aspect architectural d'origine et daté l'exécution des fresques pendant le règne du voïvode Radu I^{er} vers 1376/7, avec une extension possible jusqu'en 1382³. Elle a complété son analyse par une recherche iconographique et

¹ Recueil des études parues à la suite des restaurations et des fouilles archéologiques du début du XX^e siècle, *Curtea Domnească din Argeș, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucarest 1923 (cité dorénavant *Buletinul*). Suit une importante monographie illustrée de A. TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș, Texte, Atlas*, Paris 1931, mais certains points de vue de cet auteur ont été discutés ultérieurement. La date finale de la construction du monument, 1351/52, est déterminée grâce à une inscription incisée sur le mur Nord du naos.

² Pour la peinture voir surtout, M. A. MUSICESCU et Gr. IONESCU, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Bucarest 1976; Carmen Laura DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain: l'église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Argeș, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA)*, 16 (1979), Bucarest, 3–63, avec la bibliographie antérieure.

³ *Ibidem*, n. 189, où l'auteur avance la possibilité de l'extension de cette date en rapport avec la domination de Radu I^{er} sur le territoire de Vidin jusqu'à 1382. Voir aussi, IDEM, Le Voïvode donateur de la fresque de Saint-Nicolas-Domnesc (Argeș) et le problème de sa domination sur Vidin au XIV^e siècle, *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*

stylistique, comparative avec les peintures d'autres monuments de l'époque paléologue⁴. Les quatre volumes illustrés de la monographie sur Chora – Kahrié Djami (1321), publiés en 1966 et en 1975⁵, lui ont permis de préciser et multiplier les analogies de certaines scènes d'Argeș avec ceux des mosaïques de la capitale byzantine, pour renforcer l'hypothèse de la provenance constantinopolitaine de l'atelier qui a décoré le monument valaque. Postérieurement, deux autres datations ont été avancées pour les peintures de Curtea des Argeș: 1364 – par D. Barbu⁶ et 1365–1369 – par N. Constantinescu⁷.

La datation proposée par Carmen Laura Dumitrescu a été récemment reprise par l'historien S. Iosipescu⁸. Elle est d'ailleurs proche de celle de Svetozar Radojčić, établie d'après les données stylistiques⁹. Trois principaux peintres ont été distingués à Argeș par Carmen Dumitrescu: le premier maître serait surtout l'auteur des personnages élancés représentés dans un mouvement presque dansant, le deuxième, plus conservateur, se caractérise par la rigueur symétrique et plus statique de ses compositions, le troisième, auteur du cycle de Saint-Nicolas dans le narthex, trahit une manière de faire plus fruste¹⁰.

Lors de mes recherches sur les peintures de l'église serbe de Kalenić (1418?–1427), je me suis intéressée à quelques scènes des fresques de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș. Il s'agissait du cycle de l'*Enfance du Christ*, dont la scène rarissime *Le Recensement de Quirinius* (où apparaissent la Vierge et Joseph) n'est figurée en peinture murale qu'à Chora, à Argeș et à Kalenić¹¹. Ce travail a apporté des données complémentaires sur les similitudes de quelques épisodes figurés dans les deux dernières églises, pour poser la question de leur lien commun avec les modèles utilisés dans l'église du Christ de Chora à Constantinople.

Les éminents chercheurs qui ont contribué à la monographie *The Kariye Djami* reconnaissent les liens iconographiques d'une partie des peintures de Curtea de Argeș avec les mosaïques du monastère de Chora, de même qu'avec certaines fresques de Kalenić. Paul A.

(RESEE), 17 (1979), 541–558. Parmi les chercheurs roumains datant la décoration d'Argeș au règne de Radu I^{er}, il y a eu V. Drăghiceanu, D. Onciul, P. P. Panaitescu et Gr. Ionescu (Voir la bibliographie dans C. L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, note 1). Dernièrement, l'historien S. Iosipescu (voir *infra*, note 8), a adopté les résultats des recherches de C. L. Dumitrescu, en apportant un élément nouveau concernant l'inscription au-dessus du tableau des fondateurs, qui renforce encore le bien-fondé de l'identification de Radu I^{er} comme donateur des peintures.

⁴ C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 18–23.

⁵ P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami* 1–3, New York 1966; P. A. UNDERWOOD (éd.), *The Kariye Djami, Studies*, 4 (nombreux auteurs), Londres 1975.

⁶ D. BARBU, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucarest 1986; IDEM, *Les sources byzantines de la peinture murale en Valachie au XIV^e siècle*, *Cahiers balkaniques*, 21 (1994), 7–19.

⁷ N. CONSTANTINESCU, *Curtea de Argeș (1200–1400). Asupra Începuturilor Tarii Românești*, Bucarest 1984, surtout 143–155.

⁸ S. IOSIPESCU, *Comisiunea Monumentelor Istorice inițiativa cercetărilor de arheologie medievală – Săpăturile de la Curtea de Argeș*, *Revista Monumentelor Istorice*, LXI (1992), n° 2, Bucarest (1998), 23–34 (26–28), rés. fr. 34. Le chef restaurateur des fresques d'Argeș, Dan Mohanu, confirme cette datation dans le même n° de la même revue. Cf. D. MOHANU et C. BALAN, *Unele considerații privind cercetările de la Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, *Timpanul de vest al naosului și inscripțiile descoperite*, *Revista*, LXI, 53–65, rés. fr. 60.

⁹ Cf. S. RADOJČIĆ, *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzten Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslawen und den Rumänen*, *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines*, (sept. 1971), I, Bucarest (1974), 189–205. L'auteur situe (p. 199) les peintures d'Argeș entre 1375 et 1385. Voir aussi, M. CHATZIDAKIS, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style*, *Actes du XIV^e Congrès international*, I, 153–188.

¹⁰ C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 50–52.

¹¹ D. SIMIĆ-LAZAR, *Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeș*, *Cahiers Archéologiques*, 34 (1986), 143–160.

Underwood attribue cette parenté, soit à la circulation des Cahiers de modèles copiés dans ou à partir de la capitale, soit à une inspiration commune issue d'une autre source livresque qui aurait contenu les schémas en question¹². Jacqueline Lafontaine-Dosogne remarque les mêmes similitudes et suppose qu'il s'agit de l'influence directe de Chora sur les deux monuments¹³. Otto Demus discute plus largement du rôle des ateliers constantinopolitains dans la diaspora depuis le début de la domination latine et relève la marque des mosaïques de Chora sur les fresques de Curtea des Argeș¹⁴. Il rappelle qu'après 1261, la diaspora artistique ne retrouve plus les mêmes conditions de travail dans la capitale, qui a vu émigrer deux générations d'artistes¹⁵.

A la suite de ces recherches approfondies, complétées ensuite par les nouvelles précisions concernant le monument de Curtea de Argeș, il semblait que l'origine et la datation des fresques était résolue. Pourtant, dans deux articles, Ana Dumitrescu (à ne pas confondre avec Carmen Laura Dumitrescu), avance une nouvelle datation des fresques, exécutées selon elle, au XV^e siècle par des artistes serbes¹⁶. Si son argumentation s'avérait fondée, ce serait une découverte de taille...

Ana Dumitrescu construit sa nouvelle thèse en déformant les éléments puisés dans deux-trois articles et sur les cahiers des dessins de trois des monuments serbes de la région de la Morava, publiés par Branislav Živković. Elle appuie son raisonnement sur les similitudes de quelques scènes isolées, dispersées dans l'église valaque, en les comparant avec leurs analogues serbes, alors qu'il s'agit de représentations courantes dans toute la peinture paléologue. Mise à part la fragilité d'une telle argumentation pour l'établissement d'une nouvelle datation et de l'origine des ateliers des peintres, Ana Dumitrescu mentionne parmi les images citées, certaines scènes presque disparues en Serbie. Sa démonstration concernant Argeș est basée sur des photographies, fréquemment doublées de dessins de l'auteur, mais dans leur majeure partie, ces documents ne présentent que les parties centrales des épisodes mentionnés. Ainsi tronquées, ces représentations occultent les divergences qui les distinguent des scènes serbes correspondantes. Du fait que les représentations byzantines sont codifiées, les ressemblances et dissemblances ne peuvent apparaître qu'à travers des détails, tels que ceux du fond architectural ou de l'emplacement des personnages, ce que ne montre pas la documentation illustrée choisie par l'auteur. Les photos reproduites dans ses articles soulèvent aussi un doute quant à sa connaissance directe du monument valaque, car on les retrouve avec les mêmes fragments, dans les publications précédentes¹⁷. En se fixant aux seules analogies en Serbie, Ana Dumitrescu occulte systématiquement les liens iconographiques de ces mêmes scènes avec Chora

¹² P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami* 1, *op. cit.*, 87 (et n. 1), 94, 95 (et n.1); IDEM, in *The Kariye* 4, *op. cit.*, 280–288.

¹³ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, in *The Kariye* 4, 205, 220, 223 sq., (239). J'ai exprimé mon désaccord avec cet auteur sur son avis concernant Kalenić, dont les fresques, selon elle, étaient la copie directe de Chora. J'ai proposé de nuancer la notion d'influence, ne s'agissant pas selon moi de la copie des mosaïques, mais de l'utilisation des Cahiers de modèles (SIMIC-LAZAR, *Observations*, *op. cit.*, 149–153, 157).

¹⁴ O. DEMUS, in *The Kariye* 4, 134–143 (143).

¹⁵ *Ibidem*, 143 sq.

¹⁶ Ana DUMITRESCU, Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeș. Origine de leur iconographie, *Cahiers Archéologiques*, 37 (1989), 135–162; IDEM, Une iconographie peu habituelle: les saints militaires siègeant. Le cas de Saint-Nicolas d'Argeș, *Byzantion*, 59 (1989), 48–63.

¹⁷ Les mêmes documents photographiques provenant de l'Institut des Monuments Historiques de Bucarest, étaient préalablement illustrés entre autres in, MUSUCSCU et IONESCU, *Biserica domnească*; Carmen Laura DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*; BARBU, *Pictura murală*.

de Constantinople et ne tient pas compte de l'opinion des chercheurs roumains et des restaurateurs, qui tous s'accordent pour fixer au XIV^e siècle l'ensemble des peintures de ce monument¹⁸. L'auteur ne donne, par ailleurs, aucune explication à la dispersion incohérente dans la vaste église, des scènes qu'elle attribue à des artistes serbes ni à la prétendue deuxième couche des épisodes mentionnés. Elle tient encore moins compte de l'observation des restaurateurs, qui considèrent qu'en dehors des repeints effectués entre le XVIII^e et le XX^e siècle, rien n'indique que la peinture initiale ait été retouchée auparavant¹⁹.

Les publications d'Ana Dumitrescu n'auraient guère mérité de retenir l'attention, si sa construction d'une „nouvelle” datation des fresques de Curtea de Argeș n'avait été admise, sans discussion, par un certain nombre de chercheurs, surtout en Serbie, tandis que les auteurs roumains n'ont apparemment donné aucun crédit à cette datation. Du fait qu'il s'agit du monument valaque du XIV^e siècle le plus connu, ce silence devrait au moins amener à examiner avec attention cette nouvelle „thèse”, qui soulève aussi d'une manière générale la question de la transmission des modèles picturaux à l'époque paléologue. C'est ce que je me propose de faire au regard de l'argumentation d'Ana Dumitrescu.

* * *

Le premier des deux articles d'Ana Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeș* attribue à des peintres serbes du XV^e siècle la décoration de quelques épisodes de *L'Enfance de la Vierge* (narthex), de *La Vie publique du Christ* (naos, murs sud et nord), de *la Passion du Christ* (naos, mur sud) et de *la Dormition de la Vierge* (naos, mur ouest). L'auteur y joint un aperçu confus sur des soi-disant repeints qui auraient été effectués par une équipe serbe dans la prothèse et dans le narthex. On peut remarquer d'emblée que les ressemblances iconographiques reconnues entre Argeș et le monument serbe de Kalenić, concernant le cycle de *L'Enfance du Christ* (naos, mur sud et ouest), sont ignorées dans cet article, dont l'origine constantino-politaine est évidente²⁰.

– La *Présentation de la Vierge au temple* (narthex, tympan porte ouest) est illustrée par A.D.* par un fragment extrait de la composition d'Argeș, qui montre Zacharie penché vers la

¹⁸ D. MOHANU, Nouvelles données concernant la stratigraphie des peintures murales de l'église princière „Saint-Nicolas” de Curtea de Argeș, *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 21 (1984), 35–55. Cf. *supra*, notes 1–3, 6–9.

¹⁹ MOHANU, Nouvelles données, 38. L'auteur décrit la technique du support des fresques et l'emploi du pigment bleu *lapis lazuli* dans la couche du XIV^e siècle, le mélange de *l'al secco* avec *l'alfresco* sur les restaurations des XVIII^e et XIX^e siècles et enfin, la présence du blanc de zinc employé au XX^e siècle. Une grande partie de ces peintures tardives a été enlevée. Voir MOHANU et BALAN, Unele considerații, *op. cit.* D. Mohanu rappelle, dans le résumé français (p. 60), l'histoire des „restaurations” faites au début du XVIII^e siècle, ensuite vers 1750 (zographe Radu), puis en 1827 (zographe Pandéléimon) et enfin en 1915 (peintre Noroce). Dans un seul endroit, un raccord al fresco situé sur le mur occidental du naos entre la Transfiguration et l'Enfance du Christ, indique une reprise du XIV^e siècle, qui peut être soit la limite d'une „giornata”, soit la limite entre une année et la suivante de la même campagne de décoration (p. 53, 58/ et n. 14).

²⁰ Les chercheurs roumains et serbes avaient remarqué depuis longtemps les similitudes entre certains épisodes d'Argeș avec les églises serbes de la Morava (notamment Kalenić), en tant que reflet de Chora. Voir P. P. PANAITESCU, Inscriptiunile religioase grecești, in *Buletinul*, 161–171 (170); I. MIHAIL, Pictura Bisericii Domnești din Curtea-de-Argeș, in *Buletinul*, 172–189 (176); V. R. PETKOVIC, *Manastir Kalenić*, Vrșac 1926, 82–84. Travail plus récent, SIMIĆ-LAZAR, Observations, *op. cit.*

* Ana Dumitrescu est citée dorénavant, dans le texte, sous l'abréviation A.D.

Vierge²¹. Recherchant les analogies en Serbie, elle révèle une méconnaissance étonnante des monuments de la région, de même que de l'étendue du cycle de l'*Enfance* de la Vierge. Elle rapproche cette *Présentation* de celle de l'église de la Vierge de Studenica²², mentionnant ainsi un monument où cet épisode n'existe pas, le cycle en question étant représenté dans l'autre église de Studenica, celle du Roi. On peut comprendre une confusion entre deux monuments érigés en un même lieu lorsqu'il s'agit de fondations secondaires, mais comment l'admettre pour deux églises aussi connues et étudiées l'une que l'autre? En transférant *La Présentation de la Vierge au temple* de l'église du Roi (1314) à l'église de la Vierge (1208/9), l'auteur montre son ignorance de l'évolution du cycle, qui entre dans les programmes serbes plusieurs décennies après la décoration de l'église dédiée à la Vierge. Les informations sur ce cycle sont largement données par Jacqueline Lafontaine-Dosogne dans son *Enfance de la Vierge* et par Gordana Babić dans sa monographie sur l'église du Roi à Studenica, sans parler des albums de G. Millet et A. Frolov et des deux ouvrages collectifs plus récents, concernant l'ensemble des fondations de ce site monastique²³. A.D. se contente de se référer à l'ouvrage ancien et de caractère général de Vladimir Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, en faisant une mauvaise lecture des légendes²⁴. Elle limite l'existence de la *Présentation* du XIV^e siècle aux cycles de Chilandari et de Gračanica²⁵, alors que l'image figure dans de nombreux monuments byzantins et sous une forme inchangée. Son schéma ne diverge que par l'emplacement des parents de la Vierge devant ou derrière les jeunes filles²⁶, détail qui n'apparaît pas sur le fragment illustré par A.D. L'auteur ne note pas la présence de cet épisode, entre autres, à Chora, où les mêmes protagonistes sont amplement répartis sur la voûte spacieuse du narthex²⁷.

— Les *Fiançailles de Marie* (narthex, mur ouest, fig. 1c), illustrant les fragments des épisodes à Arges et à Kalenić (fig. 1b, 1d), justifierait selon elle les analogies de ces deux peintures²⁸. A.D. affirme avoir été frappée par l'aspect stylistique de cette scène à Arges, dont les personnages

²¹ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, fig. 2. Scène entière, in *Buletinul*, fig. 290; TAFRALI, *Monuments*, pl. CX/4.

²² A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 138 (et n. 27–29).

²³ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, Bruxelles 1964, 44–53; G. BABIĆ, *Kraljeva crkva u Studenici*, Belgrade 1987, 174, 175, fig. 127, XXVII, dess. p. 239; G. MILLET et A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, I, pl. 32–47, III, pl. 54–70 (*Présentation*, pl. 60/2). Deux ouvrages sont consacrés à l'ensemble des églises de Studenica, cf. G. BABIĆ, V. KORAC et S. CIRKOVIĆ, *Studenica*, Belgrade 1986, commentaire sur l'église de la Vierge, 62–85, sur l'église du Roi, 102–140 (*Présentation* fig. 110); M. KAŠANIN, M. ČANAK-MEDIĆ, J. MAKSIMOVIĆ, B. TODIĆ et M. ŠAKOTA, *Manastir Studenica*, Belgrade 1986, commentaire sur l'église de la Vierge, 137–176 (rés. fr. 255–257); sur l'église du Roi, 197–224 (rés. fr. 257–258 (*Présentation* fig. 162, 176).

²⁴ Cf. V. R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Âge*, Belgrade, I, II (1930, 1934), I, 38–41, fig. 39a. Dans cet ancien ouvrage les légendes sont complétées dans le texte et sa table des matières intitule l'église de la Vierge „Studenica, Eglise de Nemanja” et celle du Roi „Studenica, Eglise de Milutin”.

²⁵ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 138 (et n. 29).

²⁶ LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance*, op. cit., nombreuses ill.; IDEM, in *The Kariye* 4, fig. 17–20. Sur la disposition des compagnes de la Vierge, D. SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje–Paris 1995, 119 (= IDEM, *Kalenić, Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000, 183, 184). Pour l'évolution de cette iconographie dans les Balkans, C. GROZDANOV, Sur la composition de la présentation de la Vierge au Temple dans la peinture byzantine à la fin du XIII et vers 1300, *Zograf* 26 (1997), 55–64.

²⁷ Cf. UNDERWOOD, *The Kariye* 2 (Mosaics), fig. 91.

²⁸ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 138, fig. 3–5. Scène entière d'Arges, in *Buletinul*, fig. 289; TAFRALI, *Monuments*, pl. CIX/2; scène de Kalenić, *supra*, note 11 et 26.



Fig. 1 c. *Fiançailles de Marie*. Curtea de Argeș, photo d'après *Buletinul*
1 ц. *Предаја Богородице Јосифу*, Куртеа де Арђеш, фото према *Buletinul*



Fig. 1 b. *Fiançailles de Marie*. Kalenić, dessin intitulé par Ana Dumitrescu „d'après Živković”
1 б. *Предаја Богородице Јосифу*, Каленић, цртеж Ане Думитреску назван „Према Живковићу”



Fig. 1 d. *Fiançailles de Marie*. Curtea de Argeș, dessin, illustration d'Ana Dumitrescu
1 д. *Предаја Богородице Јосифу*, Куртеа де Арђеш, цртеж Ане Думитреску

sont „animés par le drapé des vêtements”²⁹, sans citer la première à avoir insisté sur la particularité stylistique de ces drapés³⁰. Pour justifier sa „découverte” de l’analogie de cette scène d’Argeș avec Kalenić, A.D. reprend le dessin publié par B. Živković (fig. 1 a), déjà reproduit par ailleurs dans un article précédent³¹, en ne copiant que sa partie centrale (fig. 1 b). Elle intitule ce dessin „d’après B. Živković”³², alors que ce dessinateur a évidemment représenté

²⁹ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 138.

³⁰ C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 50. L’auteur récapitule les observations des chercheurs concernant le style des fresques d’Argeș, en accordant une attention particulière à l’opinion de S. Radojčić.

³¹ Cf. B. ŽIVKOVIĆ, *Kalenić, Crteži fresaka*, Belgrade 1982, VI–Narthex / 28, 29; SIMIĆ-LAZAR, Observations, 144, 145, dess. 1.

³² A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, fig. 5.

la scène entière. Elle ne montre pas, non plus, l'ensemble de la scène d'Arges, mais reproduit seulement ses personnages (fig. 1 d)³³. Elle occulte ainsi les différences concernant le nombre des baldaquins, un seul à Argeș et deux à Kalenić, et la forme des architectures de l'arrière plan des prétendants, angulaire à Argeș (typique du XIV^e siècle) et arrondie à Kalenić (plus courante au XV^e). Alors que c'est l'aspect du fond architectural qui renseigne, entre autre éléments iconographiques, sur l'évolution des représentations selon les époques, l'auteur ne montre que les parties centrales des scènes, qui demeurent presque inchangées depuis l'église de la Vierge de la Péribleptos à Ohrid (= Saint-Clément, 1294/95)³⁴. Ce monument macédonien annonce les nombreuses nouveautés iconographiques qui seront introduites au cours du XIV^e siècle dans les Balkans, concernant notamment le cycle de l'*Enfance de la Vierge*. Dans ces représentations, où l'on figure le prêtre en prière et le groupe avec Joseph et les prétendants, la différence n'est observable que d'après l'emplacement du prêtre et le nombre des baldaquins. Ainsi, un seul baldaquin abrite le prêtre en prière devant les bâtons et celle du prêtre devant les prétendants dans l'église de la Péribleptos d'Ohrid, ce qui est également le cas à Argeș³⁵, tandis qu'à Staro Nagoričino (1313–18), à Chora et à Kalenić³⁶, ce sont deux baldaquins qui encadrent la double présence du prêtre. La documentation présentée par A.D. dissimule ces dissimilitudes entre Argeș et Kalenić.

– La *Multiplication des pains* (naos, mur nord, fig. 2 a) illustrée par le dessin d'un seul fragment³⁷ (fig. 2 c), donne une fausse image de cette vaste composition, bien conservée à Argeș. Contenant cinq épisodes en frise, cette scène du monument valaque est fréquemment reproduite dans son ensemble³⁸. Elle occupe par exemple, une double page dans le volume 4 *The Kariye Djami*, avec le commentaire de Paul Underwood³⁹ qui relève l'importance de Curtea de Argeș pour la reconstitution de cette scène, en partie endommagée, sur la voûte de l'exonarthex de l'église du Christ de Chora (fig. 2 b). La comparaison de l'image d'Argeș avec celle de Constantinople – cette dernière publiée dans le volume 2 *The Kariye Djami*⁴⁰ – atteste clairement

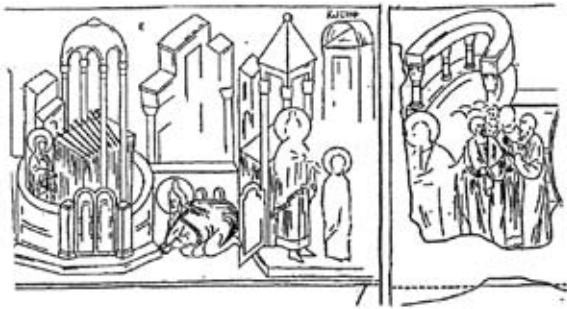


Fig. 1 a. *Fiançailles de Marie*. Kalenić, dessin d'après Živković, in Kalenić

1 a. *Предаја Богородице Јосифу*, Каленић, цртеж према Живковићу, у Каленић

³³ *Ibidem*, fig. 4.

³⁴ J'avais souligné cette filière, SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, 145–146. Cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, fig. 34; G. MILLET et A. FROLOW, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1964, Pl. I/4; LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie*, 44, pl. VII/ fig. 23.

³⁵ Pour Péribleptos, cf. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, fig. 34.

³⁶ Cf. MILJKOVIĆ-PEPEK, fig. 35; UNDERWOOD, *The Kariye 2*, fig. 95, 96; SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, fig. 1.

³⁷ A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 145, fig. 14.

³⁸ Cf. *Buletinul*, fig. 266; TAFRALI, *Monuments*, pl. XLIV–XLVI; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéro. Cf. *infra*, note 39.

³⁹ UNDERWOOD, in *The Kariye 4*, 285–289, fig. 22.

⁴⁰ UNDERWOOD, *The Kariye 2*, fig. 118.



Fig. 2 a. *Multiplication des pains*. Curtea de Argeș, photo d'après *Buletinul*
2 a. Умножавање хлеба, Куртеа де Арђеш, фото према *Buletinul*



Fig. 2 c. *Multiplication des pains*. Curtea de Argeș,
dessin, illustration d'Ana Dumitrescu
2 ц. Умножавање хлеба, Куртеа де Арђеш,
цртеж Ане Думитреску

qu'un même modèle a été utilisé dans les deux cas; un Cahier de dessins copiés d'après les mosaïques de Chora, ayant probablement servi à Argeș⁴¹. On discerne dans le monument constantinopolitain les fragments suivants: le Christ en prière placé devant deux corbeilles, le Christ distribuant le pain par l'intermédiaire de deux disciples au groupe des gens assis, le Christ assis donnant le pain à trois apôtres, et enfin, un fragment en partie détérioré, de gens assis. Ce dernier épisode est identifiable d'après l'iconographie d'Argeș, avec Pierre distribuant le pain. Une place vacante au centre de la composition constantinopolitaine, correspondant à un épisode entièrement détérioré, peut être restituée grâce à la frise d'Argeș. Seuls quelques détails, tels les enfants participant à ces partages, sont différemment répartis à Chora et à Argeș, suivant la configuration de l'espace. Cette similitude évidente des épisodes dans les deux monuments, signalée par de nombreux auteurs, n'est que passagèrement évoquée par A.D.,

qui cherche à tout prix des analogies seulement en Serbie, en l'occurrence inexactes. Fixant son attention sur un seul des cinq groupes d'Argeș (fig. 2 c) – dont l'équivalent est bien conservé à Kahrié –, elle découvre „sa vraie parenté” en Serbie, à Ravanica (vers 1387, fig. 2 d), et à Sisojevac (après 1402, fig. 2 e). Il se trouve que le fragment dessiné par A.D. – le premier des cinq groupes – ne figure pas à Ravanica et encore moins à Sisojevac. Par ailleurs, deux disciples

⁴¹ C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 48 (et n. 144).

* SUR UNE DATATION DES FRESQUES DE L'ÉGLISE DE SAINT-NICOLAS...

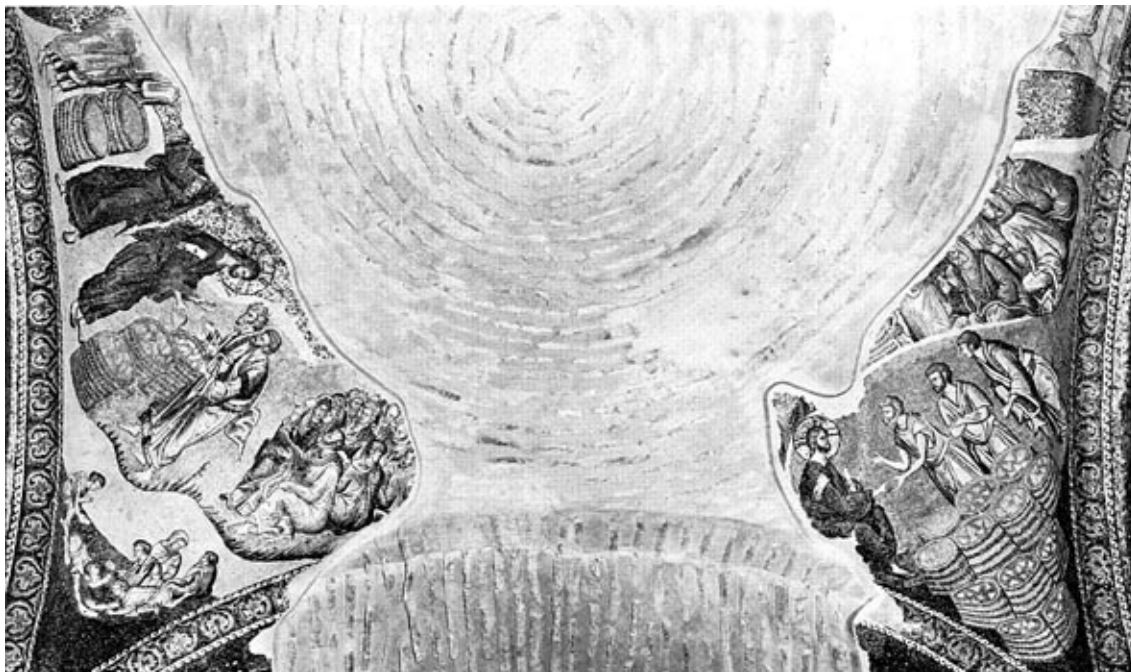


Fig. 2 b. *Multiplication des pains*. Chora, photo d'après Underwood, in *The Kar. Djami* 2
2 б. Умножавање хлебова, Хора, фото према Андервуд, у *The Kar. Djami*, 2

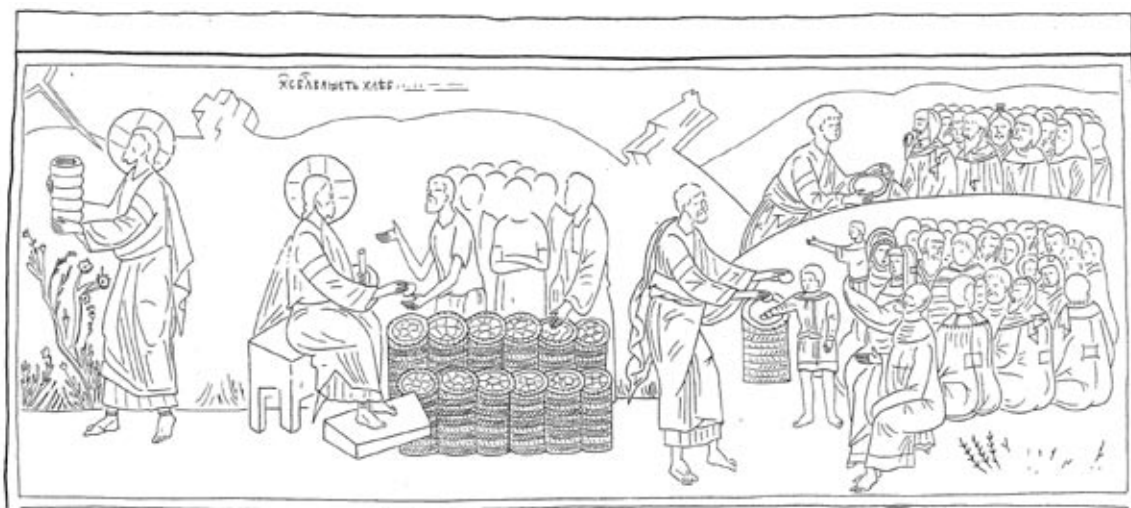


Fig. 2 d. *Multiplication des pains*. Ravanica, dessin d'après Živković, in *Ravanica*
2 д. Умножавање хлебова, Раваница, цртеж према Живковићу, у *Раваница*



Fig. 2 e. *Multiplication des pains*. Sisojevac,
dessin D. Milisavljević
2 e. *Умножавање хлеба*, Сисојевац,
цртеж Д. Милисављевић

entre le Christ et les gens assis sont ramenés en un seul dans le dessin de A.D., établissant ainsi une confusion avec le dernier groupe de la composition de Ravanica, où Pierre distribue le pain aux gens assis⁴². Cette riche représentation de la *Multiplication*, indubitablement constantinopolitaine, reprise à Argeș et à Ravanica, n'a pu arriver en Valachie à travers la Serbie, le schéma de Ravanica étant réduit par rapport aux deux autres, ceux de la capitale et de la Valachie. La date de ce monument serbe ne convenant pas à l'objectif de A.D., elle cherche ses analogies au XV^e siècle, pour s'arrêter à Sisojevac, dont la

Multiplication suit un modèle différent, à peine discernable sur des fresques délavées et à peine visibles. On n'y aperçoit que quelques traces des corbeilles et des silhouettes, ce qui n'empêche pas A.D. d'affirmer que „la vraie parenté de notre composition se trouve sur les murs de Ravanica et Sisojevac... ordonnés d'une manière proche de celle de Saint-Nicolas d'Argeș”⁴³, occultant avec une assurance extraordinaire le vrai modèle, celui de Chora.

Il faut noter que l'épisode de *La Multiplication des pains* est figuré sur d'autres fresques serbes du XV^e siècle, ce qui a déjà été signalé pour Resava (= Manasija, avant 1418) et Kalenić⁴⁴. Mais dans ces deux monuments serbes, les groupes sont distribués différemment qu'à Argeș et à Chora. Ceci étant facilement vérifiable dans les publications existantes, il était plus aisé à A.D. de choisir son analogie à Sisojevac, dont les fresques, difficilement reproductibles en ce qui concerne les registres supérieurs, sont citées dans les ouvrages sans être illustrées. Vojislav Djurić avait signalé une ressemblance des cycles et des compositions illustrés à Sisojevac et à Ravanica, en rappelant l'origine thessalonicienne de certaines peintures de la région de la Morava⁴⁵. A. Dumitrescu simplifie l'observation du professeur serbe pour l'utiliser en y joignant Curtea de Argeș et ajouter au passage, sans la moindre preuve, que les mêmes artistes auraient travaillé dans les deux églises serbes⁴⁶. Enfin, pour minimiser les similitudes frap-

⁴² Cf. ŽIVKOVIĆ, *Ravanica, Crteži fresaka*, Belgrade 1990, p. 39 (1^{ère} éd. 1981).

⁴³ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 145 (et n. 48); D. MILISAVLJEVIĆ, *Sisojevac, crteži fresaka*, Beograd 2008. Je remercie Dragana Milisavljević qui m'a aimablement communiquée ses dessins avant leur publication. Les copies des fresques en possession du Musée des fresques de Belgrade, offrent également quelques éclaircissements sur ces peintures de grande qualité, gravement endommagées.

⁴⁴ Cf. SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, 147 (et n. 17). Les illustrations pour Kalenić, UNDERWOOD, in *The Kariye* 4, fig. 26; B. ŽIVKOVIĆ, *Kalenić, Crteži fresaka*, Espace occidental de la nef/ 15; D. SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić et la dernière période*, op. cit., dess. p. 102 (= IDEM, *Kalenić, Slikarstvo, Istorija*, op. cit., dess. p. 167). Pour Resava, B. ŽIVKOVIĆ, *Manasija, Crteži fresaka (Les dessins des fresques)*, Belgrade 1983, VII/2 (Partie occidentale du naos).

⁴⁵ V. J. DJURIĆ, Solunsko poreklo resavskog živopisa, *Zbornik radova Vizantološkog instituta (ZRVI)*, 65, n° 6 (1960), 111–128, rés. fr. 127–128; IDEM, Freske crkvice sv. Besrebnika despota Jovana Ugljese u Vatopedu i njihov značaj za ispitivanje solunskog porekla resavskog živopisa, *ZRVI*, 64, n° 7 (1961), 125–137, rés. fr. 137; IDEM, La peinture murale de Resava, in *L'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968*, Belgrade 1972, 277–291 (cf. 285 et n. 18).

⁴⁶ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 145 (et n. 48).

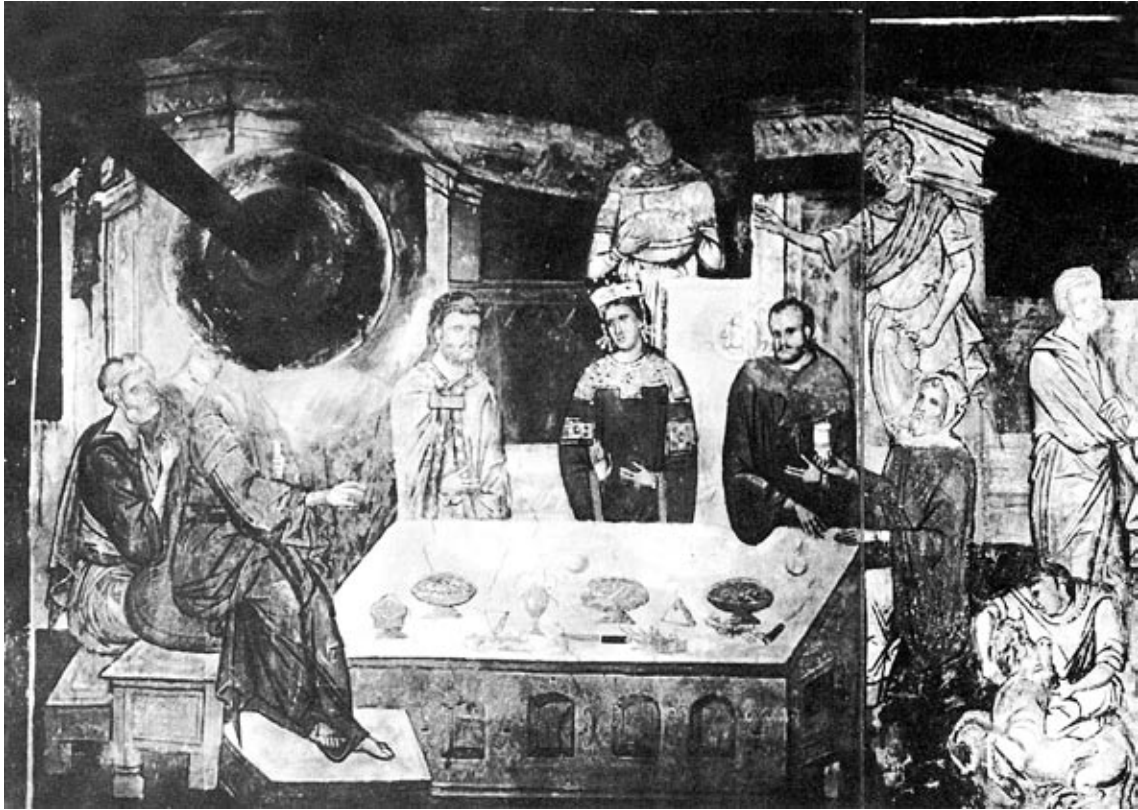


Fig. 3 a. *Noces de Cana*. Curtea de Argeș, fragment, photo d'après Underwood, in *The Kar. Djami* 4
3 a. Свадба у Кани, Куртеа де Арђеш, фото према Андервуд, у *The Kar. Djami*, 4

pantes de la *Multiplication des pains* entre Chora et Argeș et pour trouver des liens en faveur de la Serbie moravienne, elle s'appuie sur une remarque puisée dans l'ouvrage aujourd'hui dépassé de A. Tafrali, écrit au temps où les mosaïques constantinopolitaines n'étaient pas encore publiées, alors qu'au début de son article, elle n'accordait aucune foi à cet auteur⁴⁷.

– Les *Noces de Cana* (naos, travée centrale, ouest, fig. 3 a) suggèrent par A.D. des analogies aussi dépourvues de fondement que l'exemple précédent⁴⁸. L'auteur commente l'image parfaitement conservée à Argeș, sans la reproduire dans son article, pour la comparer à la scène correspondante de l'église serbe de la Sainte-Trinité de Resava (fig. 3 b). Elle s'attribue une nouvelle fois, en les déformant, des observations faites par d'autres chercheurs et elle passe encore sous silence le volume 4 *The Kariye Djami*, où Paul Underwood, dans une analyse détaillée, rapproche cette scène d'Argeș de celle de l'église du Christ de Chora (fig. 3 c). Cet auteur reproduit dans son ouvrage d'autres représentations analogues, dont celles du *Ms. Iviron* 5, fol. 363v (milieu du XIII^e siècle), de Saint-Nicolas-Orphanos de Thessalonique (1310–20)

⁴⁷ *Ibidem*, 136 (et n. 12–14), 145 (et n. 47).

⁴⁸ *Ibidem*, 146 (et n. 56, 57).



Fig. 3 b. *Noces de Cana*. Resava, dessin d'après Živković, in *Manasija*
3 б. *Свадба у Кани*, Ресава, цртеж према
Живковићу, у *Манасија*

et de Saint-Nikita de Čučer en Macédoine (vers 1321), ce dernier monument montrant un plus grand nombre de convives⁴⁹. A tous ses exemples s'ajoutent les fragments de la représentation de Chora illustrés dans le volume 2 de sa collection⁵⁰. Ces illustrations attestent les analogies évidentes entre Argeş et Chora, où l'épisode du miracle du vin est bien conservé et les fragments de la scène du repas correspondent à ceux du monument valaque: le *suppedaneum*, les restes des sièges du Christ et de son disciple, et les pieds de la table nuptiale. On avait déjà souligné ces analogies, y compris l'épisode rare, celui de la mise à mort du veau⁵¹. Mais A.D. omet ce dernier détail et ne présente que ses idées „personnelles” Elle constate, que l'épisode „a été représenté de la même façon à Manasija [= Resava] [...] comme dans le cas du Cycle de l'Enfance du Christ [...] selon une iconographie constantinopolitaine pratiquée dans

la région de la Morava au début du XV^e siècle”⁵², en déformant ainsi l'information provenant d'un autre article concernant le rayonnement de Constantinople dans les Balkans⁵³. Observons qu'à Resava il ne reste aucune trace de l'épisode avec le vin, que la partie du repas n'est pas entièrement conservée et qu'on n'y discerne pas le détail rare avec l'égorgement du veau⁵⁴. A.D. s'attribue ainsi, une nouvelle fois, une information puisée chez un autre auteur; repousse Chora au second plan et formule ainsi sa „nouvelle hypothèse”.

– La *Mise au tombeau* présentée par A.D. en trois croquis similaires, figure les scènes d'Argeş (naos, tympan nord), de Saint-André sur la Treska (= Andreaş, 1388/89) et de Koporin (fin de la première – début de la deuxième décennie du XV^e siècle). Elle est invoquée par A.D. comme une preuve de l'itinéraire parcouru par l'atelier des élèves du maître Jovan, depuis la Macédoine (Andreaş) jusqu'à Argeş, en passant par Ljubostinja (1405) et Koporin, en

⁴⁹ Cf. UNDERWOOD, *The Kariye Djami* 4, 282–284, fig. 17 (Argeş), 18 (Iviron 5), 19 (Orphanos), 20 (Čučer). Cf. aussi, H. BUCHTAL et H. BELTING, *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. Un Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington 1978, 63/ n. 21; A. TZITOURIDOU, *Ο Ζωγραφικός διακοσμος του αγιου Νικολαου Ορφανου στη Θεσσαλονικη*, Thessalonique 1986, fig. 50; MILLET, FROLOW, *La peinture*, III, *op. cit.*, pl. 38; *Buletinul*, fig. 260; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXVIII/1, 2.

⁵⁰ Cf. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, 2 (The Mosaics), fig. 117 (p. 228–236).

⁵¹ C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 48 (et n. 143).

⁵² A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 146 (et n. 57).

⁵³ Cf. SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, 147 (et n. 17), où on lit: „Certaines scènes de l'Enfance [...], des *Noces de Cana* et de la *Multiplication* [...] à Kahrié Djami et à Manasija, proviennent des mêmes modèles que les scènes correspondantes à Curtea de Argeş”.

⁵⁴ Cf. B. ŽIVKOVIĆ, *Manasija*, IV Sanctuaire – Mur Sud/12.



Fig. 3 c. *Noces de Cana*. Chora, fragment, photo d'après Underwood, in *The Kar. Djami* 2
3 ц. *Свадба у Кани*, Хора, фрагм., фото према Андервуд, у *The Kar. Djami*, 2

Serbie centrale⁵⁵. Carmen Laura Dumitrescu avait déjà signalé certaines parentés stylistiques entre les fresques macédoniennes d'Andreaš et une partie de celles d'Argeș, en insistant sur la formation classique constantinopolitaine, autant de Jovan que des principaux peintres d'Argeș⁵⁶. A partir de cette indication et en reprenant un article sur Jovan bien illustré de Vojislav Djuric – auquel se référait déjà son homonyme – A.D. reprend une ancienne thèse de l'éminent professeur de Belgrade, selon laquelle les maîtres d'Andreaš avaient peint les fresques

⁵⁵ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 145 (et n. 49–51), fig. 15. Image reproduite, in TAFRALI, *Monuments*, pl. L/3, LI/2.

⁵⁶ C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 55 (et n. 178–180). L'auteur remarque l'esprit classique de ces peintures, caractérisé par un certain expressionnisme des formes et des couleurs, qui est leur dénominateur commun.

de Ljubostinja et de Koporin, dans la région de la Morava⁵⁷, ce qui s'est avéré vrai pour Ljubostinja, mais non pour Koporin. A.D. décalque les photographies de la *Mise au tombeau* publiées dans cet article, qui rapprochent l'iconographie de cet épisode d'Andreaš de celle de Koporin. Elle y ajoute l'exemple d'Argeș pour prolonger l'itinéraire de cet atelier jusqu'en Valachie, pensant prouver de la sorte son origine serbe et argumenter sa nouvelle datation des fresques de Curtea de Argeș. Les nettoyages des fresques et les nouvelles recherches sur Koporin de Milan Radujko ont cependant montré la fragilité de la liaison supposée entre les peintures de ce monastère et celles d'Andreaš. Ce dernier auteur fonde son argumentation sur le fait que la peinture d'Andreaš est plus caractérisée par le graphisme et celle de Koporin par la couleur et que les traits stylistiques de cette dernière peinture n'ont pas de parallèle dans l'art de la Morava. Il exclut d'autre part, tout rapprochement entre les fresques de Koporin et celles de Ljubostinja⁵⁸. A.D. n'a pas pu tenir compte de ces divergences, puisqu'elle ne semble pas avoir eu une connaissance directe de ces fresques. La récente monographie de Jadranka Prolović sur Saint-André sur la Treska complète la connaissance du schéma iconographique de la *Mise au tombeau* qui se présente sous une forme identique depuis la fin du XI^e-début XII^e siècle aux Saints Anargyres à Kastoria⁵⁹. On y voit la Vierge aidant à transporter le corps de son fils „à la manière du Thrène”, formule iconographique interprétée par A.D. comme un élément tardobyzantin, alors qu'elle est attestée depuis au moins deux siècles. J. Prolović l'a relevée également en Bulgarie (Berende [jusqu'au milieu du XIV^e siècle] et Ivanovo [vers 1360]) et en Russie (Kovalevo, 1380)⁶⁰, avant sa figuration à Argeș, Andreaš et Koporin.

– La *Prière sur le Mont des oliviers* (mur Est du collatéral Sud, fig. 4 a) est comparée dans cet article aux scènes d'Andreaš (fig. 4 b) et de Koporin (fig. 4 c)⁶¹, mais ces deux épisodes comparatifs ne sont pas illustrés. Il se trouve que le chercheur belgradois des années 30, Djordje Mano-Zisi, avait signalé dans un article sommaire sur Koporin, la reprise dans cette église de quelques modèles utilisés à Andreaš⁶², ce qui concerne entre autres, l'épisode de la *Prière*. Quant à celui d'Argeș, qu'A.D. associe à ces deux exemples, le Christ y est disposé différemment et les apôtres y sont serrés dans la moitié droite de la composition⁶³, différence non négligeable

⁵⁷ V. J. DJURIĆ, Radionica mitropolita Jovana zografa, *Zograf* 3 (1969), 18–33. L'auteur publie les photos de la *Mise au tombeau*, de Saint-André sur la Treska (fig. p. 29) et de Koporin (fig. p. 28). Il nous renseigne sur l'important travail des deux frères, Jovan et Makarije, opéré dans la dernière décennie du XIV^e siècle en Macédoine. Voir aussi, G. BABIĆ-DJORDJEVIĆ et V. J. DJURIĆ, Polet umetnosti, in *Istorija srpskog naroda*, II, Belgrade 1982, 144–191, (sur l'atelier de Jovan, 154–156). Le métropolite Jovan a laissé sa signature (avec celle de son élève Grigorije) au-dessus de la prothèse d'Andreaš. Une autre inscription est conservée au-dessus du portail du naos, renseignant sur le fondateur du monument, le prince Andreaš (André), frère du roi Marko. Cf. *infra*, notes 71–73. Voir S. DJURIĆ, *Ljubostinja*, Belgrade 1985, 108–110, rés. fr. 136.

⁵⁸ Cf. M. RADUJKO, *Koporin*, Belgrade 2006, 283. L'auteur considère que les peintures de Koporin traduisent leur époque. Je remercie vivement Milan Radujko pour les photos et dessins, dont certains figurent dans cet article.

⁵⁹ J. PROLOVIĆ, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Vienne 1997, 161–162, fig. 33. L'auteur date les fresques de Kastoria vers 1180. Cf. S. PELEKANIDIS et M. CHATZIDAKIS, *Kastoria*, Athènes 1985, 33/ fig. 12.

⁶⁰ PROLOVIĆ, *Die Kirche*, 162, dess. 44 (Treska), fig. 136 (Kovalevo); E. BAKALOVA, *Stenopisite na crkvata pri selo Berende*, Sofia 1976 (rés. fr. 133–135), 42, fig. 23, 52. Gabriel Millet relève cette formule iconographique dans les miniatures, cf. 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 (1960²), 491, fig. 524–526.

⁶¹ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 146 (et n. 60–61), fig. 16.

⁶² Dj. MANO-ZISI, Manastir Koporin, *Starinar* VIII–IX (1933–34), 210–218 (217), rés. fr. 217–218.

⁶³ Pour Argeș, cf. *Buletinul*, fig. 248; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXXI bis/2; C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, fig. 20; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéros; BARBU, *Pictura murală*, fig. 30. Pour Andreaš, DEMUS, in *The Kariye Djami* 4, fig. 55; PROLOVIĆ, *Die Kirche*, 154, fig. 58, dess. 29.



Fig. 4 a. *Prière sur le Mont des oliviers.*
Curtea de Argeș, photo d'après *Buletinul*
4 a. Моли́тва на Маслиновој зори,
Куртеа де Арђеш, фото према *Buletinul*



Fig. 4 b. *Prière sur le Mont des oliviers.*
Andréaș, dessin d'après Prolović in *Die Kirche*
4 б. Моли́тва на Маслиновој зори, Андреаш,
цртеж према Проловић, у *Die Kirche*

pour un schéma qui ne varie que par l'emplacement de Jésus ou l'espace des disciples. Dans la *Prière* d'Andreaș et de Koporin, le groupe des disciples se distingue par la fluidité des volumes et la transparence des drapés, la facture du premier pouvant être rapprochée de la même représentation à Mateiç (vers 1350)⁶⁴. Allongés et endormis, les disciples évoquent dans ces fresques macédoniennes les banquets antiques, avec une note poétique qui se retrouve dans d'autres œuvres de la région. Rien de tel n'est observable dans cette scène à Argeș, ce qui n'empêche pas A.D. d'affirmer que „le vrai modèle de la composition d'Argeș est la peinture faite à Andreaș”. D'après elle „le modèle a servi une fois à Koporin comme dans le cas du Lavement des pieds et une deuxième fois à Argeș” et que par conséquent, cette dernière „devait se situer à l'extrême fin du XIV^e siècle, sinon au début du XV^e”⁶⁵.



Fig. 4 c. *Prière sur le Mont des oliviers.*
Koporin, photo V. Popović
4 ц. Моли́тва на Маслиновој зори, Копорин,
фото В. Поповић

⁶⁴ Cf. MILLET, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 33/ fig. 68 et photos personnelles. Voir aussi, E. DIMITROVA, *Manastir Matejče*, Skopje 2002, rés. angl. 273–287, rés. fr. 289–295 (l'auteur a établi la nouvelle datation des peintures de Mateiç, vers 1350).

⁶⁵ A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 146 (et n. 61).



Fig. 5 a. *Lavement des pieds*. Curtea de Argeș, photo d'après *Buletinul*
5 a. Прање ноџу, Куртеа де Арђеш, фото према *Buletinul*

– Le *Lavement des pieds* (mur du collatéral Est, fig. 5 a), offre l'occasion à A.D. de poursuivre encore plus le jeu arbitraire des analogies entre les représentations d'Argeș, d'Andreaș (fig. 5 b) et de Koporin, où elle retrouve „la même iconographie”⁶⁶. Il ne subsiste pourtant de cette scène à Koporin que deux fragments difficilement perceptibles, qui ne peuvent être reconnus que comme les traces de deux tuniques et du buste du Christ, identifiables si l'on connaît bien le programme iconographique du monument. Ces deux taches ont été récemment identifiées par Milan Radujko⁶⁷. A.D. a pourtant réussi à trouver à Argeș une analogie avec cet épisode qui n'existe plus, en s'appuyant sur les „documents personnels” de Svetlana Tomeković⁶⁸! D'autre part, la scène du *Lavement*, bien conservée à Andreaș (fig. 5 b), qui témoigne des qualités artistiques du peintre Jovan, présente un arrière-plan architectural aux amples formes arrondies⁶⁹, contrastant avec la géométrie angulaire des architectures peintes de Curtea de Argeș (fig. 5 a)⁷⁰. Enfin, le style de ces deux peintures n'indique aucunement la provenance d'un atelier commun.

⁶⁶ *Ibidem*, 146, (et n. 58, 59), fig. 17.

⁶⁷ Cf. RADUJKO, *Koporin*, *op. cit.*, 191. Le dessin prêté par l'auteur ne montre que deux taches.

⁶⁸ A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 146 (et n. 59).

⁶⁹ Cf. PROLOVIĆ, *Die Kirche*, 152–154, dess. 29, fig. 54. Sur l'atelier de Jovan et ses parallèles, 42–51, 214–231.

⁷⁰ Cf. *Buletinul*, fig. 241; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXXI bis/2; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéro; C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, fig. 20; BARBU, *Pictura murală*, fig. 26.

Rappelons que le métropolite Jovan est considéré depuis longtemps comme le plus important peintre macédonien des dernières décennies du XIV^e siècle. Il a décoré avec son frère, le moine Makarije et son élève, Grigorije, l'église de Saint-André sur la Treska. Vojislav Djurić percevait dans la peinture de Jovan la marque de la phase finale de la Renaissance des Paléologues, caractérisée par l'expression accentuée des personnages et les mouvements un peu baroques des corps et des draperies, tendance apparue dans la deuxième moitié du XIV^e siècle. Il signale l'emploi de quelques modèles similaires à Treska et à Koporin, et présume que Jovan avait acquis sa formation dans un grand centre artistique byzantin⁷¹. Si la signature de son frère Makarije, relevée dans le monastère de Ljubostinja (1402–5), atteste que celui-ci y a travaillé⁷², rien n'indique qu'il soit passé à Koporin. Un autre courant, poétique et élégiaque, qui s'exprime depuis le milieu du XIV^e siècle dans les œuvres picturales des Balkans, a laissé ses traces dans un groupe de monuments macédoniens, dont Mateič est l'exemple le plus éclatant.⁷³ Ce style qui marque la phase terminale de l'époque des Paléologues, pénétrera dans le groupe de la Morava. Au sein de ces nouvelles tendances, Koporin se distingue par son individualité propre⁷⁴.

– La *Trahison de Judas* (naos, mur Sud, fig. 6 a) serait aussi selon A.D. d'inspiration iconographique moravienne⁷⁵, l'auteur se focalisant une fois de plus sur la Serbie à propos d'un schéma iconographique courant et commun à tout l'art des Paléologues. Les extraits des compositions d'Argeş et de Koporin, présentés par l'auteur, ne montrent que leurs figures



Fig. 5 b. *Lavement des pieds*. Andréaš, photo d'après Prolović, in *Die Kirche* 5 б. Прање ноџу, Андреаш, цртеж према Проловић, у *Die Kirche*

⁷¹ V. J. DJURIĆ, Radionica mitropolita Jovana. L'auteur suppose que le centre de cet atelier se trouvait dans le monastère de Zrze, que Jovan fut métropolite et peintre à l'époque des rois Vukašin et Marko et qu'il avait sans doute décédé après la mort du roi Marko, à la bataille de Rovine en 1395. A la suite de l'invasion turque de la Macédoine, Makarije va monter dans la Serbie de la Morava, où il signera son travail dans le monastère de Ljubostinja. Voir PROLOVIĆ, *Die Kirche*, 223–231, où l'auteur distingue le travail des deux maîtres d'Andreáš, relève leurs traits distinctifs, confirme l'origine constantinopolitaine des fresques et note certains de leurs points communs avec les peintures de Mistra.

⁷² S. DJURIĆ, *Ljubostinja*, op. cit., 108–110. L'auteur confirme la formation de cet atelier dans un grand centre byzantin, peut-être Constantinople. Il suppose que les artistes ayant décoré Koporin étaient proches de l'atelier de Makarije, mais ceci n'a pas été confirmé. Cf. RADUJKO, *Koporin*, op. cit., 194, 282–283 sq., qui en discute largement.

⁷³ Ce courant stylistique est remarqué dans l'étage du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid (peintre Jovan Théorijanos), à Ljuboten et à Dradnja. Cf. V. J. DJURIĆ, *L'église de Sainte Sophie à Ohrid*, Belgrade 1963, X–XIII, fig. 41–48; IDEM, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974, 69; C. GROZDANOV, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980, 53–54, 77–80, 100–101, rés. fr. 183–217 (208–216); M. RADUJKO, *Dradnjanski manastirić sv. Nikole*, *Zograf*, 24 (1995), 25–37 (36 et n. 91, 92), rés. angl. 37; E. DIMITROVA, *Manastir Matejče*, op. cit., 229–247 (rés. 283–284, 294).

⁷⁴ RADUJKO, *Koporin*, op. cit., 286–293.

⁷⁵ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 146, 148 (et n. 62–66), fig. 17, 18.



Fig. 6 a. *Trahison de Judas*. Curtea de Argeș, photo d'après *Buletinul*
6 a. *Јудин њољубац*, Куртеа де Арђеш, фото према *Buletinul*

centrales, dont un dessin imprécis représente l'épisode de Koporin. Ces illustrations ne reproduisent pas clairement les arrière-plans, celui de Koporin n'apparaissant pas et celui de la scène d'Argeș dévoilant à peine les casques des soldats. L'auteur attribue ce dernier détail, sans justification, à la main d'un deuxième maître, tandis que les soldats sont coiffés de casques dans d'autres scènes d'Argeș mais n'apparaissent sur aucune des scènes de *Trahison*, qu'elle considère comme analogues. Elle fixe son attention sur la tête du Christ détourné de Juda, semblable à Argeș (fig. 6 a) et à Koporin (fig. 6 b), exemples auxquelles elle associe la scène d'Andreaș (fig. 6 c), où, au contraire, le Christ regarde vers les spectateurs. Elle retrouve l'antécédent de la position du Christ détourné de Juda à Arilje (1296), à Saint Nicolas Orphanos de Thessalonique (1310–1320)⁷⁶ et inclut dans le même groupe l'église du Christ à Verria (1315), qui montre à l'inverse, le Christ tourné dans la direction de Juda, posture qui se trouve également dans les églises macédoniennes de Milutin⁷⁷. Après son classement arbitraire et

⁷⁶ *Ibidem*, *Loc. cit.* L'épisode d'Argeș reproduit, in *Buletinul*, fig. 283; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXXVIII/2; BARBU, *Pictura murală*, fig. 43. Pour Saint-André sur la Treska, cf. PROLOVIĆ, *Die Kirche*, 154–156, dess. 30; pour Koporin, MANO-ZISI, *Manastir Koporin*, 216, fig. 7; RADUJKO, *Koporin*, *op. cit.*, 194, fig. 8, sch. 9. Cf. G. MILLET et A. FROLOW, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, pl. 76/1 (Arilje); ŽIVKOVIĆ, *Arilje*, 8/17; D. VOJVODIĆ, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju / Wall Paintings of the Church of Saint Achilleos in Arilje*, Belgrade 2005, 130–131, fig. XI, 15; TZITOURIDOU, *O Zwgrafikos*, *op. cit.*, fig. 35.

⁷⁷ Pour Veria, cf. S. PELEKANIDES, *Kallierghs*, Athènes 1973, (rés. angl. 123–164), 132, fig. 24. Pour les églises de Milutin: la Vierge Péribleptos d'Ohrid (cf. MILLET et FROLOW, *La peinture*, III, *op. cit.*, pl. 7/ 1, 2; MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, pl. XVI); Vatopedi (*Ibidem*, fig. 123); Saint Nikita de Cučer (cf. MILLET et FROLOW, *La peinture*,



Fig. 6 b. *Trahison de Judas*. Koporin,
photo V. Popović
6 б. Јудин њољубац, Копорин,
фото В. Поповић



Fig. 6 c. *Trahison de Judas*. Andréaš,
dessin d'après Prolović in *Die Kirche*
6 ц. Јудин њољубац, Андреаш, цртеж према
Проловић, у *Die Kirche*

erroné, focalisé sur la tête du Christ détournée de Judas, A.D. conclut que „ce qui semblait démontrer une filiation macédonienne est en fait une iconographie serbe de l'extrême fin du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle inspirée par les œuvres du métropolite Jovan”⁷⁸. On pourrait se demander en quoi la direction de la tête du Christ serait le seul repère établissant les liens entre les deux peintures et comment il serait possible de négliger leur style? Celui d'Arges se distingue par un volume plastique et celui de Koporin par les silhouettes plus plates, fluides et remarquablement colorées. On peut noter en passant que les personnages secondaires de cette scène sont presque identiques dans les peintures paléologues, où ils accomplissent les mêmes gestes, les uns soulevant des bras armés, d'autres les dirigeant vers le Christ, et avec Pierre coupant l'oreille de Malchus. On peut remarquer un trait distinctif de cette représentation à Saint-Nicolas-Orphanos et à Koporin, où les armes brandies par les soldats romains se détachent avec éclat sur le fond, composant une remarquable perspective.

– La *Dormition de la Vierge* (naos, mur ouest) montre un seul fragment de la composition d'Arges, avec la photo doublée d'un dessin. On n'y discerne pas les éléments „énigmatiques” énoncés par l'auteur⁷⁹, s'agissant en effet d'une représentation très riche. Les épisodes complémentaires, les derniers jours de la Vierge et le groupe des anges-soldats placés près du lit

III, pl. 43/ 3); Staro Nagoričino (*Ibidem*, pl. 85/ 3–4). Les emplacements de Juda et du Christ sont inversés à Rudenica (cf. PETKOVIĆ, *La peinture serbe*, I, pl. CXCI) de même qu'à Ivanovo (cf. A. GRABAR, *Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues*, in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, 2, Paris 1968, 841–846, fig. 198/a).

⁷⁸ A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 148 (et n. 62–66).

⁷⁹ *Ibidem*, 148, fig. 19a, 19b.

(qui constitue sans doute l'„énigme” pour A.D.) et d'autres détails iconographiques ont été déjà examinés par ses prédécesseurs⁸⁰. Pour le groupe des anges-militaires figurés dans la *Dormition* depuis le début du XIV^e siècle, en Macédoine (Saint-Euthyme à Thessalonique et Saint-Anasthase à Kastoria) et à Mistra (Péribleptos et Sainte-Sophie), André Xyngopoulos l'a situés dans le cadre du répertoire byzantin d'origine constantinopolitaine. Mais A.D. ne voit dans cette image qu'une „inspiration moravienne”, en justifiant ce choix par la présence des anges-soldats à Ravanica (vers 1387)⁸¹, tandis qu'ils sont apparemment absents des autres monuments de la Morava. Les anges-soldats, figurés dans une cohorte qui descend jusqu'au lit de la Vierge, sont incorporés, entre autres, dans la *Dormition* de l'église du Roi à Studenica et à Gračanica⁸², pour constituer un groupe à part près du lit de la Vierge et non seulement à Argeș et à Ravanica; ils apparaissent ainsi dans les peintures de Macédoine, de Mistra, et aussi de Donja Kamenica⁸³, exemples qu'A.D. ne remarque pas. Tous ces monuments remontent à la deuxième moitié du XIV^e siècle, ce qui ne joue pas en faveur de la datation des fresques d'Argeș au XV^e siècle, encore moins par l'intermédiaire des monuments serbes qui ne représentent pas ce détail à cette période. La scène de la *Dormition* à Argeș renferme par contre un élément intéressant, qui n'est pas relevé dans l'énoncé des particularités iconographiques du monument, le chérubin au-dessus du Christ portant l'âme de la Vierge. Il apparaît aussi à Resava, mais il a d'abord été représenté à Chora⁸⁴.

– Le cycle de l'*Enfance du Christ*⁸⁵ (naos, mur Sud), document-clé pour les similitudes entre Argeș et Chora, est à peine mentionné par l'auteur. L'ensemble comporte un épisode rare, celui du *Recensement de Joseph et de la Vierge devant Quirinius*, discuté par de nombreux chercheurs dès le début du XX^e siècle⁸⁶. Cette scène n'est connue dans l'art mural que dans l'exonarthex de Chora⁸⁷, sur le mur sud à Argeș⁸⁸ et dans le narthex de Kalenić⁸⁹. Son importance a été déglagée lors de la reconstitution des fragments disparus des mosaïques

⁸⁰ C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 41–42 (et n. 116, 117), 49 (et n. 145–147), fig. 23. Voir A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 71–74. Le professeur grec avait remarqué (p. 73) que l'iconographie macédonienne figurant les anges-soldats se développe davantage à Mistra qu'en Serbie. Il relève leur présence près du lit de la Vierge, à Thessalonique (chapelle Saint-Euthyme [1303] de l'église de Saint-Démétrios), à Mistra (Péribleptos [3^e quart du XIV^e siècle] et Sainte-Sophie [2^e moitié du XIV^e siècle]) et à Kastoria (Saint-Athanase [1384/5]). Cf. MILLET, *Mistra*, op. cit., pl. 116/4 (Péribleptos), 134/4 (Sainte-Sophie); PELEKANIDIS et CHATZIDAKIS, *Kastoria*, op. cit., 106–119, fig. p. 115/9. La scène d'Argeș, in *Buletinul*, fig. 253; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXII/1; BARBU, *Pictura murală*, fig. 36.

⁸¹ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 148 (et n. 70), fig. 19 a, b; ŽIVKOVIĆ, *Ravanica*, p. 36 (VI/15); cf. note 80.

⁸² Cf. BABIĆ, *Kraljeva crkva*, fig. 91, 111, dess. VIII; ŽIVKOVIĆ, *Gracanica*, Naos. Espace en bas de la coupole/ Côté occidental/ 10).

⁸³ Cf. ŽIVKOVIĆ, *Donja Kamenica*, *Crteži fresaka*, Belgrade 1987, III/2.

⁸⁴ Cf. UNDERWOOD, *The Kariye*, 2, fig. 185; ŽIVKOVIĆ, *Manasija*, fig. VII/1.

⁸⁵ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 146 (et n. 52–54), 151.

⁸⁶ P. P. PANAITESCU, Inscriptiunile religioase, in *Buletinul*, 167, 170; I. MIHAIL, *Pictura Bisericii Domnești*, in *Buletinul*, 175–176; PETKOVIĆ, *Manastir Kalenić*, op. cit., 82–84; Ch. DIEHL, *Manuel de l'art byzantin II*, Paris 1926, 831.

⁸⁷ Cf. UNDERWOOD, *The Kariye* 2, fig. 101.

⁸⁸ Cf. *Buletinul*, fig. 282; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXXV/1, LXXVI; LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie of the Cycle of the Infancy of Christ, in *The Kariye* 4, fig. 36; MĂCĂLESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéros.

⁸⁹ Cf. SIMIĆ-LAZAR, Observations, fig. 9 (pour Chora et Argeș, fig. 8, 10). Bonne reproduction de Kalenić, in IDEM, *Kalenić et la dernière période*, op. cit., fig. XXXVI (= IDEM, *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, op. cit., fig. XLI).

constantinopolitaines et mise en évidence par les chercheurs depuis les années 30 du XX^e siècle, en particulier par V. R. Petković, travaux complétés récemment par Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Carmen Laura Dumitrescu et enfin, moi-même⁹⁰. Du fait que tous ces auteurs situent l'origine de cette scène à Chora et qu'A.D. cherche à établir une filière avec la seule Serbie, elle se sert d'une remarque provenant d'un autre article qui concerne les analogies de certaines scènes de l'église du Christ à Chora avec celles de la Sainte Trinité à Resava⁹¹. Elle s'approprie et déforme ces observations sur les similitudes et les divergences qui existent entre les cycles de *L'Enfance* à Resava, Kalenić et Argeș, par rapport à Chora pour mettre l'accent sur l'axe Serbie-Valachie⁹². Le fait est que certains fragments rares conservés à Resava se rattachent au cycle constantinopolitain, de même que les épisodes correspondants, mieux visibles à Argeș. Cependant, la seule composition du cycle de *L'Enfance* entièrement conservée à Resava, les *Mages devant Hérode*, (fig. 7 c) est incomplète au regard de celles de Chora (fig. 7 b) et d'Argeș (fig. 7 a) et ne pouvait donc servir de modèle direct aux peintres de l'église roumaine. L'arrière plan de cet épisode est complété à Chora et à Argeș par des mages galopant à cheval, inexistantes à Resava faute d'espace disponible⁹³, mais celle-ci étant datée au XV^e siècle, A.D. lui octroie fermement sa préférence.

– Le cycle des *Apparitions du Christ* (bêma), étant identique à Argeș et à Kalenić⁹⁴, A.D. reprend une remarque déjà faite, en la présentant comme sienne et en l'enrichissant d'une observation sur la présence du sujet „à la fin du XIV^e siècle à Peć”⁹⁵. Ce faisant, elle réunit les quatre monuments du patriarcat de Peć en un seul,⁹⁶ en ne signalant que deux exemples d'un



Fig. 7 a. *Mages devant Hérode*. Curtea de Argeș, photo d'après Lafontaine-Dosogne, in *The Kar. Djami* 4 7 a. *Мудраци пред Херодом*, Куртеа де Арђеш, фото према Лафонтен-Дозонь, у *The Kar. Djami*, 4

⁹⁰ Cf. *supra*, notes 20, 86; LAFONTAINE-DOSOGNE, in *The Kariye Djami* 4, 207; C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 48 (et n. 141, 142); SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, 151–154 (et n. 44–49).

⁹¹ SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, 147 (et n. 15–17).

⁹² A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 146 (et n. 54).

⁹³ Pour Argeș, cf. *Buletinul*, fig. 282; TAFRALI, *Monuments*, pl. LXXV/2; LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Kariye Djami* 4, fig. 44; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéros. Pour Kahrié, UNDERWOOD, *The Kariye Djami* 2, fig. 103. Pour Resava, ŽIVKOVIĆ, *Manasija*, III – Voûtes / 14.

⁹⁴ Cf. SIMIĆ-LAZAR, *Observations*, 147 (et n. 14). Voir aussi, *infra*, note 98. Pour Argeș cf. *Buletinul*, figs. 203–205; TAFRALI, *Monuments*, pl. XXVIII–XXIX, XXXV/1, 2, XXXVI/2.

⁹⁵ A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 150 (et n. 81).

⁹⁶ Pour les quatre églises de Peć, les Saints-Apôtres, Saint-Dimitri, Sainte-Vierge et Saint-Nicolas et le narthex commun aux trois premières, V. J. DJURIĆ, avec S. CIRKOVIĆ et V. KORAC, *Pecka patrijaršija*, Belgrade 1990



Fig. 7 b. *Mages devant Hérode*. Chora, photo d'après Underwood, in *The Kar. Djami* 2
 7 б. *Мудраци пред Херодом*, Хора, према Андервуд, у *The Kar. Djami*, 2

thème largement répandu en Serbie. Elle tombe de nouveau dans le piège de l'ancien ouvrage de Vladimir Petković, où cet ensemble monastique est intitulé „Patriarcat de Peć”, les légendes exactes étant mentionnées à l'intérieur du livre. La scène reproduite dans cet ouvrage provient de l'église de la Vierge (peinte vers 1335 et non, comme A.D. l'écrit, à la fin du XIV^e siècle)⁹⁷. D'autre part, l'iconographie des Apparitions du Christ est représentée au cours des XIV^e et XV siècle dans un grand nombre de monuments serbes et se présente comme une particularité locale, ce qui est amplement illustré dans la monographie sur Kalenić⁹⁸, publiée par ailleurs, après la parution de l'article de A.D. L'emplacement du cycle dans le bēma, contenant les mêmes modèles à Argeş et à Kalenić, laisse supposer leur origine dans un modèle commun, constantinopolitain.

(Les apparitions du Christ sont figurées dans l'église des Saints-Apôtres (vers 1260), (fig. 30, 31) et dans celle de la Vierge (p. 148).

⁹⁷ Cf. V. R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe*, op. cit., I. Il s'agit de la fig. 72a. et non 730v selon l'indication de A.D. dans sa note 81. La mention des trois églises du patriarcat de Peć avec leur exonarthex est relevée dans cet ouvrage (38–41) et la précision de leurs dates exactes dans l'article de Carmen Laura Dumitrescu, où cet auteur les comparait avec Argeş (Anciennes et nouvelles hypothèses, 55 [et n. 181]).

⁹⁸ SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić et la dernière période*, op. cit., 62–65 (= IDEM, *Kalenić. Slikarstvo, Istorija*, op. cit., 115–117).

On pourrait joindre à ces exemples d'analogies localisées dans le bēma, un détail provenant d'un modèle commun de la *Communion de vin* à Argeș et à Kalenić, qui a trait à l'aspect des apôtres et au drapé de leurs tuniques. L'animation est plus accentuée à Argeș⁹⁹ et moins marqué à Kalenić, où „l'agitation” est atténuée conformément à d'autres critères esthétiques en vigueur au XV^e siècle¹⁰⁰.

— A propos du *Jugement dernier* d'Argeș (narthex, mur Est et consoles des arcs), A.D. affirme l'existence de deux couches de peintures superposées, la seconde couche ayant selon elle, transformé la *Déisis* eschatologique (narthex, tympan est) en *Déisis* votive. Rien de tel n'est justifié par les recherches et conclusions des restaurateurs récentes, pourtant citées par l'auteur. Rien ne justifie non plus son opinion selon laquelle les représentations des *Conciles œcuméniques* (voûtes) et les scènes de la *Vie de saint Nicolas* (mur Est) auraient empiété sur le programme initial du *Jugement dernier*. A.D. pose pourtant ceci pour acquis et considère comme seul problème, celui de la datation de cette prétendue deuxième couche de fresques¹⁰¹. Elle ne tient pas compte des rapports des restaurateurs, qui ont constaté que les seuls repeints dans l'ensemble des fresques ont été exécutés à des époques tardives, c'est-à-dire au XVIII^e-XX^e

siècle, dans les espaces où les peintures originales du XIV^e avaient été abîmées, surtout au registre inférieur¹⁰². L'opinion de A.D. sur la destruction partielle du *Jugement dernier* par l'introduction ultérieure de la vie de *saint Nicolas* et des *Conciles oecuméniques*, est en désaccord non seulement avec les conclusions des restaurateurs, mais aussi avec les analyses stylistiques précédentes¹⁰³. A.D. tente d'expliquer la présence de l'image de Saint-Nicolas



Fig. 7 c. *Mages devant Hérode*. Resava, dessin d'après Živković, in *Manasija* 7 ц. *Мудраци пред Херодом*, Ресава, цртеж према Живковић, у *Манасија*

⁹⁹ C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 50, fig. 12. L'auteur attribue cette représentation au peintre n° 1. Cf. *Buletinul*, fig. 213; TAFRALI, *Monuments*, pl. XXXIX/2.

¹⁰⁰ Cf. SIMIĆ-LAZAR, *Kalenić et la dernière période*, fig. VIII (= IDEM, *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, fig. VII).

¹⁰¹ A. DUMITRESCU, *Une nouvelle datation*, 141–142, 157, fig. 6–9. Illustrations, in *Buletinul*, fig. 202, 286–288, 291–299; TAFRALI, *Monuments*, pl. XCVIII/1,2, CI–CVIII, CX/1; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéros; BARBU, *Pictura murală*, fig. 59, 63–75.

¹⁰² Le restaurateur remarque une ceinture torse ajoutée tardivement, qui surmonte la *Vie de saint Nicolas* et les portions de *Jugement dernier*. Voir MOHANU, *Nouvelles données*, *op. cit.*, 36.

¹⁰³ C. L. DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 46 (et n. 134), 52.

dans le narthex de Curtea de Argeș comme substitut de saint Jean-Baptiste dans la *Déisis* (entourée du *Jugement dernier*). En fait, la représentation répétée de saint Nicolas également dans la conque absidale du bēma, près de la Vierge et dans le Cycle de sa Vie dans le narthex, s'explique logiquement quand on sait que l'église était dédiée à Saint-Nicolas et qu'il était le patron du voïvode Nicolas Alexandre (1352–1364), fondateur de la construction, représenté en tant que défunt lors du Jugement dernier au sein de la *Déisis* sous la protection de son saint patron, qui intercède pour lui¹⁰⁴.

Rappelons également ici que dans le cycle de Saint-Nicolas représenté dans le narthex, les inscriptions sont en slavon, langue de l'église de l'époque. Quelques rares inscriptions en slavon apparaissent aussi dans le bēma. Les autres inscriptions dans le naos et dans le narthex sont en grec¹⁰⁵.

– Les „lacunes” du cycle de la *Vie de Prodrome* (prothèse) auraient été selon A.D. remplies au XV^e siècle par des scènes de l'*Enseignement du Christ*¹⁰⁶. La légèreté de cette affirmation illustre la méthode générale de sa démonstration. Une fois de plus, elle n'a pas tenu compte des travaux des restaurateurs qui ont décrit les techniques picturales utilisées par les peintres au XIV^e siècle et n'ont trouvé aucun repeint avant le XVIII^e siècle¹⁰⁷. D'autre part, l'enchevêtrement des représentations de la Vie du Prodrome et du Ministère du Christ dans la prothèse – c'est-à-dire la réunion des deux cycles – est la traduction du message évangélique, annoncé par saint Jean et accompli par Jésus. Tout ceci a été éclairci par Carmen Dumitrescu, qui a expliqué l'emplacement de ces deux thèmes. Le „sacrifice” du Précurseur, par l'illustration de la scène de sa décapitation est placé logiquement dans la prothèse, lieu du sacrifice eucharistique¹⁰⁸.

– Les considérations de A.D. autour du *Christ mort enveloppé de bandelettes* (prothèse) la mènent à aborder la liturgie pour soutenir que „cette image s'inspire du service du Jeudi saint”¹⁰⁹, autre exemple de sa méconnaissance des sujets liturgiques, en dépit des nombreuses études sur la question, qu'elle semble ignorer¹¹⁰.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 13–16, fig. 7, 8. Carmen Laura Dumitrescu insiste sur l'identification proposée par quelques-uns de ses prédécesseurs, du petit personnage figuré en *proskinèse* dans la *Déisis*, comme étant le voïvode Nicolas Alexandre, sous le règne duquel (1352–1364) la construction de l'édifice s'était achevée et qui était décédé au moment de la décoration. Son épouse, de confession catholique, ne pouvait pas y être figurée.

¹⁰⁵ Avant de devenir la langue officielle de l'Etat, le slavon était à l'époque qui nous intéresse la langue de l'église, en raison des liens historiques de la Valachie avec la Bulgarie de Tirnovo. On constate que dans cette même équipe composée principalement de maîtres grecs (dirigés par les peintres n° 1 et n° 2), un peintre d'origine sud-slave (peintre n° 3) a exécuté dans le narthex le cycle de Saint-Nicolas, dont les fresques se distinguent par leurs inscriptions slaves et par la qualité moindre de la peinture. Sur ces problèmes, voir C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 19–21, 52–53. Pour les inscriptions, P. P. PANAITESCU, Inscriptiunile religioase, in *Buletinul*, 161–171; V. BRATULESCU, Inscriptiile slave religioase din Biserica Domnească, in *Buletinul*, 192; MOHANU et BALAN, Unele considerații, *op. cit.*, 62–65 (Balan). Pour la domination valaque sur la „Bulgarie de Vidin” et l'identification de Radu I^{er} en tant que donateur des fresques, C. L. DUMITRESCU, Le Voïvode donateur, *op. cit.*, RESEE, 550–558, surtout 154 (et n. 98).

¹⁰⁶ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 149 (et n. 73).

¹⁰⁷ MOHANU, *Nouvelles données*, 38. Cf. *supra*, note 18, 19.

¹⁰⁸ C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 30–34.

¹⁰⁹ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 150 (et n. 74–77). Image reproduite, in *Buletinul*, fig. 226; TAFRALI, *Monuments*, XL/1; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéro; BARBU, *Pictura murală*, fig. 25.

¹¹⁰ Ana Dumitrescu commente incorrectement l'ouvrage de I. D. STEFANESCU, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1932, 50. Les études incontournables sur le sujet du Christ mort ne

– Pour occulter les recherches de Carmen Laura Dumitrescu, qu'elle cite incomplètement lorsqu'elle ne les reprend pas à son compte, elle remplace son nom par l'impersonnel „on a dit...”. C'est par exemple le cas du *tableau votif*, où cet auteur identifie, en s'appuyant sur ses propres recherches historiques, le voïvode Radu I^{er} (1377–82)¹¹¹. A.D. veut y reconnaître le prince Vladislav en justifiant son choix dans ces termes: „l'enchaînement des copies censées être fidèles est à tel point long et compliqué que nous trouvons inutile de l'analyser en détail” (sic!)¹¹². A partir de ses idées préconçues et sur quelques vagues descriptions de costumes, elle pense également reconnaître dans le personnage en *proskynèse* représenté dans la Déisis, le voïvode Mircea l'Ancien (!) à la place de Nicolas Alexandre¹¹³, en dépit de la présence de saint Nicolas dans cette *Déisis*.

– Pour compléter son argumentation, A.D. s'appuie sur la thèse des chercheurs du début du XX^e siècle, qui établissaient un lien étroit entre le monastère de Cozia (1387) et l'art de la Morava¹¹⁴ et elle passe sous silence le seul travail récent qui fait autorité sur les peintures de ce monastère, celui de Gordana Babić. Celle-ci a minutieusement analysé, scène par scène, l'Acatyste du narthex de Cozia (1390), pour conclure qu'à l'exception de ce monument, ses formules iconographiques laconiques ne sont pas connues en dehors de la capitale byzantine. Cette origine constantino-politaine figure dans le titre même de son article¹¹⁵.

Au terme de ce parcours, Ana Dumitrescu tire une conclusion très ferme: du fait que la première couche de peinture se trouvait à Argeş en mauvais état, des peintres de l'Ecole de la Morava sont venus au XV^e siècle pour redécorer le monument. Ce fait s'impose à l'auteur avec une telle évidence, qu'il ne lui reste qu'un seul problème à régler, celui de préciser qui a fait venir ces artistes serbes et à quel moment. L'événement s'étant produit, selon elle, au XV^e siècle, ce ne pouvait être que l'une des deux autorités du lieu et du moment, le prince Mircea l'Ancien (1386–1418) ou le métropolite¹¹⁶.

sont pas connues par l'auteur. Principalement D. PALLAS, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, Munich 1965; S. DUFRENNE, Images du décor de la prothèse, *REB* 26 (1968), 279–310; H. BELTING, An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34–35 (1980–1981), 1–6; IDEM, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981 (= *L'image et son public au Moyen Age*, Paris 1988). Voir aussi, R. TAFT, *Divine Liturgies – Human Problems in Byzantium, Armenia, Syria and Palestine, Variorum Collected Studies Series*, Aldershot, 2001. Le thème du Christ de Pitié se retrouve dans le même cadre liturgique, cf. entre autres, D. SIMIC-LAZAR, Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić, *Zograf* 20 (1989), 81–94; A. VASILIOU, L'icône invisible ou le seuil liturgique du regard, *Revue roumaine d'histoire de l'art, Serie Beaux arts*, 36–37 (1999–2000), 19–30.

¹¹¹ C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 18–23, fig. 4; IDEM, Le voïvode donateur, *RESEE*, *op. cit.*, 545–548, fig. 1, 2. Identification de Radu I^{er}, in *Buletinul, passim*, fig. 37; IOSIPESCU, Comisiunea Monumentelor Istorice (1998), *op. cit.*, *passim*.

¹¹² A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 156, 157 (et n. 110), fig. 27.

¹¹³ *Ibidem*, 157–158 (et n. 111–112). Cf. *supra*, note 104.

¹¹⁴ *Ibidem*, 154 (et n. 98).

¹¹⁵ G. BABIĆ, L'iconographie constantino-politaine de l'Acatyste de la Vierge à Cozia (Valachie), *ZRVI*, XIV^e/XV^e (1973), 173–189. L'auteur exclut catégoriquement l'existence d'une influence serbe sur ces peintures, en ces termes: „Ces éléments archaïques éloignent la peinture de Cozia des fresques du XIV^e siècle connues en Serbie, en Macédoine où à Thessalonique” (p. 180) et cette peinture „apporte des renseignements précieux sur la peinture constantino-politaine du XIV^e siècle, qui nous est toujours mal connue” (p. 189).

¹¹⁶ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 154 (n. 97–101). On peut supposer que l'idée de faire de Mircea l'ancien (1386–1418) le commanditaire des peintures, trouve son origine dans une hypothèse formulée par Carmen Laura Dumitrescu (Anciennes et nouvelles hypothèses, 42–45 et n. 119–126, fig. 26), selon laquelle Mircea serait intervenu en un seul endroit de l'église sur la face Est du pilier Nord-Est. En détruisant une petite silhouette en prière au pied d'un Christ bénissant, avec sur le registre inférieur, la tête de l'effigie d'un personnage connu sous le nom de „Chevalier sans tête”. La raison serait d'ordre dynastique, par souci de ne pas légitimer la branche voïvodale issue de son frère, Dan I^{er}.

Ana Dumitrescu ne justifie nullement son affirmation de la présence de cette supposée équipe serbe à Argeş. Les similitudes de quelques schémas iconographiques diversement répartis sur les murs de Ravanica, Koporin, Resava et Kalenić avec leurs correspondants dispersés à Argeş, ne sont nullement une preuve que les „peintres de l'Ecole de la Morava sont venus décorer de nouveau l'église valaque”¹¹⁷. On ne trouve, en effet, aucune unité stylistique entre Argeş et les fresques de ces quatre monuments moraviens, qui n'appartiennent pas à une école déterminée ni ne portent l'empreinte d'un seul atelier. Chacune de ces décorations se distingue par son caractère propre et si quelques similitudes existent, elles sont dues au contexte stylistique de l'époque. Aucun chercheur serbe ne s'est aventuré à identifier clairement les équipes qui ont travaillé dans l'un ou l'autre des monuments de la région. Seul Vojislav Djurić, fort de sa connaissance intime de l'ensemble des fresques, jusque dans la facture personnelle de chaque peintre, l'a tenté, sans d'ailleurs y parvenir pleinement.

Rappelons encore que la question des ressemblances des schémas iconographiques constantinopolitains avec ceux de Macédoine, de Serbie et de Valachie, a fait l'objet d'une étude approfondie par les chercheurs contributeurs au volume 4 de *Kariye Djami*. Ils ont minutieusement reconstitué, grâce aux épisodes de l'*Enfance du Christ*, bien conservés à Argeş et à Kalenić, et de celui de la *Multiplication*, intact à Argeş, l'intégralité des scènes des mosaïques endommagées de Chora. En conséquence, les liens de ces fresques avec les mosaïques de la capitale sont fermement établis. Des éléments nouveaux n'ont pas été apportés par Ana Dumitrescu, qui, pour accréditer sa „nouvelle” thèse, passe sous silence les contributions de ses prédécesseurs, tout en les utilisant ou en les déformant selon ses convenances.

La question qui se pose est de savoir comment ces modèles se sont répandus. Des analogies évidentes ressortent de l'observation du cycle des *Apparitions du Christ* réalisé selon les mêmes schémas et situé dans les mêmes emplacements à Argeş et à Kalenić, de celui de l'*Enfance du Christ*, figuré dans ces deux églises et à Chora, et enfin, de quelques fragments de l'*Enfance* conservés à Argeş et à Resava selon les modèles de la capitale. La réponse la plus vraisemblable est que les peintres auraient utilisé des carnets d'esquisses, transportés lors de leurs pérégrinations. Ces esquisses pouvaient être copiées d'après des fresques, mosaïques, manuscrits enluminés ou des icônes, selon le lieu d'apprentissage des peintres. Chaque maître d'équipe devait en disposer et les transmettre à leurs élèves et confrères, ce qui explique la diffusion de schémas identiques dans des monuments byzantins éloignés dans le temps et dans l'espace. Ce mode de transmission a été considéré comme le moyen habituel de leur expansion depuis la capitale vers les autres régions byzantines, par Paul Underwood et par Otto Demus¹¹⁸, ce dernier mettant l'accent sur le rôle des manuscrits enluminés. Carmen Laura Dumitrescu s'est penchée, quant à elle, sur le problème des Cahiers de modèles en ce qui concerne Argeş et moi-même pour Kalenić¹¹⁹.

Si d'autre part, on cherche à établir l'origine des scènes communément reprises et diffusées, presque sans variation, dans de nombreux monuments, à l'exemple des épisodes de la *Passion du Christ*, rien ne justifie de situer arbitrairement cette origine en un lieu particulier, en l'occurrence la Serbie. D'autres scènes, plus rares, pouvaient par contre, attirer l'attention

¹¹⁷ A. DUMITRESCU, Une nouvelle datation, 154 (et n. 98).

¹¹⁸ P. UNDERWOOD, in *The Kariye* 1, 87 (et n. 1), 94–96; O. DEMUS, in *The Kariye* 4, 121, 134–136, 142.

¹¹⁹ C. L. DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses, 47; SIMIC-LAZAR, Observations, *passim*, 157.

par l'existence d'analogies intéressantes entre les monuments serbes et Argeș, comme clés de reconstitution d'une trame iconographique perdue. L'exemple des *Apparitions* permet de rétablir les scènes détruites à Kalenić à l'aide des fresques d'Argeș et celui du *Recensement* relie Curtea de Argeș et Kalenić à Chora. Dans ces conditions, leur provenance constantino-politaine ne fait aucun doute, mais ces évidences sont ignorées par Ana Dumitrescu. Quant aux épisodes de la *Multipli-cation* et des *Noces à Cana*, bien conservés à Argeș, qui donnent des informations précieuses sur les fragments disparus à Chora, elles sont comparées par A.D. avec les fresques de Resava, alors que l'absence de quelques détails sur ces dernières, montre que les schémas du monument serbe n'ont pu être le modèle de ceux de l'église valaque.

Dans un second article, *Une iconographie peu habituelle: les saints militaires siégeant. Le cas de saint-Nicolas d'Argeș*¹²⁰, dont le sujet est celui des saints militaires trônant, A.D. accentue la singularité de sa „méthodologie”. Quelques saints militaires sont représentés trônant sur le deuxième registre des piliers de l'église de Saint-Nicolas de Curtea des Argeș. L'auteur en donne une description détaillée, suivie d'un rappel de l'évolution du thème, avec un recensement des figurations des saints assis, dans l'art de tradition constantino-politaine, relevés depuis le XII^e siècle¹²¹. Le lecteur s'attend alors à une étude qui mènerait à une conclusion, au lieu de quoi A.D. se contente de le renvoyer au résultat de son précédent article¹²², en apportant un nouvel argument. Pour avancer sa thèse sur la présence d'artistes serbes en Valachie, elle imagine des faits historiques qui n'existent pas, concernant la migration des Serbes vers le nord. On lit dans son exposé „Il est bien connu qu'après la défaite serbe de Kosovo en 1389, commence une migration vers le nord. Les nombreux réfugiés serbes sont ainsi arrivés jusqu'en Hongrie. Il est logique que parmi ceux qui se sont arrêtés en Valachie il y ait eu un grand nombre d'artistes, plus dépendants de la religion”¹²³. D'une part, le chemin ordinaire de la Serbie à la Hongrie ne passe pas par la Valachie. D'autre part, les sources historiques n'attestent une émigration de Serbes vers la Hongrie qu'à partir du dernier quart du XV^e siècle, lorsque les descendants de la dernière famille régnante serbe, les Branković y trouvèrent refuge¹²⁴. Enfin, la présence significative de Serbes en Valachie n'est relevée qu'à partir du début du XVI^e siècle¹²⁵, notamment lorsque la princesse serbe Despina Branković devient l'épouse du voïvode Neagoe Basarab¹²⁶.

¹²⁰ A. DUMITRESCU, *Une iconographie peu habituelle, Byzantion*, 59, *op. cit.*, fig. 1–6. Reproductions des personnages, in *Buletinul*, fig. 216, 224, 225, 251/a, b; TAFRALI, *Monuments*, XCIII/1,2, XCIV/1,2; MUSICESCU et IONESCU, *Biserica Domnească*, fig. sans numéros; BARBU, *Pictura murală*, fig. 53, 55, 56.

¹²¹ A. DUMITRESCU, *Une iconographie peu habituelle*, 52–59, où est notée l'existence d'une effigie de Saint Dimitri de Thessalonique datée au VII^e siècle, aujourd'hui disparue.

¹²² *Ibidem*, 62 (et n. 34).

¹²³ *Ibidem*, note 38, avec référence à l'ouvrage de Y. RADONITCH, *Histoire des Serbes de Hongrie*, Paris 1919, 30 sq., traitant des réfugiés serbes en Hongrie.

¹²⁴ Il est question de Vuk Grgurević, petit-fils du dernier despote serbe, Djurdje Branković, entré au service du roi de Hongrie, Mathias Corvin. C'est à partir de 1480 que le roi attire dans son pays un nombre important de familles serbes. Voir *Istoriја srpskog naroda*, II, *op. cit.*: ĆIRKOVIĆ, 374, 389. Cf. aussi, S. ĆIRKOVIĆ, O despotu Vuku Grgureviću, *Zbornik za likovne umetnosti*, 6, Novi Sad (1970), 283–290.

¹²⁵ *Istoriја srpskog naroda*, II: ĆIRKOVIĆ, 461; V. J. DJURIĆ, 540. L'immigration serbe est à cette époque surtout présente en Hongrie méridionale.

¹²⁶ Une nouvelle église, métropolitaine, a été rebâtie et inaugurée à Curtea de Argeș en 1517, fondation de Neagoe Basarab. La décoration achevée après sa mort, en 1526, représentait dans le narthex un tableau votif qui le montrait offrant la maquette de l'église, avec son épouse Despina Branković et leurs enfants (mur Sud), conservé actuellement au Musée National d'Histoire de Bucarest. Sur le mur Est étaient peints les commanditaires des fresques, Radu de la Afumati

Pour Ana Dumitrescu cependant, la présence d'artistes serbes en Valachie au début du XV^e siècle est un fait acquis, dont elle tire un nouvel argument à l'appui de sa thèse. Elle voit dans l'„aspect pensif” et l'„attitude défaitiste” des saints militaires représentés, le reflet d'une tristesse due à la perte d'indépendance de la Serbie: des saints militaires pensifs, assis, ne pouvaient traduire l'état d'esprit de seigneurs valaques victorieux, mais seulement de guerriers serbes vaincus.¹²⁷ On pourrait objecter que la tristesse devait être un sentiment assez répandu dans les Balkans du XV^e siècle et en outre que les représentations de saints guerriers trônant ne sont guère relevées en Serbie mais qu'on en trouve par contre ailleurs dans l'art byzantin, jusqu'en Russie, ce qu'elle a d'ailleurs indiqué dans les pages précédentes de cet article.

* * *

Face à cette image de désolation donnée par Ana Dumitrescu, il convient de faire un bref rappel de la situation culturelle de la Serbie entre la bataille de Kosovo (1389) et les années 30 du XV^e siècle, lorsque la prospérité économique du pays, semi indépendant, ouvre une période de grand essor culturel¹²⁸, marquée par le mécénat du prince régnant Stéphane Lazarevic et de ses seigneurs. Les nombreux monuments érigés et décorés à cette époque comptent parmi les plus intéressants du Moyen âge finissant. En dehors des fondations prestigieuses situées autour de la rivière Morava – Ravanica, Ljubostinja, Resava et Kalenić – décorées par les grands maîtres de l'époque, on compte un nombre appréciable de monuments fondés par des seigneurs, dont certains sont l'œuvre d'artistes de qualité. Les publications belgradoises ont recensé ces peintures depuis la première moitié du XX^e siècle¹²⁹. Leur premier aperçu global a été publié dans les années 60–70, d'abord par Svetozar Radojčić¹³⁰ et ensuite par Vojislav J. Djurić¹³¹. Ce dernier a fait un inventaire succinct de toutes les fresques moraviennes et complété ce travail par une étude écrite avec Gordana Babić, dont le titre *Polet umetnosti (L'envol de l'art)*¹³² évoque l'intensité de la création artistique dans la Serbie de l'époque. Tania Velmans, dans son récent livre sur la peinture byzantine, rappelle la grande valeur des fresques de ce groupe

(le genre de Neagoe), son épouse et leur fille. Dans le même narthex étaient représentés d'autres voïvodes, mais aussi le prince serbe Lazar Hrebeljanović, qui soutenait avec son épouse Milica la maquette de sa fondation, Ravanica, accompagnés de leurs deux enfants (mur Sud). La présence des saints serbes Siméon-Nemanja et Sava (mur Nord) avec celle de la famille de Lazar, mettait en évidence la parenté de Despina avec la dynastie serbe et en même temps rendait hommage au prince Lazar, martyr et symbole de la lutte contre les Ottomans. Voir C. L. DUMITRESCU, *Fondateurs et iconographie au XVI^e siècle en Valachie*, *Revue roumaine d'Histoire de l'art*, XIV (1977), 21–47 (24–26), fig. 2, 3, 18–20; Carmen Laura DUMITRESCU, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea (Mural Painting in 16-th Century Wallachia)*, Bucarest 1978, rés. angl., *Iconography and Founders*, 116–117, pl. 23. À l'exception des effigies des fondateurs, les fragments des autres groupes (de même que leurs dessins copiés par le peintre Tattarescu en 1860), sont conservés au Musée National d'Art de Bucarest. Les portraits existant aujourd'hui dans l'église métropolitaine sont des copies.

¹²⁷ A. DUMITRESCU, Une iconographie peu habituelle, *op. cit.*, 62, 63 (et n. 37, 38).

¹²⁸ Nouvel ouvrage bilingue (en serbe et en anglais) sur les richesses économiques et culturelles de la Serbie entre la fin du XIV et le début du XV siècle, V. JOVANOVIĆ, S. ĆIRKOVIĆ, E. ZEČEVIĆ, V. IVANIŠEVIĆ et V. RADIĆ, *Novo Brdo*, Belgrade 2004.

¹²⁹ Toute la bibliographie sur les monuments moraviens publiée avant 1970, in V. J. DJURIĆ, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974, 221–225 (1975² = *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976).

¹³⁰ S. RADOJČIĆ, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade 1966, 175–203

¹³¹ V. J. DJURIĆ, *Moravsko slikarstvo – La peinture de l'Ecole de la Morava*, Belgrade 1968; IDEM, *Vizantijske freske*, *op. cit.*, 91–105.

¹³² G. BABIĆ-DJORDJEVIĆ et V. J. DJURIĆ, *Polet umetnosti*, in *Istorija II*, *op. cit.*, avec le commentaire sur la situation artistique en Serbie.

de monuments¹³³. Le colloque international *l'Ecole de la Morava et son temps*¹³⁴, avait recueilli un ensemble d'études comparatives, situant l'art serbe dans un cadre plus large. De nouvelles monographies¹³⁵ et des articles publiés dans les revues belgradoises¹³⁶ apportent un éclairage supplémentaire sur quelques-unes de ces peintures.

La thèse de Vojislav J. Djurić sur l'origine thessalonicienne des peintures de Resava a eu un très grand retentissement¹³⁷. Grand connaisseur du style des peintures balkaniques médiévales, cet auteur a mis en relation quelques personnages figurés à Resava avec ceux de Thessalonique, en particulier dans les églises des Saints-Apôtres et de Saint-Elie (monastère Nea Moni). Il a émis l'hypothèse que les artistes grecs de ce monument auraient aussi travaillé en Serbie, mais les recherches les plus récentes tendent à ne pas dissocier l'art de Thessalonique de celui de Constantinople. La remarque d'Otto Demus sur le rôle de Thessalonique dans la transmission de la peinture byzantine à l'époque de l'Empire latin à Constantinople, est aussi pertinente que son constat du non-retour de certains ateliers constantinopolitains après deux générations d'artistes en errance¹³⁸. Cet auteur a mis en évidence l'importance des peintres itinérants dans le rayonnement de Constantinople lors de sa dernière phase artistique¹³⁹, qui ont, d'une manière directe ou indirecte, contribué à la formation de maîtres autochtones dans l'espace byzantin. Parmi les fresques de cette dernière période byzantine on trouve quelques chefs d'œuvres, témoignant que l'art issu de la Métropole a continué de donner des fruits dans les dernières décennies du XIV^e siècle et les premières du XV^e. Ces monuments ne reflètent ni un art unifié ni une école. Parmi les styles diversifiés, on distingue un courant remarquable par son lyrisme élégiaque, apparu dans les Balkans à partir du milieu du XIV^e siècle¹⁴⁰, auquel on peut rattacher le type mélancolique des saints militaires d'Argeș.

* * *

Les deux articles d'Ana Dumitrescu prétendent remettre en question la date et l'origine des fresques de Curtea de Argeș. Si à ce titre ils méritaient d'attirer l'attention, on aurait souhaité de la part des chercheurs un minimum d'examen des thèses avancées par cet auteur, pour vérifier leur crédibilité, sinon leur justification. L'analyse, scène par scène, des arguments avancés par Ana Dumitrescu dans son premier article, révèle chaque fois la superficialité de sa documentation et une méconnaissance générale de l'art byzantin et serbe de l'époque. Ses observations présentées comme „personnelles”, sont couramment empruntées, sans citation, à d'autres auteurs, quand elles ne sont pas détournées dans le sens de ses vues propres. Elle ne

¹³³ T. VELMANS, *Rayonnement de Byzance*, Paris 1999, 300–304.

¹³⁴ *L'Ecole de la Morava et son temps, Symposium* (1972), *op. cit.*

¹³⁵ Parmi les récentes monographies, S. DJURIĆ, *Ljubostinja*, *op. cit.*; D. SIMIĆ LAZAR, *Kalenić et la dernière période*, *op. cit.* (= IDEM, *Kalenić, slikarstvo, istorija*, *op. cit.*); B. TODIĆ, *Resava*, *op. cit.*; M. BELOVIĆ, *Ravanica, istorija, slikarstvo*, Belgrade 1999; M. RADUJKO, *Koporin*, *op. cit.*

¹³⁶ Notamment les récents numéros de la revue *Saopštenja*, éditée par l'Institut pour la protection des monuments historiques de Serbie, de Belgrade.

¹³⁷ V. J. DJURIĆ, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, (ZRVJ), *op. cit.*; IDEM, *Freske crkvice sv. Besrebrebnika*, (ZRVJ), *op. cit.* IDEM, *La peinture murale de Resava*, in *L'Ecole de la Morava et son temps, Symposium*, *op. cit.*, 281–284.

¹³⁸ DEMUS, *The style of the Kariye Djami*, in *The Kariye* 4, 141, 143.

¹³⁹ *Ibidem*, 143.

¹⁴⁰ Cf. *supra*, note 73.

tient pas compte des résultats des récents travaux des restaurateurs des fresques de Curtea de Argeș, que pourtant elle cite, alors que son ignorance des nouvelles publications, en particulier sur les églises serbes, largement disponibles dans les bibliothèques parisiennes, est évidente.

La thèse „révolutionnaire” soutenue par Ana Dumitrescu apparaît comme le fruit d’une double idée préconçue, selon laquelle la majeure partie des fresques de Curtea de Argeș a été repeinte au XV^e siècle et que leur origine devait se trouver dans la peinture serbe de la région de la Morava. Accrochée à cette trouvaille, elle a bâti toute son argumentation dans le but de démontrer „sa” vérité, qui s’est révélée n’être qu’une construction factice, ne résistant pas à sa confrontation aux faits et aux documents. Le deuxième article, étayé par une utilisation moins abusive des références, n’apporte à l’appui de sa thèse, que l’argument assez problématique de la „tristesse” qui émanerait des personnages figurés.

Il est compréhensible que l’intérêt du sujet traité par Ana Dumitrescu, auteur roumain supposé connaître les monuments de son pays, ait permis à celle-ci de développer ses points de vue dans les colonnes de deux revues de prestige. Il est par contre surprenant que, contrairement à leurs collègues roumains, certains chercheurs serbes, excellents connaisseurs des monuments de leur pays et ceux de l’espace byzantin, aient accepté sans vérification la datation des fresques de Curtea de Argeș proposée par Ana Dumitrescu, en adoptant ses conclusions dans leurs travaux¹⁴¹. Il est tout aussi surprenant qu’un auteur spécialisé dans le thème de *l’Enfance de la Vierge et du Christ*, en mesure de reconnaître aisément l’incorrection d’au moins une partie des arguments avancés par Ana Dumitrescu, lui ait accordé un compte rendu favorable¹⁴². Si une explication de la trop rapide acceptation de la thèse d’Ana Dumitrescu peut être donnée, c’est qu’il était difficile de vérifier chaque image et chaque dessin tronqué, pour pouvoir séparer le vrai du faux. Alors que le dossier des fresques de la Morava est en partie accessible en Serbie, grâce notamment aux dessins reproduisant les schémas iconographiques des principaux monuments, il était moins facile de connaître dans tous leurs détails les fresques de Curtea de Argeș. Seule une comparaison attentive des documents pouvait mettre en évidence le caractère hasardeux et baroque de la „nouvelle” thèse échafaudée par Ana Dumitrescu.

Rappelons pour terminer, que les chercheurs roumains ont étudié leur monument tout au long du XX^e siècle, et que ces fresques ont retenu l’attention de savants de renom international. Les publications récentes des restaurateurs, des historiens et des historiens de l’art – dont les principaux sont cités dans cet article – apportent les données nécessaires à la connaissance de Curtea de Argeș.

¹⁴¹ Cet article a trouvé une large place dans les travaux des chercheurs de Belgrade et de Skopje, jusque dans ceux d’historiens d’art confirmés, qui, s’y appuyant, datent les fresques d’Arges au XV^e siècle.

¹⁴² J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Comptes rendus/Cahiers Archéologiques, *Byzantion*, 63 (1993), 468.

Драгиња СИМИЋ ЛАЗАР

ПОВОДОМ ДАТИРАЊА ФРЕСАКА У ЦРКВИ СВ. НИКОЛЕ У КУРТЕА ДЕ АРЂЕШУ
(РУМУНИЈА)

Резиме

На овај осврт на чланак Ане Думитреску (Ana Dumitrescu, Une nouvelle datation, вид. нап. 16), побудило ме је дугогодишње цитирање тог прилога у српској и у македонској стручној штампи, упркос томе што ауторкино датирање фресака из Куртеа де Арђеша у 15. век никада није прихваћено у румунској литератури, нити пак у француској, где је чланак објављен. Сви румунски аутори који су се бавили овим значајним влашким спомеником сагласни су да се ради о фрескама из 14. века. За прецизно датирање изгледа најприхватљивије време око 1375. године, према историјским и иконографским аргументима које је већ била анализирао ауторкина презимењакиња, Кармен Лаура Думитреску (Carmen Laura Dumitrescu, вид. нап. 2). Ново датирање касније „досликаних” епизода које предлаже Ана Думитреску, чудно расутих по целој цркви, почивало би на њиховим аналогијама са српским фрескама и посебно онима из 15. века, као Копорин, Ресава или Сисојевац, док се ради или о моделима уходаним на целом Балкану у доба Палеолога, или пак једва видљивим. У својој илустрованој селекцији, ауторка не репродукује целокупне сцене већ њихове централне делове, често маскиране путем цртежа, који приказују сличности и искључују различитости. Ни у једном случају ауторка не поставља питање стилских одлика, при чему наведени српски примери не могу бити прихватљиви за Арђеш. У том раду се систематски игноришу убедљиве везе поменутих епизода са цариградском Хором, о којима је дискутовано у четворотомној монографији *The Kariye Djami* (вид. нап. 5), иако извесни детаљи из композиција, одсутни из наведених српских примера, директно упућују на престоничке моделе. Ауторка уз то не узима у обзир извештаје румунских рестауратора, које иначе цитира, и у којима је доказано да фреске влашког споменика нису доживеле никакве ретуше, од свог настанка у 14. веку па све до 18. века, када су лоше рестаурисане, што је касније углавном уклоњено (вид. нап. 18, 19). Ауторка не познаје српске споменике и литургије (инверзија црква из Студенице, Пећ наведен као једна једина безимена црква, Велики четвртак као дан прославе Христове смрти, итд.), и произвољно говори о влашком ктитору, упркос иконографским елементима који су у претходним радовима омогућили његову идентификацију.

У другом чланку (Ana Dumitrescu, Une iconographie peu habituelle, вид. нап. 116), Ана Думитреску радикално авансира миграције Срба преко Дунава, које према њој почињу већ после битке на Косову и налазе пут према Мађарској преко Влашке! Овога пута ауторка се осврће и на стилске вредности: у „тужним” ликовима седећих ратника у Арђешу (стр. 63, нап. 38) она чита очајање уметника, који нису могли бити други него српске избеглице.

Аргументација Ане Думитреску требало је да послужи једном унапред одређеном концепту, који не издржава суочавање са чињеницама и документима. Бројни научници који су се у току 20. века бавили овим значајним спомеником донели су довољно одговора потребних за његово познавање.

Draginja Simić Lazar

ON THE OCCASION OF DATING FRESCOES IN ST. NIKOLA'S CHURCH
IN CURTEA DE ARGEȘ (ROMANIA)

Summary

This review of the article by Ana Dumitrescu (Une nouvelle datation, see note 16) was inspired by many years of citing that text in Serbian and Macedonian literature despite the fact that her dating of frescoes from *Curtea de Argeș* in the 15th century was never accepted either in Romanian or French literature. All Romanian authors who dealt with this important Wallachian monument agree that the frescoes are from the 14th century. The precise dating is most likely to be 1375 according to the historical and iconographical arguments which had been previously analyzed by Carmen Laura Dumitrescu (see note 2). A new dating of episodes that were added later and strangely scattered all over the church was suggested by Ana Dumitrescu. It was founded on analogies with Serbian frescoes, especially the 15th century ones, such as the ones in Koporin, Resava or Sisojevac, because these were either models established all over the Balkans at the time of Paleologists or barely visible models. In her illustrated selection the author does not reproduce whole scenes but their central parts, often maximized in drawings which show similarities and exclude differences. The author never poses a question concerning stylistic features which is why the cited examples cannot be acceptable for Argeș. This paper systematically ignores the convincing ties of the said episodes with the Constantinople Choir, which was discussed in a four-volume monograph *The Kariye Djami* (see note 5), although certain details from the compositions, absent from the cited Serbian examples, directly refer to the models from the capital. The author also does not give any credit to the reports of Romanian restaurateurs, although she quotes them. They have proven that the frescoes of the Wallachian monument were not retouched since they were made in the 14th century until the 18th century, when they were unskillfully restored, which was later removed to a great extent (see notes 18, 19). The author shows great lack of knowledge of Serbian monuments and liturgy (such as the inversion of churches from Studenica, listing Peć as the one nameless church, speaking of Maudy Thursday as the day when Christ's death is celebrated, etc.). She also arbitrarily selects a Wallachian donor despite iconographic elements which had allowed for his identification in previous papers.

In her second article (Une iconographie peu habituelle, see note 116) Ana Dumitrescu radically changes the migrations of Serbs across the Danube which, according to her, started immediately after the battle of Kosovo and where Serbs find their way into Hungary travelling through Wallachia! This time the author notes stylistic values: in the "sad" faces of sitting warriors in Argeș (p. 63, note 38) she sees the desperation of artists who could not have been anyone else than Serbian refugees.

The argumentation of Ana Dumitrescu was supposed to serve a predetermined concept which does not withstand facing the facts and documents. Many scientists who dealt with this important monument in the 20th century gave enough answers necessary for detailed studies.

PETRULA KOSTOVSKA
Independent Scholar, Harpenden, UK
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir¹

ABSTRACT: The church of St. Nicholas was a monastic katholikon and as such it received an adequate programme. The usual Festival Cycle with additional Christological scenes, Liturgical compositions, numerous individual figures that belonged to different categories of saints embellished the walls of the three aisled basilica. Some compositions of a more symbolic content like the Last Judgment and the Heavenly Ladder were included as well. In our opinion it was the desire and the intention of the donor, the abbot Akakios, for such an inspirational programme to be contrived for his bequest because his deep belief in the afterlife compelled him to create a painted ensemble with profound funeral meaning.

KEY WORDS: Last Judgment, Heavenly Ladder, Donor's composition, Funerary programme, Eschaton.

Since the church of St. Nicholas at Manastir in Mariovo was thrust into the spotlight some fifty years ago, the world's scientific community has been able to indulge itself in its frescoes. The monument, especially the stylistic character of the painting and the different aspects and problems of its iconography became well known over the years.² However, it springs to mind

¹ This article with the same title, in its abbreviated form, was presented at the 21st International Congress for Byzantine Studies, held in London in August 2006. I am indebted to many colleagues for their valuable comments on the draft.

² This is an extensive bibliography on all aspects of research on the monument. D. Koco et P. Miljković-Peppek, *La basilique de St. Nikolas en village Manastir dans la région de Moriovo*, in *Actes du X^e Congrès internationale d'Études byzantines*, Istanbul 1958, pp. 138–140; D. Koco – P. Miljković-Peppek, *Manastir*, Filozofski fakultet, kn. 8, Skopje 1958; V. J. Djurić, *Fresques de monastere de Veljusa*, in *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses 1958*, München 1960, p. 119; P. Mijšković-Peppek, *Pišuvanite podatoci za zografite Mihail Astrapa i Evtihij i za nekoj nivni sorabotnici*, in *Glasnik na Institutot za nacionalna istorija*, IV/1–2, Skopje 1960, p. 140; V. J. Djurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961, p. 76, no. 3, T. III; R. Ljubinković, M. Čorović-Ljubinković, *Srednovekovnoto slikarstvo vo Ohrid*, in *Zbornik na trudovi*, Narodni muzej vo Ohrid, Ohrid 1961, p. 113; R. Ljubinković, *La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI^e et XII^e siècles*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, IX (1962), pp. 430–431; D. Talbot Rice – S. Radojčić, *Fresques médiévales en Yougoslavie*, publ. Unesco 1963, p. 16; P. Miljković-Peppek, *Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII^e siècle*, in *L'art byzantin du XIII^e siècle*, Beograd 1967, pp. 189–196, esp. 190–191; idem, *Crkvata Sv. Jovan Bogoslov Kaneo vo Ohrid*, in *Κυνήγιον наследствого*, III, Skopje 1967, pp. 91–93; F. Barišić, *Dva grčka natpisa iz Manastira i Struge*, in *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, 8/2, Beograd 1968, pp. 13–27; P. Miljković-Peppek, *Crkvata sv. Konstantin od selo Svečani*, in *Simpodium 1100-godišnjata*

that the problem of the programme of this monastic catholicon as a whole has not been tackled so far. In a glimpse, it is not easy to discern the peculiarities of the monastic programme, which was in a way dependant on the architectural form of the building and the function of the establishment. There are many different aspects and points of view, which could be articulated concerning both iconography and style. At present, though, we are going to concern ourselves almost entirely with the subjects, details and particulars of the church programme, while trying to envisage the general idea of intercession, which in our opinion was especially important to the person responsible for its contrivance and implementation.

In a relatively recent article Henry Maguire has pointed out the difficulties that an art historian encounters while studying the programmes of the Byzantine churches.³ While it is a common misconception that the iconographic programmes of the middle Byzantine church-

od smrti na Kiril Solunski, I, Skopje 1970, pp. 146–161; idem, *Živopisot i prilepskite zografi*, in *Prilep i prilepsko niz istorijata*, Prilep 1971, pp. 97–102, esp. 99; V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, p. 16–17, n. 12; C. Grozdanov, *Ohridsko dzidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980, pp. 11–12; S. Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits in Byzantine Art*, in *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', том IZ' (1993–1994), Athens 1994, pp. 138–9; eadem, *Painters in Late Byzantine Society*, in *Cahiers Archeologiques*, 42 (1994), pp. 145–146; E. N. Kyriakoudis, *Monumental Painting in Kastoria in the Last Decade of the Thirteenth Century and the Frescoes at Arilje*, in *Sveti Ahilije u Arilju. Istorija, Umetnost, Zbornik radova sa naučnog skupa*, Beograd 1996, pp. 80–82, 85, 88–89, 90, n. 110; H. Melovski, *Za natpisot od crkvata Sv. Nikola, s. Manastir, Mariovo*, in *Godišen Zbornik na Filozofski fakultet*, Vol. 23 (49), Skopje 1996, pp. 205–214, esp. 212–213; S. Kalopissi-Verti, *Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. M. Βασιλάκη, Ηράκλειο 1997, p. 148; S. Korunovski, *Crkonna arhitektura vo Makedonija vo XIII vek*, Skopje 2000, unpublished PhD thesis, pp. 21–37, 286 passim; E. N. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα*, in *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', том KA', Αθήνα 2000, p. 131, εικ. 9; H. Melovski, *Natpisot od 1266/67 godina na ikonata na Sv. Djordji od Struga*, in *Pelagonitisa*, 13–15 Bitola 2002–2003, p. 155; S. Korunovski – E. Dimitrova, *Vizantiska Makedonija. Istorija na umetnosta na Makedonija od IX do XV vek*, Detska radost, Skopje 2006, pp. 86–89; E. Dimitrova, *Seven Streams-The Stylistic Tendencies of Macedonian Fresco Painting in the 13th Century*, in *Niš i Vizantija VI* (2007), pp. 193–203; H. Melovski, *Natpisot od crkvata Sv. Nikola, s. Manastir, Mariovo*, in *Inscriptions and Notes from Byzantine and Postbyzantine Times*, Prilep 2009, pp. 37–62; Some articles dealt with specific iconographic peculiarities: A. Grabar, *Sur les sources des peintures byzantines des XIII^e et XIV^e siècles*, in *CA*, XII, Paris 1962, pp. 358–359; G. Babić and Ch. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, in *REB*, 34 (1976), p. 274; C. Grozdanov, *Portreti na svetitelite od Makedonija od IX–XVIII vek*, Skopje 1983, pp. 49, 52–54, ill. p. 39; N. Petterson-Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, pp. 36, 38, et passim; V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, in *Zograf*, 20 (1989), pp. 48–59, esp. 49, 57–58 and notes 51, 52; M. Marković, *O ikonografiji Svetih ratnika u istočno-hrišćanskoj umetnosti i o pretstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in *Zidno slikarstvo Manastira Dečana*, Gradja i studije, Beograd 1995, pp. 567–626, esp. 593, 594 and notes 208, 212; S. Gerstel, *Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia*, in *CA*, 44 (1996), pp. 141–148; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, University of Washington Press, Seattle and London 1999, pp. 97–99, No. 17, fig. 36–40; D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, pp. 108, 158; I. M. Djordjević – M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, in *Zograf*, 28 (2000–2001), pp. 13–47, esp. 22–23; P. Kostovska, *The Image of Saint Romanus as a Soldier and his Role in the Program of the Church of St. Nicholas near Prilep*, in *Balkanoslavica*, 28–29 (2001), pp. 163–174, esp. 166, fig. 2, 3; P. Kostovska, *“Reaching for Paradise” – The Program of the North Aisle of the Church of St. Nicholas in Manastir, Mariovo*, in *Kulturno Nasledstvo*, 28–29 (2002–2003), Skopje 2004, pp. 67–89; eadem, *The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir*, in *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, London, 21–26 August 2006, Vol. III, Abstracts of communications, pp. 289–290; eadem, *Mačeničkite dopojasja vo Sveti Nikola, vo Manastir, Mariovo*, in *Zbornik. Muzej na Makedonija, Srednovekovna Umetnost*, Nova Serija, 6, (2006), pp. 7–47; eadem, *Piety and Patronage: Layman Ioannikios or Abbot Akakios and the Foundation of the Monastery of St. Nicholas at Manastir, in Church, Society and Monasticism. The Second International Monastic Symposium at Sant'Anselmo, Rome 31 May – 3 June 2006*, Studia Anselmiana (forthcoming).

³ H. Maguire, *The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading*, in *DOP*, 46 (1992), pp. 205–214, esp. 205–206.

es are uniform, going through myriad of monuments, one finds oneself immediately immersed in the problems each monument possesses. For, the programme of every church was unique depending on its context. Individual images, portraits of saints and Christological scenes could adopt layers of different meanings according to their selection and arrangement on the walls of sacral buildings.⁴

The programme of the katholicon of St. Nicholas at Manastir is clearly influenced by the function of the church being a monastic establishment. It was envisaged as a focal point of the everyday life in the monastery and embellished accordingly with compositions and effigies close to the hearts of the monastic brotherhood. However, scanning the preserved Christological, liturgical and hymnographical compositions and individual images we can discern, at least for the part of the decoration, an underlined funeral symbolism. We believe that it was ktetor Akakios' intention, as an abbot of the monastery, to provide a final resting place, not only for himself, but for the members of the brotherhood as well.⁵

A survey of the iconographic programmes of Byzantine funerary chapels suggests that these were, with a few exceptions, dedicated to a single saint, of which, the Virgin, archangel Michael, St. Nicholas, St. Peter and St. Paul feature more prominently than other figures among various categories of saints.⁶ This was the case with the monastery at Manastir as well. It was unusual for the faithful or the donor to channel their prayers directly to God Almighty; instead, their plea was forwarded towards him through Virgin Mary or one of the more prominent saints. Moreover, this practice should have been emphasized in the monastic community in accordance with the monastic humility as a virtue.⁷ Featuring the images of the patron saint on the church walls, they functioned as a permanent evocation of the congregation's prayers.

The uninterrupted, continuous walls of the three aisled basilica at Manastir incorporate large number of individual saints as well as scenes of Christological nature. Despite the absence of more complex cycles, usually found in Palaeologan churches,⁸ the church of St. Nicholas is rich in innovative liturgical compositions and rarely introduced symbolical subjects. In the upper parts of the central aisle the ever-present Dodecaorton appears enriched with few more scenes nominally belonging to the Passion Cycle, like the Judah's Betrayal (Fig. 1), the complex scene created through the merge of Christ on the road to Calvary and the Prepara-

⁴ *ibid.*, p. 205.

⁵ The recent archaeological excavation provided the information about a large number of inhumation, not only from the late thirteenth century, but even more so from the stratigraphy of the older church, which was erected in 1095 according to the extant fresco inscription. The excavation uncovered an especially important find in the western section of the north aisle of the basilica. A skeleton of an adult male, oriented west – east, with the head pointing east, was buried in a carefully constructed stone cist. Besides his feet, a cranium and skeletal remains were uncovered, which indicates a secondary burial. There were no tomb findings, which presumably identifies the individual as a monk. I own this information to Dr. Branko Risteski, head of the archeological excavation. For similar excavated tombs see: E. A. Ivison, *Mortuary Practices in Byzantium (c950–1453)*. An Archaeological Contribution, University of Birmingham, PhD thesis, 1993, vol. II, Pls. 136, 137a, 138, 140.

⁶ H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* 15, Washington DC 1978, p. 69; B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998, pp. 289–358.

⁷ V. J. Djurić, *Svetogorske ideje u slikarstvu Protatona*, in *Hilandarski zbornik*, 8, Beograd 1991, pp. 66–89, esp. 82.

⁸ Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, pp. 289–358.



Fig. 1. St. Nicholas at Manastir, Judah's Betrayal
Сл. 1. Свети Никола у Манастиру, Издајство Јудино

tion of the cross (Fig. 2) as well as the Ascent of the cross (Fig. 3).⁹ However a number of essential compositions are prominently absent. We can attribute the lack of the Transfiguration, Crucifixion, Lament, Ascension, Pentecost, and Dormition of the Virgin to the destruction of the vaulted ceiling and the entire west wall. We can only assume that those indispensable themes were part of the original, now destroyed fresco decoration of the central aisle of the monastic church.¹⁰ Regardless of the incompleteness of the Festive Cycle, it seems that the

⁹ The Visitation scene starts the enlarged Dodecaorton on the south wall, which is somewhat unusual for the second half of the thirteenth century. Even though the Visitation used to appear frequently among the twelve fixed scenes of the Christ Festive Cycle, in the Paleologan period it was incorporated either in the Life of the Virgin or in the Christ Infancy Cycle, or as later in the fourteenth century when it was included in the illustration of the Akathistos Hymn. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of Cycle of the Life of the Virgin*, in *The Kariye Djami, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, vol. 4, ed. P. A. Underwood, London 1975, pp. 161–194, esp. 187–188, 191; eadem, *Iconography of Cycle of the Infancy of Christ*, in *op. cit.*, pp. 195–242, esp. 202.

¹⁰ True, the loss of the barrel vault paintings and frescoes of the entire west wall does not permit drawing final conclusion concerning the complexity and completeness of the Feast cycle. One of the probable solution for the original decoration of the barrel vault could be the complex monumental image of the Holy Trinity, as repeated by the late nineteenth century fresco of the Ancient of the Days. This symbolically highly charged programme could have been influenced by the theological disputes raging in Byzantium at the time of the decoration of St. Nicholas at Manastir. In the later decades of thirteen century the essence of the orthodox doctrine formulated through visual language can be attested on the ceilings of Panagia Koubelidiki in Kastoria and St. George in the village of Omorphoekklesia. I. Σισίου, *Το εικονογράφηκο προγράμμα στον τρούλο της Παναγίας Κουμπελιδικής και ο κοιμητήριακος χαρακτήρας του ναού*, in *Niš i Vizantija*, VI, 2007, pp. 260–261, fig. 9; *ibid*, *The Painting of Saint George in Omorfoklisia*, in *Niš i Vizantija*, III, 2004, p. 284, fig. 1.



Fig. 2. St. Nicholas at Manastir, Christ on the road to Calvary and the Preparation of the cross
Сл. 2. Свети Никола у Манастиру, Христов пут на Голготи и Припрема крста



Fig. 3. St. Nicholas at Manastir, Ascent of the cross
Сл. 3. Свети Никола у Манастиру, Пењање на крст



Fig. 4. St. Nicholas at Manastir, Visitation
Сл. 4. Свети Никола у Манастиру,
Средба Марије и Јелисавете



Fig. 5. St. Nicholas at Manastir, Sacrificial Offering (Melismos)
Сл. 5. Свети Никола у Манастиру, Мелизмос

emphasis was not on the detail recount of the life of Christ, although the Dodecaorton and the Passion were usually an indispensable part of the decoration, especially in a large sacral building like the monastic church in Manastir, but largely on the message of intercession.

In Manastir, the elaboration of the narrative Christological scenes was meagre and their number reduced to bare essential.¹¹ It is even more striking compared with programmes of other Palaeologan churches where the highlight on the Feast and Passion cycles was uncompromising. Nonetheless, the presence of the images that illustrate the earthly life of Jesus Christ was inevitable. The iconic pictures of the Feast cycle in Manastir (Annunciation, Visitation (Fig. 4), Nativity, Presentation to the Temple, Baptism, Raising of Lazarus, Entry into Jerusalem, Crucifixion, and Anastasis in its two forms, as Myrrh-bearing Women at the Tomb and Harrowing of Hades/Christ descends into Hell), augmented by the additional Passion scenes constitute the dogmatic core that proclaims the central idea of the Christian soteriology. In Manastir the uncovering of the human nature of Christ inspired the inclusion of the scenes of Passion in the decorative programme of the nave, while, on the other hand, the ritual in the sanctuary evoked and *ad infinitum* repeated Christ's sacrifice.

The bema was occupied by liturgical compositions, which though not entirely exclusive for this church, still possess a number of unusual or unique details. Even if the scene of the Sacrificial Offering (Fig. 5) is not the earliest image of Christ as the Eucharist offering (the oldest securely dated composition that is found in Kurbinovo predates Manastir by exactly eighty years), nevertheless, for the first time precisely in Manastir, it was inscribed in Greek as Melismos.¹² The typical scheme of rendering the scenes of the Mandylion, the Virgin Orans, flanked by the two archangels, the Communion of the Apostles and Sacrificial Offering on a vertical axis, fairly standard for a number of fourteenth century church *bemata*, can be clearly discerned in Manastir's sanctuary (Fig. 6).¹³ On the eastern wall of the arched doorway leading from the sanctuary to the prothesis one can see the effigy of St. Clement of Ochrid (Fig. 7), although not distinguished by his usual iconographic features like, the bulbous forehead or receding hairline, but identified according to the painted inscription. While the portraits of St. Clement are not unique in the churches of the Ochrid Archbishopric, nevertheless they are a rare occurrence before the fourteenth century. His inclusion in the sanctuary programme implies some special meaning assigned to this frontal figure. There is an indication that he was included among the holy bishops on behalf of the painter who also held an administrative position in the Ochrid Archbishopric.¹⁴ This would confer a deeper symbolic value to the image of the Slavonic saint, a token of the Byzantine administration towards its Slav subjects.

¹¹ We can only assume, through their visible exclusion from the preserved decoration, the existence of the Transfiguration, Dormition of the Virgin, and the Ascension or Pentecost. On what constitutes a "feast or festival cycle", the definition of the term and the appropriateness of the concept see E. Kitzinger, *Reflection on the feast cycle in Byzantine art*, in *CA*, 36 (1988), pp. 51–74; H. Maguire, *The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading*, in *DOP*, 46 (1992), pp. 205–214; L. James, *Monks, monastic art, the sanctorial cycle and the middle Byzantine church*, in *The Theotokos Evergetis and the Eleventh-century Monasticism*, Papers of the third Belfast Byzantine International Colloquium 1–4 May 1992, ed. by M. Mullett and A. Kirby, Belfast 1994, pp. 162–175.

¹² D. Koco – P. Miljković-Pepok, *Manastir*, pp. 47–48, Sch. I, 14, T. X; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, pp. 77–78; D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, p. 138, note 1005; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, pp. 43, 99, fig. 39.

¹³ Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, passim.

¹⁴ Grozdanov, *Portreti na svetitelite*, pp. 49, 52–54, ill. p. 39.



Fig. 6. St. Nicholas at Manastir, Virgin Orans and Communion of the Apostles
 Сл. 6. Свети Никола у Манастиру, Богородица Оранта и Причешће Апостола

Besides the complex scenes and essential cycles, individuals from different categories of saints inhabit the walls of the monastic church. Numerous bishops in hieratic poses and clad in their stiff garments that conceal their bodies occupy the eastern sections. They are proper representatives of their respectful sees.¹⁵ On the pillars of the central aisle, the young, relaxed figures of the warrior saints stand distinct in appearance. The number of warrior saints depicted in Manastir is not insignificant, for their choice isn't limited to few essential. Besides the more frequent Demetrius, George, the two Theodores and Procopius, some less popular like Nestor, Niketa, Artemios, Eustatius Plakida, and Andrew Statilates appear as well.¹⁶ Even in a monastic programme the representation of warrior saints is essential. Their existence in a sacral building

¹⁵ Several frontal bishops in full length or in busts with closed gospels participate in the scene of Melismos. St. Antimos, Gregory of Nyssa, Gregory of Akragas, Clement of Rome, Clement of Ochrid, and Paul the Homologetes stare at the visual rendition of the liturgy from the walls of the sanctuary and the passages towards the pastophoriae. In addition portraits of Sts. Gregory of Armenia, Gregory of Akragas, Clement of Ankira, Peter of Alexandria, Nicephoros, Tarasios, Antipas, Modestos, Blasios, Epiphanius and Achilleios of Larissa, (some of which are among the most frequently represented additional bishops in the sanctuary programmes of Byzantine churches) are present in the apses of the prothesis and diaconikon.

¹⁶ Some of the not so frequent soldier saints were mentioned in M. Marković, *O ikonografiji Svetih ratnika*, pp. 593, 594 and notes 208, 212.

with funeral function is indispensable. Chapter 6, verse 9 of the Apocalypse, stipulates the painting not only of warrior saint, but also of Christian martyrs in general. Relating their just martyrdom with the Second Coming of Christ they were acknowledged as human representatives in the final hour.¹⁷ Numerous busts of martyrs, which seem to be a regular characteristic of the funeral chapels as well as monastic churches, fill the walls of the middle register of the central and lateral aisles. The images of the young martyrs are indispensable trait of the funerary programmes as their sufferings reflect and legitimise Christ's willing sacrifice.¹⁸ As noted before, the monks figures¹⁹, along with the prophets busts in the north aisle, as well as the frontal bishops in prothesis apse²⁰, are in connection with the funeral function of the lateral space. Accordingly, the south aisle also features few monastic individuals as well as two Holy hermits, as their portraits are in concurrence with the requirements of the monastic community. Yet, they do not constitute a consistent and coherent contribution to the scheme of the south aisle as a whole.



Fig. 7. St. Nicholas at Manastir,
St. Clement of Ochrid
Сл. 7. Свети Никола у Манастиру,
Свети Климент Охридски

¹⁷ Germanos, *On the Divine Liturgy*, tran. P. Meyendorff, New York 1984, Chapter 1, 57; James, *Monks, monastic art, the sanctorial cycle*, pp. 167–168.

¹⁸ G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, pp. 86–88; Ντ. Μουρίκη, *Οί τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη Πάτμο*, in *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', том ΙΔ' (1987–1988), Αθήνα 1989, p. 209; D. Popović, *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992, p. 52; S. Gabelić, *Predstave Petozarnih mučenika u crkvi Svetog Stefana u Konči*, in *Zograf*, 29 (Beograd 2002–2003), p. 197; D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, p. 81; Kostovska, *Mačeničkite dopojasja*, pp. 45–46.

¹⁹ Kostovska, *Reaching for Paradise*, pp. 68–80. Despite the effort to locate the sources for the verses on the monks scrolls, utilizing late Byzantine painters manuals, we were unlucky in the search for the relevant quotes. M. Medić, *Stari slikarski priručnici*, Beograd 2002–2005, vol. II, pp. 337–344, 546–553, vol. III, pp. 414–425.

²⁰ Kostovska, *Reaching for Paradise*, p. 89. It would seem that images of frontal hierarchs might, like the intercessory scene of the Deesis, have been selected to reflect the commemorative function of certain churches that housed burials. We might compare these two bishops' figures with the frontal portrayal of bishops in the apsidal painting of two fourteenth century Constantinopolitan chapels which can be attributed as a choice of decoration for establishments with funerary function. The parekklesion of the monastery of Chora (Kariye Camii) is decorated with frontal figures of hierarchs in the lower register of the apse, a selection viewed by Nersessian as "an indication that the regular liturgy, including the communion service, was not celebrated in the parekklesion". D. Mouriki who studied the Pammakaristos' programme concluded that "the frontal posture of the bishops, as well as the closed Gospel books which they hold, clearly indicated that their presence in not related to the celebration of the Mass, a feature which may be explained by the special function of the chapel". If the bishops decorated burial churches, as previous researchers have pointed out, then their pose, prominently displaying the codex, might be linked to funerary rites and the attendance of priests at the vigil over the deceased. G. Babić, *Les chapelles annexes des eglises byzantines*, Paris 1969, p. 172; Belting, Mango, Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*, p. 71; S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion in Kariye Djami*, in *The Kariye Djami, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, vol. 4, ed. P. A. Underwood, London 1975, p. 324; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, p. 144; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, pp. 20–21.

The aim of the decoration that emphasized the individual saints was to underline the importance of the Christian church whose foundation were laid down by the blood and sacrifice of the martyrs, whilst it continued existence depends upon the liturgy of the bishops and deeds of the monks²¹ In addition, the conspicuous absence of female saints, on the walls of St. Nicholas, reinforces the notion that this church was a katholicon of a monastery, which served the needs of an exclusively male community.²² One way of deconstructing the significance of Old Testament busts on the soffits of the arches leading to the south aisle is to imbue them with deep Mariological symbolism. However, in line with the fact that any Mariological attributes are absent, these impressive busts can be perceived predominantly as progenitors of the human race. And last, but not least, the portraits of the holy physicians concentrated in the western section of the church form a significant group, which reflects the need for their continuous assistance. The gallery of physician saints included notably Sts. Panteleimon and Hermolaus, Sts. Cyrus and John, St. Sampson the Hospitable and St. Mokios, but in all probability the deeply venerated Sts. Cosmas and Damian were part of the decoration as well.²³ In unison with their vocation and their association with the sick and dying, they were indispensable in the decoration of the funerary chapels.²⁴ In conjunction with the eschatological symbolism of some of the compositions, the holy anargiroi were called upon on behalf of the faithful to guarantee the prosperity, health, security and salvation of the worthy abbot Akakios and the virtuous members of the monastic community. The thematically grouped category of saints, represented by their most prominent members, serve to advocate the cause for the remittance of donor's sins.

Intercessory composition *par excellence*, the Deesis in Manastir (Fig. 8), took a prominent place, near the iconostasis, in the lower register of the south wall of the naos. The constituting figures of the Deesis are additionally distinguished, not only by their size, but also by the painted arches that engulf them.²⁵ The idea of intermediacy between the human kind and God, as represented by the patron saint and the Deesis group, becomes a standard iconographic expression of orthodox Christianity.²⁶ The Virgin Mediatrix, as is generically known, has been a testament of the ever present glorifying notion that the Mother of God was the most

²¹ At the same time the writings of the monastic fathers show that they considered the monks equal in the economy of salvation. Djurić, *Svetogorske ideje u slikarstvu Protatona*, p. 89.

²² Ditto, the decorative programme of Archangel Michael in Varoš lacks representation of the same category of saints that is a testament to the devotional requirements of the monastic brotherhood.

²³ Physicians saints were deeply venerated in the Ochrid Archbishopric. One of the holiest monastery in Ochrid was dedicated to St. Panteleimon. Also, not so far from Manastir and from the same period was the decoration of the Church of Archangel Michael, where Sts. Cosmas and Damian appear twice. C. Grozdanov, *Pojava i prodor portreta Klimenta Ohridskog*, in *ZLU*, 3 (1967), pp. 50–51; idem, *Ohridsko zidno slikarstvo*, p. 41; D. Koco, *Novi podatoci za istorijata na Klimentoviot manastir Sv. Pantelejmon vo Ohrid*, in *Kliment Ohridski*. Studii, Skopje 1986, pp. 217–218.

²⁴ The miraculous healings which were frequent occurrence at the tombs of the saint physicians may amplify this perception. D. Popović, *Srpski vladarski grob*, p. 52, note 28.

²⁵ Marković – Djordjević, *op. cit.*, pp. 22–23.

²⁶ It seems that the arrangements of the Deesis group postdate the nucleus of this conception in the former cathedral church of St. Achilles at Mala Prespa, but anticipates the later development of this iconic group especially prominent in the fourteenth century Ochrid churches. C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, Beograd – Ohrid 1980, pp. 39–40. The appearance of a fairly standardized programme of the juxtaposed Deesis and the patron saints along the sanctuary/chancel barrier is discussed at length by G. Babić, *O zivopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, in *ZLU*, 11 (1975), pp. 18–36 and A. W. Epstein, *The Middle-Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?*, in *The Journal of the British Archaeological Association*, 134 (1981), pp. 1–28.



Fig. 8. St. Nicholas at Manastir, Deisis
Сл. 8. Свети Никола у Манастиру, Дејзис

effective champion for the humankind before Christ, role which is augmented by the implication of the dialog words exchanged between mother and son and inscribed on the scroll held by the Virgin.²⁷

Whether painting the portrait of the patron saint or evoking his name in the donor's inscription, the promise of intercession is obtained. Particularly, St. Nicholas was very often represented in this context. Owing his popularity as an intercessor to his well know ability to rescue those wrongly accused and threatened with death, St. Nicholas became a ultimate patron figure.²⁸ Numerous churches were dedicated to him. Many, of them, had funerary function and

²⁷ Marković – Djordjević, *op. cit.*, pp. 35–40.

²⁸ In honour of St. Nicholas, on the 6 December his feast day, in addition to the numerous scripture, hagiographic and poetic passages, a special form of intercessory canons were read, known as *parakletikoi kanones*, which were characterized by an intense personal appeal to the saint on behalf of an individual. N. Patterson–Ševčenko, *The Evergetis Synaxarion and the celebration of a saint in twelfth-century art and liturgy*, in *Work and worship at the Theotokos Evergetis 1050–1200*, Papers of the fourth Belfast Byzantine International Colloquium 14–17 Sept 1995, ed. by M. Mullett and A. Kirby, Belfast 1997, pp. 389, 390–391. It seems that the monastic, as opposed to the cathedral



Fig. 9. St. Nicholas at Manastir, St. Nicholas
Сл. 9. Свети Никола у Манастиру, Св. Никола

the dedication to Nicholas was in connection with his role as a guide of souls after death.²⁹ His juxtaposition with the Deesis on the south wall (Fig. 9), which gains additional eschatological symbolism as a shrunken image of the Last Judgment, is highly intentional. Like the Virgin, St. Nicholas offers the donor his comparable service of intercession with Christ at the time of the Last Judgment.³⁰ His intercessory and funerary role in Manastir is also amplified by the presence of archangel Michael (Fig. 10), represented as a warrior saint beside him and his likewise juxtaposition with the Deesis. Archangel Michael's part in the Eschaton is secured by his attribute as the chief Heavenly lieutenant in the moment of the Judgment Day. In a similar fashion the presence of a cohort of full-length holy warriors on the south and north walls of the central nave is represented in order to underline essentially the same idea of intercession.

I have already discussed the complex programme of the north aisle elsewhere.³¹

Therefore I will only repeat the main idea that was emphasized in this space and that is the theme of the Final Coming of Christ on earth. The north aisle is an almost separate, independent unit with an adequate programme and furnishing underlining the eschatological concept conceived of by the donor.³² The presence of the monk served as an inspiration to the monastic ideal, in addition to their intercessory powers on brotherhood's behalf. A lack of narthex or any other subsidiary spaces like chapels or ambulatories in the church of St. Nicholas lead to a development of an unusual programme in the north aisle of this tripartite basilica. Instead of envisaging the potential narthex the donor contrived the programme of the north aisle in

tradition, is developing a special sort of glorifying literature genre which suits the Monastic *Orthos*. Ševčenko pertains that it is this Monastic environment that fosters the development of the canonic literature in honour of individual saints. *ibid*, pp. 391–392.

²⁹ M. Popović – S. Gabelić – B. Cvetković – B. Popović, *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005, pp. 148–149, 178, 197.

³⁰ N. Patterson–Ševčenko, *The Evergetis Synaxarion*, p. 396.

³¹ Kostovska, *Reaching for Paradise*, pp. 67 et passim.

³² Recently it was suggested to me that the unusual architectural arrangement of this basilica was due to the fact that it was envisaged from the start as a single nave church, but in the building process was gradually transformed to a three aisled basilica to accommodate the needs, not least burial requirements, of a growing monastic community. Some aspects of this hypothesis can be corroborated by the fact that it took few year to erect the church, in which process it's original plans could have been modified. In addition, the church represented as a single nave building in the hands of the abbot Akakios on the donor's dedicatory composition, might be an indication of its original conceived form. I would like to thank Dr. Sašo Korunovski for his insightful comment.



Fig. 10. St. Nicholas at Manastir, Archangel Michael
 Сл. 10. Свети Никола у Манастиру, Арханђел Михаил

accordance of the nonexistent one. It is obvious that both the Last Judgment and the individual figures of monks, as well as the donor's composition (Fig. 11)³³, in the north aisle of Manastir, comply with the prevailing arrangements of the Byzantine narthexes.³⁴ The picture of the Last Judgment as a funerary image represented the very essence of the fears and anticipations of the faithful. It was a test to the true believers' devotion. This symbolic and complex image acted as guidance in their everyday existence while inspiring their adherence to the genuine

³³ S. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)*, in *Byzantion*, 58 (1988), pp. 140–143.

³⁴ A lack of narthex was not a common feature, but it certainly isn't unique. Several Byzantine churches on Cyprus display this aspect prominently. A. Papageorgiou, *The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus*, in *Rayonnement Grec, Hommages à Charles Delvoye*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1982, pp. 437 et passim. On the theory of the introduction of the narthexes and exonarthexes in orthodox monasteries of the twelfth century see: Κ. Σακαλλάρης, *Λειτουργική χρήση και Μορφή των ναρθήκων της μέσης βυζαντινής περιόδου: Δοκιμασία πάνω στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση-εικονογράφηση του χώρου εισόδου των εκκλησιών σε σχέση με την χρήση του στις ιερές ακολουθίες*, Ηρακλείο 2001, pp. 77 – 96. Ph.D. thesis published in pdf format.



Fig. 11. St. Nicholas at Manastir, Donor's composition
Сл. 11. Свети Никола у Манастиру, Ктиторска композиција

virtues.³⁵ The figures of the monks, whilst having a moralizing effect on the monastic community, were fulfilling the requirement of supplication on behalf of the faithful. At the same time, these monastic saints, as part of the entire iconographic programme, were to be incorporated in the procession of the choirs of saints therefore becoming an integral part of the Judgment Day. In addition, the Old Testament individuals, whose images adorn the intrados of the arches leading into the north aisle, stress the benevolent or else catastrophic role of the Lord in the hereafter through their meaningful and carefully chosen quotations that express deep eschatological messages.³⁶ They do not only prophesied the Second coming of Christ, but they also anticipated the symbolism of the ultimate Judgment. The north aisle expresses a concise programme that is united by a unifying theme: Life after death.

On the walls of the south aisle an extensive cycle of the patron saint occupies the upper zones. Seven compositions are still preserved and these along with the four additional now lost scenes, which must have been painted on the south wall, comprise one of the more extensive early painted Lives of St. Nicholas in Byzantine art.³⁷ The Nicholas cycle in Manastir,

³⁵ B. Penkova, *Km v'prosa za funkciata na pritvora na Boyanskata c'rkva ot gledna tochka na ikonografskata programa na stenopisite v nego*, in *Izkustvo, Spisanie za izobrazitelno izkustvo*, 33–34 (Sofia 1996), p. 15.

³⁶ Belting, Mango, Mouriki, *The Mosaics and Frescoes*, p. 70.

³⁷ The location of Nicholas cycle within the church varies from monument to monument. The cycles are sometimes found in the narthex or in the nave proper, or more rarely in the chapels attached to either narthex or nave.



Fig. 12. St. Nicholas at Manastir, The three generals in prison
Сл. 12. Свети Никола у Манастиру, Три војводе у тамници

similar to the usual cycles of the saint, consists of certain biographical compositions. Among the biographical subjects such as birth, schooling, consecration and death (the last one not preserved in Manastir), the liturgical scenes gradually assume further importance. Appropriately in Manastir they were placed above the apse niche of the diaconikon. Scenes from the Praxis de Stratilates, of which only “the three generals in prison” (Fig. 12) and “the generals thank St. Nicholas” are preserved in Manastir, are inevitable among other themes in the cycle.³⁸

Sometimes when the cycles appear in the prothesis and the diaconikon, we find that these rooms are frequently walled off from the rest of the church and accessible only from the bema, as in Mother of God Ljevishka, Platsa, and Dečani. These chambers actually take on the aspect of distinct and separate chapels dedicated to St. Nicholas, while the church is dedicated to another saint or feast. As an addition, a portrait of St. Nicholas may occupy the conch of their apse (Sopoćani, Megara, Arilje, Staro Nagoričino). Babić, *Chapelles annexes*, pp. 129–158; Patterson-Ševčenko, *The Life of St. Nicholas*, p. 161. This certainly is not the case in Manastir, since the aisle perforated with openings, is not a distinct and walled i.e. separate space. Nevertheless the unusual appearance of the bust of St. John the Evangelist in the conch of the diaconikon, must signify some secondary dedication. The pastophoria spaces were usually dedicated to Virgin Mary or other prominent saints as St. Nicholas and John the Baptist. Occasionally though they were assigned to a particular saint who had a special significance for the donor or those involved in commissioning the decoration as was the case with the dedication of the prothesis to the prophet Daniel at Church of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peć, date from around 1260. S. Petković, *Archbishop Danilo I: The donor of the frescoes in the prothesis of the Church of the Holy Apostles in Peć*, in *Zograf*, 30 (2004–2005), pp. 81–88, summary in English.

³⁸ Although the Praxis story is always of major importance, only a few monuments illustrate it in full, that is, all six scenes. Most make a choice of episodes, frequently omitting the final two. Patterson-Ševčenko, *The Life of*



Fig. 13. St. Nicholas at Manastir, Tree of Jesse
Сл. 13. Свети Никола у Манастиру, Лоза Јесејева

Nicholas' extraordinary powers as intercessor on behalf of the innocent, well known from the various episodes of the Praxis, made him a likely choice for a patron saint.³⁹ In accordance with the dedication of the church, but also with the general aspect of the cult of St. Nicholas and his role as an intercessor for the faithful on the Day of Judgment his continuing popularity was assured.⁴⁰ In Manastir, the donor of the decoration, abbot Akakios, was hoping to extract the help of this particular saint, by painting episodes of his Vita. That way his assistance would be more effective, fulfilling and victorious. St. Nicholas, who was a very successful mediator, fits this picture perfectly.

Virgin Mary, the Mother of God, directly personified the fact of Christ's birth and life on earth. Considered a Hodegetria of mankind, because of her affection, maternal feelings and empathy, only possible and truly expressed through her role as a mother, she is the most approachable intercessor between the faithful and Christ⁴¹. For this reasons hers and the patron saint's repeated representation in the south aisle signify their prominence as intercessors in

the church decoration of Manastir. Adjacent to these figures, the Tree of Jesse in Manastir (Fig. 13), painted on the north wall of the south aisle and on the intrados of the arches towards the central nave, hasn't got the complexity of the later examples and follows a simpler scheme, already illustrated earlier in Panagia Mavriotissa.⁴² The composition of the Tree of Jesse, which is often present in the church hymnographical literature and in church services, assumes

St. Nicholas, pp. 156, 159. As for the only scene from a selection of miracles – St. Nicholas distributes alms, one wonders whether this it was incorporated because of the charitable functions of the monastic establishment.

³⁹ The undisputedly funerary context of this particular Nicholas cycle leads us, as previous scholars have pointed out, to the fact that Nicholas cycles are often found in conjunction either with actual burials or with painted portraits of donors. There are arcosolia or actual graves beneath cycles in Studenica, Prizren, Gračanica, St. Nicholas Orphanos in Thessaloniki, St. Nikola at Stanichenje, and there donor portraits near the cycle at St. Nicholas Kasnitze in Kastoria, at Drapeti, Psača, Markov Manastir, Curtea, Ramača and Kalotino.

⁴⁰ Patterson-Ševčenko, *The Life of St. Nicholas*, p. 162.

⁴¹ I. Kalavrezou, *Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou*, in *DOP*, 44 (1990) pp. 165–172; D. Mouriki, *Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons*, in *CA*, 39 (1991), pp. 153–182; I. Kalavrezou, *The Maternal Side of the Virgin*, in *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Exhibition. Catalogue, Athens, 2000, p.42.

⁴² Koco – Miljković-Pepok, *Manastir*, p. 80, Sch. III, 3, Sl. 98, 98a, 98b; Milanović, *The Tree of Jesse*, pp. 49, 57–59 and notes 51, 52.



Fig. 14. St. Nicholas at Manastir, Heavenly Ladder
Сл. 14. Свети Никола у Манастиру, Лествица Јована Климакса

not only the symbolism of the Incarnation, celebrating it as a part of the Mystery of Salvation⁴³, but also emits a strong Eschatological context stressing the role of the Virgin in the preparation of the Saviour's coming.⁴⁴

The entire west wall of the south aisle in Manastir is reserved for the imposing Heavenly Ladder (Fig. 14). The Heavenly Ladder is the oldest securely dated surviving monumental example of this iconic image.⁴⁵ Based on an intimate recount full of spiritual intensity, the symbolic picture has been developed in to a majestic scene of monumental proportions. The same composition is later executed in the exonarthexes of St. George at Omorhoekklesia and

⁴³ Taylor, *The Historiated Tree*, p. 125. Two basic subjects, the ancestry of Christ according to the flesh, and that of the prophecy of his corporeal appearance in the world as the Saviour, are contained in the image of the Tree of Jesse.

⁴⁴ Milanović, *The Tree of Jesse*, pp. 58–59.

⁴⁵ The north wall of a Hermitage dedicated to the Ascension, near the village Miriali, above Mystras, on the Taygetus mountain, in southern Peloponnese, houses a monumental picture of the Heavenly Ladder. The badly preserved image comprises of the diagonally positioned Ladder striving to reach Heavens represented as concentric circles, from where the hand of God emerges. Between the thirteen rungs of the Ladder the inscribed quotes, containing virtues messages, correspond to the Klimakos text. N. Drandakes, who studied the Hermitage, attributes the picture to the second fresco layer. Dating this layer widely in the second half of the Thirteenth century, at the same time, on stylistic grounds, he associates it with the paintings of the church of St. Theodores in Kaphiona, that are executed around 1263–1264. Nikolaos B. Drandakes, *To asketerio tes Analepses sto Miriali tou Taygetou*, in Thymiana, *ste mneme tes Laskarinas Boura*, T. I, Keimena, Mouseio Benake, Athens 1994, pp. 83–89.

Vatoped.⁴⁶ Pertinent to the monastic environment this symbolic composition is in accordance with condensed visual message it conveys. The Heavenly Ladder of John Klimakos held particular meaning for the monastic communities, because it represented the monastic virtues toward which every monk aspired. It offered, expressed in picture, spiritual rewards to the worthy monks and eternal condemnation to the ones who have succumbed to the sin. It clearly stated the message that only through conquering the weaknesses the monks can undergo transformation that opens the pathway to the Heavenly Kingdom.

The inclusion of the portraits of the numerous monks on the walls of both lateral aisles contributes to the notion of function of the church as a monastic institution.⁴⁷ They had a moralizing effect and inspiring influence on the brotherhood. Among them, in the south wall of the south aisle two figures identified as Ioasaph and Barlaam are depicted (Fig. 15). The story of the Indian prince, who influenced by the monk Barlaam, renounced his kingdom and fostered life in a state of poverty and penitence was adopted in Byzantine monastic circles as a reminiscence of the spiritual wandering of the monk and the virtues of ascetic monasticism.⁴⁸ These subjects concerned with monastic virtues that adorn the church decoration of Manastir were appropriate and important for a monastic community. It has been suggested that the monastic pair of Ioasaph and Barlaam, the ladder of John Klimakos, as well as Pachomios and the Angel, which has either been omitted or not preserved in Manastir, became popular in monastic programmes, which were developed in churches influenced by Athonite monasticism.⁴⁹ Recently, Sharon Gerstel pointed out that all three subjects were prominently displayed in the late thirteenth and early fourteenth century churches of Thessaloniki and its hinterland and rarely emerged in other areas of the empire, which would signal their regional significance.⁵⁰ However, we may note that even their previously unnoticed earlier inclusion in the programme of Manastir does not exclude Athonite influence; it might only point to an earlier lost prototype from Mount Athos. Furthermore, whilst the connections of the donor abbot and priest monk Akakios with the higher administrative personnel of the Ochrid Archbishopric has already been emphasized, it might be possible to discern the influence of a learned individual, who might have had close connections with the monastic community on

⁴⁶ S. E. J. Gerstel, *Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike*, in *DOP*, 57 (2003), = (*Symposium on Late Byzantine Thessalonike*), Washington D.C. 2001, p. 234. Perhaps in Manastir the south aisle was used as space for additional services and commemoration moreover for according to the monastic typika the celebration of the night office (night vigils and other services – one of the steps of John's *Klimakos* is concerned with the appropriate behaviour during night vigils) would have taken place within spaces such as the exonathex. G. Nicholl, *A contribution to the archaeological interpretation of typika: the case of the narthex*, in *Work and worship at the Theotokos Evergetis*, pp. 294–295; See also D. Krausmüller, *Private vs communal: Niketas Stethatos's Hypotyposis for Stoudios, and patterns of worship in eleventh-century Byzantine monasteries*, in *Work and worship at the Theotokos Evergetis*, pp. 309–328.

⁴⁷ Similar situation can be observed in the small basilica of St. Euthymios, adjacent to St. Demetrius in Thessaloniki. Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, p. 228.

⁴⁸ On the illustration of the subject in illuminated manuscripts see: S. der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, passim; Walter, *Art and Ritual*, p. 45.

⁴⁹ Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, p. 232. St. Pachomios and the Angel is another of these subjects, but it is omitted in Manastir.

⁵⁰ Churches in which the monastic pair is found (Studena (1208/9), Protaton (ca. 1290), Virgin Peribleptos – Ochrid (1295), St. George – Omorphoekklesia (1295–1317), Panagia Olympiotissa at Elasson (mid. 14th c.) and Prophitis Elias in Thessalonike (1360–80) have been influenced by Mount Athos, which played a central role in the popularization and circulation of the tale in late Byzantium. Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, p. 232.



Fig. 15. St. Nicholas at Manastir, Sts. Ioasaph and Barlaam
 Сл. 15. Свети Никола у Манастиру, Свети Јоасаф и Варлаам

the Holy Mountain.⁵¹ On the other hand, perhaps the choice of subjects was the own personal preference of the ktetor Akakios who might have been evoking a particular, highly regarded monastic community and its decorative ensemble.⁵² And last, but not least, we should not forget the contribution of the travelling or even presumably less influential stationary painters and artistic workshops in the transmission and dissemination of the visual formulas within the region of Greater Macedonia.

When choosing an adequate programme for their sacral buildings the donors or their advisors were ruled by the order prescribed from the celebration of the solemn liturgy and the ritual performed in everyday service. Transfixed in picture the painted programme symbol-

⁵¹ Kostovska, *Piety and Patronage*. Undoubtedly, there were high ranking personalities within the Archbishopric who had close ties with Mount Athos. As was the case, few years earlier, with archbishop Iakovos Proarchios, who was revered as a spiritual person or in various instances connected with the Holy Mountain and was highly regarded by the prominent monastic figure and erudite Nikephoros Blemmydes. S. Mercati, *Sulla vita e sulle opere di Giacomo di Bulgaria*, in *Collectanea Byzantina*, Vol. I, Bari 1970, pp. 99–113 (= *Actes du IV^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Sofia 1935 = *Bulletin de l'Institut Archeologique Bulgare*, IX (1935), pp. 165–176); I. Dujčev, *Die Letzten Jahre des Erzbischofs Iakobos von Achrida*, in *BZ*, 42 (1943/1949), pp. 377–383; idem, *Un nouveau temoignage de Jacques de Bulgarie*, in *BSI*, 21 (1960), pp. 54–61; D. Angelov, *Imperial ideology and political thought in Byzantium (1204–1330)*, Cambridge University Press, 2007, pp. 66–67, note 137.

⁵² It could be a “place of memory” maintaining close links, through the process of shared visual material, common architectural plan or a particular rite, to the Athonite monasticism. Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, p. 231.

ized the idea of the everlasting church. The complex painted decoration that embellishes the walls of the monastic church of St. Nicholas possesses exceptional iconographic motifs and often extraordinary details. Nevertheless, that is not its unique captivating point. The choice of subjects in Manastir clearly underlines the idea of intercession for the mankind, and more particularly the salvation of the soul of the donor abbot Akakios. As stated in the extensive, if now somewhat badly preserved donor's inscription, Akakios made financial provisions himself and with the help of his spiritual brothers managed to secure the existence of the monastic community over the years.⁵³ At the same time he succeeded, which is discernible through visual signs, in allocating for himself a final resting place.⁵⁴ The contrived programme incorporates visual images such as the Deesis, Last Judgment, St. Nicholas cycle, prominent warrior saints, numerous martyrs, highly venerate bishops, pious monks and additional liturgical and hymnological subjects. They all formed a complex relationship and symbolized a hierarchical and hieratical order that was the centre of the Christological universe. For the Christian believer it was this particular universe to which he entrusted all his hopes for salvation.

Петрула Костовска

КОНЦЕПТ НАДЕ У СПАСЕЊЕ И АКАКИЈЕВ МОНАСТИЧКИ ПРОГРАМ У СВЕТОМ НИКОЛИ У МАНАСТИРУ

Резиме

Најважнији празници хришћанског литургијског календара, чије су слике врло рано издвојене у засебан циклус, обавезан у декоративном програму сваке православне цркве, вековима су имали устаљена и препознатљива решења, а у Светом Николи, сцене Великих Празника, допуњене понеком композицијом из циклуса Христових мука, не одликују се иконографском оригиналношћу, нити упечатљивим симболичким детаљима. Разгледајући целокупни програм цркава, нама се чини да је акценат дат улози заступништва. Многобројне појединачне фигуре које припадају различитим категоријама светитеља закупају зидове манастирске цркве. Наилазимо на Свете ратнике који творе групацију не само најпоштованијих великомученика већ и ређе представљаних Св. Никите, Св. Нестора, Св. Евстатија Плакиде, Св. Андреја Стратилата, као и Св. Романа који је имао атрибуте светог ратника. Такође, изненађује бројност светих лекара, који су заступљени у Светом Николи, Св. Пантелејмоном, Св. Јермолајем, Св. Киром и Св. Јованом Врачем, Св. Мокијем и Св. Самсоном Гостољупцем. Црква великих димензија као Свети Никола, претпоставља постојање и поштованог пара светих лекара Козме и Дамјана, чије би слике требало да тражимо у данас непостојећем живопису на западном зиду цркве. Четрдесетак попрсја мученика, двадесет и шест сачуваних и поименично идентификованих епископа, и не тако велики број пророка и старозаветних праотаца красе ниже зоне цркве. У програму манастирских цркава незаобилазне су слике светих монаха, који су у Светом Николи заступљени у великом броју, и који су својим примерним и понизним животом представљали узор манастирском братству.

⁵³ I am indebted to the classicist Natalija Popovska for her invaluable translation of the extensive donor's inscription, which shed a new light on the history of the monastic establishment.

⁵⁴ It is highly possible that the male skeleton that was found below the floor in the south-west corner of the north aisle are the physical remains of the donor Akakios or one of the subsequent abbots. The remains of a second older skeleton was found besides his feet which might have belonged to the original donor. Dr. Branko Risteski provided me with the insight to the recent archaeological excavation.

Живописни програм задужбина представља основни извор за разумевање слојевитих идеја, јер су визуелним језиком прокламоване најважније поруке ктитора. Међу њима су место имали и садржаји везани за гроб и фунералну намену храма. Симболична концепција груписања Дејзиса са св. војницима, арханђелом Михаилом и ликом патрона Светог Николе, као пандана, обликује основно језгро ликовне целине којој се упућују молитве за спас људи. Сотериолошка и есхатолошка симболика монументалне композиције Страшног суда је изражена на експлицитан начин. Упечатљива ктиторска композиција је такође инкорпорирана у фунерални програм северног брода. Тиме је јасно подвучена и јавно исказана вера у будуће Спасење, без сумње, најприсутнија порука сликаних програма над гробовима. Суптилна порука коју нуди програм Светог Николе може се разумети једино у контексту комплексног акта ктиторског завештања. Селектовањем одређених композиција или индивидуалних светитеља ктитор обзнањује и шири своју интимну поруку. Избором, комбинацијом, па чак и изостављањем појединих слика откривале су се нове нијансе у значењу, или алузија на одређена богослужења и празновања, која су у Светом Николи у функцији гробног карактера северног брода католикона.

Дуги натпис, исписан фреско техником по дужини јужног и већим делом северног зида, пружа нам веома значајне податке о хронологији и историји цркве Светог Николе у селу Манастир. Осим првобитног датума подизања грађевине, који натпис доноси као 1095, исти нам открива и велику обнову између 1265/66. и 1271/72. заслугом ктитора и истовремено категумена Акакија, који је својом упорношћу прикупио новац за обнову манастира, а истовремено позвао монахе да би настанили исти. Сликани програм нам такође открива интимне мисли ктитора. Његове страхове и преокупације, који су, при обнови запуштеног манастира, руководили његовом „ирационалном” упорношћу у испуњавању дужности према Богу.

ЈАСМИНА ЈАКШИЋ
 Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
 Оригиналан научни рад / Original scientific paper

О архитектури Старобечејске прве штедионице и кредитне банке

САЖЕТАК: Репрезентативну зграду Старобечејске прве штедионице и кредитне банке у Бечеју пројектовали су архитекте Бела Малнаи и Ђула Хас као победници конкурса расписаног 1907. године. Овај пројекат спада међу њихове прве заједничке радове. Пројекат фасаде није сачуван и њен првобитан изглед може се реконструисати на основу старих разгледница. Спратни објекат банке је највероватније саграђен током 1908. године и функционално је конципиран као пословно-стамбени простор, где се приземни део користи за потребе банке, а спратни као приватне просторије. У основи је зграда подељена на три ризалита, с тим да се два бочна ослањају на регулациону линију улице, а централни је увучен у поље. У спољашњој визури објекат доноси сведено решење где се динамика постиже распоредом маса и отвора, док орнамент служи да би се акцентовали поједини сегменти. Палата Старобечејске прве штедионице и кредитне банке враћа Бечеј на мапу важних центара приликом проучавања архитектуре на прелому векова у Војводини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бечеј, Старобечејска прва штедионица и кредитна банка (Óbecsei Első Takarékpénztár és Hitelbank), Бела Малнаи (Málnai Béla), Ђула Хас (Haász Gyula).

Током вишедеценијског проучавања градитељског наслеђа краја деветнаестог и почетка двадесетог века на територији Војводине Бечеј је остајао по страни. Грађа из овог периода је непотпуна, расута и често непоуздана, базирана на рукописима, причама, непровереним подацима и паушалним оценама. Старо језгро града Бечеја, као и поједини објекти, заштићени су 1976. године, али се чини да они који се не налазе на главном градском тргу, „Погачи“, нису били довољно инспиративни истраживачима, иако се кроз сачувану архитектуру може пратити развој још увек традиционалне средине у којој се почетком двадесетог века нешто ново догађало.¹

¹ Истраживање и очување архитектонског наслеђа Бечеја у надлежности је Покрајинског завода за заштиту споменика културе Нови Сад (ПЗЗСКНС). Део посла обављен је од 1972. до 1974. године, када су истраживачи ПЗЗСКНС, уз помоћ локалних стручњака, урбаниста, пописали и делимично обрадили и валоризовали споменичко наслеђе Бечеја, стављајући центар Бечеја, са појединачним објектима као споменицима културе, под заштиту државе Решењем бр. 01–67/1–76 од 2. фебруара 1976. године. На основу овог је надлежни Општински суд у Бечеју донео Решење бр. 1759/76 од 5. новембра 1976. године о забележби да објекти из Решења ПЗЗСКНС имају својство споменика културе. На основу правоснажног Решења са образложењем ПЗЗСКНС 01–67/8–76 од 25. марта 1976. поједини објекти су били склоњени са листе појединачних заштићених објеката, због предвиђених урбанистичких решења; у регистар споменика културе је уписано 1. априла 1977. године под редним бројем 698

Међу објектима чија је вредност препозната током седамдесетих година и који су тада стављени под заштиту налази се и зграда некадашње Старобечејске прве штедионице и кредитне банке (Óbecsei Első Takarékpénztár és Hitelbank), данас зграда Војвођанске банке.² Палата банке је грађена у периоду 1907–1908. године и пројектовали су је Бела Малнаи (Málnai Béla, 1878–1941) и Ђула Хас (Haász Gyula, 1877–1945), будимпештански архитекти. Овај објекат је међу малобројним из Бечеја који се помиње у стручној литератури, а потврђени пројекат Малнаија и Хаса враћа га на мапу важних центара у градитељском наслеђу Војводине.³

У архитектури Аустроугарске монархије на прелому векова доминирали су објекти изграђени по обрасцима академизма и историзма. Појава и развој новог уметничког покрета – сецесије, у Војводини се може пратити првенствено кроз остварења архитеката инспирисаних „оцем мађарске сецесије“, Еденом Лехнером (Lechner Ödön, 1845–1915). Нова струја у развоју архитектуре Угарске појављује се у другој половини прве деценије двадесетог века, када се кроз деловање групе „Младих“ (A Fiatalok) и њеног предводника



Палата Старобечејске прве штедионице и кредитне банке, 1909 (Градски музеј Бечеј, Збирка разгледница, ИБ 1396–1810)

Кароља Коша (Kósh Károly, 1883–1977) проучава и примењује традиционално градитељство Мађара у пројектима за нове објекте. Премодерна архитектура Беле Лајте (Lajta (Leitersdorfer) Béla, 1873–1920) инспирисала је младе архитекте да се окрену ка конструктивнијим решењима, што ће посебно бити приметно у архитектури Угарске после 1910. године. Појаве у развоју архитектуре Угарске крајем деветнаестог и почетком двадесетог века оставиле су траг у њеној тадашњој јужној провинцији – Војводини, кроз остварења значајних, кључних архитектонских имена тог периода.⁴

– Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Нови Сад, Е-79/А, 6911; Старо језгро града – „Трг погача“ које обухвата централни градски трг, окружен околним блоковима и улицама Маршала Тита, Бориса Кидрича, Моше Пијаде, Петра Драпшина и улице паралелне њој према Тиси, заштићено је као просторна културна историјска целина (*Службени лист АПВ* бр. 25/1991). Током 2008. године ПЗЗСКНС је радио на прикупљању података за нову валоризацију објеката у Бечеју за Генерални урбанистички план.

² У Бечеју је препознатљива под овим именом. Војвођанска банка и Национална банка Грчке а.д. су припојене и послују под заједничким називом Војвођанска банка акционарско друштво Нови Сад, http://www.voban.co.rs/sr/home/o_nama/o_vojvodanskoj/

³ Према Решењу Покрајинског завода за заштиту споменика културе бр. 01–67/1–76 од 2. фебруара 1976. године и Општинског суда у Бечеју Решење бр. 1759/76 од 5. новембра 1976: „Зграда у улици Маршала Тита 26 у друштеној својини са правом коришћења Новосадске банке – Фиљала Бечеј, уписана у зк. ул. бр. 97 К.о. Бечеј, парц. бр. 2201...“ стављена је под заштиту као споменик културе. До сада је познато да се зграда банке помиње у: Gerle J., Kovács A., Makovecz I., *A századforduló magyar építészete*, Budapest, Békéscsaba, 1990, 263, где се као година изградње наводи 1906; B. Duranci, *Arhitektura secesije u Vojvodini*, Subotica 2005, 91, понавља 1906. као годину изградње; Ј. Јакшић, каталог изложбе Поглед кроз прозор, Елементи сецесије у архитектури градског језгра Бечеја [каталог], Бечеј 2008; Ј. Јакшић, *Palata Starobečejske prve štedionice i kreditne banke*, DaNS, 64, Novi Sad 2009, 58–59; <http://www.mke.hu/lyka/06/266-280-kronika.htm>.

⁴ О академизму и историзму: Александар Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд 2005; о архитектури на прелому векова у Мађарској и Војводини: Gerle J., Kovács A., Makovecz I.,

Бечеј, град са битном историјском улогом као седиште Потиског крунског дистрикта (1751–1848), уништен је у великој мери током Револуције 1848/49. године и додатно девастиран поплавама крајем деветнаестог века. Велика градитељска делатност на прелому векова била је у Бечеју и део обнове града и потребе за новим објектима. Већина јавних објеката изграђена је у том периоду, а потписници пројеката су значајна архитектонска имена: Ендре Макај (Макај Endre, 1847–1905 – зграда Општине, 1881), Ђула Вагнер (Wagner Gyula, 1851–1937 – зграда Суда, 1906), Владимир Николић (1857–1922 – Задужбина баронице Еуфимије Јовић, 1904). У првој деценији двадесетог века у Бечеју су се догађале важне урбанистичке промене којима се живот тада среског места прилагођавао савременим потребама. Окосницу економије још увек чине старе велепоседничке породице, али нови слој школованих лекара, адвоката, банкара све више преузима примат у граду. Већина њих школује се у Будимпешти и поред знања доносе и нове културне и друштвене обрасце. Бечеј добија нову економску снагу и отварају се банке на чијем се челу и у управним одборима налазе економски и друштвено најзначајније личности.⁵

Међу банкама које су имале препознатљиву улогу у Бечеју издвајале су се Окружна кредитна банка деоничарско друштво у Старом Бечеју и Старобечејска прва штедионица.⁶ На челу ових банака се средином прве деценије налазе два пријатеља, способни пословни људи, др Пал Галамбош (Dr Galambos Pál) и др Игнац Милко (Dr Milkó Ignác). После смрти оснивача Кредитне банке, Беле Гомбоша (Gombos Béla), 1905. године, на чело те банке долази др Пал Галамбош. Већ 1906. године у новинама, чији је он оснивач и уредник, појављују се вести о могућностима да се Кредитна банка уједини са Старобечејском првом штедионицом.⁷ Први озбиљни иступ у том правцу који је сачуван у

Нав. дело: J. Howard, *Art Nouveau: international and national styles in Europe*, Manchester and New York 1996, 103–122, код нас нпр.: B. Duranci, *Arhitektura secesije u Vojvodini*, Subotica 2005 (репринт на српском издања *A Vajdasági építészeti szecesszió*, Novi Sad 1983) са старијом библиографијом; К. Мартиновић-Цвијин, *Уједињени мађарске сецесије на војвођанску архитектуру*, ЗНМ XII-2, Београд 1985; *Subotički opus Ferenc J. Rajhla*, Subotica 1985; *Subotički opus Komora i Jakaba*, Subotičke novine, Subotica 1988; B. Sádi, *Adatok Lajta Béla zentai munkásságáról*, Műemlékvidelem, Budapest 1984/2, 84–89 (ауторка је 1975. одбранила дипломски рад са истом темом – B. Dejanović, *Secesija Bele Lajta u Senti*, diplomski rad na smeru Istorija umetnosti, Filozofski fakultet, Beograd 1975); *Secesija u Subotici / A szecesszió Szabadkán*, autor projekta i urednik Boško Krstić. Prilozi: Mr V. Aladžić, B. Duranci, M. Grlica, O. Kovačev Ninkov, Mr K. Martinović Cvijin, Mr G. Prčić Vujnović. Književna zajednica Subotica / Kijarat Kiadó Budapest, 2002. У радовима историчара архитектуре нашли су се и објекти грађени на прелому векова. У Новом Саду на пример: S. Jovanović, *Novosadska arhitektura*, DaNS, 30, Novi Sad 2000; V. Mitrović, *Graditelji Novog Sada (druga polovina XIX – prva polovina XX veka) / Builders of Novi Sad (Second half of the 19th and the first half of the 20th century)*, CD ROM sa publikacijom, Novi Sad 2001; Д. Станчић, *Вишражи: Нови Сад – Пештоварадин – Сремски Карловци – Фуџоџ*, Нови Сад 1997; *Нови Сад: Од куће до куће*, Нови Сад 2005...; Публикована су и истраживања везана за друге градове Војводине, али у много мањој мери, углавном као делови зборника радова као нпр. В. Поповић, *Сецесија у архитектури и примењеној уметности у Великом Бечкерек (Зрењанин)*, ЗНМ XII-2, Београд 1985, или кроз прегледе архитектуре једног града као што су: V. Karavida, *Zrenjanin – Graditeljska baština*, Zrenjanin 2002 или Valkay Z., *Zenta építészete*, Újvidék, Zenta 2002, у којима су место нашли и објекти грађени на прелому векова.

⁵ Чедомир Потпарић, *Из прошлости Бечеја*, Бечеј 1955; Pal Šandor, *Stare bečejske razglednice*, Bečeј 1985; Dušan Orinčal, *Bečeј*, Bečeј 1997; Покрајински завод за заштиту споменика културе Нови Сад, *Просторно планска основа заштите споменика културе у грађевинском реону Бечеја*, 2008 (рукопис).

⁶ Оригинални називи ових банака су за Окружну кредитну банку – Kerületi Hitelbank Részvénytársaság Ó-Becsén, а за Старобечејску прву штедионицу – Óbecsei Első Takarékpénztár.

⁷ Anonim, *Egyesülő pénztizek*, Óbecse és Vidéke, 1. 4. 1906, Градски музеј Бечеј, Историјски одсек, Збирка новина.

документацији било је обраћање др Игнаца Милка на Скупштини деоничара 30. маја 1907. године у Кредитној банци, коју је водио др Галамбош. На седници је одлучено да дође до уједињења две банке 1. јануара 1908. године, под одређеним условима.⁸

Расписан је конкурс за нову вишеспратну зграду „Уједињене штедионице и кредитне банке“ (Egyesült Takarékpénztár és Hitelbank), али у архивској грађи не постоји конкурсна документација, тако да о условима и резултатима сазнајемо из локалне штампе.⁹ Право учешћа на конкурс имали су искључиво мађарски држављани, а послата документација је требало да садржи план сваког планираног сегмента, као и план сваког дела фасаде, уколико се разликују, са цртежом попречног пресека и стручним описом. За комплетну документацију требало је приложити просечан трошковник рачунат по кубатуре, са вредношћу која би се кретала у оквирима до 80.000 круна. Пројекти је требало да буду достављени до 20. јула 1907. године. Према тексту конкурса, награђени и откупљени радови прелазе у власништво Старобечејске прве штедионице, док они који нису у наведеним категоријама могу да буду откупљени и банка задржава право да реализује идеје са ових планова. Укупно је стигло девет пројеката: из Будимпеште пет, Темишвара два, из Арада и Апатина по један, који су по шифрама и трошковницима побројани у објављеним резултатима конкурса августа 1907. године. Конкурсну комисију од стране банке представљали су Ђозо Касап (Kaszap Győző), главни инжењер, и Геза Вечеј (Vécsey Géza), главни службеник, а од стране Удружења мађарских инжењера и архитеката био је Золтан Рајс (Reiss Zoltán, 1877–1945), архитекта из Будимпеште.¹⁰ Ниједан од пристиглих конкурсних радова није се придржавао оквира трошковника и комисија је предложила да та тачка конкурса не буде условљавајућа. Узимајући у обзир локалне услове и услове које захтева једна банка комисија је одлучила да прва три награђена рада садрже идеје које могу бити у великој мери искоришћене при изведби. Прву награду освојио је план „Централна“ (Centrális), аутора Беле Малнаија и Ђуле Хаса, чији је прелиминарни трошкови били 81.792 круне. Друго место припало је Липоту Баумхорну (Baumhorn Lipót, 1860–1932) за план под шифром „Бачка банка“ (Bácskai bank) са вредношћу од 90.682 круне, а трећа Јожефу Милеру (Müller József), за план под шифром „Зевс“ (Zeus), који је вредео 80.130 круне. Комисија је похвалила и откупила уметнички нацртану алтернативну фасаду пројекта под шифром „Само тако“ (Csakis így) Јожефа Рајха (Reich József), архитекте из Будимпеште.¹¹

⁸ Записници Скупштине до 20. јануара 1908. године, Историјски архив Сента – Одсек за архивску грађу Бечеј, F.051 – Kerületi hitelbank rezvénytársaság Óbecsén (Okružna kreditna banka deoničarsko društvo Stari Bečej). У Историјском архиву налази се под F.064 – Starobечејска прва штедионика i kreditna banka – ови архивски фондови немају комплетну документацију, већ само поједине књиге које су пронађене 1962. године на тавану тада Комуналне банке. Очуванији је фонд F.051 у ком се може донекле сагледати рад Окружне кредитне банке од њеног оснивања 1895. до 1931. године. Фонд F.064 има недовољно очувану документацију Старобечејске прве штедионице и кредитне банке од 1910. до 1923–31. Творац фонда престаје са радом 1. јануара 1923, када се кроз фузију са Бачко-потиском штедионицом и Бачко-потиском Прометном д.д. формира нова Бачко-потиска кредитна банка, из: Сумарни инвентар F.064. Нема сачуване грађе за Прву старобечејску штедионицу пре 1910.

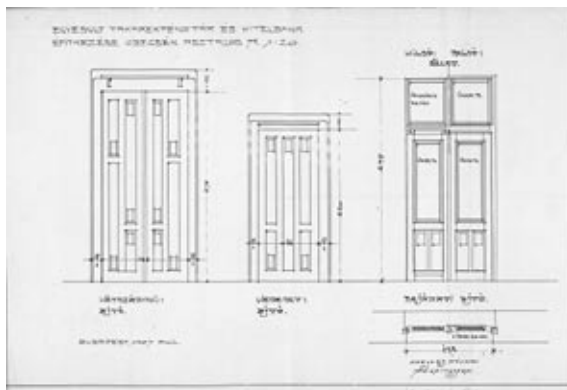
⁹ Конкурс је објављен у локалној штампи у јулу, али се у тексту конкурса као датум расписивања наводи 7. јун 1907: *Tervpálmázati hirdmény*, Óbecse és Vidéke, 7. 7. 1907, 5; Резултати конкурса објављени су у тексту: Anonim, *Az egyesült óbecsei takarékpénztár r.t. palotájának terveire*, Óbecse és Vidéke, 4. 8. 1907, 4.

¹⁰ Magyar mérnök-és építész egyeslet било је утицајно удружење када је реч о одабиру решења објеката. Золтан Рајс је у Војводини пројектовао Градску кућу у Кањижи 1912. године.

¹¹ Према тексту конкурса награде су износиле 500 круна за прву, 200 круна за другу и 100 круна за трећу награду. Откупна вредност пројеката који нису добили награду била је 100 круна – *Tervpályáti hirdmény*,

Победници на конкурс у нису били непознати јавности, али им је ово био један од првих заједничких пројеката. Обојица су завршили Архитектонски факултет Техничког универзитета у Будимпешти 1901. године, али им се путеви раздвајају. Малнаи остаје везан за Будимпешту, радио је у атељеу Едена Лехнера, затим са Белом Лајтом, Дежеом Химлером (Himler Dezső) и Миклошем Романом (Román Miklós, 1879–1945), да би од 1904. до 1907. пројектовао самостално. Хас је наставио студијско образовање у Француској, Немачкој, Италији и Аустрији, а у Будимпешту се враћа 1904. године. Њих двојица отварају заједнички биро 1907. године, са пројектима везаним углавном за решења стамбених објеката у Будимпешти и стварају заједно до почетка Првог светског рата. Њихово најзначајније заједничко остварење је зграда Чешко-мађарске кредитне банке (Később Magyar-Cseh Iparbank) из 1912. године. Малнаи је био ангажован и као теоретичар архитектуре, уређујући часопис *Кућа*.¹² У теорији и пракси Малнаи и Хас су се залагали за идеју необидермајера, прочишћеног неокласицизма, а захваљујући појединим остварењима сматрају се пионирима „премодерног“ израза којим су се инспирисале потоње генерације мађарских архитеката. Међу њиховим првим заједничким пројектима стоји зграда Старобечејске прве штедионице и кредитне банке, до сада једино потврђено дело у Војводини.¹³

Од архивске документације сачувано је у Бечеју само пет пројектних листова Малнаија и Хаса, четири датованих у август 1907. и то: два пројекта основе приземља, један спрата и један са нацртима столарије. Пројекат који је датиран у март 1908. године доноси прорачуне за потребну арматуру, са упутствима за извођаче радова. На једном од пројеката приземља дописана је на ћирилици функција појединих делова објекта, док су на пројектном листу спрата измене у распореду просторија унете црвеном бојом са



Пројекат са нацртима столарије, август 1907 (Историјски архив у Сенти, Одсек за архивску грађу Бечеј, Фонд 315, Збирка мапа, планова и скица)

Öbecse és Vidéke, 7. 7. 1907, 5. У тексту резултата конкурса помињу се имена само награђених аутора, *Az egyesült óbecsei takarékpénztár r.t. pályája terveire*, Öbecse és Vidéke, 4. 8. 1907, 4.

¹² A Ház, 1908–1911.

¹³ О архитектама видети: Gerle J., Kovács A., Makovecz I., Нав. дело, 132–134; B. Duranci, Нав. дело, 20, 91; A. Ignjatović, *Arhitektonski počeci Dragiše Brašovana 1906–1919*, Beograd 2004, 60; на интернет странама <http://www.mke.hu/lyka/14/210–217-malnai.htm>; http://alleskunst.net/index.php?lang=en&thema=био&start=153&show=био_alfabet&letter=m; http://varoskepp.blog.hu/2009/06/17/a_masik_premodern_bela; <http://wiki.omikk.bme.hu/index.php?page=article&id=15168>; о архитектури необидермајера, уп: A. Ignjatović, Нав. дело, 60; Исти, *Две београдске куће Дражише Брашована*, Наслеђе V, Београд 2004, 123–124, на интернет странама: D. Wienbinson, J. Sisa (editors), *The Architecture of Historic Hungary*, Cambridge, MIT Press, Massachusetts, 1998, 242 <http://books.google.com/books?id=CNKhTFoz0q0C&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>; A. Morávanszky, *Competing visions, aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867–1918*, Cambridge, MIT Press, Massachusetts 1998, 239, 377, 385–389, 417; <http://books.google.com/books?id=-TpVmcPa3kC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>; R. S. Sennott, *Encyclopedia of twentieth century architecture*, New York 2004, 185; <http://books.google.com/books?id=opvylzG12EcC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>.

натписима за поједине делове на мађарском језику. Није сачуван пројекат фасаде, чији се првобитан изглед може реконструисати једино на основу разгледница које су појавиле 1909. године, а којима се приказивао нов, модеран изглед града.¹⁴

Палата Старобечејске прве штедионице и кредитне банке саграђена је на плацу који је тада припадао Кредитној банци, у тадашњој Плебанијској улици бр. 9 (данас Главна бр. 10).¹⁵ Спратно решење у Бечеју, у коме су доминирали широки, масивни приземни објекти, имале су углавном јавне институције и државни објекти и тек понеки приватни, чиме су се још више истицали у низу ушорених кућа. Одабиром објекта на спрат власници банке желели су да потцртају значај не само банке већ и њених оснивача.

Зграда банке већ у основи има решење неуобичајено за Бечеј. Бочним ризалитима, благо асиметричним у основи, што је условљено обликом плаца, ослања се на регулациону линију улице. Средишњи ризалит увучен је у поље под правим углом и на тај начин у перспективи улице складно одговара средишњем ризалиту данашње зграде Библиотеке, који у луку излази у поље на супротној страни улице. Функционално је била конципирана тако да се у приземном делу налазе просторије банке, са деловима за послове са становништвом, док су у спратном делу пројектоване собе, са кухињом и санитарним чвором. Комуникација између приземног и спратног дела остварује се кроз степениште у задњем делу зграде, у чијем наставку је највероватније био пројектован улаз који у благом луку улази у поље, изнад ког је предвиђена тераса. Својом концепцијом припада типу пословно-стамбеног објекта који се као решење често јавља у архитектури Средње Европе крајем деветнаестог и почетком двадесетог века.¹⁶

Приземље је ходником било симетрично подељено на предњи и задњи део банке. У предњем делу централно је постављена просторија у којој се највероватније одвијао највећи део послова са становништвом, док су лево и десно од ње постављени јасно издвојени канцеларијски простори различитих димензија и санитарни чвор. У задњем делу приземља већи и мањи простори раздвојени су степеништем ка спратном делу. Степениште је постављено на левој страни објекта.

¹⁴ Историјски архив Сента – Одсек за архивску грађу Бечеј, Фонд 315, Збирка мапа, планова и скица. Занимљиво је да је конкурс трајао до 20. јула према наведеном новинском огласу, а да су први сачувани планови из августа 1907. Anonim, *A legújabb Óbecsei képeslapok*, Óbecse és Vidéke, 16. 5. 1909; Градски музеј Бечеј, Збирка разгледница, ИБ 1396–1810.

¹⁵ Anonim, *Értesétes*, Óbecse és Vidéke, 2. 2. 1908, 8; Према сачуваној документацији старих катастарских земљокњижних улаза која се чува у ЈП „Станком“, Бечеј, под старим редним бројем 2201, овај плац је од 1897. године био у власништву Окружне кредитне банке. Од 2. јануара 1928. године до 1942. у власништву је Бачко-потиске кредитне банке д.д., заведене 1942–1947. под називом *Báctiszameléki Rezvántársaság*, да би 1947. ова имовина била конфискована и 1953. године се у власнички лист уписује 23. чета народне милиције у Новом Саду. Првобитна функција објекту враћена је 26. априла 1962. године на основу решења из 1958, када је у власнички лист уписана Комунална банка у Бечеју. Према информацијама добијеним од ранијих службеника Војвођанске банке, у данашњој згради Војвођанске банке била је и Основна банка Бечеј, затим Новосадска банка која се уједињује са Војвођанском банком. Данашња Војвођанска банка акционарско друштво Нови Сад припада групи National Bank of Greece. Документација Војвођанске банке о правном наслеђивању није била доступна до завршетка писања овог текста.

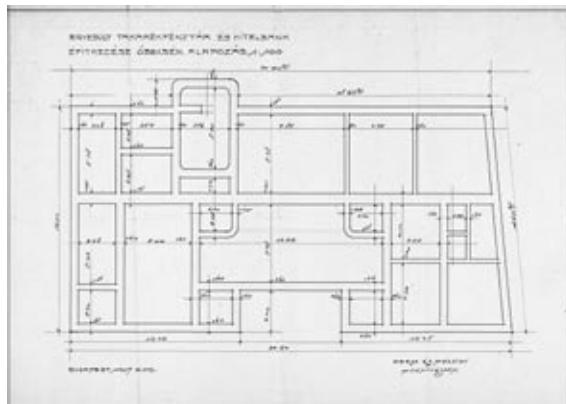
¹⁶ Не зна се ко је станао у спратним просторијама, које су према габаритима биле репрезентативне. Пројектоване просторије су могле бити претворене у канцеларијске просторе, што је и учињено када је током двадесетог века то било потребно. Информације да су ту некада били станови добијене су од бивших службеника Војвођанске банке. О архитектури пословно-стамбених објеката упореди: А. Игњатовић, *Две београдске куће Драгише Брацкована*, 120.

На спрату су формиране простране собе са кухињом и санитарним чвором у левом делу, да би накнадним интервенцијама спратни део био подељен на два сегмента, те су и десном делу спрата додате исте просторије. Према уличном делу формиране су лође и терасе, по једна на бочним ризалитима, пружајући се ка централном. Тавански простор у том периоду није био у функцији.¹⁷

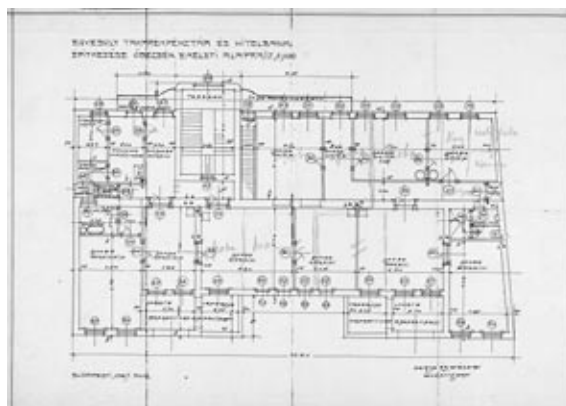
У уличној визири овај објекат доноси решење у коме се динамика остварује кроз распоред отвора и маса. Сведени орнамент је у служби акцентовања појединих сегмената и детаља.

Приземни делови симетричних бочних ризалита ка централном чинили су раније почетак вестибила. Они су захватили углове између централног и бочних ризалита са лучно завршеним улазним аркадама. Улази у објекат су били формиран на зиду централног ризалита. Над овим ранијим вестибилима формиране су терасе. Оне се на бочним деловима зграде настављају у лође, са наглашеним високим забатама, које понављају аркадни ритам приземног сегмента и у доњим деловима ка улици су затворене балустрадним низом. Темени камен лукова украшен је са две паралелне гирланде, а изнад лукова над вестибилима је орнамент у виду четири груписане гирланде.

Стубац на који се ослања аркада терасе на средини је прекинут посебним декоративним решењем које тангира вертикалу ступца. Углови ранијих вестибила наглашени су декорацијом у виду груписаних сведених флоралних мотива. Испод ивице терасе ка уличном фронту пружа се краћа декоративна трака са геометризованим мотивима. Над вестибилном формираним уз десни ризалит налазио се натпис са називом банке. Простор испред централног ризалита, између вестибила, био је оивичен облицима у форми затупљених пирамида постављених у линији улице и подигнутим на ниво сокла.



Пројекат основе приземља, август 1907
(Историјски архив у Сенти, Одсек за архивску грађу Бечеј, Фонд 315, Збирка мапа, планова и скица)



Пројекат основе спрата, 1907 (Историјски архив у Сенти, Одсек за архивску грађу Бечеј, Фонд 315, Збирка мапа, планова и скица)

¹⁷ Према наводима бивших службеника Војвођанске банке, крајем осамдесетих, почетком деведесетих година двадесетог века тавански простор је адаптиран у канцеларије. Документација о изведеним радовима о интервенцијама на објекту није била доступна.



Детаљ фасаде, зазидани вестибил бочног ризалита
(фото Н. Сретеновић, 2008)



Детаљ лође (фото Н. Сретеновић, 2008)

Вестибили су у каснијим временима према централном ризалиту у потпуности зазидани, док су ка улици формирани отвори. На левом ризалиту прозор, а на десном улазна врата која воде у централни шалтерски простор. Пред вестибилима су била формирана степеништа, од којих је данас очувано оно испред врата.

На левом ризалиту (из уличне визуре) у приземљу је колски улаз са архитравно завршеном декоративном капијом и светларником у луку изнад ње. Темени камен лучног завршетка понавља декорацију над вестибилима. Ка централном ризалиту налазила су се још два прозора са лучним завршецима. На десном ризалиту постојала су три прозорска отвора, од којих се један, ближи централном делу, завршавао лучно, док су друга два била архитравна. У спратним сегментима оба ризалита понављају се симетрични архитравно завршени велики прозорски отвори и врата за излаз на терасе.

Централни ризалит има смиреније решење када је реч о масама. Динамика је остварена кроз распоред и величину уских, архитравно завршених прозорских отвора чија се величина смањује од доњих ка горњим сегментима, са посебним низом формираним на атици, у нивоу таванског простора. Распоређени у хоризонталном низу по четири, раздвајају их плитке канелурисане лезене, са сведеном флоралном декорацијом у горњим деловима, које акцентују вертикалу. Приземни и спратни простори раздвојени су уским, геометризованим пољима која се у горњим деловима завршавају троугаоним детаљима, а у доњим аркадним низом. Поткровни венац централног ризалита урађен је у профилисаним малтерским линијама које се пружају целом

ширином. Атика, која се пружа од доњих делова забата, над овим ризалитом се у централном делу подиже на већу висину и постаје доминантна у благо извијеном луку и са прозорским низом у доњем делу. Међупростор прозорског низа на атици испуњен је флоралном декорацијом, са по три краће гирланде у хоризонталном низу, чиме ублажава вертикалност централног ризалита и усклађује га са бочним сегментима. Непосредно испод лука атике пружа се хоризонтална декоративна линија, која се у доњем делу завршава у аркадном низу, доприносећи хоризонталном смирењу доминантне вертикале. Испод атике, изнад спратног низа прозора, остављен је празан простор, попут табле лагано извучене у поље, на коме се налазио натпис са називом банке. У наставку се, изнад тераса, простира танка декоративна трака са геометризованом декорацијом.

Пета фасада има посебну динамику захваљујући забатама формираним над ложама и издигнутој атици, као и кровним косинама бочних ризалита који се на крајевима пружају до фасаде. Забати немају симетрични облик, завршавају се ка бочним странама ниже него ка централном ризалиту, где има додатне детаље у степенастој форми са посебно декоративно обрађеним доњим деловима. Кровни покривач урађен је од етернита, што је неуобичајено решење за Бечеј, где се традиционално користио цреп. Симетрични, у низу постављени димњаци смирују разиграност пете фасаде.

За истицање фасадних платана бочних и дела централног ризалита искоришћена је имитација камених квадера, са јасно назначеним фугама. На овај начин су додатно акцентовани отвори. Првобитни колорит палате банке може се наслу-



Детаљ фасаде, централни ризалит са атиком
(фото Н. Сретеновић, 2008)



Детаљ фасаде, декорација на углу терасе
(фото Н. Сретеновић, 2008)



Банка, разгледница, око 1912. године (Градски музеј Бечеј, Збирка разгледница, ИБ 1396–1810)

тити из сачуваних разгледница из тог периода. Доминантна боја фасаде била је светла, док је столарија дата у смеђој боји, чиме се ствара ефекат сенки терасе и лође на светлим површинама и тиме се добија додатни утицај на динамику фасаде.¹⁸

Репрезентативно решење палате Старобечејске прве штедионице и кредитне банке у потпуности се издваја од уобичајене архитектуре у Бечеју тог периода, али у складу са временом у коме настаје. Складно уклопљена са околним зградама, она доминира захваљујући једноставном, а ефектном решењу. Функционално замишљена доноси сведену интерпретацију сецесије, која се очитује из геометризоване рашчлањености основе, са увученим централним ризалитом, волумена који се из ње издижу и отвора којима се разбила плошност фасаде са реализованом разиграном петом фасадом. Геометризоване форме банке у Бечеју ближе су бечкој сецесији, али кроз решење кровне конструкције и динамику отвора приближавају се мађарској варијанти. Посебно је доминантан централни ризалит ка коме је управљена читава структура равних бочних ризалита код којих се масе укрупњавају и подижу ка централном ризалиту, чију ће измењену, али препознатљиву варијанту Малнаи и Хас искористити приликом пројектовања куће Рухбиндер (Ruchbinder-ház, Népszínház utca 35, Будимпешта, 1911–1912).¹⁹

¹⁸ Данашња боја фасаде је топла светлосмеђа, орнаменти су дати у белој, а столарија у тамносмеђој боји.

¹⁹ http://lh5.ggpht.com/_MJg1nbHgB1o/SGK-Mztna7I/AAAAAAAAAG60/zJIdUbbOKuM/DSCF6441.JPG и <http://wiki.omikk.bme.hu/index.php?page=cut&id=11247>



Данашњи изглед зграде Банке (фото Н. Сретеновић, 2007)

Пројекат који потписују Малнаи и Хас, чија су архитектонска решења и теорија утицали на савременике и будуће генерације архитеката Мађарске, стоји на самом почетку њиховог заједничког рада. Не може се јасно разлучити ко је од њих двојице заслужан за пројекат у Бечеју, који се разликује и од њихових потоњих решења за банке, као што је премодерна варијанта Чешко-мађарске кредитне банке у Будимпешти или решење Штедионице у Абоњу (Abony).²⁰ Малнаи се, захваљујући ангажованом раду на пољу теорије архитектуре и поштовања класицизма и бидермајер архитектуре, у литератури упоређује са Адолфом Лосом (Adolf Loos, 1870–1933) посебно решењем стамбених објеката, али Малнаи се у свом стваралаштву „није одрекао орнамента из идеолошких разлога, иако га је ретко користио пре Првог светског рата“.²¹

Сведена декорација палате Старобечејске прве штедионице и кредитне банке у складу је са естетиком времена у ком је настала, али доноси новине, неоптерећена орнаментом који је још увек у репертоару сецесије са новом интерпретацијом. У том

²⁰ www.abony.hu/page.php?4

²¹ “Málnai, however, never rejected ornament for ideological reasons, although he rarely used it before World War I.” in: A. Moravánszky, Нав. дело, 387 (прев. J.J.); Edwin Heathcote, National identity, *The Architects' Journal*, 19. 2. 2004, <http://www.architectsjournal.co.uk/home/national-identity/137428.article>; Малнаи је од 1907. упознат и прати идеје немачког Веркбунда, а од 1913. године члан је и суоснивач *Magyar Művészi Munka*, A. Moravánszky, Нав. дело, 177; Gerle J., Kovács A., Makovecz I., Нав. дело, 132.

смислу, она је на трагу идеја које ће заступати ова двојица архитеката, посебно Малнаи, у годинама које следе. Иако можда није њихово најбоље дело, спада међу ретке објекте ових архитеката у којима се још осећају утицаји сецесије, дело јединствено међу пројектима реализованим у том периоду на територији Војводине. Палата Старобечејске прве штедионице и кредитне банке, опстајући током двадесетог века у првобитној функцији, са мањим изменама условљеним захтевима нове епохе, доприноси вредности архитектуре Бечеја и употпуњује историографију у проучавању архитектуре на прелому векова у Војводини.

Jasmina Jakšić

THE ARCHITECTURE OF THE STAROBEČEJSKA FIRST SAVINGS AND LOANS BANK

Summary

The decision to unite two banks in Bečej, the County Loans Bank and the Starobečejska First Savings Bank, was made in May 1907, which brought about the need for a new edifice which would stress the importance not only of the newly-formed bank but also of its founders. Nine projects entered the competition for the new building of the United Savings and Loans Bank, which was later renamed Starobečejska First Savings and Loans Bank. Three of these projects were rewarded and one was bought off. Jozsef Miller won the third place, Lipot Baumhorn won the second and Bela Malnai and Gyula Haasz won the first place. The project of an alternative façade by Jozsef Reich was bought off. The archives have preserved the project blueprints of Malnai and Haasz, four of them dated August 1907, three with the plans of the ground floor and first floor, and one with the sketches for the carpentry. Another blueprint from 1908 is also preserved, this one with calculations for the necessary reinforcement and instructions for contractors. Architects Malnai and Haasz, two of the most significant architects and promoters of the neo-Biedermeier architecture, are pioneers of premodern architecture in Hungary. Their accomplishments and theory have inspired their contemporaries and architects of the generations to come. They started working together in 1907 and the project of the Bank was one of their first achievements. The storeyed palace of the bank was most likely finished during 1908 and it was functionally imagined as business and living quarters. The lateral risalits of the edifice lean on the regulational streetline, while the central one is indented under the right angle. Externally the edifice has a reduced plan where dynamism is achieved through a distribution of masses and openings, while ornament is used to accentuate certain segments. The corners between the central and lateral risalits were previously occupied by vestibules with entrance arcades above which terraces were made. In their continuation in lateral risalits loggias were formed with accentuated gables. Today these vestibules are completely closed towards the central risalit whereas openings are formed towards the street side. With the central risalit the dynamism is achieved by the distribution and size of window openings which are separated by fluting lesenes with plaster decoration. Special dynamism is achieved through the distribution of roof masses, the central attica and accentuated fronts of lateral risalits. Constructed at the turn of the centuries, the edifice of the Starobečejska First Savings and Loans Bank testifies that its architects were already on the path where constructive expression take primacy over decorations in accordance with the architectural tendencies of Austria-Hungary in that period.

ИГОР БОРОЗАН

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

Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић

САЖЕТАК: У тексту се анализира портрет краљице Наталије. Портрет је настао 1890. и дело је сликара Уроша Предића. Сликана представа се проучава са више аспеката, што за последицу има дефинисање портрета као симбола који превасходно одређује краљицу Наталију као идеатора представе. Пажљивом режијом свога лика и ентеријера (будоар) у коме је позирала Предићу, краљица је маркирала портрет као визуелизацију своје личности у тренутку сликања. Желећи да се допадне јавном мњењу, она је истовремено креирала слику по диктату јавности, на тај начин детерминишућу сопствени имиџ. Будоар у коме је сликана, у целости, а и преко бројних пратећих елемената, постао је идентитетски означитељ личности краљице Наталије. Истовремено је истицањем хаљине краљица означила важност моде у датом времену, и тако конституисала своје модно тело. Такође је сликар уметничким средствима, као и својим сензибилитетом, оставио личан печат на платну. На тај начин владарка и сликар су посредно мапирали простор и време у коме је слика настала. Они су парадигматски представили политичку и уметничку климу, као и родну диференцијацију тог периода у Србији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: краљица Наталија, Урош Предић, грундерцајт, портрет, будоар, Београд, род, идентитет, мода.

У Уставу ме нема, али тако је у свим Уставима оних земаља где Краљице немају политичке улоге. Устав је основ живота свакој земљи, али у њему не може да стоји све записано... (Краљица Наталија, 1889)¹

Наведени цитат краљице Наталије подстакао нас је да ишчитавањем њеног портрета проверимо да ли је заиста све записано у Уставу ондашње Краљевине Србије, или је визуелна култура омогућила да то *нешто скривено*, чега нема у Уставу, постане *ошкривено* увидом у портрет краљице Наталије.

Портрет краљице Наталије Обреновић, који је одсликао Урош Предић 1890, недавно је откривен (сл. 1).² Настао је у време краљичиног боравка у Београду, омеђен њеним тријумфалним повратком 1889. и њеним физичким протеривањем из Србије 6. маја 1891.

¹ Краљица Наталија се на овај начин обратила Сави Грујићу 15. марта 1889. На тај начин она је идејно антиципирала портрет чијом смо се анализом бавили: *Сјоменица Њ. В. Краљице Наталије (изворна грађа за историју краљевског брачног сјора)*, Београд 1891, 87.

² Ђ. Кадијевић, *Повраћај краљице*, Нин, бр. 2983, (Београд, 28. 02. 2008), 47.



Сл. 1. Урош Предић, *Краљица Најмалија*, 1890.

Након протеривања из земље краљица је оставила Лазару Докићу да чува бисту са њеним ликом, рад Петра Убавкића, као и свој портрет који је насликао Влахо Буковац.³ Уколико тада није понела портрет са својим ликом који је насликао Предић – мада се таква могућност не може искључити – постоји претпоставка да се портрет у годинама након краљичиног изгнанства налазио или у дому у којем је обитавала током боравка у Београду⁴ или, евентуално, у просторијама Женског друштва у Београду. На такав закључак упућује извештај у којем се наводи да је из просторија Друштва након Мајског преврата 1903. нестало краљичин портрет (вероватно рад Предића),⁵ мада се не може искључити ни могућност да извештај упућује на краљичин портрет који је за Друштво насликао Стеван Тодоровић.⁶ Такво виђење би се поклопило са Предићевим наводом да је портрет нестало у преврату.⁷ Евентуална могућност да је портрет након преврата нестало из двора чини се тешко одрживом, с обзиром на то да сачувани прилично неодређен инвентар⁸ и извештаји након преврата указују да се у двору налазила једна краљичина биста,⁹ као и пакет слика (вероватно фотографије, литографије...) са краљичиним ликом које су откривене у једном орману, али оне не упућују директно на Наталијин портрет.¹⁰ Такође, атмосфера на двору 1903. године иде у прилог претпоставци да се портрет тада није налазио у двору, будући да би актуелна краљица Драга тешко дозволила да се идентитетски портрет њене супарнице нађе у простору двора. Чини се веома могућим да је након преврата краљичин портрет привремено склонио неко од њених повереника и потом послао Наталији. Упркос одсуству чврстих доказа, са претпоставком да будућа истраживања доведу до другачијих закључака и са сазнањем да се у свим кључним извештајима *йорџреј* нигде не везује директно за Предићев рад, можемо претпоставити да је портрет у једном тренутку (1891, 1895, 1903) однесен из земље. Тако из писма које је у јуну 1904. краљица Наталија упутила Ружи Орешковић, сазнајемо да *йорџреј*, и то вероватно овај који је пред нама, треба да се пошаље чувеном писцу и колекционару Пјеру Лотију, и то адресиран на француску амбасаду у Цариграду.¹¹ Даљи историјат слике остао је делимично непознат све до њеног поновног *ошкривања* 2008.¹²

Пре тумачења портрета, указаћемо да је краљичина представа превасходно визуелни предмет. Сликана представа као метафора елегичног, прохујалог света, јесте један *мртви* предмет.¹³ Истовремено, сликовни објекат уколико на њему доминира човеков лик трансформише платно, и путем репрезентације,¹⁴ представљања представљеног, од

³ Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живој и рад његовог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989, 149.

⁴ Краљица је кућу након изгнанства 1891. оставила у закуп. У извештају се каже да сав намештај стоји како је било, и да чистоћу одржава 6-7 млађих особа: Мале новине, бр. 137, год. XIV, (Београд, 20. мај, 1901).

⁵ Вечерње новости, год. XI, 7. март 1903.

⁶ *Аутобиографија Сјеве Тодоровића*, Нови Сад 1951, 76.

⁷ М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, Нови Сад 1998, 251.

⁸ Инвентар је публикован у листу *Штампа*, почев од новембра 1903.

⁹ Штампа, год. II, бр. 311, 29. новембар 1903.

¹⁰ Штампа, год. II, бр. 310, 28. новембар 1903.

¹¹ *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, Београд 1996, 111.

¹² Слика је недавно откупљена на аукцији (Bonham's, London). Тренутно је у власништву породице Срећеновић у Торонту: Ђ. Кадијевић, *Повраћај краљице*, 47.

¹³ М. Ann-Holly, *Interventions: The Melancholy Art*, Art Bulletin, Vol. LXXXIX, No. 1, March 2007, 7–17.

¹⁴ О појму репрезентације, или боље речено репрезентацијама, са пратећом литературом у: И. Борозан, *Сјоменик у храму: Меморија Краља Милана у Ђурлини*, рукопис магистарске тезе одбрањене на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд 2008, 18.

мртваг објекта ствара актуелни субјекат. Уколико узмемо у обзир краљичине речи, које је изговорила након смрти новорођеног сина Сергија: *Молила сам да га фотодографишу, Милан ми је то обећао, али није учинио, па од тог дејства, које једва да сам видела у часу рођења, није ми остало ништа...*,¹⁵ закључујемо да је она, наложивши израду свог лика, желела да побегне од заборава. Ханс Белтинг каже да: *постројање смрти гарантује слику, као и: да би без чврсте везе са неовраћено одсуством али веома жељеним објектом, слика постала само уметничко дело.*¹⁶ Управо на тај начин посматрамо и краљичину представу, као њену презентацију, негацију одсуства, као потврду њеног присуства у историји, свесни, лични запис у времену, стварање визуелне меморије,¹⁷ антропоцентрични индекс, који говори о краљичином лику 1890, али и, сходно томе, знак који указује на околности које су га произвеле.

Истовремено ћемо кроз портрет сагледати и личност сликара, Уроша Предића. Мера којом сликар себе мери прилично је једнака оном што он види у насликаном портрету. Лакановски речено, слика, портрет краљице, постаје рефлективно огледало у коме се огледа сликар у потрази за својим идентитетом.¹⁸ Тако ћемо поред краљичиног идентитета доћи и до сликаревог, без жеље да их ограничимо и детерминишемо, већ да њихов променљиви идентитет истумачимо најпре у оквиру историјског момента када је слика настала. У складу са савременим виђењем портрета у ренесанси, и ми ћемо портрет краљице Наталије посматрати као *међуиростор*, место у коме се пројављује *сојство*¹⁹ насликаног и сликара, топос између *самоинсценације* и *презентације*, како смо и насловили овај рад. Феномен дубинарог портрета (међусобно читавање сликара и портретисаног) истраживачи 19-вековног портретног сликарства дефинишу као *конјункцијално иартерство*, које априори омогућава евентуална сличност две особе.²⁰ Тај њихов двојни идентитет ћемо фиксирати, не и детерминисати, будоаром као простором где је краљица позирала пред сликаром. Будоар ће тако постати физички и ментални локус, реалност краљице и сликара, речено језиком Башлара:

Соба је, у дубини, наша соба, соба је у нама. Она нас више не ограничава, јер смо на самом дну њеног мировања, у мировању које нам је она подарила. И све се некадашње собе уклапају у ову собу. Како је све једноставно.²¹

РОДНИ КАНОНИ И КОНЦЕПТ ВЛАДАРКЕ

Недавним откривањем портрета краљице Обреновић покренут је низ питања. Да би се одговорило на њих, морао се искористити одређени теоријски концепт, који

¹⁵ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усвојене*, прир. Ј. Трговчевић, Београд 2006, 91–92.

¹⁶ H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 190.

¹⁷ О портрету као реликвији сећања: M. Lindinger, *Ewigkeitsmaschine. Menschenbild, Erinnerung und Museum. Schau Mich An. Wiener Porträts*, Hrsg. von E. Doppler, M. Lindinger, F. Kreutler, Wien 2006, 21–35.

¹⁸ Z. Lakan, *Spisi*, Beograd 1983, 5–13.

¹⁹ О конституисању *сојства* у доба ренесансе: S. Brajović, *Renesansno sopstvo*, Theoria, br. 52, (Beograd 2009), 35–48, посебно 47.

²⁰ A. Dorgerloh, *Beseelung der Bilderscheingung. Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert*, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus, Hrsg. von H. Kohle, München 2008, 433–439, посебно 438–439.

²¹ G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd 2005, 208.

би допринео бољем разумевању саме ликовне представе, као и интелектуалног, ликовног, политичког, социјалног универзума у оквиру кога је слика настала. Тема која је представљена на слици, а у питању је портрет једне краљице, али и жене, условила је да одређени број теоријских поставки у овоме раду буде позајмљен из бројних феминистичких дискурса. Повезаност теорије уметности и родног канона несумњива је и управо због тога морамо да се осврнемо на конципирање родног канона као предуслова потпунијег читања портрета краљице Наталије.²² У таквом контексту настали су и теоријски оквири везани за концепт владарки и утицајних жена у европској нововековној култури.²³ Бројне тезе, махом ауторки са англо-саксонског говорног подручја, допринеле су бољем разумевању пре свега тела жене као носиоца ширих менталних, идентитетских, социјалних, родних, сексуалних ... значења у оквиру репрезентације жена и владарки. Истовремено су се и у нашој средини јавила нова тумачења положаја, карактера, пола и идентитета жене,²⁴ као и виђења родног и друштвеног манифестовања српских владарки у XIX веку.²⁵

Упркос наизглед једноставном концепту, заснованом на прихватању интерпретације родног канона и његове апропријације у нашу средину, који би за крајњи циљ имао и делимичну родну деконструкцију портрета краљице Наталије, морамо за тренутак застати. Оставивши накратко неминовност контекстуализације постојећих родних теза, указаћемо на саму вишеслојност виђења родног дискурса. Наиме, са становишта новијих истраживања феминистички дискурс није кохерентан, већ, напротив, крајње разубуђен.²⁶ Било да се дели на културни феминизам (фиксни систем са потенцирањем друштва и културе) или пак социјални феминизам (нефиксни систем са истицањем репрезентације и идеологије),²⁷ њиме је указано на турбуленцију у некада строго центрираном родном канону који је почивао на тези класа–раса–род.²⁸ Међутим, различитост у оквиру феминистичког дискурса не укида основни постулат родне праксе, која у срж свог учења фиксира тезу да у виђењу рода (махом је у питању читање жене) не постоји есенцијализам. На тај начин се негира датост одређене улоге жене у друштву, њена родна, не и сексуална, различитост од мушкарца. Одатле следи закључак да је родна диференцијација последица, заправо питање, производње у оквиру које се легитимише

²² J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Instituten-Problemfelder*, Köln 2007, 448–466.

²³ *Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*, Ed. by M. Hyde, J. Miliam, Ashgate 2003; *Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*, Ed. by D. Goodman, New York, London 2003; *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, New York, Oxford 2006.

²⁴ Више о томе у: А. Столић, *Pogovor (Od istorije žena do rodne istorije)*, G. Bok, *Žena u istoriji Evrope. Od srednjeg veka do danas*, Beograd 2005, 425–445.

²⁵ А. Столић, *Краљица Драга*, Београд 2009, посебно 5–14; Ново читање (родни приступ, као и осврт на њихов јавни и приватни живот) српских владарки видљиво је и у концепту изложбе која је 2007. одржана у Београду, под именом *Принцезе и краљице*, ауторке Катарине Митровић (изложбу је организовао Историјски музеј Србије).

²⁶ О диференцирању родног канона: G. Polok, *Feminističke intervencije u istoriji umetnosti*, Uvod u feminističke teorije slike, prir. B. Andelković, Beograd 2002, 109–128; За примену родног плурализма у оквиру ликовне уметности: L. Nochlin, *Issues of Gender in Cassatt and Eakins*, Nineteenth Century Art. A Critical History, Ed. by S. F. Eisenman, London 2002, 299–316.

²⁷ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, Uvod u feminističke teorije slike, prir. B. Andelković, 39–108, посебно 70.

²⁸ J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, The American Historical Review, Vol. 91, No. 5 (Dec., 1986), 1054.

доминантан културни (патријархалан) модел.²⁹ Из оваквих ставова, упркос приличној истинитости која се садржи у њима, понекад проистиче заоштрени став, на основу ког се читава људска повед са свим структурама и подструктурама чита из владајућег мушког погледа (фалоцентричног). Управо стога настојаћемо да евентуалном применом родног канона у оквиру интерпретације портрета краљице Наталије не произведемо радикализацију погледа на место жене у друштвеној и политичкој структури.³⁰ За такво схватање послужили смо се већ сада класичном студијом Џоане Скот о родним односима.³¹ У својој *кријици* феминистичких студија као политичког покрета и теоријског дискурса, она је негирала одређене ставове раног феминистичког таласа (седамдесете године XX века), чини се с правом. Наиме, уместо искључивости дијалектичке прогресије, на коју су се у доброј мери наслањали пионири родних стратегија, она је, не негирајући изузетан значај родних истраживања, указала и на извесне недоследности или пак мањкавости у оквиру тог идејног конструкта. Залажући се за ишчитавање улоге рода у историјским променама,³² она је посредно одбила канонизацију дуге структуре трајања и често истичану антрополошку инхерентност људске структуре, у овом случају истичаног патријархата. Као надградњу такве праксе, указала је на потребу за осветљавањем одређених и конкретних личности.³³ Након изнетог става да је у том периоду деловање у оквиру родног дискурса било недовољно усмерено на истраживања у погледу дефинисања улоге жена у оквиру политичке историје света, она ће закључити: *Род је нови њојик, нови модус историјских исцртавања, али без аналитичке снаге да промени историјско исцртавање*,³⁴ уз апел: *Наши задатак је да жене учинимо видљивим у оквиру њојичке историје*.³⁵ Управо су такви ставови допринели усложњавању, што за последицу има комплексније читање рода и његовог политичког мапирања у оквиру историје. Истовремено, ти су радови изазвали реинтерпретацију старијих схватања, која су се кретала у искључивом читању жене као обесправљеног и *бесћомоћног* бића,³⁶ свдећи је на де-субјектизовани *предмет*, субјекат у оквиру потрошње и производње економског, а самим тим и симболичког капитала. Управо позивајући се на Џ. Скот, поједини аутори закључују да се живот жене у нововековној култури више не може посматрати строгим фиксирањем родних антагонизама, указујући на потребу да се превазиђе строга бинарна опозиција (мушко – женско).³⁷ Управо стога и Бурдије након што је истакао сопствену храброст (аутор овог текста дели такво мишљење) што се као мушко упутио у истраживање женског система, изјављује:

²⁹ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 52.

³⁰ Притом не мислимо да сакријемо евентуални негативан мушки поглед на жене у XIX веку, па и на краљицу Наталију. Као пример навешћемо Владана Ђорђевића који је установио да је краљица Наталија закључавши своје одаје за краља Милана заправо изазвала бројне прељубе од стране краља Милана за које он у суштини није одговоран: Милан и Наталија: *Нов чланак др. Владана Ђорђевића*, Штампa, бр. 175, год. II, (Београд, 16. јул 1903).

³¹ J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, 1053–1075.

³² Исто, 1054.

³³ Аутор цитира Мишела Фукоа, Исто, 1062.

³⁴ Исто, 1057.

³⁵ Исто, 1074.

³⁶ I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, München 1998, 93.

³⁷ M. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, *Art Bulletin*, September 2006, Vol. XXXII, No. 3, 453–475, посебно, 455.

Неке жене више воле избећи анализу потчињености од страха да дозволити учешће жене у односу владавине значи преbacити са мушкарца на жену терет одговорности.³⁸

Управо у таквим оквирима креће се и намера истраживача када је реч о портрету краљице Наталије, који путем репрезентације представља и саму њену личност, али и личност, као и род, аутора текста.³⁹ Намера је да, бурдијеовски речено, укажемо на комплексно поље као на структуру објективних односа власти и потчињености. Тако ће портрет краљице Наталије послужити као агенс за себе, али и као case study,⁴⁰ који ће омогућити да боље сагледамо структуре једног доба. Истовремено, нећемо испустити из вида ни уметничку форму структурирања портрета. Такав поступак олакшан нам је валоризацијом портрета као ликовног жанра.⁴¹ Напуштање дијалектичке прогресије у виђењу развоја уметности поклопило се са интелектуалном климом у којој живимо, олакшавајући нам *рехабилитацију* портрета, али и *немодерних* уметника, који су попут Предића стварали на крају XIX века. Тако је још једанпут потврђена теза о вези уметности и друштвених, интелектуалних, економских околности.

ПОСТСКРИПТУМ О ВЛАДАВИНИ И ЛУЉАВИ: ВИЗУЕЛНО-ВЕРБАЛНИ НАРАТИВ КАО ПРЕДУСЛОВ ТУМАЧЕЊА ПОРТРЕТА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ ОБРЕНОВИЋ

Наслов *Постскриптум о владавини и љубави* назив је поглавља из Бурдијеове књиге *Владавина мушкарца*. На основу њега покушали смо да укажемо на односе љубави и моћи који су прожимали причу о животу краљице Наталије до настанка њеног портрета који је насликао Урош Предић,⁴² као и у време самог одсликавања.

Тумачење портрета краљице Наталије, који представља срж овог рада, у извесној мери је, као што смо рекли, прожето родним приступом. Такво читање неминовно се одразило и на историјско-уметнички дискурс, што је за последицу имало низ нових виђења жене у оквиру односа ликовно дело – друштво. Управо стога, захваљујући, међу осталима, и Гризелди Полок, једно ликовно дело више није било само платно, скуп ликовних правила, чија се суштина исцрпљивала у иконографско-стилским компарацијама.⁴³ Тако схваћено дело постало је не само илустративни приказ одређене праксе већ и њен конститутивни уобличитељ.⁴⁴ Прихватањем таквог става визуелна представа је изгубила наддруштвени контекст и ауру естетске аутономије, поставши не само објекат погледа већ и активни агенс усклађен са односом производње и потрошње у једном друштву.⁴⁵ Међутим, на основу виђења одређених критичара оваквог става, Полокова је тако свела уметничко дело на пуки друштвени производ или, у најбољем случају, историј-

³⁸ P. Burdije, *Vladavina muškarca*, Podgorica 2001, 156.

³⁹ M. Wiseman, *Gendered Symbols*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56:3, Summer 1998, 241–248.

⁴⁰ M. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, 453.

⁴¹ R. Rosenblum, *Portraiture: Fact versus Fiction*, Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment, Ed. by. Royal Academy of Arts, London 2007, 14–24, посебно 14–15.

⁴² P. Burdije, *Vladavina muškarca*, 149–153.

⁴³ G. Polok, *Feminističke intervencije u istoriji umetnosti*, 109–128.

⁴⁴ Аутор цитира Гризелду Полок, T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 82.

⁴⁵ B. Anđelković, *Istorija umetnosti i feminističke teorije slike*, 22.

ски извор.⁴⁶ Истовремено, с друге стране родног канона истиче се став Линде Нохлин. Упркос прихватању друштвености једног ликовног дела, она је моћ ликовне представе пре свега видела у њеној визуелизацији, и њеној изражајној моћи.⁴⁷ Такав поглед изазвао је реакцију која је утицала на појаву свести о потреби додатне контекстуализације и историзације визуелног феномена, притом не умањујући његову изражајну снагу.⁴⁸

С треће стране, потребно је истаћи и идеју Мике Бал, која је у оквиру свог картезијанско-логичког текстуалног наратива вербално претпоставила визуелном. Детерминишући тако објекат, она је све препустила погледу субјекта, дајући му улогу ствараоца и пресудитеља.⁴⁹

Но, чини се да је временска дистанца, као и у случају генералних родних студија, учинила своје. Један својеврстан средњи пут, који се већ називао, пут између вербалног и визуелног,⁵⁰ који притом користи оба правца, чини се, данас, у случају родних студија, постаје мериторан. Такође идеја да жена у прошлости није била само субјекат већ у неким случајевима и носилац, генератор значења,⁵¹ добија истакнуто место у оквиру модерних истраживања женског субјективитета. Потреба за мултидисциплинарним приступом, одбацивање крутости одређених метода, или пак њихова надоградња, утицали су на то да се у савременим радовима који се баве представама моћних жена у фузији вербалног и визуелног деконструише, а потом и реконструише, тражени модел конкретне историјске представе, у овом случају представе краљице Наталије.

Управо наведеним тезама и антитезама не само да се оспорава могућност диференцирања родног канона већ се на основу њих може закључити да је портрет краљице Наталије потребно урамити у шири оквир ондашњих струјања. Тако ћемо покушати да укажемо на узроке који су омогућили да он настане баш 1890. године.

У том контексту укратко ћемо указати на родну диференцијацију у оквиру културе XIX века. Кључна тачка за разумевање новог положаја жена у XIX веку свакако је Француска револуција.⁵² Промене изазване њоме одразиле су се и на ново виђење жене у оквиру новоствореног мушког братства.⁵³ Истицање грешности старог режима у доброј мери је повезано са женскошћу рококо културе. Ефеминизација целог старог система повезана је са фриволношћу, еротизмом и артифицијелношћу прошлог света, што је у великој мери била последица женског принципа. *Ancient regim* подвргнут је етичкој, као и естетској демонизацији коју је у пуној мери спроводио Русо. Истицана је потреба да се формира нови маскулозни систем базиран на класичном етичком коду. Тако је већ раније започета диференцијација полова, са бројним теоријама којим се указивало на полну разлику као последицу биолошког и психолошког детерминизма, достигла кулми-

⁴⁶ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 82.

⁴⁷ L. Nohlin, *Žene, umetnost, moć*, 129–152; Више о тезама Линде Нохлин, В. Анделковић, *Istorija umetnosti i feminističke teorije slike*, 24–28.

⁴⁸ Lj. Jordanova, *Predavanje Linde Nohlin, Žene, umetnost, moć*, 153–160, посебно, 156.

⁴⁹ M. Bal, *Čitanje pogleda: Konstrukcija roda u Rembranta*, 161–188.

⁵⁰ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 61.

⁵¹ E. Kauvi, *Žena kao znak*, 221–236.

⁵² Од малобројне литературе на српском језику која се односи на Француску револуцију, издвојили смо: М. Озоуф, *Кријички речник Француске револуције*, Нови Сад, Сремски Карловци 1996.

⁵³ J. H. Casid, *Commerce on Boudoir, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*, Ed. by. M. Hyde, 96–97.

нацију.⁵⁴ Нови однос полова настао у XIX веку постао је чврсто кодификован конструкт, заснован на научним чињеницама. Дарвинов еволуционизам⁵⁵ са својом скалом ступњевитости живих бића поспешео је полну сегрегацију⁵⁶ и заоденуо је ауром природности и вечитости.⁵⁷ Тако су: *друшћивени и културни односи жена позиционирани у патријархалном друшћиву и њихови идентитетски су обликовани у складу с улогама и смислом који та идеологија одобрава*.⁵⁸

Новостворена грађанска класа дефинисала је ове ставове и на основу њих саградила грађанску породицу XIX века. У оквиру ње, жена је била биолошка допуна мушкарцу, и у складу са тим са мушкарцем је конституисала породицу као *природну* датост. Та и таква породица постала је основ новог грађанског друштва и у оквиру ње је место детета предестинирано као последица природног канона. Жена као носилац репродукције дефинисана је као стуб породице, едукатор детета с којим је чинила органско јединство.⁵⁹ Сходно таквој улози, она је била отелотворење врлина, које су се кретале у оквирима задате женскости. Тако су скромност, чедност, осећајност словиле као врлине које треба да красе једну госпођу из грађанске породице. Као производ тих врлина место жене било је у домену приватног. Она је постала *госпођарица дома*,⁶⁰ носилац сентимента, чувар породичног огњишта, залог националне репродукције.⁶¹ Било какво одступање у оквиру таквог конструкта за последицу је имало нарушавање природног стања, и као његову последицу борбу полова.⁶² Кретање жене је стога било пре свега видљиво у приватним, женским просторима.⁶³ Улазак жене у јавни простор изазивао је реакцију, будући да се тиме угрожавао јавни простор мушкарца. Тако је за жене политички простор са свим подструктурама остао забрањена земља, место *оношћено*, изван реалног домаћаја.

Овакво виђење места жене у оквиру културе XIX века потребно је тестирати у односу на улогу владарке у ширим европским оквирима у том периоду. На почетку, потребно је напоменути да краљица никада није само жена, као што ни краљ никада није само човек.⁶⁴ Они, на основу теорије Ернста Канторовица о бесмртном и смртном телу владара,⁶⁵ у себи сједињују оба тела и тако конституишу једно мистично тело, које ни-

⁵⁴ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*. Vom Biedermeier zum Impressionismus, Hrsg. von H. Kohle, 511–517, посебно 511.

⁵⁵ Ч. Дарвин, *Човеково порекло и спорно одабирање*, Нови Сад 1977.

⁵⁶ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*. Vom Biedermeier zum Impressionismus, 512.

⁵⁷ L. Nohlin, *Žene, umetnost, moć*, 130.

⁵⁸ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 55–56.

⁵⁹ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 517.

⁶⁰ Тако извештач аустријског часописа, *Oesterr. Volks Zeitung*, наводи: *Српкиња у породици заузима прво место, она је домаћица и добри дух породице и на првом месту мајка. Мајери на ширези припада почасно место, она у дому госпођари као Краљица: Како жене живе у Србији*, Вечерње новости, бр. 298, год. XVII, (Београд 27. октобар 1899).

⁶¹ А. Столић, *Родни односу у царству подељених сфера*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 89–111, посебно 105–109.

⁶² S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 512.

⁶³ G. Polok, *Modernost i ženski prostori*, 3+4, br. 6, Beograd 2001, 5–13, посебно 8; S. Čupić, *Predstavljamo autora. Griselda Pollock (intervju)*, 3+4, br. 6, Beograd 2001, 12–13.

⁶⁴ R. Schulte, *Conceptual Approaches to the Queen's Body, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by. R. Schulte, 1–15, посебно 2.

⁶⁵ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton University Press 1997.

када не умире. Такав закључак је валидан, али само ако га тестирамо у односу на легитимне владарке, попут енглеске краљице Викторије. Другу страну медаље можемо уочити на основу случајева краљица чија је првенствена улога она која је легитимише као владареву супругу. Такви су случајеви Елизабете аустријске, Маргарите Савојске, Евгеније француске. Све оне, па чак и краљица Викторија, поседовале су један додатак у односу на знаменито Канторовицево виђење о два владарева тела. Оне су у оквиру своје личности добиле још једно, треће тело владарке, женско тело. Тако *женско њело* постаје додатак у оквиру виђења жене владарке у XIX веку. Уз сву опасност коју носи свако уопштавање, прихватајући разлику између француског апсолутистичког система, који жене искључује из наследног права,⁶⁶ и рецимо енглеског конституционалног система, где то није случај, можемо извести одређене закључке. Улога владарке у XIX веку наслања се на ону из претходног века. Као и у XVIII веку,⁶⁷ она се дефинише у оквиру послушности владарке своме мужу,⁶⁸ а брачна срећа се истиче као врхунски идеал. Сходно томе, краљица је аполитична а мера њене личности утврђује се отелотворењем идеала буржоазије, који истичу фамилијарност, честитост и религиозност као есенцију женствености.⁶⁹ Но, упркос таквим ставовима, тело владарке није могло избећи сопствену политизацију, оно је било мера сложеног генерисања погледа, али и учитавања различитих идеологија у њено тело.⁷⁰

Ипак, да ли се овакав конструкт у највећој мери утемељен може применити и у оквиру српске средине XIX века? У највећој мери, да. Наиме, у оквиру *патријархалног мајеринства* као метафоре српског виђења полова у XIX веку, жени је такође била намењена улога у оквиру захтеване приватности.⁷¹ Без правне могућности наслеђивања, нормативно подређена мушкарцу, жена је у српском друштву била подређени партнер у оквиру друштва⁷² и брака.⁷³

Да бисмо потврдили такав став, а у контексту нашег примарног истраживања личности и лика краљице Наталије, извршићемо један тест. Тако ћемо већ поменуто прожимање визуелног и вербалног искористити да бисмо потврдили тезу о потчињености жена, па и владарки, у оквиру српског друштва у XIX веку. Томе ће послужити и четири визуелне представе краљице Наталије из фонда Историјског музеја Србије, настале до 1880. Помоћу њих ћемо јасно указати на културни модел који је обликовао личност краљице Наталије, као и на који је начин српска заједница желела да види супругу једног српског краља. Одрасла у патријархалној средини, припремана за добру удају, фи-

⁶⁶ M. D. Scheriff, *The Portrait of the Queen, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*, Ed. by. D. Goodman, 45–71, посебно 47–52.

⁶⁷ L. Wolff, *Hapsburgs Letters: The Disciplinary Dynamics of Epistolary Narrative in the Correspondence of Maria Theresia and Maria-Antoinette*, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, 25–44.

⁶⁸ B. Weisbrod, *Theatrical Monarchy: The Making of Victoria, The Modern Family Queen*, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000, Ed. by. R. Schulte, 238–253, посебно, 245.

⁶⁹ C. Brice, *Queen Margherita (1851–1926). The Only Man in the House of Savoy*, Исто, 195–215, посебно, 196.

⁷⁰ R. Weil, *Royal Flesh, Gender and the Construction of Monarchy*, Исто, 88–102, посебно, 99.

⁷¹ А. Столић, *Родни односи у царској и подељених сфера*, 89–111.

⁷² А. Вулетић, *Власи мушкарца, њокорност жена, између идеологије и праксе*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 112–132, посебно 113.

⁷³ Н. Мишковић, *Дражи мој Милејо. Прејиска Јелене Новаковић као огледало породичних односа у београдској политичкој елити крајем 19. века*, Исто, 509–525.

* ИЗМЕЂУ САМОИНСЦЕНАЦИЈЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ: ПОРТРЕТ КРАЉИЦЕ...



Сл. 2. Краљица Наталија, 1875 (ИМС)



Сл. 3. Краљица Наталија, друга половина 8. деценије XIX века (ИМС)



Сл. 4. Краљица Наталија и престолонаследник Александар, друга половина 8. деценије XIX века (ИМС)



Сл. 5. Краљица Наталија, престолонаследник Александар и краљ Милан, друга половина 8. деценије XIX века (ИМС)

но образована, краљица Наталија је била исконструисана *добра сујруга*.⁷⁴ Пуна вере у идеализовану слику свога мужа она је дошла у средину која је тражила владарку по мери свога владара, и она је ту слику по слободној вољи понудила народу.

На тој првој слици коју смо изложили у оквиру овог мозаика видимо младу заручницу кнеза Милана (сл. 2). Млада девојка, без сопственог правног и имовинског статуса, маркирана натписом који је дефинише као заручницу светлог кнеза, јасно указује на позајмљену личност будуће владарке коју мапира субјективитет њеног мужа. Следећа слика је њен приказ у једном неутралном простору, у костиму српско-грађанског профила (сл. 3). Из слике се јасно читава да је њено тело *йоницијено*, и да оно постаје одора захтеваног идеала српске елите, чије је отелотворење костим који носи. Трећом сликом дата је једна сентиментална представа, у чијем се центру налази визуелизација чулног односа мајке и детета, краљице Наталије и престолонаследника Александра (сл. 4). Четврта представа је стандардно визуелно решење: представа породичне идиле, оличене у тријади отац–мајка–син, увод је директно у сферу подељених улога⁷⁵ (сл. 5). Активни отац, владар, војник у униформи, заглаван је у хоризонт као парадигму јавног делања. Краљица је опозитно представљена у седећем, потчињеном положају. Не гледајући директно у посматрача, она је фокусирана на свога сина, чија будућност дефинише и њен будући социјални статус, ограничен приватним простором. Представљеним сликама указано је на општи образац места и родне улоге у оквиру европске визуелне културе. Поглед на жену и породицу кретао се у оквиру доминантног мушког погледа, и био је једнак и за обичну грађанску породицу и за владарску. Изједначавање владарског и грађанског модела, као и њихово визуелно представљање, део је ширег културног кода, али и новог политичког дискурса. Нова моћ буржоазије нужно је водила ка ограничењу улоге монархије. У конституционалним монархијама бити владар-грађанин било је пожељно, па чак и нужно. Идеали и праксе новог грађанског дискурса постали су део владарског репрезентовања, као што су и наслеђени обрасци владарских ритуала постајали део грађанског идентитета.

Упркос доминантном моделу, који се заснива на родној диференцијацији у Србији XIX века, према новијим студијама жена је у оквиру српског друштва имала и активну улогу,⁷⁶ услед чега се напушта став о строгој сепарацији моћи у оквиру родне поделе у савременој науци.⁷⁷

Управо ће се у случају краљице Наталије потврдити изнета теза и запазити одступање од једностраног погледа о потпуној искључености жена, па и владарки из зоне јавне сфере деловања. Политичке амбиције краљице Наталије почеле су да се испољавају већ током српско-турског рата 1876–78. Тако је она, обучена у српски народни костим, јавно демонстрирала свој национални патос на молебану за помоћ српском оружју у београдској Саборној цркви.⁷⁸ Бодрењем мужа и истицањем вере у *српску сивар* она је

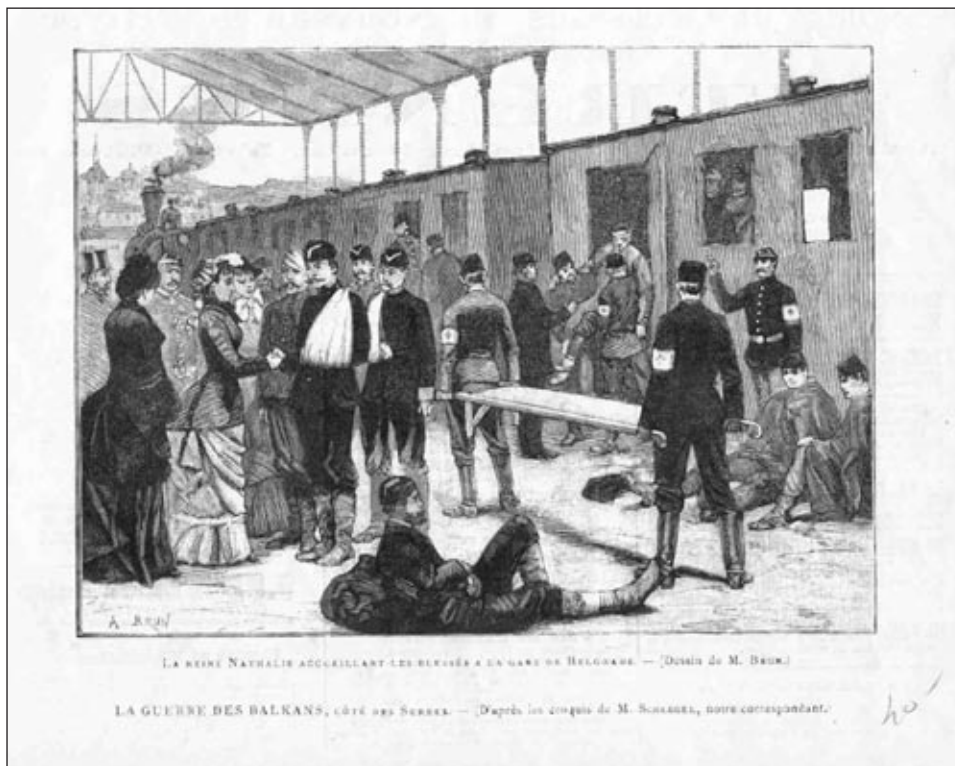
⁷⁴ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 49–68.

⁷⁵ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 513.

⁷⁶ А. Вулетић, *Власи мушкарца, йокорносй жена између идеологије и йраксе*, 125; О моћи жене у домину визуелне културе: Н. Макуљевић, *Моћна жена – егзойична йојава: Жена османског Балкана у евройским йуийойисима Новог века*, Европска слика Балканске жене, уред. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 30–45.

⁷⁷ R. Schulte, *Conceptual Approaches to the Queen's Body*, 2.

⁷⁸ Н. Крстић, *Јавни живои*, II, прир. М. Јагодић, Београд 2006, 328.



Сл. 6. Краљица Наталија дочекује рањенике, 1885 (ИМС)

почела да креира сопствени имиџ, у оквиру јавног простора. Тако су је видели и страни путописци, како сведочи Анђело де Губернатис: *Она је лепа, драга, она је као добра вила српског народа, и добри дух српског краља... њена оданост земљи иде до хероизма (народ је обожава).*⁷⁹ Слика узорне владарке и велике патриоткиње постаће полако њен идентификациони модус у већем делу српске јавности. Креирање њене јавне личности кулминирало је током српско-бугарског рата 1885. Подржавање понекад меланхоличног мужа, жеља да *узјаче коња* и крене у рат,⁸⁰ бодрење српских официра и војника асоцирају на стари елизабетијански код, по коме владарка има *ћело жене али сћомак и срце мушкарца*.⁸¹ Кулминацију њеног имиџа достигнуту током њене помоћи рањеницима за време рата, пратила је и визуелна култура (сл. 6). Анимирањем београдских госпођа, као и личним трудом на збрињавању рањених, потврдила је и сопствену слику у јавности. Сећање на њено пожртвовање остало је трајно у колективној свести народа. Без обзира на то што је милосрђе, оличено у добротворним и хуманитарним активностима, захте-

⁷⁹ А. де Губернатис, *Србија и Срби*, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца, Београд 2008, 149.

⁸⁰ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усјомене*, прир. Ј. Трговчевић, 161.

⁸¹ Тако је јавност видела енглеску краљицу Елизабету Прву: R. Schulte, *Conceptual Approaches to the Queen's Body*, 2.

вано од жена и владарки⁸² као део просвећеног пијетизма и хришћанског каритаса,⁸³ и упркос вероватној хуманој емпатичности краљице према рањеницима, њено иступање на такав начин засигурно је поред учвршћивања пољуљаног угледа краља Милана, као и целе земље, посредно или непосредно било у служби самопројављивања. Уколико узмемо у обзир чињеницу да је рат са Бугарском 1885. био изгубљен и да се кнез спремао да понуди оставку, такво понашање краљице додатно потврђују оновремена сведочења да је хтела у једном тренутку и да преузме власт.⁸⁴

Промену става и напуштање скровитог места резервисаног за супругу владара током осамдесетих година XIX века пратила је њена активна улога у конституисању женског простора. Организовањем бројних посела и забава на двору краљица је постала својеврсни идеатор женске еманципације у српском друштву.⁸⁵ Поставши матрона српског друштва, она је креирала женски простор, у коме су жене под њеним покровитељством постајале део културног живота Београда.⁸⁶ Управо тако и Луј Леже наводи: *Салони су рејки и ѿецко је у њих ући. То се може захваљујући краљици Наталији, ѿла Рускиња, ѿла Румунка... она уводи ѿријеме... да српске ѿосјође ујознају чари овог ѿријайног живоји...*⁸⁷ У наставку, он закључује да су салони, а самим тим и учешће жена у оквиру њих, метафора слободе једне земље. Управо такав позитиван став о салонима (поселима) као месту *исеудосоцијалног сујсјишћуија за едукацију* жена изнесе и савремени истраживачи културе салона, најчешће везане за француско подручје XVIII века.⁸⁸ Исти закључак може се применити и на женске просторе које је организовала краљица Наталија. Проток информација, креирање јавне и интелектуалне сцене, укључење жена макар и на посредан начин у оквире модног, културног и мисаоног живота, као и делимично укључење појединих делова популуса у оквире строго кодификованог живота двора, одлике су како француских салона⁸⁹ тако и дворских женских кружока које је организовала краљица Наталија.⁹⁰ Стога се можемо сложити са ставом да салони не само што нису узрочници евентуалне ефеминизације (дегенерације) заједнице већ, напротив, они су један од генератора регенерисања друштва.⁹¹

Таква владарка, носилац женске свести у Србији, али и особа са јасним ставом о својој улози, постала је краљица Наталија током осамдесетих година XIX века. Овакав

⁸² На сличан начин је и цар Фрања Јосиф захтевао од царице Елизабете да помаже рањеницима у Будимпешти након неповољног момента у аустријско-пруском рату 1866: A. Freifeld, *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism, The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, Ed. By. L. Cole, D. Unowsky, New York, Oxford 2007, 138–161, посебно 149.

⁸³ Тако царица Марија Терезија у правилнику понашања за своју ћерку Марију Антонету истиче и нужност учешћа у хуманитарним акцијама: R. Schulte, *Madame, Ma Chère Fille-Dearest Child: Letters from Imperial Mothers to Royal Daughters, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by. R. Schulte, 156–194, посебно 161. На сличан начин се и краљица Наталија обратила женама у листу *Домаћица*, речима да се патриотска улога жене пројављује кроз болнички рад: *Домаћица*, бр. 3, год. 1 (Београд, септембар 1875), 42.

⁸⁴ Н. Крстић, *Јавни живоји*, III, 309.

⁸⁵ П. Димитријевић-Стошић, *Посела у сјапароме Београду*, Београд 1965, 85–96.

⁸⁶ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 36–37.

⁸⁷ Л. Леже, *Сава, Дунав, и Балкан*, Србија и Срби, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца, 128.

⁸⁸ D. Goodman, *Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions*, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 22, No. 3, Special Issue: The French Revolution in Culture, (Spring, 1989), 329–350, посебно 334.

⁸⁹ Исто, 338–340.

⁹⁰ П. Димитријевић-Стошић, *Посела у сјапароме Београду*, 89.

⁹¹ D. Goodman, *Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions*, 336.

став краљице може се уочити и на скулптури коју је 1886. по њеном подобију израдио Алајош Штробл (сл. 7).⁹² На страну да ли се уметник изразио већ канонским иконографским и стилским језиком у представљању владарки. Њено монументално попрсје, као и став и израз пун дигнитаса, несумњива су потврда тезе да је краљица Наталија⁹³ искорачила из зоне приватности и ушла у борбу за заузимање политичког хабитуса.

Да, управо је таква жена и краљица постала током деценије од доласка у Србију краљица Наталија. Разрушени идеали у погледу на брачни живот,⁹⁴ суочавање са стварним супружником, који није принц из бајке (кнежеве прељубе...), сукоби око старатељства над сином, допринели су да она још више очврсне и започне борбу за своје место у српском друштву. Њен нови идентитет се може сажети речима које је изговорила 1887:

Горда сам, говорила, па не могу да попустим. Краљ хоће да има уза се по неку сукњу, а ја не могу да сам све једнако уз њега.⁹⁵



Сл. 7. Алајош Штробл, *Краљица Наталија*, 1886 (ИМС)

Таква краљица није била по укусу једног дела српске елите. Корећи краљицу због недостатка *умљатосџи*, и *кројџосџи* помоћу које би задржала мужа,⁹⁶ Никола Крстић је сублимирао већински став у оквиру епохе који се састојао у захтеваној покорности жене мужу. Истовремено је недостатак те покорности маркирао жену као кривца за евентуални брачни дисбаланс.

Ситуација се није добро одвијала по краљицу. Развод брака и њен одлазак из земље 1887. учинили су је рањивом.⁹⁷ Склоњена с јавне позорнице, без могућности интервен-

⁹² Основни подаци о скулптури: Т. Јовановић-Чешка, *Скулптура. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 253.

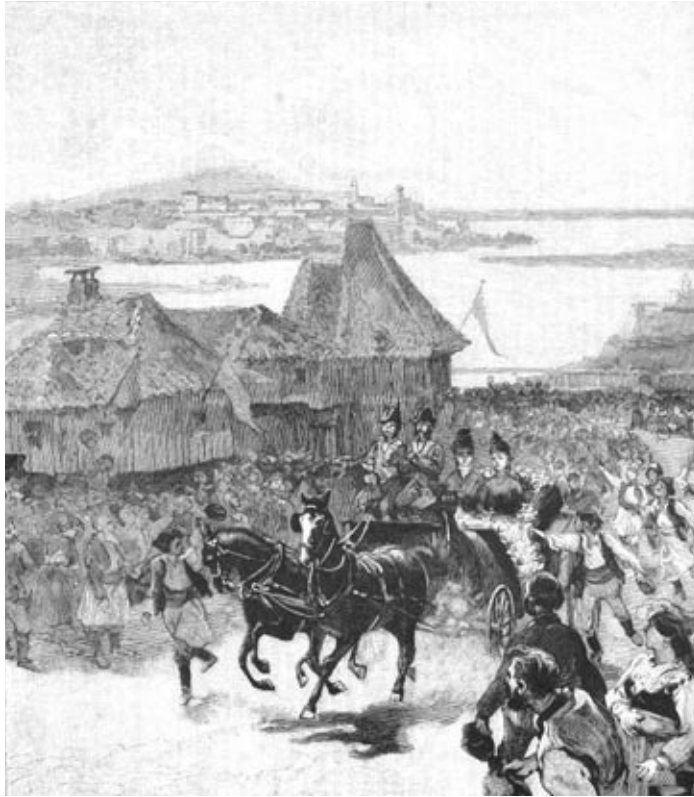
⁹³ Ненад Симић је закључио да биста краљице Наталије, рад Петра Убавкића, одише изразом охолости владарке: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живој и рад првог скулптора обновљене Србије*, 149.

⁹⁴ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 75 и даље.

⁹⁵ Н. Крстић, *Јавни живој*, III, 305.

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ Никола Крстић наводи разлоге зашто није добро да се краљ и краљица разведу, она по уставу има право да у време малолетства буде регент, али по уставу нема право да се меша у земаљску управу (биле би размирице): Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, Београд 2007, прир. М. Јагодић, 26–27.



Сл. 8. Дочек краљице Наталије у Београду, 1889.

ције у оквиру дворског и политичког живота, она је у великој мери маргинализована. Променом политичких околности 1889. и одласком краља Милана из земље настаће повољнија политичка клима у земљи, што ће омогућити повратак краљице Наталије у Београд. Од тог тренутка, па до њеног изгнанства 1889, траје мучна и исцрпљујућа борба супружника. Тријумфални долазак у Београд, поздрављен од масе света, указао је на траг који је краљица оставила у колективном сећању популуса (сл. 8). Такав одзив је за краљицу био знак да може започети своју борбу, будући да јој је јавно мњење наклоњено.

Борба супружника као парадигма *борбе ђолова* одвијала се и на културно-политичком пољу: краљица Наталија као заговорник руског утицаја и краљ Милан као агитатор у корист аустријског. Тај сукоб утицаја преламао се у лику њиховог детета, престолонаследника Александра. Престолонаследник Александар, који их је својевремено, у време брачних трзавица, једино још *сијајао*,⁹⁸ постао је жариште њихових сукоба. Борба за дете била је борба за сопствену легитимизацију. Престолонаследник је као носилац симболичког капитала постао симбол борбе брачног пара и *џрофеј* који је по-

⁹⁸ А. де Губернатис, *Србија и Срби*, 149.

бедиоцу осигуравао статусну будућност. Упркос томе што је краљ Милан напустио земљу, краљичина ситуација није била комфорна. Наиме, у договору с краљем Миланом њена слобода кретања је била ограничена. Она је била приморана да уместо двора за место свог боравка изабере дом своје дворске даме на Теразијама, у коме ће провести наредни период под присмотром власти.

Кључно ограничење које је власт наметнула краљици Наталији оличено је у чињеници да је могла само неколико пута годишње да посети сина. Ограничена слобода, а посебно немогућност да по својој вољи види сина,⁹⁹ учинили су је својеврсном мученицом у очима јавности. Јединство мајке и сина, као део сентименталног патоса епохе у краљичиној обради, постало је део њеног политичког плана. Одвојена од детета, она је изгубила добар део сопственог симболичког кредибилитета, будући да су деца и у XIX веку била носиоци бројних исконструисаних значења.¹⁰⁰ По већ устаљеном механизму који је стајао на располагању владаркама у оквиру нововековног владарског концепта,¹⁰¹ она је почела да креира сопствену слику категоријално је везавши за представу престолонаследника као носиоца заједничке политичке будућности. Отуда и њен вапај:

Кочопере се у дворским колима док се возе у скупштину... Нека ми само дозволе да једне даљине одем у цркву са дететом и покличи би им одзвањали у ушима следећих десет дана.¹⁰²

Врло добро схвативши моћ јавног мњења, она га је на разне начине креирала, проникнувши у његову снагу боље од других.¹⁰³ У веку када су и конституционални монарси, па и српски монарси, *зависили* од јавног мњења,¹⁰⁴ јавља се и феномен *масе*,¹⁰⁵ на који су владари и владарке широм Европе морали озбиљно мислити креирајући свој визуелни лик.¹⁰⁶ Уместо затворених кругова елитне јавности која је перципирала личност владара у периоду до XIX века,¹⁰⁷ маса као отелотворење најширих друштвених слојева постаје битан регулациони фактор у јавном животу деветнаестовековних друштава. Краљица Наталија је одлично разумела постојање и јавности, али и масе, и сходно томе је и креирала имиџ.

⁹⁹ Слободан Јовановић наводи да је краљица Наталија за четрнаест месеци, колико је боравила у Београду, сина видела само седам пута: С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, I, Сабрана дела, књ. 6, 137.

¹⁰⁰ О детету као медијуму наметнутих симболичких значења: В. Симић, *Свешћеништво и његова слика у српској уметности 19. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 133–161, посебно 134.

¹⁰¹ Тако је Катарина Медичи користила своју децу у циљу свог политичког легитимитета у Француској у XVI веку: К. Craford, *Catherine de Médicis and the Performance of Political Motherhood*, *The Sixteenth Century Journal*, XXXI/3 (2000), 643–673.

¹⁰² Краљичино писмо је од 12. октобра 1889. године: *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаци-Поповић, 58–59.

¹⁰³ Тако се Никола Крстић питао након штампања *Сјоменице* о прогонству од стране краљице, на српском и француском: Шта ће јој то, не схватајући да краљица Наталија на тај начин креира будућност, што ће се и потврдити њеним каснијим повратком у земљу: Н. Крстић, *Јавни живот*, IV, 148.

¹⁰⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пројагаанда, Сјоменик кнезу Милошу у Хеџошину*, Београд 2006, 29–40.

¹⁰⁵ Основна студија о феномену *масе*: Е. Kaneti, *Masa i moć*, Zagreb 1984.

¹⁰⁶ J. Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, Oxford University Press 2003.

¹⁰⁷ J. Habermas, *Javno mnjenje, Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Beograd 1969, 11–22.

У оквиру тог дискурса визуелно се наметнуло као језик пријемчив ширим круговима јавности, па и *маси*. Кулминација визуелизације владарских слика, уз помоћ различитих масмедија, десила се крајем XIX века.¹⁰⁸ На исти начин, путем визуелних медија је и српска средина мапирала краљичин лик. Потврда таквог става јасно се уочава увидом у писмо које је Сава Грујић упутио краљици Наталији: *Госпођа Бучовић предавала нам је вању изванредну фотодографију. Благодаримо вањем величанству, што нам дали могућности да вас овог љуца бар у слици видимо. Хвала Богу*.¹⁰⁹ Међутим, средства која су користили други европски монарси, и која су била у служби краљице у периоду пре изгнанства из Србије,¹¹⁰ нису била на располагању краљици Наталији након њеног повратка у земљу 1889. С обзиром на то да се њен визуелни лик није могао наћи у том периоду у оквиру званичне медијске пропагандне политике (осим у календару *Орао* за 1890, стр. 15–18), она се презентовала учешћем у јавном животу, будући да су извештаје о њеном кретању преносиле наклоњене јој *Мале новине*.¹¹¹ Тако је путем штампе, као најмасовнијег комуникационог медија, краљица креирала сопствени симболички лик. Појављивање на одређеним прославама,¹¹² истицање хуманости,¹¹³ уз сервирање сентименталних прича о краљичином милосрђу,¹¹⁴ служили су да се истакне активно постојање краљице Наталије. Истовремено практиковање шетње Кнез Михаиловом¹¹⁵ и Теразијама,¹¹⁶ као најјавнијим комуникационим каналима града, чинили су њену појавност присутном. Врхунац њених политичких амбиција управо је демонстриран у оквиру једног јавног простора. Црква је, као огледало гласа јавности у XIX веку, била простор у коме се преламао јавни живот.¹¹⁷ Тако Милан Ђ. Милићевић 1890. бележи догађај који се збио у београдској Саборној цркви: *Жена досија: све се журају да виде да ли је Краљица у сјолу. Не беше је*. Убрзо су околности промењене. Приликом удаје краљичине прија-

¹⁰⁸ C. Brice, *Queen Margherita (1851–1926). The Only Man in the House Savoy*, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000, Ed. by R. Schulte, 195–215, посебно 195.

¹⁰⁹ *Сјоменица Њ. В. Краљице Наталије*, 17.

¹¹⁰ Поводом прославе српске независности у Београду извештај наводи да су се бројне слике краљице Наталије налазиле на јавним здањима, али и домовима у Београду: *Прослава српске независности*, Исток, бр. 92, год. 8, (Београд, 13. август 1878).

¹¹¹ У *Малим новинама* је након краљичиног прогонства 1891. штампан оглас за *Сјоменицу Њ. В. Краљице Наталије о прогонству*: *Мале новине*, бр. 127, год. IV, (Београд, 10. мај 1891); Такође су *Мале новине* преносиле од 18. јула 1891. у фелетонима делове књиге *Права истина о прогонству Краљице Наталије*: *Мале новине*, бр. 194, год. IV, (Београд, 18. јул 1891).

¹¹² Краљица је посетила забаву Београдског стрељачког друштва: *Мале новине*, бр. 36, год. III, (Београд, 5. фебруар 1890); *Краљица је посетила концерти јудачког оркестра*, *Мале новине*, бр. 58, год. III, (Београд, 27. фебруар 1890).

¹¹³ Тако је дала сиротињи 1000 динара: *Мале новине*, бр. 226, год. III, (Београд, 20. август 1890).

¹¹⁴ Новине преносе да је једна старица носила дрва пред станом краљице. Након што их је испустила, нико јој није помогао до краљице. На такав гест старица је одговорила са сузама у очима: *Лей ђојав*, *Мале новине*, 1. фебруар, бр. 34, 1891.

¹¹⁵ *Мале новине*, бр. 53, 22. фебруар 1890.

¹¹⁶ Краљица Наталија је у пратњи Стане Богичевић прошетала Кнез Михаиловом: *Мале новине*, бр. 252, год. III, (Београд, 15. септембар 1890).

¹¹⁷ О цркви као јавном простору: Н. Макуљевић, *Црква Светог Арханђела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 10–19. У прилог тврдњи о цркви као јавном простору говори и чињеница да је сукоб краљице Наталије и краља Милана кулминирао управо у цркви (5/17. април 1887). Краљица је том приликом одбила да се рукује са госпођом Назос сматрајући је љубавницом краља Милана, што је разбеснело краља. Тај догађај је убрзо постао предмет бављења чаршије: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 196–198.

тељице Цане Богичевић, у Саборној цркви у Београду 1891, новине су пренеле следећи извештај:

И краљица дође у цркву на венчање. Нашавши стол краљичин застрт и узицом улаз у њега спречен, она љутито прекину узицу, одбаци застор и уђе у стан. Може се мислити да је њен поступак произвео сензацију.¹¹⁸

Овај чин пластично указује на краљичине претензије. Сести на престо (Богородичин трон) резервисан за владарку,¹¹⁹ притом својом руком скинути врпцу као знак потирања физичке забране, свакако је корпорални али и симболички акт који говори о краљичином поимању сопственог статуса. Баш као што је и рекла једном приликом грофу Хуњадију: *Ја сам своје веће и свој савес*.¹²⁰

Управо се тако и понашала краљица у том периоду, као да је сам Бог изнад ње, док, и поред њега, одлуке доноси она сама. Таква владарка, матрона, охолог става, била је тих година краљица Наталија. Приче о нежној и милосрдној краљици које су је пратиле по доласку у Србију постале се део изгубљене прошлости. Беспштедна политичка борба тражила је једну другачију краљицу.

Стога и завршетак њеног боравка у Београду у том периоду није имао срећан крај. Повратак краља Милана у земљу усложио је и иначе компликовану ситуацију.¹²¹ Притисак краља да се краљица протера, уз асистенцију Николе Пашића, спровео је и у речи преточио Јован Ристић:

Жена или се поковава мужу или га оставља, Ви нисте хтели да чините ни једно ни друго. Но докле се своме мужу намећете, у народ сте убацили угарак раздора и земљу држите у непрестаној кризи и трзавици.¹²²

Тако је поново родна диференцијација и тражена хијерархија на скали полова искоришћена у функцији конкретног политичког момента. Онтолошка постојаност полова постала је део политичке стратегије разумљиве и прихватљиве и за шире кругове јавног мњења. На основу те процене, у мају 1891. требало је да краљица буде протерана. Међутим, идеатори тог подухвата погрешно су проценили расположење јавног мњења. Први покушај насилног одвођења краљице Наталије завршио се сасвим супротно од очекиваног. Београђани су је отели из руку жандара и на рукама је вратили до њеног пребивалишта, како се наводи:

Свет јурну за Краљицом, дигне је на рукама, изнесе, посади у кола... Тако у тријумфу врате краљицу натраг. Водили су је кроз Дубровачку, Кнез Михаилову, и Краљ Миланову

¹¹⁸ Мале новине, бр. 43, год. IV, (Београд, 12. фебруар 1891).

¹¹⁹ Тако сликар Никола Марковић приликом осликавања цркве у Књажевцу наводи да треба да се изради: *Стол за њену Свештоси Краљицу... који треба да се дојуни са једном иконом*, очигледно мислећи на Богородичин трон: У. Рајчевић, *Три мало позната уметничка посла сликара Николе Марковића*, Зборник Народног музеја за историју уметности XV-2, (Београд 1994), 150.

¹²⁰ Она је те речи изговорила као одговор на апел грофа Хуњадија да оде из земље 1891: Ц. Ђорђевић, *Права истина о прогонству Њ. В. Краљице Наталије*, Београд 1891, 9.

¹²¹ Тако *Мале новине* преносе вест да је о Спасовдану на ручку код Јована Ристића краљ Милан агитовао да се краљица уклони из земље: Мале новине, бр. 130, 12. мај 1890.

¹²² *Писмо г. Јована Ристића Краљици Наталији*, Мале новине, 30. јануар, бр. 30, год. III, (Београд, 1891).



Сл. 9. Прогон краљице Наталије у Београду 1891, Le Petit Parisien (ИМС)

улицу до у њен стан. За све то време свет је непрестано вукао кола краљичина, а около ње се тискало стотинама одушевљеног света који је грмео: ура, живела.¹²³

Тако је краљица Наталија макар на трен постала *краљица срца*. Тријумфални повратак краљице на рукама грађана изазвао је реакцију власти. Уследили су крвави догађаји, након тога и коначно протеривање краљице Наталије (сл. 9). Очигледно да су иницијатори овог догађаја потценили краљичино освајање јавног простора. Податак да су демонстранти приликом отмице краљице Наталије, као и приликом њеног враћања на Теразије, узвикивали *сина мајци*, говори о успешности изузетне манипулације јавним мњењем коју је показала краљица, који су навели грађанство на побуну против власти.

Стога и ставови Николе Крстића:

Краљица не хте или не могаше да буде жена која љуби мужа. Она је краљица, поче и краљева мати и само то хтеде да буде и да остане, не узимајући на ум да жена, растављена од мужа и као мати према детету губи много... Краљичин живот је отрован. Млад и у пуној снази, она нити је жена нити удовица.¹²⁴

Из наведеног је јасно да су поједини чланови елите жену, у овом случају чак и краљицу, видели искључиво као супститут мужа, краља,¹²⁵ а у најбољем случају као мајку престолонаследника. Стога је и пуноћа њене личности била нарушена. Оставши без мужа, она је остала без носиоца свог легитимитета и субјективитета. Сходно томе, по Крстићу, она као жена без мужа постаје нека врста андрогеног бића, које је *нијии жена нијии удовица*. Поништење субјективитета, и то не само правног, последица је догађаја у вези с њеним протеривањем. Крстић ће тако рећи: *Дојусџивџи да на њу, бивџу љре крајкоџ времена краљџу, мејну руку наџи ѓруби и неоџесани жандари, она је дојусџила да се осрамоџи њено краљевско доџојансџиво, да се љоџази нимбус који љреба да обавиџа личносџи владоаџа и оних који љородиџи љриџадају*.¹²⁶

¹²³ Жалосни дани (крвави нереди љри љроџањању краљице Наџалије), Мале новине, бр. 124, год. IV, (Београд, 7. мај 1891).

¹²⁴ Н. Крстић, *Јавни живоџ*, IV, 148.

¹²⁵ На речи Панте Срећковића (поштоваоца лика кнеза Милана): *Коџа жена неће да слуша своџа мужа, она ће морати да слуша љуџеџа. Наџалиџа није хџела да слуша Милана, ља је дочекала да слуша жандаре. (Маџиџа) Бан се на љо диџе и оде...* Дневник М. Ђ. Миличевића, 20. мај, 2365, 1891.

¹²⁶ Н. Крстић, *Јавни живоџ*, IV, 147.

Тако је, по Крстићу, нарушено (не и деконструисано) њено легитимно достојанство као некадашње владарке, будући да се након развода брака губитак правног субјекта није могао накнадно успоставити. Овде морамо застати и указати на још један важан аспект Крстићевог исказа. Канторовицево тумачење се заснива на претпоставци да краљевско достојанство никада не умире, али Крстић заступа мишљење да је оно нарушено на један чудан начин. Спуштањем, и то насилним, жандара на краљичину руку нарушена је атемпоралност краљичиног достојанства. На први поглед то је можда чудно, али није тако. Тело, као одраз отелотворења краљичиног достојанства, постало је, по Крстићу, након додира жандара профано. Краљица је стога изгубила посвећеност тела и спустила се на ниво демократског правног субјекта. Тело је тако постало преносник смртног додира, што за последицу има десакрализацију светог.

Но, да ли је краљица Наталија прихватала сопствену правну, мистичну и напо-слетку корпоралну немоћ? Управо супротно. Сублимацију таквог става можемо јасно увидети у речима које је након развода, 1888, изрекла Стани Жујовић: *Краљеви и краљице своје тиићуле никада не љубе. Сврџнућии краљ осћиаје краљ, краљица чак и законски разведена, осћиаје краљица...*¹²⁷ Ослањајући се на наведени цитат, а уз сазнање да се она права на специјалан статус никада није одрекла,¹²⁸ кренућемо у тумачење њеног портрета који је 1890. насликао Урош Предић, управо у периоду којим смо се бавили, у време *кућног приићвора* краљичиног.

ЈА САМ КРАЉИЦА МАТИ: ТУМАЧЕЊЕ ПОРТРЕТА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ

Портрет краљице Наталије, настао 1890, само се условно може назвати владарским портретом. Владарски портрет широм Европе у XIX веку подразумева официјелну норму, будући да га званично поручује двор, или нека друга јавна институција.¹²⁹ Типизираност је пратила официјелни женски владарски портрет, уколико је жена била званични владар, или ако је била супруга важећег монарха.¹³⁰ Портрет краљице Наталије настао је 1890. у тренутку када је краљица била разведена од свога супруга краља Милана Обреновића. Истовремено, он је настао у време њеног кућног притвора у Београду. Дакле, краљичин портрет није био званична државна поруџбина, већ је настао као последица *приватног* акта. Та околност довела је до тога да се краљица не представи на уобичајен начин каквим су се представљали владари и владарке током XIX века. Место типских поза у оквиру схематизованих ентеријера, уз устаљени акцесорни декорум (стубови, вазе...), краљица Наталија је изрежирала оригиналан ентеријер у коме се представила на самосвојан начин.

¹²⁷ Краљица је наведену изјаву изрекла 13. новембра 1888: *Писма Краљице Наталије Обреновић, прир. И. Хаџи-Поповић, 53–54.*

¹²⁸ Тако бечке Фосове новине преносе да је суд у Бечу спорећи се са краљицом њој одузео екстериторијалност и право на изузеће на које се она позивала као члан суверенове породице: *Бив. Краљица Наталија, Вечерње новости, бр. 94, год. XIII, (Београд, 17. јул 1906).*

¹²⁹ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.

¹³⁰ Исто, 134. и даље, слике (143–176).

* * * * *

Петнаестог септембра 1890. збио се занимљив догађај. Краљица је шетајући се корзом, код кафане „Албанија“ дала једном слепцу 10 динара. На његово питање ко је особа која га је даривала, одговорила је: *Ја сам краљица мајџи*. Након тога слепац је клекнуо и захвалио се.¹³¹ Овај став краљичин није само потврда наших ранијих теза у вези са ауторефлексом краљице Наталије, већ је и кључ за разумевање портрета, који је одсликао Предић. Будући да су изјава и портрет настали исте године, у наставку текста ћемо, између осталог, тестирати да ли се краљичина изјава може применити и на структуру портрета.

На почетку тумачења поставља се питање у оквиру ког простора је краљица портретисана. Драгоцену информацију о томе пружа нам сам сликар који у својој *Аутиобиографији* наводи да му је краљица позирала у *будоару*.¹³²

Шта је будоар? То је *женски* простор чија се кодификација везује за француску културу XVIII века.¹³³ Он се најчешће дефинише из мушког угла, будући да су поборници културе просветитељства упутили жестоке критике на рачун будоара. Контрастирајући га маскулозном јавном салону, као простору отворености, у коме се на демократичан начин формира јавно мњење, они су будоар поставили на другу страну тог спектра.

Будоар је постао место фриволности, ласцивности, простор другости, локус нечег страшног, непознатог, скривеног, тајанственог, у коме жене на перфидан начин путем културног утицаја опчињавају мушкарце. То је место нити јавно нити потпуно приватно, оно је на граници тих сфера. Простор *ефеминизације* мушкарца, у коме влада луксуз и комерцијалност. Просветитељи су чак ишли дотле да су изједначили и стил и израз живота рококоа с будоаром. За разлику од строго маскулозног израза неокласицизма, будоари су постали метафоре женствености рококоа. Место ситних предмета, који су отелотворени захваљујући необавезној декоративности рококоа, просветитељи су истицали монументалност неокласичних великих композиција.¹³⁴

Култура XIX века је донела неке измене у форми и структури будоара, које су се првенствено огледале у смањењу еротизације самог простора. Истовремено, будоар престаје да буде строго приватан простор жене и постаје јавнији простор. На основу те измене сам будоар добија нове називе, те се понекад назива и *petit salon* или *damenzimmer*.¹³⁵ Што се тиче самог ентеријера, остала је на снази бинарна родна подела. Будоар је остао простор скривеног мушког погледа, са јасно уцртаном родном границом (сл. 10). Тако су будоари као женски простори, дефинисани формама и материјалима који се везују за женски сензибилитет: благи завршеци намештаја, меки материјали, баршунасте завесе, тканине које прекривају намештај, као и слике и фотографије малих димензија. Контратежу женственом простору будоара чинила је радна соба мушкарца, коју је сачињавао репрезентативан намештај строгих линија, великог габарита, чији је врхунац

¹³¹ *Београдске весџи*, Мале новине, бр. 252, год. III, (Београд, 15. септембар 1890).

¹³² М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, 251.

¹³³ Више о будоарима: J. H. Casid, *Commerce on Boudoir*, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe, Ed. by. M. Hyde, J. Miliam, 91–114.

¹³⁴ Поједностављено речено, та бинарна шема би водила од Ф. Бушеа (рококо) ка Давиду (неокласицизам); Исто, 96.

¹³⁵ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, London 2009, 157–158.

радни сто – симбол активног става мушкарца.

Сада ћемо начинити извесно поређење будоара у Европи с будоаром краљице Наталије. Из описа Анђела де Губернатиса сазнајемо како је изгледао будоар српске краљице на двору:

Најзад улазимо у апартман краљице Наталије. Има много лепих ствари у њеном будоару и дневној соби, ништа није пренатрпано, шта више изненађујућим укусом са којим су распоређене, него са малим стварима које видите. У углу на левој страни како уђете у будоар, налази се један необичан ормарић са фиокама, очигледно јапански...¹³⁶

Из наведеног описа најпре сазнајемо да је краљица имала будоар на двору. Увидом у план двора уочава се да се он налазио иза краљичиног салона.¹³⁷ Судећи по структури краљичиног салона, као и ентеријеру, салон је био репрезентативан простор намењен званичним примањима. Хијератична структура простора израз је церемонијалне помпезности која је владала у оквиру ентеријера краљичиног салона, и део је опште културе ентеријера дворова у XIX веку.¹³⁸ Интимнији простор био је свакако резервисан за будоар. Међутим, ако се има у виду чињеница да је Губернатис успео да уђе у простор будоара, уосталом као и то да је Предић насликао краљицу Наталију у будоару, несумњиво је, као и у Европи, краљичин будоар постао простор извесне транспарентности, потврђујући с извесном дозом опреза деконструкцију строге бинарне поделе на јавни и приватни простор у оквиру културе XIX века.¹³⁹ Међутим, ситуацију делимично компликује чињеница да је краљичин будоар, који је визуелизовао Предић, конституисан у оквиру грађанске куће.

Као што смо већ напоменули, краљица је у периоду од 1889. до 1891. боравила у кући своје дворске даме Стане Бучовић, будући да јој је било забрањено да борави на двору. Такав избор не треба да чуди, будући да је Стана Бучовић била краљичина особа од по-



Сл. 10. Кнут Еквал, *Приближавање*, XIX век

¹³⁶ А. де Губернатис, *Србија и Срби*, 175.

¹³⁷ План двора је репродукован у: *L'illustration*, 27. juin 1903, 424.

¹³⁸ Е. В. Отингер, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert*, Wien 1997, посебно 17–42.

¹³⁹ А. Столић, *Родни односу у царсјиву подељених сфера*, посебно 90–94.



Сл. 11. Теразије, са кућом Стане Бучовић, крај XIX века

верења и поштовања,¹⁴⁰ што сведочи о посебним односима који су владали између владарки и дворских дама широм Европе током новог века.¹⁴¹ Једносpratна, *жуџа кућа*,¹⁴² на адреси Краља Милана, бр. 87,¹⁴³ типична је грађанска кућа формирана по укусу новостворене грађанске класе у последњим деценијама XIX века.¹⁴⁴ Позиција куће Стане Бучовић на главној авенији града¹⁴⁵ савршено је одговарала краљици Наталији која је хтела да, иако под ограничењем кретања, буде стално под оком јавности (сл. 11).¹⁴⁶ Истовремено, тај простор је био у функцији конструисања јавног мњења, будући да је

¹⁴⁰ Краљица Најталија Обреновић, *Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 141, 214/215.

¹⁴¹ H. Wenzel, *How Two Ladies Steal a Crown: The Memoirs of Helene Kottannerin (1439–1440), The Court Elizabeth of Hungary (1409–42), The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 19–42.

¹⁴² X. Вивијен, *Србија – Рај сиромашног човека*, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца Београд у 19. веку, 163–198, посебно 193.

¹⁴³ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, Сабрана дела 6, Београд 1990, 156.

¹⁴⁴ О конституисању првих грађанских кућа у Србији у контексту естетског профилисања грађанства: М. Тимотијевић, *Приватни џосјор и месја приватносји*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 211–213. Основни подаци о стамбеној архитектури Београда у 19. веку: М. Ротер-Благојевић, *Стамбена архитекјура у Београду у 19. и јочейком 20. века*, Београд 2006, посебно 82–83.

¹⁴⁵ О регулацији Теразија и устројству приватних грађанских кућа: М. Тимотијевић, *Приватни џосјор и месја џриватносји*, 211. О урбанистичком и архитектонском развоју Теразија: Т. Борић, *Теразије. Урбанистички и архитекјонски развој*, Београд 2004, посебно 18–23.

¹⁴⁶ На старој фотографији у десном углу доминира кућа Јована Ристића. Иза ње следи низ мањих кућа, од којих је једна и кућа Стане Бучовић. На уступљеној фотографији захваљујем се господину Милошу Јуришићу.



Сл. 12. Ентеријер салона, крај XIX века

краљица Наталија у кући своје дворске даме редовно примала посете.¹⁴⁷ Она је и прозор куће користила као простор комуникације са грађанством.¹⁴⁸ Увидом у постојање салона у кући Стане Бучовић¹⁴⁹ можемо претпоставити да је ту примала виђеније госте (нпр. политичаре),¹⁵⁰ док је будоар вероватно био у функцији нешто интимније атмосфере и у њему је краљица Наталија примала вероватно *жене које су је у великом броју посећивале*.¹⁵¹ Овде се можемо поново осврнути на конструкт о јавном, транспарентном и демократичном салону, и његовом опозиту тајновитом будоару, *приватном ајарману у који се не дира*.¹⁵² Пластична потврда изнетог става видљива је у домену једног

¹⁴⁷ Извештај обавештава јавност да краљица неће давати посете 6. децембра 1890: Мале новине, бр. 333, год. III, (Београд, 5. децембар 1890).

¹⁴⁸ Након што су је грађани вратили у стан 6. маја 1891, после неуспешног покушаја протеривања од стране власти краљица се обратила окупљеном народу са прозора куће у којој је живела: Мале новине, бр. 124, год. IV, (Београд, 7. мај 1891).

¹⁴⁹ По сведочењу Цане Ђорђевић краљица је жандаре у ноћи прогонства дочекала у салону: Ц. Ђорђевић, *Права истина о прогонству Њ. В. Краљице Наталије*, 43.

¹⁵⁰ По наводима Слободана Јовановића краљицу су у време прогонства посећивали махом политичари из редова Напредне и Либералне странке (Милојко Лешјанин, Алимпије Васиљевић, Риста Данић, Драгутин Франасовић): С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 138.

¹⁵¹ Н. Крстић, *Јавни живот*, IV, 93.

¹⁵² Наведене речи краљице Наталије говоре у прилог тези да је она под приватним апартманом подразумевала будоар, као и да је сфера подељених зона (јавно – приватно), бар када је у питању краљица Наталија, у одређеном моменту са вероватним варијацијама била на снази: *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, 96.

вероватног београдског салона с краја XIX века¹⁵³ (сл. 12). Отворени простор, у који се може ући и изаћи, са патриотским иконама (слике Павла Јовановића)¹⁵⁴ на зидовима, указује на простор грађанске демократичности. Ентеријер у овом случају говори о грађанину који приватност нуди на увид јавности, конституишући грађански живот у дискурсу нације.¹⁵⁵ Опозит тој демократичности, и извесној маскулозности ентеријера, видљив је у структури краљичиног будоара. Омеђени простор, без врата и прозора, хабитус је краљичине приватности, место у коме она влада.

Након увида у могуће функционисање будоара, покушаћемо да утврдимо какав је он утисак могао остављати на претпостављеног посматрача. Најпре ћемо рећи да је сваки простор, па и краљичин будоар, одраз бројних пракса. Он је тако постао последица, али и узрок, човекове структуре. Будоар тако сагледан је симболички, ментални простор,¹⁵⁶ одраз појединачне и друштвене структуре.¹⁵⁷ Испуњен одређеним опипљивим елементима простор појединца постао је сложени ентеријер, место аранжираних субјективизације личности.

Модернистички дискурс оцењивања прошлости, па и дефинисања ентеријера, заснован на стилској прогресији као последици квазиетичке валидности, напуштен је у савременој науци.¹⁵⁸ Функционалност ентеријера и, као њену последицу, пуристичку чистоту форме као кредо модернистичког дискурса, заменила је децентрализација погледа на слику ентеријера из прошлости. Ентеријери се истражују од земље до земље, од деценије до деценије. Различите праксе рађају и различите одговоре. Иако модели нису једнаки, и упркос извесној конфузији, одређене законитости захваљујући културном трансферу могу се извести. На основу таквог става ентеријер будоара краљице Наталије везали смо пре свега за средњоевропски историзам или аустријски *gründerzeit*.

Грундерцајт (последњи квартал XIX века) је време индустрије, железнице, опере, капитала, једном речју, доба потпуног препознавања грађанске класе, коју отелотворује раскош, величајност и монументалност зграда у новосаграђеној бечкој улици Рингштрасе.¹⁵⁹ Политичка и културна моћ новог сталежа започета у бидермајеру¹⁶⁰ потпуно је кодирана у доба грундерцајта, поставши тако идентитетски образац грађана Беча у последњим деценијама XIX века. Грађанство је на основу тога почело да се представља на самозадовољан начин. Портретно сликарство у доба грундерцајта управо указује на изједначавање грађанства и аристократије, а у крајњем случају и чланова владарских

¹⁵³ На уступљеној фотографији захваљујем се господину Милошу Јуришићу.

¹⁵⁴ О патриотским иконама у приватним ентеријерима у XIX веку: Н. Макуљевић, *Уметносћ и национална идеја у XIX веку. Сисџем евројске и срјске визуелне кулџуре у служби нације*, Београд 2006, 243–248.

¹⁵⁵ Н. Макуљевић, *Плурализам љивајносћи: Кулџурни модели и љивајни живој код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 46–53.

¹⁵⁶ М. Тимотијевић, *Привајни љросџор и месџа љривајносћи*, Исто, 165–244.

¹⁵⁷ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 28–29.

¹⁵⁸ Исто, 22–24.

¹⁵⁹ За потребе овог рада преузећемо аустријски појам грундерцајт. Исти термин везан је и за период након уједињења Немачке 1871, и више се везује за политичко и економско мапирање тог периода у Немачкој: K. E. Sorske, *Fin-de-Siècle u Beču, Politika i kultura*, Београд 1998, 24–105; I. Podbrecky, *Die Wiener Ringstrasse, Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien 1997, 267–273.

¹⁶⁰ О грађанству у доба бидермајера у Бечу: *The Other Viena. The Culture of Biedermeier Austria*, Hrgs. Von. R. Pichl, C. A. Bernd, Wien 2002.

кућа.¹⁶¹ Иста помпезност, парадност и величајност красила је припаднике доскора раздвојених сталежа. Помпезност, репрезентативност, истицање раскоши, прескакање класа, нефункционалност, све су то критике које су се могле чути на рачун епохе грундерцајта.¹⁶² Уобичајени додатак таквом схватању сажимао се у контрастирању доба бидермајера и доба грундерцајта.¹⁶³ У оквиру те бинарне опозиције доба бидермајера је било доба врлине, строгости, функционалности, једноставно време правих, стабилних *грађана*. Опозитно, доба грундерцајта је неетичко доба, период лажног сјаја, период хипокризије, фриволности, заправо време *скоројевића* (*petit bourgeois*). Слично је контрастиран и ентеријер двају доба. За разлику од стилски оригиналног и прочишћеног бидермајера, доба грундерцајта карактерише и неоригиналност ентеријера. Мешавина стилова (неоренесанс, алтдојч,...), најчешће изван политичке и идеолошке конотације,¹⁶⁴ одлика је доба грундерцајта.¹⁶⁵ Масиван намештај, употреба тамног дрвета, свет завеса и тешких драперија које прекривају намештај, бројни оријентални теписи, црвен и њему комплементаран браон колорит заокружују причу о ентеријеру у доба грундерцајта. Ако томе додамо и бројне луксузне, ситне, акцесорне предмете, који су оличење тог миљеа, добијамо готово заокружен конструкт о ентеријеру тог периода.

Уколико ову слику ентеријера употпунимо народним елементима (апстрактна, декоративна, орнаментална декорација), који су симптоматични за тај период на подручју од Русије, Србије... до Средње Европе,¹⁶⁶ добијамо потпуну слику онога што видимо у будоару краљице Наталије. Етажер прекривен тканином, оријентални тепих, удобни канапе, ситни предмети (самовар, фотографије, иконе...) потврђују тезу да је краљичин будоар настао по подобију средњоевропског истористичког ентеријера, препознатог и на тлу које је настањивало српско становништво крајем XIX века.¹⁶⁷

Након препознавања узрока феномена покушаћемо да деконструишемо поетику која провејава краљичиним будоаром. Башларовски речено, краљичин будоар је *йое-иични йросйор*.¹⁶⁸ Поетика, као појам изведен из књижевне теорије, настао је у доба романтизма и означава мир, хармонију и напослетку удобност.¹⁶⁹ Тако дефинисан почев од 1880. он се транспонује у простор, који сада постаје апсолутни породични локус, кутак идеализоване среће грађанске породице. То је простор за *нормалну*, уобичајену породицу, место спокоја, *месйо друго* у односу на индустријску вреву спољњег, пулсирајућег света. Идеални простор, стилизована и планска несређеност елемената (предмети), чија се самосвојна вредност у оквиру вузелне целине дефинише. Управо такав је и про-

¹⁶¹ C. Muysers, *Franz von Lenbach und die gründerzeitliche Porträmalerei*, Lenbach. Sonnenbilder und Porträts. Hrsgs. Von. R. Baumstark, München 2004, 93–103, посебно 93.

¹⁶² Током 70-их година XX века у делу науке засноване на дијалектичком дефинисању феномена доба грундерцајта је задобило негативну конотацију: I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, 94–201; Павле Васић на сличан начин као *нескладну мешавину стилова* сагледава ентеријер у епохи грундерцајта: П. Васић, *Умјетничка иконографија Панчева*, Нови Сад 1989, 238.

¹⁶³ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 118–122.

¹⁶⁴ Исто, 212–213.

¹⁶⁵ E. B. Ottlinger, *Das österreichische Kunstgewerbe-Entwicklungstendenzen und Rahmenbedingungen, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Band V, 19. Jahrhundert, Wien 2002, 543–549, посебно 548–549.

¹⁶⁶ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 285–293.

¹⁶⁷ П. Васић, *Умјетничка иконографија Панчева*, 238–239.

¹⁶⁸ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 30.

¹⁶⁹ Исто, 28–29.



Сл. 13. Едуард Шарлемон,
Ханс Макарти у свом аишељуе, 1880.

стор краљичиног будоара. Намештена поетика одише грађанском удобношћу и стабилношћу, иако је у том тренутку краљица без породице. Но тиме се поетика ентеријера не исцрпљује. Женственост простора се истиче појединим детаљима. Флорални украс на канабету, мале порцеланске балерине као метафоре метафизичког минимализма¹⁷⁰ итд. потенцирају особеност ентеријера као места наглашене женствености. Истовремено ови простори као мале кућне меморабилије постају меморијски подсетници, премети који конституишу културу сећања,¹⁷¹ и који од краљичиног будоара праве меморијски краљичин локус. Будоар тако постаје место интима, простор који би се могао назвати соба, и који тако маркира и кућу, која би се могла назвати домом, краљичиним домом.¹⁷² Краљичин будоар ипак остаје једна псеудособа, будући да је у кући Стане Бучовић становала засигурно са свешћу да је то привремено решење.

Краљичин будоар, као део шире слике о ентеријерима тог периода, омогућује да препознамо концепт *йоейског шийимунџа*. Концепт поетског штимунга у контексту дефинисања ентеријера у доба историзма заснива се на повезаности поезије, филозофије, историјског романа и поготово историјског сликарства.¹⁷³ Та повезаност за последицу

има могућност тумачења ентеријера као *harmonische gesamtbild*. Ентеријер тако постаје конструкт хуманиорума, до те мере да можемо рећи *како је у сликарстџу йако је и у ентеријеру*.¹⁷⁴ Поетски простор напослетку постаје поетска слика, структура на граници између реалности и ликовне имажинације те исте стварности.

Прихватањем става о поетици као спони реалног простора и ликовног простора не можемо заобићи личност Ханса Макарта.¹⁷⁵ *Принц сликара*, отелотворење је сликарства грундерцајта.¹⁷⁶ Сликара је раскошних ентеријера, чији је уметнички атеље постао мера приватних ентеријера. Помпезност, зидови прекривени ћилимима, палме, елементи су

¹⁷⁰ Исто, 145–173, посебно 155.

¹⁷¹ *Kulturobjekte der Erinnerung*, Hrgs. von. Historischen Museums de Stadt Wien, Wien 1995.

¹⁷² О коренима конституисања грађанског дома: М. Тимотијевић, *Рађање модерне йривајносџи. Привајни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до йочейка 19. века*, Београд 2006, 436–527.

¹⁷³ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 32.

¹⁷⁴ Основ овој конструкцији изведен је из везивања сликарства са поезијом: R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967. О све већем интересовању за слике ентеријера у оквиру нововековне европске ликовне културе сведочи и изложба која је одржана под називом *Raum im Bild. Interieur malerei 1500 bis 1900*, у бечком Уметничко-иторијском музеју у периоду 31. март – 12. јули 2009.

¹⁷⁵ *Hans Makart. Malerfürst*, Hrgs. von Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2001.

¹⁷⁶ H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag 2005, 146–155.

који су уобличавали Макартов атеље, али и атеље других сликара.¹⁷⁷ Сличност са краљичиним будоаром је неизбежна, будући да су наведени елементи заступљени и у будоару на Теразијама, као и у сликаревом атељеу у Бечу (сл. 13).

Заправо, сам ентеријер постаје пренесена поетска слика. На основу теорије декору-ма сликарства, као и културне климе у том периоду, настајали су и ентеријери.¹⁷⁸ Уместо светлих ентеријера, по подобију сликарства, ентеријере одликује употреба тамне гаме, која конституише ноктуралну атмосферу. Сублимација се садржи у тами, која се разбија светло – тамним опозитом. Артифицијелно дифузно светло постаје доминантно у оквиру концепта ентеријера. Оно се технички добија навлачењем завеса, услед чега нестаје природна, дневна светлост. Тако се добија могућност манипулације светлошћу, што омогућује да се иреалност сликарске технике пренесе на ентеријер. Простори постају инсцениране слике, које светлост добијају из мањих пропратних предмета, који добијају функцију илумината (носилаца светлости). Уколико овај конструкт применимо на Предићеву представу краљичиног будоара, потврдићемо став да је сликарство до те мере утицало на ентеријере да се и краљичин будоар нашао у оквиру таквог дискурса, што указује да је Предић краљичин будоар насликао без директног извора светлости.

Упркос изнетој тези о вези сликарства и ентеријера, као и о прописаној мери луксуза коју су они оличавали, поглед на краљичин будоар додатно ћемо контекстуализовати. Култура просветитељства увела је, а визуелна култура потврдила, *изједначавање* статуса грађанина и монарха, и то између осталог и у домену портретског жанра.¹⁷⁹ Управо у оквиру тог дискурса уравнотежења владара и поданика можемо сагледати и концепт уређења краљичиног будоара. Краљица Наталија се у доба настанка слике налазила у дому своје дворске даме. Уколико уз то узмемо у обзир чињеницу да није могла да допреми намештај из двора, нити да га допреми из Француске, донећемо закључак да се ентеријер будоара, и поред извесне финоће материјала, тканина, тепиха, ипак не може у потпуности подвести под појам раскоши. Омеђен величином просторије (кућа је била мала), као и тренутном политичком ситуацијом, ентеријер је, можемо рећи, био саобразан тренутку. Краљица, која се борила за сина, и повратак политичког утицаја, са мало утицајних пријатеља у граду, није се смела репрезентовати сувише претенциозно. На основу таквог става можемо закључити да она и није имала потребу за превеликом интервенцијом у оквиру можда већ кодификованог будоара Стане Бучовић. Уосталом, однос владарке и слушкиње већ је дефинисан на основу Хегеловог система господар – слуга, по коме: *Служа је огледало које рефлектује ђосјодар, али ђосјодар у огледалу рефлектује себе*.¹⁸⁰ Та рефлексија (однос краљице и Стане Бучовић) указаће и на уређење ентеријера будоара, што ћемо покушати да појаснимо кроз компарацију краљичиног хабитуса у двору и места њеног боравка у кући Стане Бучовић. *Млада и још неискусна, можда је у њрвим ђодинама више ђрошила на ђоалетје и сувице ђодра-*

¹⁷⁷ На Макартов атеље као метафору ентеријера у грундерцајту указао је: П. Васић, *Умешничка ђојо-ђрафија Панчева*, 238.

¹⁷⁸ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 184–199.

¹⁷⁹ *Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment*, Ed. by. Royal Academy of Arts.

¹⁸⁰ H. Wenzel, *How Two Ladies Steal a Crown: The Memoirs of Helene Kottannerin (1439–1440. The Court Elizabeth of Hungary (1409–42), The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by. R. Schulte, цитат Хегела је пренесен у фусноти 52.



Сл. 14. И. В. Громан, Салон краљице Наталије, Стари конак, Београд (МГБ)

жавала у двору забаве...¹⁸¹ Наведеним Каницовим цитатом, у коме се даље хвали краљичина етичност, показано је да у оквиру морализаторског кода није било места за луксузну страну живота, чак ни једне краљице. Апсолутна раскош њеног дворског салона¹⁸² није била саобразна новонасталој ситуацији (сл. 14). Подстаћи емоцију умереним и одмереним укусом била је вероватно мисао краљице док је инсценирала општи утисак који је желела да њен будоар остави на посматрача у годинама њеног приватног заточеништва. Истовремено, не можемо а да не укажемо макар и на могућност читања краљичиног будоара из једне друге перспективе, а која би ишла у прилог тези да је кра-

¹⁸¹ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца, Београд у 19. веку, 313.

¹⁸² А. Столић, *Приватни живот у служби репрезентације – Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 331–353, слика салона је репродукована, стр. 346.

љица ушла у већ оформљен простор, који је потом акцесорним предметима допунила. То нас наводи да претпоставимо и да је краљичин будоар могао бити и један дамски будоар, који оличава дух добростојеће београдске даме, у овом случају Стане Бучовић. Ми не можемо искључити ни ту могућност, сходно томе и такву атмосферу будоара, на коју и Каниц преносно указује приказом типичног београдског ентеријера једне угодније београдске куће:

Већином се ова жудња утољава увезеним пештанским и бечким покућством, на жалост израђеним често алкаво и по шаблону... Али већ има кућа са тако укусним одабраним и раскошним ентеријерима да би могли да служе на част свакој изложби, међутим овде морам да нагласим да су већи део намештаја испоручиле београдске радионице.¹⁸³

Наведено запажање нас наводи на размишљање о једном феномену XIX века. Реч је о прожимању укуса новостворене грађанске класе и мајестичних (краљевских) личности у XIX веку. Бити монарх а понашати се као грађанин кредо је просветитељског дискурса,¹⁸⁴ а бити грађанин, а понашати се као монарх,¹⁸⁵ тековина је просветитељског дискурса који је особито *усавршен* баш у периоду који смо дефинисали као период грундерцајта. Стога, грађански ентеријери постају мале палате, па је све теже правити разлику између краљевских и грађанских ентеријера. Будући да се ентеријер који је пред нама управо у том периоду уобличио, не морамо стриктно ни означити уобличитеља краљичиног будоара, утолико пре ако прихватимо могућност да се краљица Наталија, као преносилац француске културе уобличавања ентеријера,¹⁸⁶ није могла задовољити средњоевропским духом који је пренео на платно Урош Предић.

На основу реченог намеће се закључак да, ако краљица Наталија није сама бирала намештај у будоару, онда је засигурно била режисер, који је одредио његов распоред и функцију. Такође по акцесорним елементима (слика престолонаследника нпр.) можемо закључити да је краљица Наталија имала пресудан утицај у креирању сопственог будоара, и да је ипак била носилац укуса и идеолог простора, с чим у складу је и формиран будоар. Хвалећи укус краљице Наталије, који контрастира краљевом неукусу, Албер Мале ће описати њену собу у двору: *Сва њресвучена у свилу, са венцима у белом саиџену. Који окружује белойлави ѿајейѿ на ѿаваници...*¹⁸⁷

Наведени цитат представио је само једно у низу виђења савременика краљице Наталије као особе од укуса. У наставку текста Мале ће негирати добар укус краља Милана у уређењу ентеријера. Контрастирајући краљичин префињени укус краљевом, мушком неукусу, Мале је дошао до једног од родних стереотипа у погледу културе XIX века.¹⁸⁸ Он се састојао у томе да је жена носилац и креатор укуса у дому. Жена је госпо-

¹⁸³ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, 312.

¹⁸⁴ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, 28–30.

¹⁸⁵ I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, 120–121.

¹⁸⁶ А. Мале, *Дневник са српског двора (1892–1894)*, прир. Љ. Мирковић, Београд 1999, 175.

¹⁸⁷ Исто, 216.

¹⁸⁸ Сходно таквом стереотипу мушкарци су незаинтересовани за уређење ентеријера. Степен истражености који би такву тврдњу оповргао или потврдио у оквиру српског друштва XIX века је недовољан да би се могли извући општи закључци. Такође и степен интервенције краља Милана у оквиру решења двора у Београду, Нишу... захтева темељна истраживања.



Сл. 15. Каталог Carl Müller & comp.,
Берлин 1894.

дарица приватног простора и бави се формирањем ентеријера. Мушкарцу је тако остављена јавна сфера, простор беспопштедне борбе, док је предмет лепог и хармоничног препуштен жени. Дом као простор буколичке, аркадијске спекулативности постао је сфера женског промишљања.¹⁸⁹ Уређење ентеријера постало је део женске активности, на неки начин испуњење *женске доколице*, на основу става да је уређење дома непрофитабилна (ван)временска радња (сл. 15).

Иста ситуација поновљена је и у Србији у XIX веку. Такав став Стеван Павловић потврђује у својој *Естетички*.¹⁹⁰ *Човек влада у својој кући, жена у домаћем свету. Он се бори и војује, њује по свету, она благосиља и љуби, чува кућу...*¹⁹¹ Након тога ће рећи: *Укус је душевна моћ, који уме разматрати и лепо од ружнога, одвајајући оно што је лепо...*¹⁹² Такво расуђивање у погледу укуса доноси особа достојна звања естетичара.¹⁹³ Несумњиво је да се краљица Наталија могла маркирати таквим звањем. Дружећи се са уметницима,¹⁹⁴ комуницирајући с њима,¹⁹⁵ помажући их,¹⁹⁶ негујући свој укус посматрањем уметнина,¹⁹⁷ посећујући дворе у Европи,¹⁹⁸ краљица је формирала свој укус. Када се покрене питање о пореклу личног укуса, не може се мимоићи вечита дилема: *да ли је укус (у овом случају у служби конституишућа будоара), ствар субјекта или је његов*

производ.¹⁹⁹ У периоду који нас интересује, и у оквиру ког су деловале краљица Наталија, па чак и Стана Бучовић, укус постаје предмет *комерцијализације*. Њега конституишу декоратери, који, преузевши некадашњу улогу архитеката, постају својеврсни гуруи, ства-

¹⁸⁹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 158–162.

¹⁹⁰ С. Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, Нови Сад 1895, II–IV; Да је *Естетика* Стевана Павловића превасходно намењена женама, скренуо је пажњу Мирослав Тимотијевић: М. Тимотијевић, *Приватни простор и места приватности*, 232–233.

¹⁹¹ С. Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, 25.

¹⁹² Исто, 30.

¹⁹³ Исто.

¹⁹⁴ Краљица је приликом повратка у Србију 1895. допутовала са француским сликаром Бомоном: *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, 95.

¹⁹⁵ Приликом градње двора у Бијарицу 1893. уочава се њен лични укус у формирању ентеријера али је и приметан дијалог са архитектом: А. Мале, *Дневник са српског двора (1892–1894)*, 174–175.

¹⁹⁶ Краљица Наталија је вероватно 1887. дотирала у савршавање Петра Убавкића у Италији: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, 147.

¹⁹⁷ Краљица је посетила изложбени икону *Смрти цара Лазара* 1885. у Грађанској касини у Београду: М. Коларић, *Ворђе Крсинић*, Београд 1977, 13.

¹⁹⁸ *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 105, 128.

¹⁹⁹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 53–55.

раоци важећег укуса.²⁰⁰ Путем брошура, каталога, илустрованих часописа, па и излагањем читавих соба на продају, они су креирали одређени укус.²⁰¹ Тиме су они, по теоретичарима модерне, разарали мит о оригиналности високе уметности. Извођењем производа на тржишну, либерално-капиталистичку пијацу, они су на основу таквог схватања поништили концепт дела схваћеног као хуманистичка креација. Из наведеног можемо закључити да је потрошач био у потпуности пасиван, што утврђује став да је он у ланцу производње био на последњем месту, поставши тако пасивни аутомат, који купује сервирани производ. Међутим, уколико капиталистичко планирање подразумева реципроцитетни однос конзумента и произвођача, изводимо закључак да се у оквиру тржишта морао уважити и субјекат, будући да је он напослетку тај који купује одређени производ у складу с наметнутим укусом, али и својим афинитетом као последицом личног права на избор (потрошњу сопственог новца). Отуда негде у том међупростору између слободе и наметнутог стандарда лепоте и лежи формирање рафинираног и однегованог укуса краљице Наталије (као и Стане Бучовић), чија је потврда визуелни идентитет краљичиног будоара (просторно планирање, пажљиви распоред боја, комплементарност зидова и подова, сублимирано распоређивање елемената у простору, планска асиметрија елемената...).

Исту пажњу краљица је посвећивала и распореду акцесорних објеката, као и симболици пратећих елемената који су се налазили у њеном будоару. Поред самог рама слике,²⁰² који је пратио актуелну форму истористичких рамова у Европи скраја XIX века²⁰³ и самим тим био неодвојив елемент ликовне представе,²⁰⁴ потенцирајући луксузност целог објекта,²⁰⁵ пратећи елементи будоара чинили су паралелни рам, заправо рам у раму. Тај други рам слике чинио је оквир моћи, у функцији омеђења главне представе. Помоћу њега се конституисао рам моћи,²⁰⁶ збир елемената који су конституисани у фузији и реципроцитету са носиоцем идеје, у овом случају телом краљице Наталије. Следећи Башлара, можемо рећи: *йросйор йре свеџа увек йривлачи. Он конценйрише биће унуйшар ѓраница које цйййййе*.²⁰⁷ Да, управо тако, биће (лик, тело) краљице Наталије бива заштићено псеудорамом – пратећим елементима у оквиру њеног будоара које је Урош Предић верно одсликао. На основу њих покушаћемо да детектујемо начин на који је краљица Наталија конституисала своје *наййурално йшло*, варирајући свој идентитет и уобличавајући га у складу са сопственим виђењем али и у склопу пожељне слике коју је јавност тражила. Тако је њена слика у будоару постала рефлексивна сопства али и

²⁰⁰ Исто, 37–39.

²⁰¹ Исто, 41–52; О формирању укуса у србијанској периодици XIX века: D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, (rukopis diplomskog rada odbranjenog na Odeljenju za Istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu), Beograd 2006, 52–56.

²⁰² Поглед на рам слике мора бити прожет дозом опреза, будући да немамо сазнања да ли је оригиналан. Структурално његова оригиналност или не, не проузрокује промену наше позиције, будући да је он у сваком случају изображен у духу историзма.

²⁰³ *A History of European Picture Frames*, Merrell Publishers 1998, 50–53.

²⁰⁴ О неодвојивости, симболичкој, функционалној, естетској,... рама и слике у оквиру сликарства од ренесансе: J. Kräfftner, *Halt und Zierde, Das Bild und sien Rahmen*, Brandätter 2009, посебно 22.

²⁰⁵ S. Allard, *Between the Novel and History: French Portraiture towards 1835, Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment*, Ed. by. Royal Academy of Arts, 38–39.

²⁰⁶ M. Wilkens, *Der Rahmen der Macht. Zur Inszenierung der politischrn Klasse, Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Hrsgs. Von H. Körner, K. Mösender, Bonn 2008, 211–232.

²⁰⁷ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 23.

тражени симбол, чија се визуелна представа рефлектовала пред аудиторијумом, што нас упућује на концепт нашег текста: *између самоинсејанације и њезентификације*.

Први корак у разоткривању краљичиног инсценирања сопствене слике јесте уочавање визуелизације оријенталног дискурса²⁰⁸ у оквиру краљичиног будоара. Издвојимо персијски (оријентални) тепих, који се налази под краљичиним ногама, и који представља директан одраз истанчаног краљичиног укуса. Тако је Каниц оценио краљичин укус када је, описујући њен будоар у Нишу, поменуо и тепих из Смирне.²⁰⁹ Дух оријента био је већ конституисан у будоару кнегиње Јулије,²¹⁰ и имао је континуитет до краљице Наталије. Оријентални дух којим одише ентеријер краљичиног будоара сведочи о праћењу важеће европске моде. Имати оријентални будоар био је део *пожуде* за луксузом.²¹¹ Тако се жеђ за комфором и оријенталним угодним животом (пушење цигара које је практиковала и краљица Наталија)²¹² појавила и у свакодневици краљице Наталије. У оквиру виђења оријенталних струјања у краљичином будоару можемо сагледати и палму. Палма као део декорума у становима београдске господе²¹³ поред симболичких значења²¹⁴ (дрво мудрости) носила је и јасну асоцијацију на оријент, као географско место своје постојбине. О преламању оријенталног духа у конституисању ентеријера Обреновића са европским већ су изречени одређени судови,²¹⁵ на основу којих се може ишчитати и краљичин будоар као део стандардног ентеријера дворског живота у Европи.²¹⁶ Међутим, оријентални будоар није био једина слика коју је *зајимљива* краљица могла послати јавности Београда.

У таквом склопу посматраћемо и самовар који се налази на креденцу иза краљице. Самовар јесте био део апаратуре уживања у испијању чаја, али је био и предмет луксузне израде. У веку процвата финог порцелана самовар постаје предмет вредности по себи. У контексту симболичког и идеолошког вредновања, самовар поред наведених вредности, носи и национално обележје. Као део руског идентитетског искуства он постаје уметнички артефакт у оквиру национално-истористичке прераде у XIX веку.²¹⁷ У складу с таквим виђењем самовара можемо прочитати и његово готово мајестично место, које је задобио у кулисној представи, коју је краљица Наталија брижљиво изрежирала. Тиме је она јасно потврдила више пута истицано етничко (руско) порекло.²¹⁸ Исто-

²⁰⁸ Основна студија о оријентализму: E. Said, *Orientalizam*, Beograd 2008. О визуелизацији оријенталистичког дискурса: *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Ed. by J. Beaulieu, M. Roberts, Durham, London 2002.

²⁰⁹ Ф. Каниц, *Србија, земља и сјановни живот*, 2, 161.

²¹⁰ Исто, I, 70.

²¹¹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 205–207.

²¹² Лондонски лист извор је информације да краљица Наталија пуши, и то најфиније цигарете: *Владарке које љуше*, Мале новине, бр. 211, год. IV, (Београд, 1. август 1891).

²¹³ R. Vučetić-Mladenović, *Slika beogradskog građanstva na prelazu iz 19. u 20. vek. Novi prikazi – iz sećanja Milice Babović Bakić*, Tokovi istorije 1–2, ur. R. Radić, Beograd 2002, 102.

²¹⁴ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Hrsg. von A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart, Weimar, Metzler 1996, 191–199.

²¹⁵ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића*, 331–353, посебно 333.

²¹⁶ E. B. Otilinger, *Kronprinz Rudolfs "Türkisches Zimmer" und die Orientmode in Wien*, *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im Späten 19. Jahrhundert*, Hrsg. von E. Mayr-Oehring, E. Doppler, Wien 2003, 94–109.

²¹⁷ T. Kudriavtseva, *Der Russische Stil im Historismus*, *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, 93–101.

²¹⁸ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 24, 33–35.

времено, она је могла преносно указати на свог покровитеља и заштитника, руског цара.²¹⁹ У склопу таквог читања можемо закључити и јасно истицање руске културе, чији је она била велики поштовалац.²²⁰

Исти метод искористићемо и за тумачење листа *Фиџаро* који заузима место крај краљичиних ногу. Планским смештањем часописа са јасно читљивим насловом краљица несумњиво истиче своју намеру да путем часописа укаже на нешто. Мотив жене која чита новине, а неретко баш *Фиџаро*, чест је мотив у оквиру визуелне културе у Француској током XIX века.²²¹ Приказивање жене са новинама, и то политичког карактера, повезано је са еманципацијом жена, и њиховим увођењем у домен мушке сфере. Новине као метафора јавности и политичког деловања мушкарца у рукама жене говори о родној равноправности. Тако се борба за партиципацију жена у јавној сфери путем визуелног наметала као ангажовани јавни симбол. Дотадашња књига у женским рукама, која симболише контемплативну женску природу, замењена је новином, мушком инсигнијом која симболише активну мушку природу, која сада постаје и део женског идентитета. Несумњиво да је краљица као љубитељ уметнина могла видети бројне визуелне предлошке на којима су приказане жене како држе *Фиџаро* у рукама. Истовремено су јој идеје родне равноправности о којима смо писали а које су приписане употреби *Фиџароа* биле блиске. На тај начин она је искористила познати визуелни код и на нивоу структуре га уписала у сопствени идентитет.

Истовремено, као што смо напоменули поред родног идентитета, приказивање *Фиџароа* у рукама краљице говори и о њеном културно-идентитетском карактеру. Уколико такав потез протумачимо у контексту више пута истицаног краљичиног франкофилства,²²² можемо извести следећи закључак. Краљица је помоћу француских новина указала не само на моћ јавног мњења, чији је штампа у том периоду била главни креатор, већ и на сопствени избор у прихватању одређеног културног кода. Русиња по крви, Српкиња по дужности, она је била Францускиња по култури и духу, и такву поруку је упутила замишљеном посматрачу.

Варирање краљице Наталије наведеним идентитетима није ипак било довољно. Ни франкофилство ни русофилство нису могли задовољити важећу идеологију у Србији тог периода, те се простор краљичиног будоара зарад јавног мњења морао национализовати.²²³

На основу истакнутог идеолошког и идентитетског читања пратећих елемената у склопу будоара посматраћемо и пиротске ћилиме, који се налазе иза краљице, окачени на зид. У XIX веку пиротски ћилими постају обележје народног духа, и најпознатији српски бренд.²²⁴ Препознат као национална вредност, и у очима страних путописаца²²⁵

²¹⁹ Тако је руски цар нашем посланику на Ускрс упутио поруку да краљицу Наталију не терају силом из Србије: *Царева йорука*, Мале новине, бр. 11, год. IV, (Београд, 1. мај 1891).

²²⁰ Краљица Наталија је имала кључну улогу у одржавању велике 1000. годишњице у част Светих Кирила и Методија, што је протумачено као гест русофилства: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Јб. Трговчевић, 141–142.

²²¹ T. Garb, *The Painted Face. Portraits of Woman in France 1814–1914*, Yale University Press 2007, 118–132.

²²² *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Јб. Трговчевић, 60.

²²³ О националној идеји у Србији XIX века: Н. Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*.

²²⁴ Више о пиротским ћилимима: М. Витковић-Жикић, *Пиротски ћилими*, Београд 2001.

²²⁵ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, 308.

пиротски ћилим је постао материјални део ширег покрета, познатог под називом национална вернакулација.²²⁶ Истовремено, они нису били само предмет етнографске и народне пасије у потрази за визуелизацијом националног израза, већ су били и део економског дискурса и, као његове последице, репрезентације елите. Све финија ткања пиротских ћилима видљива и у њиховој скупоћи допринели су томе да они постану део луксузног пакета добростојећих грађана.²²⁷ Међутим, њихова првенствена улога у оквиру ентеријера елите, као и краљичиног будоара, била је идентитетска и идеолошка. Носиоци народног духа, чија је идеална форма визуелизована апстрактним шарам, пиротски ћилими су били неизоставни део ентеријера на двору краља Милана, као и краљичиног будоара у Нишу.²²⁸ На такав начин као народну уметнину краљица Наталија је оценила пиротске ћилиме приликом своје посете Пироту 1879.²²⁹

Краљица Наталија, чије етничко порекло није било српско (руско-румунско),²³⁰ није могла постати краљица Српкиња како се касније представљала краљица Драга.²³¹ Тело краљичино је по већ виђеном политичком и етничком уписивању било медијум различитих манипулација, које су често играле на карту страха од другог (странца).²³² Кроз ту визуру *ејничке нечистиоће* делимично је пропуштена и краљица Наталија. Понекад под сумњом због несрпског порекла,²³³ понекад глорификована као народна краљица,²³⁴ али не и као национална, она је себе видела као краљицу Срба,²³⁵ што је, правно, и била. Обраћајући се јавности, коју су махом чинили Срби, она је морала да поруку о себи шаље путем препознатљивих знакова и симбола. Тако су пратећи елементи у оквиру краљичиног будоара морали бити јасни и препознатљиви визуелно-комуникациони симболи,²³⁶ какав је био и пиротски ћилим у оквиру краљичиног будоара. Интерсубјек-

²²⁶ Од бројне литературе на тему националне вернакулације издвојићемо: *Myths & Nationhood*, Ed. By. G. Hosking, G. Schöpflin, London 1997.

²²⁷ Милан Ђ. Милићевић 30. новембра 1900. бележи да је наручио пиротски ћилим (ћипровачки), да је тежак 17 кг, и да га је платио 116 динара: *Дневник М. Ђ. Милићевића*, АСАНУ, књ. XVI (2), сеп. 1897 – јуни 1904, 3089.

²²⁸ Ђ. Митровић, *Предмети Обреновића у њиховом двору у Нишу и објектима у околини зашћени и пописани после прегледа 29. маја 1903*, Зборник Народног музеја у Нишу, бр. 11, Ниш 2003, посебно 109–139, посебно 115–116.

²²⁹ *Кнегиња Наталија посетила је Пирот у лето 1879, када је обишла и многе пиротске радње, посматрала њихов уметнички рад и дивила се лепоти ћилимова, а зајим икаље наградила новчаним наградама*: Д. М. Ђирић, *Мустафа Аџин-Конак – дом Аранђела вишеза Трског*, Пиротски зборник 3, Пирот 1971, 76–77, преузето из: М. Витковић-Жикић, *Пиротски ћилими*, фуснота 175.

²³⁰ *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 33.

²³¹ А. Столић, *Краљица Драга*, 125–151.

²³² Савршен пример је политичка манипулација Маријом Антонетом, којој је замерана аустријска етничност: T. E. Kaiser, *From the Austrian Committee to the Foreign Plot: Marie-Antoinette, Austrophobia, and the Terror*, *French Historical Studies*, Vol. 26, No. 4, Fall 2003, 579–617.

²³³ Тако је краљ Милан називао *Козакињом*, алудирајући на њено руско порекло: *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 97.

²³⁴ Скупштинари су 1875. упутили адресу кнезу Милану и кнегињи Наталији. Преносимо део у коме се помиње и кнегиња Наталија: *Народ се српски обрадовао, што је Ваца Свејлосиј изабрала себи дружа а народу кнегињу од суљеменог нам руског народа Наталију Пејровну, која ће красећи престо српски, својим врлинама добре мајке народне, очуваши и обезбрижити народу омиљену династију Обреновића...*: Адреса коју је редовна народна скупштина држала у Крагујевцу 1875. године, поднела Његовој Свејлосиј Књазу српском Милану М. Обреновићу, Српске новине, бр. 201, год. 43, (Београд, 10. септембар 1875), 1057.

²³⁵ *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 35, 141–142.

²³⁶ J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1–2, Frankfurt am Main 1995.

тивност наведених елемената као збирни скуп моралних вредности једног система сигнификативно је одређивао ентеријер, а напослетку и краљицу.²³⁷

Наведени различити идентитети краљице Наталије варирани су у домену њеног смртног, натуралног тела. Трансформација и вишеслојност њеног пропадљивог тела ипак нису биле довољне да би се пуноћа краљичине личности представила. Била је потребна потврда и њеног симболичког, мистичког тела, онога које је гарант испуњења владарске личности, као и залог њеног изванвременског континуитета. Да бисмо потврдили такав став а у склопу симболичког тумачења пратећих елемената у оквиру краљичиног будоара, издвојили смо фотографију с ликом краљичиног сина, престолонаследника Александра, као и малу икону, која представља Богородицу са Христом.

Слика престолонаследника Александра у краљичином будоару јасна је порука упућена јавности. Одвојена од сина, на шта смо већ скренули пажњу, краљица Наталија је свој политички опстанак заснивала на симболичком и правном субјективитету свога сина. Борба за легитимност сопственог положаја, који би за крајњу последицу имао и ослобођење из кућног притвора, морала је мотивисати краљицу да преко слике свога сина истакне своја права. Управо онако како је Слободан Јовановић и рекао: *Од Скупшћине је захтевала да буде мајка, а од Цркве да буде жена.*²³⁸ Захтевајући од Скупштине право на виђење сина, а од Цркве поништење брака с краљем Миланом, краљица се борила за сопствени статус, као и за сопствену слободу. У тој борби није било бољег средства од малолетног престолонаследника, и она је стога преко фотографије свога сина, као суштинског репрезента саме личности престолонаследника, на *одлучан начин* истакла своје *леђиштимне* захтеве. Напослетку, краљица је преко слике сина истакла и своју кандидатуру на статус *надмајке*²³⁹ целокупног српског народа.

Истовремено је слика краља Александра била и последица захтева средине. Већ по свом повратку у Београд 1889. године краљица је од београдских госпођа добила синовљеву слику.²⁴⁰ Тиме су оне одредиле и краљичино понашање истицањем *модела* мајчинства, поклонивши краљици слику њеног сина. Тако је јавност још једанпут утицала на краљицу Наталију и сходно томе на крајњу монтажу краљичиног будоара.

У контексту те борбе можемо сагледати и икону Богородице са Христом. На први поглед иконе у дому, од којих се посебно истиче икона Богородице као заштитнице, потпадају под концепт *сакрализације дома*.²⁴¹ Не поричући више пута истицану побожност краљице Наталије,²⁴² као и уобичајеност постојања икона у оквиру приватног простора током XIX века,²⁴³ па и краљичиног,²⁴⁴ икону не случајно руског порекла, ипак ћемо превасходно повезати и са структуром политичког универзума. Указавши на однос Богомајке и младенца Христа, краљица је провоцирала емпатичност посматрача,

²³⁷ E. Prettejohn, *Beauty & Art*, Oxford University Press 2005, 111.

²³⁸ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 146.

²³⁹ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 39.

²⁴⁰ Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 93.

²⁴¹ М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 499–508.

²⁴² *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 74.

²⁴³ М. Тимотијевић, *Приватни простор и места приватности*, 242.

²⁴⁴ Х. Вивијен, *Србија – Рај сиромашног човека*, 175.

као последицу опште сентименталности човека XIX века. Изазивајући самилост код посматрача, алудирајући на одвојеност мајке од сина, она је преко иконе указала на природно стање, које се огледа у нужном заједништву мајке (Богородица – краљица Наталија) и сина (Христ – Александар). Притом не можемо изнети симболику протумачити искључиво кроз политичку визуру. Реалност се садржала и у следећем. Краљица Наталија је била владарка, али и мајка. Одвојити мајку од сина трауматично је искуство. У контексту изнетог пренећемо неке речи краљице Наталије у време њеног кућног притвора, и физичке одвојености од сина:

Све капије испред двора биле су затворене, пролазила сам с осећањем да гледам у затвор мог јадног Саше...²⁴⁵ Одвојити дете од мајке, најгори је од свих злочина, јер је против природе...²⁴⁶

У складу с пијетизмом XIX века, уосталом као и увек, одвајање мајке од детета није могло бити примљено с одобравањем.

Управо у склопу наведеног, *природно* ускраћења краљици права на присуство сина,²⁴⁷ можемо сагледати фотографију престолонаследника Александра и икону у склопу просторног решења краљичиног будоара. Политичка манипулација поменутим визуелним елементима није потирала природно право мајке. *Надзирана* и *кажњавана*, да се изразимо фукоовском терминологијом,²⁴⁸ од власти, физички (телесно) ограничена, била је у својим очима, али и у очима јавности, и *душевно* кажњена.²⁴⁹ Тако је краљица Наталија инсценирањем успела да помоћу фотографије и иконе потврди своје симболичко, вечно тело. У веку у коме су владарске инсигније углавном изгубиле моћ дефинисања непропадљивог владаревог тела, и у моменту када их краљица Наталија као жена владарка, и да је била легална (у том тренутку разведена), није могла имати, она је преко сина истакла право на своју супстанцијалну вечитост. Дете је постало потврда мајке, и њена улазница у свет земаљске, али и вечне инвеституре. Тако је, након натуралног тела, она успела да преко слике свог будоара истакне кандидатуру да се Канторовицева теорија о два владарева тела примени и на краљичину личност.

Потврда о постојању двају тела владарке не значи одустајање од става изнетог на почетку текста, о могућности мултиплицирања тела владарки. Не желећи да сувише усложнимо тело краљице Наталије, задржаћемо се на теорији о постојању трећег тела владарке, женског тела. Полазећи од такве хипотезе, покушаћемо управо на основу краљичиног будоара и краљичине позиције у оквиру њега да лоцирамо треће тело владарке.

За одбрану изнете тезе о трећем телу владарке, биће нам од помоћи и сама намена, као и структура будоара. Већ смо истакли да је будоар дефинисан као класично место истицања женствености. Будући да су дом краљичин у време њеног кућног притвора углавном посећивале одане јој београдске даме, можемо закључити да се краљица приликом просторног грађења будоара обраћала управо њима. Уосталом, као што је и при-

²⁴⁵ *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, 17. сеп. 1899, 55.

²⁴⁶ Исто, 1. август, 1860, 61.

²⁴⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 136.

²⁴⁸ М. Фуко, *Надзирајћи и кажњавати. Рођење затвора*, Београд 1997.

²⁴⁹ Исто, 22.

међено, моћ београдских госпођа у том периоду није била мала. Уколико је нису могле остварити директно, оне су на посредан начин, преко утицајних мужева, формирале јавно мњење, а самим тим и политичку климу. Без обзира на то што у овом тренутку не знамо тачно место где је висио портрет краљице Наталије, можемо претпоставити да се налазио у самом будоару, на шта упућују и мале димензије слике (58 x 44 cm) подупирући могућност тезе да је портрет замишљен да краси интимни, женски простор краљичиног будоара.²⁵⁰ Претпоставка да је портрет могао бити намењен салону,²⁵¹ као својеврсна рефлексија будоарског живота за оне који нису могли да уђу у најинтимнији део владаркине приватности, чини се теже одрживом пре свега због димензија слике, али и чињенице да је портрет феноменолошки, али и морфолошки, био првенствено намењен женским очима. Такође можемо претпоставити да је краљица, засигурно познајући функцију владарске слике, као јавног и симболичног обележја званичног статуса владара, схватала да њен портрет без званичних владарских инсигнија не може бити у потпуности доступан јавности.²⁵² На основу таквог виђења можемо закључити да је портрет краљице највероватније био полујавни портрет, смештен у краљичин будоар.

Као први елемент којим се указује на женскост у оквиру краљичиног будоара можемо навести на часопис *Домаћица*,²⁵³ који се налази на етажеру покрај краљице. Духовна покровитељка часописа од његовог оснивања 1879,²⁵⁴ краљица Наталија је поред уредништва листа била један од кључних фактора у креирању идентитета овог листа, чији је формални оснивач *Женско друштво*.²⁵⁵ Финансирањем,²⁵⁶ као и поучним смерницама, краљица је у значајној мери обележила часопис. Управо њено писмо објављено у једном од уводних бројева 1879, у коме позива жене на патриотску будност (очување нације) и хришћанску етичност (неговање болесника),²⁵⁷ указује на идејни печат који је профилисао вокабулар часописа. Ни жене окупљене око часописа нису краљици остале дужне. Панегирици краљици били су чести, стога ћемо навести само један од првих објављених. Поводом краљичиног рођендана 1879. београдске даме су у *Домаћици* објавиле рођенданску честитку краљици следеће садржине:

²⁵⁰ Такав став, иако се у њега структурално не би требало сумњати, треба допунити податком да су се у стану краља Милана у Паризу налазила два портрета краља Александра. Велики у салону и мали у будоару. Да ли се тиме руши теза о везаности малих димензија слике и женскости, или не, ствар је избора: *Сјан краља Милана у Паризу*, Мале новине, бр. 193, год. IV, (Београд, 17. јул 1891).

²⁵¹ Такав закључак смо извели на основу навода да је портрет Марије Катарци красио салон двора за време изгнанства краљице Наталије: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 212.

²⁵² Валтровић поводом портрета краља Петра Карађорђевића наводи да без владарских инсигнија владарски портрет није релевантан, и да као такав не може бити јавно изложен: *Краљева слика и Пејшар Николић*, Штампa, бр. 2521, год. II, (Београд, 30. септембар 1903).

²⁵³ Више о оснивању и развоју часописа: *Домаћица – Сјоменица. Прослава њедесетогодишњице Женског друштва 30 маја – 1 јуна, 1926*, Београд 1926.

²⁵⁴ *Домаћица*, бр. I, год. I, (Београд, јул 1879).

²⁵⁵ Уредници часописа су били углавном мушкарци, док су угледне госпође биле покретачка снага листа. Часопис је био идејно конзервативан, а покровитељ му је била важећа владарка: М. Прошић-Дворнић, *Женско њивање у Србији крајем XIX и почетком XX века и часопис Домаћица*, Гласник Етнографског института, XXXIV, Београд 1985, 47–70.

²⁵⁶ *Домаћица*, бр. 12, (Београд, децембар 1890), 345.

²⁵⁷ *Домаћица*, бр. 3, год. I, (Београд, септембар 1879), 42.

Својој премилој, високој заштитници, својој узоритој владатељки, највернијем другу витешког Књаза српског и мајци наше дике, Престолонаследника, желимо, да на дан рођења, као једном од најлепших празника српских, у свим крајевима, где живе Срби, многа и многа љета светују Српкиње, које у својој Краљици виде оличено савршенство женско...²⁵⁸

Уподобити се краљици као метафори (*женског савршенства*) био је могући циљ београдских госпођа. Управо тако се и понашала краљица Наталија. Свесна своје улоге, она је господарила београдском чаршијом. Ту је улогу хтела да задржи и у тренуцима физичког ограничења. Отуда стављање листа *Домаћица* у окриље њеног будоара можемо схватити као поруку доминације, знак који краљица шаље у етар, а који би се могао схватити као порука београдским женама: *Ту сам, а и даље доминирам*. Истовремено, приказ *Домаћице* можемо схватити и као апел за помоћ која је краљици Наталији била потребна у датој ситуацији, и апел којим је подсећала на своју улогу у конституисању и трајању листа *Домаћица*. Краљица Наталија је тако посредно апеловала и на женску солидарност. Лист *Домаћица*, као метафора присуства жена у јавној сфери, имао је улогу да хомогенизује женски популус, и на посредан начин побољша ситуацију краљице Наталије, као отелотворења женске акције и *еманципације*.

Књиге које се налазе послане на столу поред краљице такође су потврда става о краљици Наталији као носиоцу женске просвећености. Краљица Наталија, као покровитељ женске учености и културе, на тај начин је демонстрирала културни капитал, чији је директни носилац била она. У том контексту можемо и сагледати књигу у њеним рукама. Као заштитник просвете, она није само пасивни мецена женског образовања већ и активни учесник у стварању културне политике. Она на тај начин постаје модел, узус понашања, амблем женске учености. Истовремено, путем наведених елемената сазнајемо више и о односу књиге, књижевности и жене у оквиру културе XIX века. Током читавог века истицан је концепт женског романа.²⁵⁹ Сентиментално-романтичарски роман чији је реципијент била и краљица Наталија²⁶⁰ имао је за последицу стварање чулне осећајности. Најбројнији читаоци таквог романа биле су жене, што је условило стварање извесне специфичне женске осећајности. Бројне визуелне представе управо и приказују тај чулни свет. Представа жене која замишљено, до границе контемплативности, чита књигу, опште је место бројних визуелних представа. Међутим, краљица Наталија је представила себе изван уобичајеног визуелног шаблона, у коме жена снено чита књигу. Она је активна, њен је поглед уперен у посматрача, а не у књигу, која стога постаје средство одређеног исказа, а не циљ вредан по себи. Тај циљ можемо дефинисати по истом принципу по коме смо дешифровали и смештање листа *Домаћица* у ентеријер краљичиног будоара. Роман, и женска ученост, престају да буду предмет интимне страсти жене омеђене у приватном простору и постају предмет самосвесног и активног конзумирања књижевног производа. Простор будоара постаје женски студио-ло, контрапод хелијској организацији хуманистичко-контемплативног мушког домена.²⁶¹

²⁵⁸ *Домаћица*, бр. 2, год. I, (Београд, август 1879), 11.

²⁵⁹ I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, 139–148.

²⁶⁰ Тако краљица Наталија сведочи да је читала Валтера Скота у детињству, и то наводи у моменту романтичарског расположења: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 161.

²⁶¹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 56–57.

Краљица Наталија се тако поново, путем књиге, потврђује као матрона, лидер женске свести у Србији и напоследку морални, етички, културни и просвећени узор.

LA REINE S'AMUSE (КРАЉИЦА СЕ ПРОВОДИ) И КОНСТИТУИСАЊЕ ЖЕНСКОГ, МОДНОГ ТЕЛА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ

Наведени део поднаслова на француском језику део је критичког осврта Владана Ђорђевића на личност и начин живота краљице Наталије.²⁶² Његов поглед на краљичин дворски живот послужиће као основ за конструисање тезе о конституисању краљичиног женског, модног тела. Истовремено, он ће указати и на критички поглед представника једног дела тадашње елите на краљичин животни став. Женски владарски портрет у европској нововековној култури најчешће је конституисан у односу на владаркиног мужа (посредно или директно).²⁶³ Уколико такав став прихватимо, закључак би гласио да је краљичино, женско тело конституисано у односу на сина, престолонаследника Александра (фотографија крај ње). У оквиру таквог конструкта, а у контексту законодавства у Србији (Устав 1888),²⁶⁴ које је онемогућавало владарки самосталну владу, њено тело би се дефинисало као преносник између оца (краљ Милан) и сина (престолонаследник Александар). Тако би краљичино тело постало предајник у оквиру *мушке аутогенезе*, на основу које трон наслеђују само мушкарци, што производи став да је тело владара, искључиво онтолошки, мушко тело.²⁶⁵

Ми пак мислимо да је краљица Наталија имала другачију визију свога тела и његове женскости, сходно томе и свог правног субјективитета. Краљица Наталија није била и није хтела да остане само *мајка престононаследника и жена свога мужа*.²⁶⁶ Жељећи да се избори за сопствени статус, манипулишући сином у оквиру задатих циљева, она је напоследку креирала сопствено тело у складу с временом у ком је живела. Таква конструкција наишла је у тренутку одсликавања портрета на један, како се чини, нерешив проблем. Пре *амазонка* каквом је види Слободан Јовановић него скрушена мајка,²⁶⁷ то је краљица коју видимо на портрету Уроша Предића. Уосталом концепт портретисања угледних жена зачет у доба просветитељства делом је и почивао на представама жена, које нису глумиле мајке, и нечије супруге.²⁶⁸ Није ли краљица вратила точак историје, представљајући се као еманципована, статусно самопотврђена жена.

Како приказати тело чији је положај физички и просторно ограничен. Већ смо указали на то да је она своје тело пружала на увид јавности повременим изласцима из

²⁶² Милан и Наталија, *Нов чланак др. Владана Ђорђевића*, Штампa, бр. 175, год. II, (Београд, 16. јул 1903), 175.

²⁶³ Тако је и у листу *Српске новине* изашло јединствено поље у оквиру кога се налазе два посебна медаљона са ликом краља Милана и краљице Наталије: Српске илустроване новине, бр. 20, год. II, (Београд, 30. април 1882), 113.

²⁶⁴ Устав Краљевине Србије из 1888. може се прочитати у електронској верзији: digital.nb.rs, посебно 11–20.

²⁶⁵ M. D. Sheriff, *The Cradle is Empty: Elisabeth Vigée Lebrun, Marie-Antoinette, and the Problem of Intention, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*, Ed. by. M. Hyde, 164–187, посебно 178.

²⁶⁶ Н. Крстић, *Јавни живопис*, IV, 148.

²⁶⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 148.

²⁶⁸ S. Allard, *Between the Novel and History: French Portraiture towards 1835, Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment*, Ed. by. Royal Academy of Arts, 40.

куће. Прихватањем тезе Мишела Фукоа да: *казнене методе не треба анализирати само као последице правних процеса или као показатеље друштвених структура, него и као посебне технике владања у најширем смислу те речи. Дакле, размајрајући кажњавање као политичку тактику*,²⁶⁹ долазимо до тачке поништења и потчињавања тела, не само услед казнене политике евентуално пропуштене кроз визуру рода (извршитељи казне над краљицом Наталијом били су мушкарци) већ првенствено у контексту *политичке економије тела*.²⁷⁰

Шта је онда могла да учини краљица Наталија са својим *пошчињеним*, женским телом, и како је успела, ако је успела, да своје тело учини са становишта политичке економије продуктивним (видљивим). Она је то успела помоћу моде. Тако је, након бројних перформативних идентитета помоћу којих је варијала конструкцију свога тела, завршни чин у конституисању њеног женског тела био резервисан за моду. Помоћу моде и на основу свога тела, она је искреирала и своје женско тело у периоду свога заточеништва. Довољно снажног субјективитета, да модна хаљина не поништи њену изванвременску личност, довољно харизматична да ефемерна хаљина протоком година не доведе њену портретску представу до границе демодираности, или чак и подсмеха, краљица је започела конституисање свог модног тела, које видимо на Предићевом портрету.

На основу односа хаљине као парадигме моде и краљичиног тела омогућено је и дефинисање *квалиитета* краљичиног женског тела. Прихватањем тезе Липовецког да је: *стварање самоидентификације у модерном свету пројекат тела*,²⁷¹ као и да се *јасио у великој мери конституише помоћу тела*²⁷² и напослетку да је *одећа продужилак тела*,²⁷³ на основу хаљине краљице Наталије могли смо да деконструишемо и њено женско тело.

Пре него што укажемо на саму хаљину коју је краљица Наталија имала на себи када је портретисао Урош Предић, указаћемо на концепт моде у XIX веку, као и на везу између европских владарки и моде. На тај начин јасније ћемо сагледати конструкцију женског тела краљице Наталије у склопу модних збивања током XIX века. Основна тачка за конструкцију тријаде, жена–мода–владарка видљива је у случају Марије Антонете, краја XVIII века.²⁷⁴ Фриволна владарка, луксузно одевена, амблем конзумирања *моде ради моде*, условила је да њено тело постане предмет вишеслојног учења. За једне хероина женствености, за друге владарка клабинга, за треће предмет политичке манипулације... На сличан начин доживљен је и модни дискурс краљице Наталије у Србији краја XIX века.

Управо тако поједини *чувари јавног морала*, морализаторски настројени појединци видели су из своје перспективе краљичино тело обучено у луксузно одело. Активирање старог кода који је у бити носио критику луксуза, најочљивије можемо сагледати у оквиру новог доба, и то баш у случају једне владарке. Однос револуционарних првака према краљици Марији Антонети егземплум је критике луксуза, а у крајњем случају и

²⁶⁹ М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући. Рођење затвора*, 29.

²⁷⁰ Исто, 31.

²⁷¹ Ж. Липовецки, *Царство пролазног. Мода и њена судбина у модерним друштвима*, Сремски Карловци 1992, 74.

²⁷² Исто.

²⁷³ Исто, 76.

²⁷⁴ C. Weber, *Queen of Fashion. What Marie Antoinette wore to the Revolution*, New York 2006.

врхунац родне, мизогинистичке интервенције.²⁷⁵ Из таквог дискурса проистекло је у реалполитичком простору да је краљица Марија Антонета постала својеврсна *жртва моде*. Сходно таквом ставу, по Русоу је луксуз са свим појавним формама најпре искварио двор, а потом, као заразна болест, и све слојеве друштва.²⁷⁶ Готово на исти начин је кроз морализаторску идеолошку матрицу пропуштено и *модно џело* краљице Наталије. Док је њен укус, како смо већ навели, хваљен као цивилизацијска вредност, скуп кодификованих правила и понашања, дотле је луксузна страна живота краљице Наталије као парадигма деструкције и моралног посрнућа жестоко критикована.²⁷⁷

То сте ви учинили оним луксузом и оним туђим обичајима које сте у Србију донели. Пре 1875. Србија није никада видела у двору својих владара оне раскоши и оних луксуза, колико је видела за 12 година вашег господства. Докле су на бојноме пољу падали најбољи синови, докле су се српске мајке у црно завијале кнегиња Наталија држала је на двору српском забаве, дотле у Србији невиђене. Ви сте, госпођо, и једино ви узрок, тој раскоши. Ја сам сведок, да јој се Краљ Милан одупирао све до 1880. и после је подлегао вашим навалама. После су се на двору српском, под вашом управом, играле игре, које се пре вас нису ни у јавним локалима у Србији виђале, после почело се догађати да су мужеви продавали најпотребније ствари из куће, да своје жене што богатије за ваше балове спреме. На вашим баловима развијао се блесак и сјај, као негда на двору Лудвига XIV...²⁷⁸

Наведени цитат је део писма које је 1891. Јован Ристић упутио краљици Наталији. Она, као владарка, али и као жена, препозната је као произвођач друштвене бескорисности, и у том смислу је анатемисана. Тако је једна од стратегија деловања друштвених елита у Србији XIX века са циљем креирања политике рода, која априори категоријално луксуз везује за женску природу и тиме је негативно мапира,²⁷⁹ добила у краљици Наталији свој савршени медијум. Дуготрајност критичког осврта на личност краљице Наталије као носиоца декаденције, који производи луксуз, видљива је и у чланку које су 1909. пренеле *Вечерње новостии*:

По пространим одајама младих краљевских супружника пировао је друштвени живот своје златно доба, у коме је Краљица Наталија давала импозантан сјај безбрижном и бурноме животу на дворским зимским салонским забавама, док је сиромашна Србија грцала у дуговима и тужним погледима пратила безциљне дворске теревенке, које су кочиле њен културни препорођај, а народно националне интересе бацају у запећак.

Београдска интелигенција, обојега пола, поклањала је нарочиту пажњу овим бурним забавама, уживала у сјају дворске елите, дивила се раскошној домаћинској гозби и ако су

²⁷⁵ L. Hunt, *The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, Ed. by D. Goodman, 117–136.

²⁷⁶ *Gradually, the court, where they have poker, as serious as it may have been originally, degenerates into a court full of amusements, pleasures, frivolous occupations. Luxury, gambling, love, and all the consequences of these passions reign there. The city soon imitates the court..., and the love of pleasure and money sucers that of virtue*: D. Goodman, *Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions*, 336.

²⁷⁷ Више о луксузу, као и критици луксуза (са хришћанског становишта...): C. J. Berry, *The idea of luxury. Conceptual and historical investigation*, Cambridge University Press 1994, посебно 87–100.

²⁷⁸ Писмо Ђ. Јована Ристића краљици Наталији, Мале новине, бр. 30, год. IV, (Београд, 30. јануар 1891).

²⁷⁹ K. Mitrović, *Politike roda: Luksuz i vizuelna kultura u Srbiji 19. veka*, Теорије и политике рода: Rodni identiteti u književnostima i kulturama Jugoistočne Evrope, ur. T. Rosić, Beograd 2008, 196–206.

их забаве врло скупо коштале... Траћени су огромни капитали на сезонске дворске тоалете, чији материјални извори, нарочито код сјајне сиротиње (официра црпљени су из свих могућих извора, а по највише из меничних доходака).

Раскошне дворске забаве јако су утицале на млађани бујни темперамент Краљице, а та манија обухватила је и све друштвене слојеве и код вишег и код нижег сталежа.

А они (краљевски пар) опијени сјајем краљевског господства, окружени све моћном интелигенцијом, предали су се и душом и телом вишим сферама у краљевскоме сјају... Пред њиховим краљевским очима треперио је сјај, славољубље, самовоља са безграничним амбицијама и домаћинска раскошна трпеза окићена модерним дамама из највиших кругова београдске госпоштине у деколте, и најскупљим сезонским тоалетама, међу којима је висока домаћица бриљирала својом грациозном особом, давала сјај раскошном друштву, и раскошан тон прекомерног кићења... и по чијем су примеру следовале све њене гошће, и надметале се у допадању. На овим дворским забавама имало је свега, само не онога разумнога народног патриотизма, који би на првоме месту завирио у све крајеве Српства и порадио на његовоме благостању...: И док су краљевски супружници позивали београдску госпоштину, са најлепшим жељама, да их као искрени саветници окружавају, већина их је налазила задовољства за богатом софом, крканлук, и уз чашице шампањца одушевљено су им наздрављали, писали најлепше оде и славопојке о раскошним гозбама... а Србија и српство...²⁸⁰

Јасно је да је наведена критика луксуза по обичају била у функцији политичке манипулације, што је у складу са општим погледом на дискурс луксуза који је неодвојив од политичке културе.²⁸¹ Мењале су се само политичке околности у којима је критикована краљица Наталија²⁸² као носилац луксуза, али је порука била иста: искористити њену персоналност за сопствено политичко потврђивање. Краљичино тело постало је носилац луксуза. На основу таквог конструкта, морализаторски просветитељски код грађанске класе у садејству са националном (српском) идејом контрастирао се фриволном, луксузном дворском животу. Маркирање краљице Наталије као главног кривца за *дегенерацију двора* условило је несумњиво и родно контрастирање. Нескромност краљице Наталије, по мишљењу појединих критичара, кварила је и личност краља Милана. Наместо патриотског и здравог народног живота, у коме су маскулозне пројекције и жене имале истакнуту улогу, устоличио се живот по подобију западњачке аристократије; место уздржаности грађанства, истицала се разметљивост двора и њихових подражаваоца. Мода (одевање) као стил живота у Србији XIX века²⁸³ постала је у очима дела јавности слика негативне свакодневице српског двора, као и типично женског хировитог и *жучног кайрица*,²⁸⁴ чија је последица *недостойни нимбус једног двора*,²⁸⁵ који је креирала краљица Наталија.

²⁸⁰ *Последице без рачунице (неколико бележака из животоа Краљице Наталије)*, Вечерње новости, бр. 269, год. XVII, (Београд, 1. октобар 1909).

²⁸¹ C. J. Berry, *The idea of luxury. Conceptual and historical investigation*, 199–230.

²⁸² Писац текста у *Вечерњим новостима*, бр. 269 (фуснота 211) контрастирао је директно или индиректно неморални краљичин живот новим народним и здравим врлинама које су наступиле са доласком Петра Карађорђевића на власт.

²⁸³ Основна студија о моди у Београду као симболу моде у Србији: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu и XIX i роčetком XX века*, Beograd 2006.

²⁸⁴ *Последице без рачунице I, (неколике белешке из животоа Краљице Наталије)*, Вечерње новости, бр. 271, год. XVII, (Београд, 3. октобар 1909).

²⁸⁵ Н. Крстић, *Јавни животи*, IV, 285.

Ми ту *ненародну раскошност* управо и видимо на хаљини краљице Наталије на Предићевом портрету. Уместо српске хаљине (као последице погледа странца на *здрав, народни животи* балканских народа и народну хаљину као његову последицу) какву су страни хроничари попут Албера Малеа²⁸⁶ желели да виде у Србији, краљица Наталија је носила једну интернационалну хаљину, која се могла носити било где у Европи. На сличан начин видели су форму и функцију женске одежде и српски интелектуалци, међу којима и Стевана Павловић: *Да мода не сме бити само игра ђуди и изолациони се у неприродности и прешерану скупоцености нешто ваља да њом владају разум и естетско значење. Да она не треба да покреће народне обичаје нешто ови ваља само да се прилагоде по естетским законима, особито у ношви, које пак треба и да пристојно прикладује телу, али и да му здрављу не смета...*²⁸⁷ Супротно овом ставу који је део опште критике модног луксуза у Европи током XIX века,²⁸⁸ између осталог заснованом на ослобађању жене од нездраве одежде (мидери, корсет...), хаљина краљице Наталије је била одора луксуза, а тело краљице носилац значења новог модног дискурса. Место народних шара на њој, хаљина је аплицирана цветним украсима. Уместо да хаљина постане визуелна форма реинтерпретације имагинарне народне прошлости, хаљина је креирана по тадашњој моди која је доминирала у Европи с почетка деведесетих година XIX века, *чији је облик пратио форму шела до кукова, да би се пошто хаљина проширила до земље.*²⁸⁹ Уколико је ентеријер краљичиног будоара и био место одређене умерености, хаљина то није била, она је постала вредност по себи, економски и симболички производ натпросечне цене. Да, управо је тако нешто и желела краљица Наталија, она је пратила законе моде у оквиру дискурса чисте женствености, која прати своју *игру ђуди* у оквиру модног гламура. Краљица је варијала своје идентитете путем хаљине, притом нужно не контрастирајући српски и интернационални костим, као метафоре одређених различитости. Било која фиксираност краљичиног модног и личног идентитета као парадигме српског друштва²⁹⁰ не стоје, будући да је краљица комбиновањем доминантних културних модела Србији XIX века,²⁹¹ изградила и своју личност. Она је оба типа костима као симболе различитих културних модела, у својим зрелим годинама, користила по свом нахођењу.²⁹²

Након креирања натуралног, и политичког тела, она је своје женско тело искодира у складу с диктатом високе моде, упркос извесној критици моде и луксуза упућеној и од стране самих жена,²⁹³ каква се могла прочитати у листу *Домаћица*, чији је она

²⁸⁶ Описујући бал у Градској касини од 13. јануара 1893. Мале наводи: *a видех само европску одећу, врло европску, сувише европску, пошто су многе хаљине које оних наших грозних и нејојдобних амјир хаљина...*: А. Мале, *Дневник са српског двора (1892–1894)*, 125.

²⁸⁷ С. Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, 32.

²⁸⁸ D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, 71–79.

²⁸⁹ Исто, 29.

²⁹⁰ M. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, посебно 502–504.

²⁹¹ О плуралитету културних модела у српском друштву XIX века (османски, грађански – европски, домаћи): Н. Макуљевић, *Плурализам приватности: Културни модели и приватни животи код Срба у 19. веку*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 17–53.

²⁹² www. Cpi.hr, Lj. Trgovčević, *Žena kao deo elite u Srbiji u 19. veku. Otvaranje pitanja*, 251–268, посебно 265–266.

²⁹³ D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, 76–79.

била покровитељ.²⁹⁴ Хаљина је постала маркер њеног сопства, означитељ њеног животног стила, управо како се баш у *Домаћици* и наводи: *Тоалетџа није толико у хаљинама, већ је у начину како се она носи.*²⁹⁵ А тај стил живота, баш онаквим каквим га је видео престолонаследник Рудолф Аустријски,²⁹⁶ краљица Наталија је сажела изјавом: *Волела сам забаву.*²⁹⁷

Ове речи доприносе бољем схватању односа хаљине, краљице и њеног идентитета у оквиру простора (краљичиног будоара). Између променљивости моде као метафоре стила живота и хабитуса као идејног простора ограниченог друштвеним детерминантама, налази се појам *рефлексивног хабитуса*.²⁹⁸ Управо у оквиру њега и можемо идентификовати субјективитет женског тела владарке у оквиру њеног будоара. Овде ћемо се послужити виђењем сопства и истости Пола Рикера, које је преузео Липовецки у *Филозофији моде*.²⁹⁹ Разликујући сопство и истост, он ће рећи да је сопство, заправо, саморефлексивно ја, оно непоновљиво оригинално, док је истост, променљива категорија, нешто што је нефиксирано, променљиво, неоригинално, *наше ми*. У контексту моде и краљице Наталије можемо следећи Липовецког рећи да је сопство једнако телу краљице Наталије као вечне категорије, која се трансформише по потреби и диктату моде у истост, *оно ми*, коме се може уподобити лична особеност краљице, њено сопство. Отуда краљичина представа у оквиру замишљеног будоара постаје део њеног женског субјективитета, који важи само у том тренутку, у том простору, у тој географској и менталној координати, али пружа и могућност уподобљавања савршенству, краљици Наталији, имитирањем њене хаљине, док њена харизма и субјективитет остају недостижни. Управо такав став заузимају и савременици краљице Наталије. Тако Никола Крстић оспоравајући могућност изједначавања било које београдске госпође са краљицом каже да: *Све то ни у чему, ни што се ишче тела, ни што се духа ишче, не могу се ни приближно мерити са краљицом.*³⁰⁰

Приступ конзумирању моде од стране жена у XIX веку био је прожет извесном релаксираношћу, што је била последица диктата високе моде. Убрзаним растом производње и индустрије током века омогућен је узлет модне индустрије.³⁰¹ Међутим, у склопу овог рада посебан акценат ставићемо на такозвану високу моду, будући да је очигледно да је хаљина коју носи краљица Наталија луксузна. Изузета од закона тржишта, висока мода, као предмет малобројних, постала је подструктура тржишта, изолован луксузни, естетски модус.

По дефиницији Стевана Павловића: *Мода (фр. реч на латински modes) зове се начин живљења по променама у времену...*³⁰² Управо такво, нестално и пролазно модно

²⁹⁴ *Мода*, Домаћица, бр. 5, год. I, (Београд, новембар, 1879), 92–94.

²⁹⁵ Исто, 94.

²⁹⁶ Принц Рудолф наводи да: *краљица полаже невероватно много на тоалетџу и на кић и радо се добро забавља: Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 38.

²⁹⁷ Исто, 112.

²⁹⁸ Ж. Липовецки, *Царство пролазног. Мода и њена судбина у модерним друштвима*, 138–141.

²⁹⁹ Ставови Рикера пренети су у: Исто, 147.

³⁰⁰ Н. Крстић, *Јавни живот*, III, 303.

³⁰¹ P. Bürger, *Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich*, Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus, Hrgs. Von D. Hansen, W. Herzogenrath, München 2005, 52–57.

³⁰² С. Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, 32.

одело као одраз одређеног историјског момента артикулисало је женско тело краљице Наталије, овековечено на Предићевом портрету. Несталност живота постаје срж пролазности моде, данашњи модели сутрадан су већ застарели; имати нову хаљину или нови материјал из Париза, Беча,³⁰³ постаје питање престижа, пожуде и чежње за модом као метафором *неухваћене среће* и у Србији скраја XIX века.³⁰⁴ Висока мода постаје вредност по себи, ослобођена баласта функције, она по Бодријару указује на чисту естетику, лишену корисности,³⁰⁵ што за последицу или пак узрок има њену еманципацију у односу на меркантилистички однос производња–потрошња.

У оквиру тог обрасца своје истакнуто место имале су владарке током XIX века. Европске владарке у другој половини XIX века (Евгенија, Маргарита Савојска, Елизабета аустријска,...) постају модне лутке. Трка за модним новинама постаје заштитни знак краљица широм Европе. Оне постају трендсетерке, најистакнутији манекени модних креатора, модне иконе које носе ефемерне хаљине.³⁰⁶

Пластичан пример је компарација знаменитог портрета краљице Наталије који је 1882. насликао Влахо Буковац (сл. 16) са Предићевим портретом из 1890. Лагана, китњаста тоалета по моди *друџоџ ѿурнира*,³⁰⁷ коју носи млада и витка краљица Наталија на Буковчевом портрету, није могла бити хаљина коју би краљица обукла деценију касније, позирајући пред Предићем. Некадашња *мила* и *нежна* краљица каквом ју је желео видети део српске интелигенције, и каквом ју је, на њен захтев, 1882. визуелизовао Буковац,³⁰⁸ деценију касније доживела је радикалну визуелну промену. Место крхке девојке на сцену је наступила снажна жена, и место миле жене свога супруга, уобличена је самосвесна краљица. Отуда је и тело (хаљина), као носилац идеје, доживело значајну физичку промену.

Крај века је обележила поменута епоха грундерцајта и као њена последица *мода у доба ђрундерцајта*.³⁰⁹ Теже тоалете, али не и претешке, од сатена, свиле,... затвореније, конституисале су нови модни канон. Мода, као одраз уметности,³¹⁰ постала је раскошнија, монументалнија, као и тело, уосталом.³¹¹ Стога је габаритна краљица, широких кукова,³¹² детерминисала и изглед хаљине коју ће обући. Ипак, монументалнија форма тела и његове шкољке хаљине (или обратно), није довела до исувише тешког, тескобног материјала; моћну форму формирали су и лагани, лепршави материјали, управо онакви

³⁰³ R. Vučetić-Mladenović, *Slika beogradskog građanstva na prelazu iz 19. u 20. vek. Novi prikazi – iz sećanja Milice Babović Bakić*, 102.

³⁰⁴ Аутор моду изједначава са пожудом и тиме је дефинише као нефиксирану категорију, која се увек изнова рађа: Ж. Липовецки, *Царсџво ѿролазноџ. Мода и њена судбина у модерним друшћвима*, 134.

³⁰⁵ Ž. Bodrijar, *Moda ili čarolija koda. Frivolnost već viđenog*, Polja, br. 91, god. XXXVII, 440–443.

³⁰⁶ J. Vogel, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Ninetenth Century*, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000, Ed. by R. Schulte, 216–237, посебно 216–218.

³⁰⁷ О моди турнира која је у Европи владала у периоду 1870–1890: M. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početak XX veka*, 310–329.

³⁰⁸ Краљица Наталија је одредила аутора портрета, као и саму тоалету у којој ће бити представљена: В. Буковац, *Мој живој*, Београд 1925, 114–115.

³⁰⁹ *Grosser Auftritt. Mode der Ringgstrassenzeit*, Hrsgs. Von R. Karner, M. Lindinger, Wien 2009.

³¹⁰ О односу моде и уметности, Ж. Липовецки, *Царсџво ѿролазноџ. Мода и њена судбина у модерним друшћвима*, 89–109.

³¹¹ Крајем XIX века кукови код жена постају шири, истиче се и идеал великих груди: Исто, 84–87.

³¹² А. Мале, *Дневник са срјскоџ двора (1892–1894)*, 174; Сама краљица је увиђала да баш и није *шанка*: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Јб. Трговчевић, 211.



Сл. 16. Влахо Буковац, *Краљица Најџалија*, 1882 (Народни музеј, Београд)

какве видимо на хаљини у којој је краљица Наталија позирала пред Предићем. Фина хаљина, мекани набори, приањајући крој који прелази у струк, као и укупна удобност хаљине, упркос поменутој *интернационализацији* хаљине говоре у прилог тези о *пари-ском* укусу краљице Наталије.³¹³ Уметнички израз у конципирању одеће, видљив у сла-гању одевних елемената, као и правом одабиру комплементарних боја, био је део кон-ституисања једне Парижанке.

У оквиру таквог начина живота, и жене из различитих слојева у Србији постају за-точенице тренутне моде, чија је *самовоља посебно изражена у ношњи женскиња*.³¹⁴ Бити на дан краљица, бити шик, омогућавала је хаљина по подобију оних које су носиле кра-љице. Тако луксуз постаје демократичнији, а скупа хаљина ипак свакодневнији производ.

Истовремено је хаљина постала метафора родног идентитета у српском друштву скраја XIX века. Бити обучен слично као краљица Наталија била је ствар престижа, али и *обавезе* међу београдским дамама.³¹⁵ Краљица је постала модна хероина, стилска ико-на, визуелизована *луксурија*, напослетку предмет уподобљавања, *метафора недости-жног женског савршенства*, како смо већ навели. Док је њено тело постало *модно тело*, женска франшиза, стилизовани објекат, метафора родне и модне еманципације.

Поред приказа краљичине хаљине као одраза њеног субјективитета, указаћемо на још један аспект њене хаљине. Упркос критици луксуза која је делом потицала и од самих жена, моћ моде, која се у потпуности еманирала у одежди краљице Наталије по-стала је симболична тековина самих жена. Управо стога је и једна краљичина хаљина, можда баш и ова, постала предмет обожавања жена у Србији, о чему нас обавештава један драгоцен извештај из 1891:

Чудним стицајем околности и прилика и ситне и незнатне ствари постају знамени-тости које потомство с љубављу и интересом посматра. Такав се случај десио с једном хаљином Краљице Наталије. Живећи одвојено од сина, Краљица је желела да пошаље сину своје фотографију, како би је бар на слици могао гледати. Том приликом краљица је дала себи пратити нову хаљину. Хаљина је била од тешке свиле-белога дупла морантика напо-редо с финим чипкама, такозваним Крен де Шин. Украшена цвећем. Хаљина је дивна, а слика је добро испала, тако, да је то можда једна од најбољих фотографија Њ. Величанства. Кад је краљица добила прву вест о краљевој оставци, случајно се десила баш у тој хаљи-ни. Кад су 6. маја жандарми дошли да је вуку, краљица се опет десила у тој истој хаљини. Кад су дакле жандарми метнули руку на краљицу, метнули су је преко те беле хаљине. Том приликом је хаљина сва изгужвана и изгажена. Тако је та хаљина упропашћена, те се више не може носити. Стога, при поласку из Земуна, Краљица хтеде да остави хаљину, али је после опет беше жао, баш стога што су за ту одећу везане толике успомене, и што је она у слици, коју на своје столу држи њен јединац. Тада паде на ум неким госпођама, те узеше молити краљицу, да им да једно парче од те хаљине за успомену. Скоро већ ствар

³¹³ P. Bürger, *Mode und Moderne im Zweitem Kaiserreich*, 52.

³¹⁴ *Мода*, Домаћница, бр. 93, год. 3, (Београд, новембар 1875), 92–94.

³¹⁵ Тако Никола Крстић поводом доласка аустријског престолонаследника Рудолфа у Београд 15. априла 1887. каже: *Чуо сам говориши да је краљица женама официрима ордонанс и ађућанаша најправила кадифне хаљине. По њој и остале госпође би требало да се обуку у кадифу, а њаква хаљина скупо кошта. Издаши 60–80 # за трилике наше нија мала ствар... По њојне биће представљене позване госпође, али као што сам чуо, многе су ошказале јер не могаће да најправе свечано одело какво је прописано за пријем*. Н. Крстић, *Јавни живот*, III, 149.

беше решена, кад искрсну други предлог, да се хаљина да женском друштву, оне ће је метнути у засебан орман стаклени... и сиротне девојчице, које раде и уче шивење у женском друштву, имаће вазда пред очима хаљину своје добротворке, за коју су везане толике успомене. А јединац син, кад год погледа слику мајчину мора се сетити да је Мајка била у тој хаљини када се борила да је не раздвоје од њега и кад су жандарми метнули руку на њу и повукли је силом. Тужна повест једне хаљине.³¹⁶

Из наведеног јасно видимо колики је значај имала хаљина краљице Наталије. Независно од тога да ли је та хаљина баш та коју видимо на слици Предићевој, јасно је колики је она значај имала за поклонице краљичиног лика. У суштини, било која краљичина хаљина, а ова посебно, због наведеног значаја постала је култни предмет, замена за краљичино физички одсутно тело, метафора женске сензуалности. Да је хаљина била чувана са особитом пажњом у дому *Београдског женског друштва* све до 1903, види се из следећег извештаја:

Нема у дому Ж. Д. никаквих сукања Краљице Наталије, али има једна свилена хаљина о којој има забележено да је 1891. на редовној седници Управе Ж. Д. Подпредседница предложила да Управа Ж. Д. чува за успомену хаљину коју је Наталија на себи носила када је морала оставити земљу. Та хаљина као и јастуче мирно лежи у фијоци одакле је редовне челнице нису мислиле кретати, нити правити какве демонстрације. Нека то с њима чине, ако хоће, они чији је она трофеј...³¹⁷

Обожавања хаљина била је драгоцен трофеј чланица женског друштва, што наводи на закључак да, ако је култна, освештана долама кнеза Милоша³¹⁸ била симбол маскулозног колективног идентитетског сећања, онда је хаљина краљице Наталије женски реликвијар, реликт првог реда у Србији XIX века.³¹⁹

Уколико је хаљина постала предмет обожавања утолико је и сама слика краљице Наталије која је пред нама (прим. – или било која друга) могла бити предмет обожавања. Податак да је глумац Чича Илија Станојевић држао краљичину слику као *икону*³²⁰ наводи нас да прихватимо став да је краљичина визуелна представа могла бити предмет култног поштовања. Тако перципирана слика једне владарке била је слика која је репрезентовала матрону, готово божанско биће. На тај начин је и владарку са изванредном психолошком проницљивошћу деконструисао Слободан Јовановић. Важност Јовановићевог описа краљице Наталије и подударност описа са визуелном формом коју је насликао Урош Предић најбоље се уочава уколико се у целисти ишчита Јовановићев приказ:

³¹⁶ *Историјска хаљина*, Мале новине, бр. 135, год. III, (Београд, 18. мај 1891).

³¹⁷ У питању је одговор на извештај са скупа женског друштва који је штампан у *Малом журналу* бр. 54: Вечерње новости, бр. 67, год. X, (Београд, 7. март 1903).

³¹⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пројекција. Споменик кнезу Милошу у Неђојину*, 248–251.

³¹⁹ О поштовању предмета великих људи, и њиховом чувању: S. Mattl-Wurm, *Reliquien und Relikte, Kulturobjekte der Erinnerung*, Hrsg. von. Historischen Museums de Stadt Wien, 11–24. О меморалијама царице Елизабете аустријске: Исто, 61–65.

³²⁰ М. Стојмировић, *Силуете сарајевског Београда*, књ. 1, Београд 1971, 101.

Краљица Наталија је патила од самозаљубљености. Њени самописи почињу обично описима њене физичке лепоте: потпуно свесна своје доиста врло велике лепоте, она на једном месту, упоређује себе саму са младом богињом. Ништа мање била је уверена о лепоти своје душе, управо лепота њенога тела била је само одсек лепоте њене душе. Она је говорила о себи самој као о вишем бићу и држала да је по својој природи, ако не само по васпитању, била способна за највеће политичке улоге. Веровала је у Бога и била милосрдна, али њено милосрђе имало је нечега охолог, она се није спуштала до оног на кога се смилувала, него му је даровала милост с висине, као неко одликовање. Имала је кокетерије, волела да се допадне, али њена кокетерија била је безлична и хладна. Више јој годило дивљење непознате гомиле, него једног уског круга познаника и пријатеља. Није јој било стало до било чијег мишљења, према ономе коме се није допала није осећала срдње, него жаљења и презирања. Ма колико се хвале и части пред њу просуло, она је то примала као нешто јој по праву припада, чак ни онда када је од грађанке постала владарка, није се много изменила... У таквим приликама она је имала храброст и гордост не једне обичне жене него једне амазонке. Иза све њене часности и јунаштва осећало се нешто недрушевно, изгледало је да искушења и страдања она не подноси из љубави према некој личности или из вере у неко начело, него просто из поноса, који ју је стегао као неки сјајан оклоп, и не да јој учинити ниједан покрет који не би био прав и достојанствен.³²¹

ПОСТСКРИПТУМ О ВЛАДАРКИ, СЛИКАРУ, БУДОАРУ

Наведени став о женском, модном телу краљице Наталије, о коме смо говорили у претходном поглављу, морамо са опрезом прихватити. Диктат моде би нас могао одвести до крајности, која би краљицу видела као особу са умањеним сопством, као *суџер-луику*, *модног манекена*. На основу таквог става бисмо могли рећи да је краљица путем бројних модних илустрованих часописа, особито француских, обликовала свој модни укус,³²² и на тај начин била пуки кописна готових модних мустри. Међутим, краљица Наталија је моду искористила за допуну и надограђивање свог мултиплицираног идентитета, а не као искључиви супститут свога тела. Управо у склопу мултиплицирања свога тела она је и креирала свој будоар, а самим тим на посредан начин и слику која је пред нама. Зато можемо закључити да је краљица Наталија аутор свога портрета, заправо свог псеудоаутопортрета. Устројство сопственог портрета редак је случај у оквиру репрезентације владарки (моћних жена) у нововековној визуелној култури. Један од најпознатијих примера јесте знаменити портрет мадам Помпадур, француског сликара Франсоа Бушеа, одсликан 1756. Према савременим тумачењима, овај портрет више није само визуелизација лепоте већ и саморепрезентација једне жене, на основу чега сазнајемо више о структурама моћи и културе тог периода.³²³ Брижљиво изрежирана представа француске примадоне наводи на могућност истоветног закључка када је портрет краљице Наталије у питању.

Један од феномена који наводи на такав став јесте и допуна или пак појашњење њеног тела бројним симболичким елементима у оквиру њеног будоара. Брижљиво на-

³²¹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, Сабрана дела, 2, књ. 7, Београд 1990, 378.

³²² A. Mayerhofer-Llanes, *Modeillustrationen im 19. Jahrhundert*, Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus, Hrgs. Von D. Hansen, W. Herzogenrath, 214–227.

³²³ M. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, 453–475.

мештени пратећи елементи које је Предић забележио окренути су ка једној тачки, оку посматрача. Тако је њиховим неприродним положајем креиран театарски аранжман, са једном жижном тачком. Краљичина појава са хаљином као крајњом детерминатом њеног женског субјективитета постаје фокус, перспективни и идејни центар будоара. Упркос ставу да сваки од предмета у краљичином будоару има *аутономни центар*,³²⁴ изводимо закључак да је њихова темпорална, заједничка, коегзистенцијална, гравитациона тачка физичко, субјективно тело краљице Наталије. Сви елементи су заправо ефемерна појава, док је једина трајна вредност, краљичино сопство, мајестично представљена.

Краљичино тело се морало обући и представити публици. Краљица Наталија је по већ познатој традицији представљања сопства своје тело најпре кодирала, па га је потом изложила пред сликара, а тиме посредно и пред нас.³²⁵ Владарка која је познавала и ценила важност *етикетације* и *форме*³²⁶ морала је искористити властито искуство у креирању сопственог лика. Владарка која је осећала *попребу да се доида*³²⁷ и која је схватала моћ јавног мњења, као и комуникациону снагу визуелног исказа,³²⁸ креирала је свој лик на основу старог ритуализованог декорума о представљању угледних жена прилагођеног сопственим амбицијама.

У контексту уредника, створитеља сопственог лика, можемо дефинисати краљицу Наталију као уметницу, са високим степеном културног и политичког образовања, који су јој омогућили препознавање одређених феномена, а потом пажљив одабир и њихово представљање. У првостепеном читању, она то постаје већ избором одеће.³²⁹ Одабир помодне хаљине, чија тренди белина постаје одраз модних потреба (омиљена боја за забаве), али и носилац симболичких значења у оквиру женске владарске одежде (чистота, невиност...)³³⁰ јасно одсликава брижљиву припрему краљице.

То женско, али и симболично тело владарке није смело бити сексуално уочљиво. Владарка је стога поништила и сексуалност свога тела. Хаљина као модни оклоп, који по суштини модног декорума руши сексуалност и потиरे природност (нагост) тела,³³¹ видљива је у склопу исконструисаног краљичиног лика. Тело које се назире испод хаљине нема сексуалну конотацију која би могла узнемирити грађанство.³³² Она је по виђењу елите била носилац етике, толико моћан, да се манифестовао и на физичком изгледу других жена.³³³ Таква владарка није могла бити носилац и сексуалности и сход-

³²⁴ Наведени неименовани портрет Ханса Макарта вероватно је лик баронесе фон Тешенберг: *Illustrierter Katalog der Ersten Internationalen Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus*, Wien 1882, 100.

³²⁵ Z. Veliz, *Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likenesses Reconsidered*, Art Bulletin, No. 1, Vol. LXXXVI, (marc 2004), 75–95, посебно 75.

³²⁶ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усвојене*, прир. Љ. Трговчевић, 99.

³²⁷ Исто, 38.

³²⁸ Краљица је 1884. послала своје слике пруском принцу Вилхелму: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усвојене*, прир. Љ. Трговчевић, 140.

³²⁹ Чуо сам љовориши да је краљица женама официцима ордонаса и ађуџанаџа најправила кадиџне хаљине...: Н. Крстић, *Јавни живои*, III, 149.

³³⁰ Бројна учитавања у белу одежду на примеру Марије Антонете дато је у: C. Weber, *Queen of Fashion. What Marie Antoinette wore to the Revolution*, 286–288.

³³¹ Ž. Bodrijar, *Moda ili čarolija koda. Frivolnost već viđenog*, 442.

³³² Тако Никола Крстић одбија помисао да би могле бити истините гласине да је краљица Наталија прихватила ласцивне коментаре Јована Жујовића у вези са својим ножним листом: Н. Крстић, *Јавни живои*, IV, 266.

³³³ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, 313.

но томе она је и своје тело приказала ван сексуалне конотације. Уклапањем у слику традиционалног приказа жене и евентуалном негацијом своје представе, која би била носилац сексуалног става, краљица је остала у оквиру два постојећа опозита у XIX веку који се кретао у културном и визуелном двојству виђења и самовиђења жене, традиционалног и еротског.³³⁴

Носилац значења целокупног краљичиног тела је њено лице. И само лице постаје одраз њеног виђења краљичиног субјективитета. Белина лица и благо руменило симболизују модни диктат времена,³³⁵ притом не оспоравајући право жене на сопствени, али и захтевани уметнички израз. Такав концепт запажа се и у листу *Домаћица*, где се у тексту о моди каже: *Важна је хармонија боја у нашој ношњи. Боје треба да се подударају са бојом косе...*³³⁶

Краљица Наталија постаје *make-up artist*,³³⁷ уметник која ствара козметичким бојама комплементарним сликарским бојама, и тако постаје *сликар сопственог лица*. Иако по устаљеном декоруму, који можемо условно прихватити, људи високог рода само просуђују о уметности, или је конзумирају, а не баве се њом,³³⁸ коначно можемо рећи да је краљица осликавањем свога лица постала и сама уметница. Краљичино лице сходно искуству у ширим европским оквирима постаје медијум за пројаву сопственог уметничког, али и родног сензибилитета и искуства.³³⁹ Оно постаје замена за сликарско платно, омогућивши посредно да и шминкање постане еквивалент сликању, условљавајући да шминкерка постане налик сликарки. Тако је лице постало носилац снаге орнамента,³⁴⁰ прилагођен модном тренду, али и личном укусу краљице Наталије. Управо како Стеван Павловић наводи:

Вештак је душевна снага, која нам унутрашњу лепоту споља показује, приказујући нам идеју какве ствари, у облику који се њом (том идејом) подудара...³⁴¹ вештак сам собом (субјективно) зове се онај вештак који својом снагом ствара вештачки посао...³⁴²

Истовремено осликавање лица у оквиру женског владарског програма у новом веку није имало само модну, пролазну етикету.³⁴³ Новија истраживања указују да је маска саткана од пудера била одлика аристократске и расне категоризације.³⁴⁴ Белина лица се

³³⁴ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, Istorija i sećanje. Studije istorijske svesti, ured. O. Manojlović-Pintar, Beograd 2006, 141–156, посебно 150–151.

³³⁵ Тако је у листу *Исток* изашао оглас у коме се препоручује женама козметички препарат (равизант) из Париза, уз чију помоћ се добија интензивна, свежа и бела боја лица: *Исток*, бр. 99, год. VI, (Београд, 12. септембар 1876).

³³⁶ *Мода*, *Домаћица*, бр. 5. год. I, (Београд, новембар 1879), 93.

³³⁷ M. Hyde, “*Makeup*” of the Marquise: *Boucher’s Portrait of Pompadour at his Toilette*, 460–461.

³³⁸ M. Hyde, *Under the Sign of Minerva: Adélaïde Labille-Guiard’s Portrait of Madame Adélaïde*, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe, Ed. by M. Hyde, 138–163, посебно 146–148.

³³⁹ Више о томе на примеру женских портрета у Француској током XIX века, у: T. Garb, *The Painted Face. Portraits of Woman in France 1814–1914*, посебно 1–17.

³⁴⁰ О визуелној и симболичкој снази орнамента: *Die Macht des Ornaments*, Hrsgs. Von S. B. Vogel, A. Husleins-Arco, Wien 2009.

³⁴¹ С. Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, 26.

³⁴² Исто, 29.

³⁴³ T. Poterfield, S. L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres, and David*, The Pennsylvania State University Press 2006, 165–167.

³⁴⁴ Исто, 155–160.

од XVIII века тумачи као одлика расне супериорности белог човека. Аристократско белило жена до кога се долазило уз помоћ пудера било је визуелно средство исказивања супремације жена беле коже у визуелној култури XIX века на подручју евро-атлантског домена.³⁴⁵ У склопу тог исказа можемо сагледати и употребу пудера на лицу краљице Наталије. Уколико је краљичин тен био таман³⁴⁶ или топао, жут,³⁴⁷ каквим га виде краљичини савременици, закључујемо да је она белином лица искодирала свој *супериорни* лик. Уколико знамо да је истовремено била означена и као *краљица Цигана*³⁴⁸ и *Кавкаскиња* топле пути,³⁴⁹ јасно је да је на директан начин или мимикријом изменила своју боју лица и конституисала ново, расно пожељно лице. На тај начин она је покушала да избегне културни стереотип који је и у њеном случају очигледан. Повезивањем са Оријентом (краљица Цигана, Кавкаскиња...) краљичино лице је постало предмет читавања негативне слике о другом, у овом случају исказане дискурсом о расној инфериорности оријенталног типа човека, као метафоре културне различитости у односу на белог човека.³⁵⁰

Употреба шминке у креирању и одсликавању лика није имала једину паралелу у изједначавању сликарског платна и осликавања лица. Козметичко осликавање лица доводило се у везу са скулптуром и то баш у оквиру женског владарског програма. Тако је лице ћерке Луја XV након смрти било нашминкано, указујући да овоземаљске вредности путују са преминулом владарком, симболишући трансфер њеног земаљског тела у оквир вечног владарског дигнитаса.³⁵¹ На тај начин можемо посматрати и употребу шминке на лицу краљице Наталије. Козметичка помагала престају бити секундарна потврда модног момента и постају идеолошки залог владаркиног статуса.

Поменувши однос владарског статуса и скулптуре као медија, отворили смо још једно питање у вези са формом и карактером лица краљице Наталије. Хладноћа, замрзнутост покрета и пре свега апстрактност лика, компоненте су којима се лик краљице Наталије уздиже до граница апстрактне алегоријске представе.³⁵² Међутим, та се граница не прелази. Икониčnosti лика доприносе пратећи елементи који од краљице Наталије чине симбол мајчинства и симбол женствености. Лице владарке не говори ништа. Без интроспекције, без икакве осећајности, *хладно и лејо*,³⁵³ њено лице је постало скулптурална маска, коју појашњавају речи Слободана Јовановића да је: *краљица научила да савлађује осећања и да њодноси хладноћу*.³⁵⁴ Управо тако, краљица која је сматрала да се осећања не смеју на лицу пројавити,³⁵⁵ краљица коју су странци звали краљицом

³⁴⁵ C. Nelson, *Edmonia Lewis's "Death of Cleopatra": White marble, black skin and regulation of race in American neoclassical sculpture. Local/Global: Women artist in Nineteenth Century*, Ed. by D. Cherry, J. Helland, Ashgate Publishing 2006, 223–244.

³⁴⁶ *Краљица Најталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 21.

³⁴⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 151.

³⁴⁸ *Краљица Најталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 44.

³⁴⁹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 151.

³⁵⁰ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, 150–151.

³⁵¹ T. Poterfield, S. L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres, and David*, 167.

³⁵² S. Betzer, *Ingre's Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity, and Tragédie*, Art Bulletin, Vol. LXXXVIII, No. 5, sep. 2006, 526–551, посебно, 531.

³⁵³ Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 32.

³⁵⁴ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића* 1, Сабрана дела 6, 151.

³⁵⁵ Тако краљица Наталија наводи: *Народ ме је волео увек насмејану и веселу, не слушајући колико се суза крије иза њих осмеха: Краљица Најталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 38.

мраморно̄ срца,³⁵⁶ заправо је стара варијација на тему маске владара. Маска вечности (младости), чији је најчувенији носилац краљица Елизабета енглеска,³⁵⁷ заправо је политичко лице владара, оно спољашње окренуто ка поданику, лице које се не мења, политички искодирано за вечност. У склопу таквог дискурса цело тело прати лице владарке. Тако, уместо фриволности у ставу и изразу, краљица је изабрала уздржаност као суштину свог визуелног исказа.³⁵⁸ Смирена гестуалност (држи књигу у руци), без афектације, као и хладноћа става и израза од владарке чине готово замрзнуту скулптуралну представу, као опозит топлом и хармоничном простору будоара. Тако скулптуралност краљичине фигуре указује на сликарево владање ликовним језиком, које указује на савремену кореспонденцију, не и суву имитацију античког скулптуралног канона, и његовог преноса у сликовни медиј.³⁵⁹ Такође скромно истицање накита (мале минђуше, ненаметљиво прстење), иако је била позната краљичина љубав према скупocenом накиту,³⁶⁰ говоре у прилог изнете тезе да је краљица искодирала сопствену делимичну суздржаност.

У оквиру сличног дискурса који се креће у искодираним оквирима владаркиног идеализованог изгледа, можемо сагледати краљичину косу као метафору женске асексуалности, коју је краљица Наталија брижљиво режирала. Скупљена коса, као одлика умерености, видљива је на краљици. Одступајући на готово свим својим портретима од распуштене косе као метафоре сексуалности,³⁶¹ краљичин лик је преносио поруку јавности да је она жена, мајка, родно, али не и сексуално биће. Ипак, било је изузетака у владарској визуелизацији у XIX веку. Гламур, раскош и симболика (коса као замена круне) везани су за бујну и распуштену косу Елизабете аустријске.³⁶² Међутим, они нису могли бити део декорума српске краљице. Екстровељна и амбициозна краљица Наталија понашала се превасходно по подобију захтеване јавне слике, као и модног диктата,³⁶³ у оквиру којих није било места за распуштену женску косу.

На основу изнетих ставова, закључујемо да краљица Наталија постаје вештакиња која самостално режира своје тело и простор свог хабитуса. На тај начин простор краљичиног будоара и краљица у оквиру њега директно се контрастирају ставу да жена не може бити творац свога значења, већ евентуално његов носилац. Овде ћемо извршити

³⁵⁶ Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 32.

³⁵⁷ R. Strong, *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London 2003, посебно 147–153; За новије читање Елизабетиних портрета: L. Montrose, *Elizabeth through the Looking Glass. Picturing the Queen's Two Bodies*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, 61–81.

³⁵⁸ Z. Veliz, *Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likeness Reconsidered*, *Art Bulletin*, No.1, Vol. LXXXVI, (marc 2004), 89.

³⁵⁹ E. Prettejohn, *Beauty & Art*, 31–39.

³⁶⁰ Краљица Наталија је одмах по удаји за тада кнеза Милана наложила да се од скупocenог накита кнегиње Јулије направи дијадема: *Велики поклон бивше краљице Наталије*, Штампa, бр. 55, год. II, (Београд, 27. фебруар 1903); Извештач *Вечерњих новост*и који је присуствовао балу поводом годишњице српске независности истице скупocenу огрлицу од крупних солитера о врату краљице Наталије: *Са дворског бала*, *Вечерње новости*, бр. 55, год. V, (Београд, 24. фебруар 1897).

³⁶¹ О сексуалној конотацији женске распуштене косе као активном родном елементу на примеру Густава Климта: K. E. Sorske, *Fin-de-Siècle u Beču, Politika i kultura*, 198–263.

³⁶² J. Vogel, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Nineteenth Century*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 227–231.

³⁶³ У контексту поменутих теза да је фризура краљице Наталије била по моди тих година, илустровани немачки часопис доноси приказ бројних модела фризура, од којих су све варијације скупљене косе (пунђе): *Über land und meer, allgemeine illustrierte Zeitung*, (Stuttgart 1876), No. 4, 76.

једну теоријску позајмицу из феминистичког канона и прилагодити је нашем случају. Концепт по коме уметник (субјекат) затвара жену, модела (објекта) у свој аутономни перверзни, мушки простор, биће искоришћен и дефиксиран. Сходно таквом ставу, краљица Наталија је та која у односу на Предића, па и на замишљеног посматрача, ствара *аутономни перверзни простор*, у коме доминира родна (женска) категоријалност.³⁶⁴ Сликарска слобода имала је остати у сенци идеатора аранжмана, у овом случају краљице Наталије. Тако је ауторство краљице Наталије довело у питање, како је већ примећено, тезу о мушком субјекту (уметнику воајеру), који из фалусноцентричне перспективе уобличава женски, пасивни субјекат, барем када су у питању поједини портрети владарки до XX века.³⁶⁵

У погледу естетике краљица Наталија своју активност није могла исцрпити само у одсликавању сопственог тела, лица, као и у брижљивом уређењу будоара. Након закључка да је краљица Наталија вештакиња, уметник по себи, ми ћемо отићи корак даље и рећи да је она и естетски судија, који је одабрао и уметника који ће њену инсценацију (естетску мајестизацију) адекватно представити. *Вешћак њо сивари (објективан) зове се вешћак, који њо одређеним правилима уме пресудити вешћину*.³⁶⁶ Након ових речи Стеван Павловић ће наставити: *Има људи који су у једно и друго*³⁶⁷ (субјективни и објективни вештаци). Управо тако, краљица Наталија је у себи објединила и уметника и уметничког пресудитеља. У оквиру таквог става о вешташтву краљице Наталије анализираћемо и могуће околности под којима је краљица Наталија изабрала баш Уроша Предића да наслика њену представу у будоару.

У оквиру одгонетања тог процеса послужиће нам један драгоцен навод краљице Наталије из 1882:

Сликар Канон је у Прагу радио свој портрет надвојвоткиње (Стефаније) и чинило се да би веома желео да и мене слика, па сам му то обећала после повратка из Беча. Ужасан портрет.³⁶⁸

Наведеним цитатом најпре се потврђује теза да је краљица Наталија носилац укуса и пресудитељ у питањима естетике, на шта упућује њен суд у вези са Каноновим портретом надвојвоткиње Стефаније.³⁶⁹ Потом увидом у портрет краљице Наталије који је Ханс Канон³⁷⁰ одсликао 1882. и који она, како смо навели, помиње као *ужасан* (сл. 17) можемо закључити шта заправо краљица није хтела када је у питању презентација њеног лика, да би само након тога увидом у портрет који је насликао Предић сазнали шта

³⁶⁴ V. Burgin, *Perverzni prostor*, Uvod u feminističke teorije slike, прир. B. Andelković, 201–220.

³⁶⁵ L. Malvi, *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film*, Uvod u feminističke teorije slike, прир. B. Andelković, 189–200. О мушкарцу (сликару) као субјекту и његовом погледу на женски модел који се дефинише као субјекат у српском сликарству између два светска рата: С. Чупић, *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад 2008, 117–129.

³⁶⁶ С. Павловић, *Естетика или наука о лепотици за школу и народ*, 29.

³⁶⁷ Исто.

³⁶⁸ *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 105–106.

³⁶⁹ Више о Хансу Канону: F. Drewes, *Hans Canon (1829–1885): Werkverzeichnis und Monographie*, Bd. 1–2, Olms, Georg 1994.

³⁷⁰ Слика је репродукована уз пропратни текст: *Genti di San Spiridone. I Serbia A Trieste 1751–1914*, a cura di L. Resciniti, M. Mesina, M. Bianco Florin, Trieste, Milano 2009, 104.

она хоће. Краљичин портрет који је насликао Канон изложен је 1882. на *Првој интeрнaционалној изложби у Бечу*.³⁷¹ Чини се да је суштина описа Каноновог портрета краљице Наталије, као парадигме његовог сликарства, у контрастирању са водећим бечким сликаром тог периода Хансом Макартом. Управо ће нам ликовна критика с помeнуте изложбе, на којој су оба сликара излагала, а коју је пренео наш *Српски илустрирани лист* 1882, бити од драгоцене помоћи у решавању проблема зашто краљица Наталија није била задовољна својим портретом који је Канон одсликао. Након критике да портрет грофа Зичија, који је насликао Ханс Макарт, *није изнутра схваћен*, дакле без карактеризације лика, *већ да је више схваћен споља*, критичар *Српског илустрираног листа* ће рећи:

То исто важи и за један други женски портрет Макартовог који је несравњен у аранжирању костимских слика, мада човек иначе када види модерно лице у туђем руху не може да се отме утиску да је то маскарада. Слика Канон није успео да се уклопи у овај манир... али му је глава и по цртежу и по боји тако мајсторски израђена, да радо заборављамо на костим. Канон је уз то изложио и портрет српске краљице Наталије, а осим тога и портрет бечког лекара Шульца. Оба портрета насликао је Канон по свом познатом чину имитирајући старе мајсторе све до жућкастог фирниса, али иначе је fino карактерисао, дискретно изразио и великом вештином сликао.³⁷²



Сл. 17. Ханс Канон, *Краљица Наталија*, 1882.

Наведена критика је део традиционалног поимања сликарства двојице сликара. Ингениозни, оригинални декоратер, како је Лудвиг Хевеши дефинисао Макарта,³⁷³ оспораван је у оквиру портретског сликарства као сликар који занемарује карактер портретисаних ликова. Уместо људских ликова, он је по мишљењу критике стварао лутке, бескарактерне ликове, чија се персоналност губила у декоративној игри костима и ва-

³⁷¹ Слика је заведена у Илустрованом каталогу изложбе: *Konigin Natalie von Serbien*, oelg. 4. 220, br. 125. privatbesitz, *Illustrierter Katalog der Ersten Internationalen Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus*, Wien 1882, 105.

³⁷² *Међународна уметничка изложба у Бечу, I*, Српске илустроване новине, бр. 24, год. II, (Београд, 30. јуни 1882), 188.

³⁷³ Критика Хевешија датира у 14. јун 1900, и оригинално је штампана у: *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, L. Hevesi, *Hans Makart und die Sezession*, Hans Makart. Malerfürst, Hrsg. von Historisches Museum der Stadt Wien, 16–18.



Сл. 18. Ханс Макарт,
Принцеза Сџефанија, 1882.



Сл. 19. Ханс Канон,
Принцеза Сџефанија, 1882.

тромету боја, што је претило да поништи каквоћу академски прецизног цртежа, зако-
рачивши тако у предворје сецесијског израза.³⁷⁴ Управо је та експлозија боје служила
*највећем немачком колорисџи*³⁷⁵ као форма путем које се изражава емоционалност, уз
виртуозну декоративност костима и била по укусу монденских и владарских кругова
ондашњег Беча. Бројни женски портрети дама из високих кругова, које је Макарт осам-
десетих година XIX века портретисао, имали су владарски ехо у портрету принцезе Сте-
фаније, жене Рудолфа из 1881³⁷⁶ (сл. 18). Њен портрет, са свим одликама *Макарџовоџ*
*сџи*ла које смо поменули, један је у *џалериџи леџоџ*, како су савременици окарактерисали

³⁷⁴ Више о Густаву Климту као предводнику сецесијског покрета: *Gustav Klimt: In Search of the Total Art Work*, Ed. by J. Kallir, A. Weidinger, Prestel 2009.

³⁷⁵ Тим речима је Урош Предић дефинисао Макарта: Годишњак, СКА, XLVIII, (Београд 1938), 374.

³⁷⁶ Портрет је репродукован у: *Hans Makart. Malerfürst*, Hrsg. von Historisches Museum der Stadt Wien, 135.

бројне портрете жена које је Макарт одсликао.³⁷⁷ По њима, мењале су се само хаљине, ликови су остајали увек исти, будући да је сликар у вештини свог рада изгубио особеност портретисаног. Уколико погледамо портрет принцезе Стефаније који је израдио Ханс Канон годину дана касније, 1882³⁷⁸ (сл. 19), биће нам јасна разлика између два сликара коју спомиње и критичар *Српског илустрираног листа*. Недостатак декоративности, контраст светло – тамно као ехо старе вештине, карактеризација ликова, контрастирали су се са Макартовом маскарадом. Управо у том Каноновом неспровођењу савремених токова, као одраз жеље наручилаца, налазимо одговор на питање зашто он није био по укусу тадашње елите. Елита је желела свет забаве, у доба *срећног живота* даме су хтеле да буду манекени моде, а такве слике им је и нудио Ханс Макарт. Раскош, сјај, гламур, то је тражени идеал, а не психологизација лика, како је примећено у савременим освртима на Канонов рад.³⁷⁹

Чини се да је то управо и разлог незадовољства краљице Наталије сопственим портретом који је 1882. насликао Ханс Канон, који је веома сличан (став, форма, израз...) са портретом принцезе Стефаније, који је, као што смо напоменули, насликао такође Канон. Краљица се осећала делом џет сета, високог друштва, она је себе видела као модерну хероину, носиоца модног штимунга, а не као краљицу чије је лице метафора њеног субјективитета, који је Канон путем *стиаре* сликарске вештине (контраст светло – тамно) представио на њеном портрету.

Уосталом краљица Наталија није била личност слична принцези Стефанији – финој и љупкој жени, у сенци свога мужа, барем су је таквом видели Београђани приликом њене посете 1887.³⁸⁰ Таква принцеза није била политички, а ни женски идеал краљице Наталије 1890. Сходно таквом поимању сопствене личности није јој одговарало ни да портрет једне владарке визуелизује њену скромност, већ њену мајестетичност.

Но, да ли би краљица Наталија 1890. могла бити задовољна улогом лутке у декоративном костиму, каквом би је, рецимо, представио сликар сличан по маниру Хансу Макарту, или да ли би пристала да је поново портретише сликар попут Ханса Канона, чијим је портретом већ била незадовољна?

Краљица је 1890. имала другачију визију себе. Она је желела да представи свој политички статус, али и своје модно тело. Такву креацију није могао да наслика сликар попут Канона, али ни уметник сличан Макарту. Декоративизам, да, виртуозност сликарска, да, али краљица је желела и слику своје величајности, а за такав посао био јој је потребан сликар-наратор, који би на студиозан начин представио *краљичину причу*. Требало је слику краљичиног тела, као и аранжман будоара, представити аудиторијуму на реалан начин. Радњу слике као нарацију о боравку краљице Наталије у Београду у време 1889–1890. требало је испричати на веродостојан начин. Уметник који би такву слику извео морао је свој субјективитет потчинити краљичином.

³⁷⁷ E. Doppler, *Galerie der Schönheit-Hans Makarts Damenporträts*, Hans Makart. Malerfürst, Hrsgs. von Historisches Museum der Stadt Wien, 134–138.

³⁷⁸ Портрет је репродукован у: F. Drewes, *Hans Canon (1829–1885): Werkverzeichnis ind Monographie*, Bd. 2, 783.

³⁷⁹ Исто, 65–68.

³⁸⁰ Никола Крстић описује надвојвоткињу Стефанију као благу и умиљату, која корача увек два-три корака од свог мужа: Н. Крстић, *Јавни животи*, III, 150.

Који је сликар у том тренутку могао да испуни краљичине захтеве и који би се прихватио посла портретисања једне *йолузайворене* бивше краљице? Који би сликар достојног ранга могао насликати краљицу? Уколико погледамо *велике* уметнике тог периода, чини се да избор за краљицу и није био сувише тежак. Виртуозни Павле Јовановић, одсутан из Србије у том тренутку, није физички могао насликати краљицу. То није могао бити ни Ђорђе Крстић. Склон симболизму Крстић, иако већ опробани *сарадник* краљице Наталије,³⁸¹ по свему судећи није могао изградити краљичин портрет будући да би његов сложени идејни *израз* довео до тежег читања слике.³⁸² Стеван Тодоровић,³⁸³ конзервативан у раду а и исувише *искусан* члан политичког и јавног живота престонице, није могао бити кандидат да портретише краљицу у једном тако шкакљивом моменту. Избор је пао на Уроша Предића. Интроспективни сликар, човек изван дневно-политичких манипулација, али не и без важећег идеолошког става,³⁸⁴ бечки ђак, био је логичан краљичин избор.

Сликар и човек који је, по сопственим речима, жртвовао своју уметничку слободу зарад новца³⁸⁵ (читај портретисање као најсигурнија зарада у сликарском послу) био је особа коју је тражила краљица позната по адекватном награђивању уметника.³⁸⁶ Стога је учени сликар био природан избор за једну сликовну нарацију која је изискивала дуготрајно позирање модела.³⁸⁷

Довољно добар сликар да би могао представити на минуциозан начин хаљину као метафору њеног модног женског тела, довољно интелектуалан сликар³⁸⁸ да би могао разумети и пренети на платно краљичину величајну ауру, довољно стрпљив, поступан, и педантан³⁸⁹ да би пренео на платно наративни ток краљичиног живота, Предић се као прави представник композитног портретног сликарства у Бечу XIX века³⁹⁰ нашао пред краљицом у њеном будоару. Уметник који је критиковао став краљичиног портретисте

³⁸¹ О *Албуму* са сликама пејсажа Србије који је краљица Наталија поручила од Крстића почетком 9. деценије XIX века: Ј. Трајков, *Албум краљице Најалије Обреновић*, Крушевачки зборник 13, (Крушевац 2009), 101–121.

³⁸² И. Борозан, *Сјоменик у храму: Меториа Краља Милана у Ђурлини*, 79–149.

³⁸³ О животу и делу Стевана Тодоровића: Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Краут, В. Грујић, *Стеван Тодоровић: 1832–1925*, Нови Сад, Београд.

³⁸⁴ Предићева слика из младости *Визија у облацима* (1887) говори о његовом снажном антиатеистичком ставу. Тумачење сложене алегоричке слике изнео је сам сликар у својој *Аутиобиографији*, која је пренета у: М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, 264–266.

³⁸⁵ Предић наводи: *Уметник сјивара йо унућирацињем наћону. Био сам на скоку да йосћанем уметник... али йосле доћоше сурови захћиви уметничкој живоји. Требало је новаца. Збоћом музо...* Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 85.

³⁸⁶ Краљица је краљевски обдарила Петра Убавкића за израду бисте са њеним ликом 1887: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живој и рад йрвој скућийора обновљене Србије*, 149.

³⁸⁷ Предић наводи да му је за израду портрета било нужно да модел позира од 6 до 8 пута: Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 45.

³⁸⁸ На интелектуално поимање сликарства упућује нас Предић ставом да многи велики уметници, обдарени снажном логиком и притом богати знањем, нагињу више идејној страни уметности и компоњују мозгањем, тако да је чисто сликарски утисак који циља на радост очију секундаран према идеји: Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 230.

³⁸⁹ Исто, 273.

³⁹⁰ О портретима који су настајали у Бечу током XIX века, и који су били огледала социјалног, уметничког, естетског живота града, али и индивидуалних тежњи портретисаних (карактер, тражење смисла), као и сликара: Е. Doppler, *Sich malen lassen. Wiener Porträtmalerei im 18. und 19. Jahrhundert*, Schau Mich An. Wiener Pörräts, Hrgs. von E. Doppler, M. Lindiger, F. Kreutler, Wien 2006, 37–54.

Ханса Канона: *да сликар не љреба ницїѝа да ѝице*³⁹¹ био је ментално и сензибилно способан да портретише краљицу Наталију. Негирајући став Канона да слика сама себе дефинише, што би последицу имало поништење сликарске нарације и на сликовном и на вербалном нивоу, Предић је био савршени наратор и, чини се, природан краљичин избор.

Међутим, нарација или улепшавање владаркиног лика била је накнадна радња. Најпре је требало приказати краљицу на *верисїички* начин, па тек онда приступити допуни *биоџрафскоџ* (карактерног) лика портретисаног.³⁹² Спајањем веризма и идеализације долазимо до феномена идеалистичког реализма, као једног од важећих сликарских феномена XIX века.³⁹³ У том контексту, потребе за верношћу (сликање по природи), као неопходном предуслову, сагледаћемо и критику Предића упућену сликарима који портретишу на основу фотографије: *Боље би чинили, да сликају љо љприроди ма којеџ дроњавоџ слейца, неџо ма и најславнијеџ Србина љо најлошїијој фойџоџрафији*.³⁹⁴ Управо, такав сликар вериста нашао се пред краљицом Наталијом, уживо, у њеном будоару, са задатком да је портретише. А, каква је била уживо краљица, коју је Предић требало да портретише? По наводу Николе Крстића из 1888. она је изгледала овако:

Краљица је телом лепа како се само пожелети може. Висока, лепо развијена, лепог лица, сјајних црних очију, црне косе, у устима лепим као од слонове кости зубима, по лицу много маљава. У последње време почиње да се гоји.³⁹⁵

Овакву краљицу је Урош Предић требало да прикаже верно, али на улепшан начин, следећи *замишљеном канону женске лейџије* у том тренутку у Србији.³⁹⁶ Гојазност видљиву на појединим краљичиним фотографијама³⁹⁷ требало је донекле ублажити, маљавост игнорисати (уколико је краљица пудером већ није замаскирала)... Жива слика није требало да се верно пренесе на платно. Управо, како примећује Албер Мале:

Госпођа Патримонио, која се дописује са краљицом (Наталијом) и која ми је показала две дивне фотографије на којима је она прекрасно лепа, мада нимало расна лепотица, каквом су је представљали портрети у илустрованој штампи.³⁹⁸

Из Малеових речи сазнајемо више о основном постулату представљања портретисаног у XIX веку и пласирања његовог лика у јавности. Слика је имао да улепша стварност, да представи идеални лик, не и измишљени, портретисаног који би се након

³⁹¹ Н. Симић, *Сликарево љеро. Писма Уроша Предића*, 30.

³⁹² Z. Veliz, *Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likenees Reconsidered*, 75.

³⁹³ И. Борозан, *Рејрезениїишвна кулїура и љолишїичка проїаџанда. Сиоменик кнезу Милошу у Неџошїишу*, 258–271.

³⁹⁴ Н. Симић, *Сликарево љеро. Писма Уроша Предића*, 67.

³⁹⁵ Н. Крстић, *Јавни живої*, IV, 26.

³⁹⁶ У извештају аустријског часописа *Oesterr. Volks Zeitung*, од 24. октобра 1899, указује се на стандардни (идеални) тип Српкиње: *Висока, сїасиїѝа, са великим деїишњим очима. Лице јој је нежно и љправилно овално. Црна јој је коса уїлеїшена у две илеїшенице. Како жене живе у Србији*, Вечерње новости, бр. 298, год. XVII, (Београд, 27. октобар 1899).

³⁹⁷ Пример је фотографија која је настала нешто касније (1893. године). На њој видимо да је краљица кубурила са вишком килограма. Фотографија се налази у Архиву САНУ, под инв. бр. 13599/1.

³⁹⁸ А. Мале, *Дневник са срїскоџ двора (1892–1894)*, 78.

тога пласирао у јавност. Управо, такав задатак стављен је и пред Предића, који је требало да представи оптимални краљичин лик.

Какве су биле намере краљице Наталије са овим портретом, не знамо. Да ли је његова намена била да послужи као *йрворођени йорййрей*,³⁹⁹ прва слика кодификована од стране краљице, која би се касније под повољнијим политичким околностима масовно репродуковала, или не, остаће тајна.⁴⁰⁰ Или пак портрет није имао претпостављену ангажовану намену, већ је можда био ауторефлексивни ужитак краљице, насликан зарад њеног приватног задовољства. Но, свеједно, Предић је имао задатак да наслика краљицу *ни младу, ни сййару*,⁴⁰¹ онакву каква је и била и помало улепшану.

За тако нешто био је потребан Предић и као наратор, сликар који може да забележи причу, чији је носилац идеја, коју у овом случају оличава краљица Наталија.

Али са својим врлинама она је претеривала; њена часност је била крута и непопустљива; њена кураж имала је нечег изазивачког, а њена поноситост нечег деспотског. Та жена са главом лепе Кавказкиње, али сувише снажног тела, али са хладним светлим погледом, није изгледала уцвељено поред свих несрећа жене и мајке и држала се у широким сукњама и великим турнирима моде право и охоло, као једна од оних женских владарки каквих је било у XVIII веку.⁴⁰²

Управо пред таквом краљицом каквом је описао Слободан Јовановић нашао се Предић, приступивши сликању њеног портрета. Рационални скептик, амбивалентног односа према сопственом сопству (ја),⁴⁰³ али и свестан своје учености и сликарске вештине, сликар који на својим фотографијама и портретима ретко када гледа у посматрача⁴⁰⁴ (сл. 20), нашао се пред једном моћном женом, чији поглед као потврда свога идентитета управо фиксира посматрача, па и сликара.⁴⁰⁵ Она која је себе видела као *бођињу* желела је портрет достојан таквог статуса.⁴⁰⁶ Та дистанца се и осећа: мајестична краљица изолована у другој, вишој димензији у односу на сликара представљена је и на Предићевом портрету. Сликар који је забележио да је сликао Богородице као *дрвена, укрупњене, оносййрана бића*, свесно им ускраћујући покрет као метафору људскости,⁴⁰⁷ насликао је краљицу Наталију управо као једну од својих Богородица – хладну, снажну, непокретну, неземаљску појаву, створивши тако лик богиње коју је краљица и тражила. Тако је потврдио једно од сликарских правила у деветнаестовековном сликарству.

³⁹⁹ J. Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, 106–108.

⁴⁰⁰ Масовна репродукција овог портрета је изостала. По повратку краљице у земљу 1895, па и касније, у новинама је репродукован њен стандардни лик, слика из младости, представа идеализоване младе девојке по мери јавности Србије: Вечерње новости, год. III, бр. 117, (Београд, 28. април 1895).

⁴⁰¹ C. Brice, *Queen Margherita (1851–1926). The Only Man in the House of Savoy*, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000, Ed. by R. Schulte, 209.

⁴⁰² С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, I, 151.

⁴⁰³ Тако Предић 1901. пркоси индивидуализму заснованом на Ничеовом учењу: Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Урошца Предића*, 167–168.

⁴⁰⁴ Парадигматска представа која потврђује став о одсуству директног погледа (у највећем броју случајева) у посматрача је Предићев аутопортрет из 1916. године: М. Јовановић, *Урош Предић*, 214.

⁴⁰⁵ Белтинг поглед модела ка посматрачу везује за ренесансни портрет као одраз новоизграђеног идентитета: Н. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Beck 2009, 28.

⁴⁰⁶ Н. Симић, *Пеййар Убавкић (1850–1910). Живој и рад йрвож скулййора обновљене Србије*, 146.

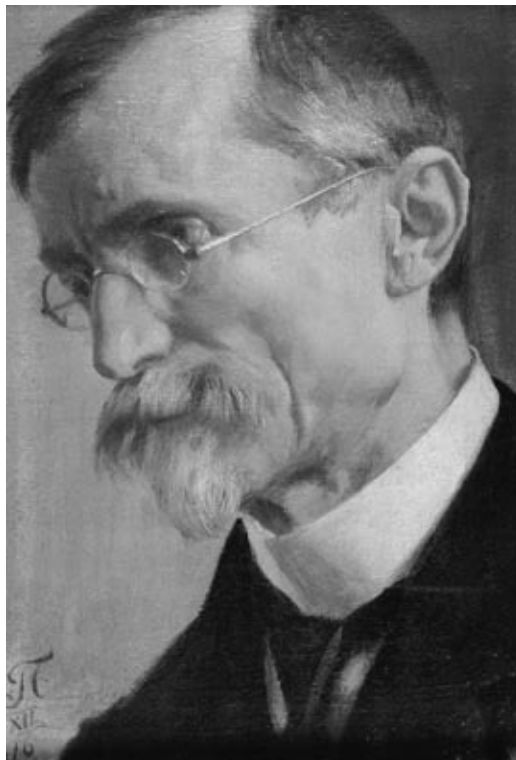
⁴⁰⁷ Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Урошца Предића*, 120–121.

Наиме, дискурс вере у историју довео је до тога да сликар на исти начин слика и религиозне и профане мотиве, што се нарочито испољавало у оквиру историјског сликарства.⁴⁰⁸ Урош Предић, између осталог и сам у значајном делу свог опуса сликар историје, управо је на тај начин и представио краљицу као *изванземаљску* Богородицу.⁴⁰⁹

Као потврда става о власништву краљице Наталије над сопственим субјективитетом послужиће нам један сегмент из теорије о наративи, по коме замрзнути субјекат има право да *говори*. На основу такве конструкције значење твори краљица Наталија, не само својим телом већ и аранжирањем будоара као интегративног корпуса целокупне представе. Краљица Наталија је, дакле, режирала представу, она је ограничила своје евентуално *коуредничтво* са сликаром у конципирању замишљене представе и успела је у томе користећи се техником коју Славој Жижек дефинише као нулту тачку у режирању филмова.⁴¹⁰ У питању је намештено стање природности, предмонтажно стање, где је чак и у овој фази:

одређени избор на делу, део реалности је укадриран и извучен из временско-просторног континуума. Оно што видимо је резултат становите манипулације, сукцесија кадрова у метонимијском покрету... Због свега тога остајемо заробљеници илузије да сведочимо хомогеном континуитету акције које региструје неутрална камера.⁴¹¹

Управо тако, краљица Наталија је себе изместила из наративног момента и себе *ујакловану* понудила сликару као убедљив сегмент псеудореалног историјског момента. Да бисмо потврдили поменуто свемоћ краљице Наталије у структурирању њеног пор-



Сл. 20. Урош Предић, *Аутопортрет*, 1916.

⁴⁰⁸ М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења, XXXIV, (Београд 2002), 361–388.

⁴⁰⁹ Да не бисмо Предића дефинисали искључиво као сликара-наратора који на изванземаљски начин затвара могућност тумачења уметничког дела, указаћемо на још једну димензију Предићевог сликарства. Указујући на значај покрета, кретања у оквиру визуелне презентације (занимљиво да Предић управо на примеру Богородице и њене кретања истиче значај покрета), он истиче да је дело отворен симбол, који напоследку тумачи посматрач. У склопу таквог погледа на Предића навешћемо његове речи: *Фантазија и мисаоност гледаочева мора да иришкне у помоћ гледаоцу, да из насликаних фаза покрећу саопштеним најором, свесно, подсвесно или несвесно даље испреда што би иришходило или следовало приказаном моменту*. Н. Симић, *Сликарево ѡро*. Писма Уроша Предића, 242.

⁴¹⁰ S. Žižek, *Gledati iskosa. Uvod u Jacquesa Lacana kroz popularnu kulturu*, Cetinje 2008, 97.

⁴¹¹ Исто, 98.

трета, указаћемо и на то да је она посредно интервенисала и у оквиру већ тада препознатљивог сликаревог шаблона. Урош Предић, сликар *узвишених, озбиљних, великих слика*,⁴¹² оличених у црквеним композицијама и историјским представама, као да је одступио од свог уобичајеног сликарског манира. Краљица као да је феминизирала сликара и, сходно томе, изостала је најчешће изражена маскулозност Предићевог сликарства. Слика је постала празник боје, на који је пресудно утицала сама краљица аранжирањем ентеријера, који је Предић верно пренео на платно. Мале димензије слике, јединство сликовног поља и рама,⁴¹³ говоре о једном неklasичном Предићевом раду, и тако подупиру тезу о феминизацији Предићевог сликарског рукописа приликом израде краљичиног портрета. Можемо се сада вратити за тренутак на оно место где смо говорили о утицају фриволне, женске културе рококоа на француско сликарство. У складу с тим можемо закључити да је матрица слична, будући да је несумњиви утицај краљице Наталије допринео томе да ову слику можемо да окарактеришемо као неklasично, *женствено* Предићево дело. На тај начин бисмо дошли до још радикалнијег појма од ефеминизације, а то је дисимилација.⁴¹⁴ У употреби је од Француске револуције, када је скован као негативан појам, који се односи на женско *манипулисање* мушкарцима. Последице дисимилације произвеле су да мушка личност услед *лицемерне* женске манипулације постане хибридна, двојна, готово поништена. У контексту везе краљице Наталије и Уроша Предића можемо закључити да је извршена културна, психолошка дисимилација од стране краљице. На тако нешто већ је посредно указао и Ненад Симић, када је закључио да је краљица Наталија: *џошово до њојуде њерала уметнике на сиваралаштво* приликом израде њеног лика.⁴¹⁵ У нашем случају дисимилацију не видимо као негативан феномен, већ као позитиван дискурс, који је омогућио једно необично Предићево дело.

Овај пут нас је водио томе да поново изгубимо личност сликара или пак, у најбољем случају, да га дефинишемо као аутомат, који преноси беспоговорно краљичину визију сопства на сликарско платно. Међутим, у овом тренутку, да бисмо сликара извукли из оквира историје уметности без имена (одсуство личности уметника у оквиру стилског, социјалног, иконографског, феминистичког приступа проучавању уметности),⁴¹⁶ у помоћ ћемо позвати психоанализу.⁴¹⁷

⁴¹² Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 241.

⁴¹³ Ненад Симић примећује да су Предићеве слике готово по правилу заробљене великим златним рамовима: Исто, 273.

⁴¹⁴ L. Hunt, *The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, Ed. by. D. Goodman, 120–121.

⁴¹⁵ Н. Симић, *Пејзар Убавкић (1850–1910). Живој и рад првој скулптора обновљене Србије*, 146.

⁴¹⁶ Више о месту уметника у оквиру друштва на примеру Ђорђа Јовановића: И. Борозан, *Рејезенција: култура и политичка пројекција*, Сјоменик кнезу Милошу у Неђојину, 217–235. Основна студија о конституисању уметника у оквиру културе, друштва и уметности: K. Helvig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Akademie Verlag 2005.

⁴¹⁷ Цитат који ћемо навести указује на савремено виђење односа психологије и историје уметности у прошлости и садашњости: *Ако се најпави преглед до данас примењених сипрајезија психологије уметности, одмах се уочава да она обухвата област задатка ошће психологије, које сужава на специјални аспект уметности. Она се тако бави областима које су раније означене као душевне моћи, чиме се прецизније мисли на осећања, чулна зајажња, замисли, сећања, фантасије...* J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Instituten-Problemfelder*, 426. О све већем интересовању за примену Фројдових теорија (нагона) у домену визуелне културе говори и одржавање изложбе у Бечу у периоду од 11. јуна до 13. октобра

Управо је на тај начин у ондашњој српској периодици и препонован сликарев траг на платну. Извор који ћемо навести прави је пример става да слика указује индиректно на саму личност сликара:

Слике много казују. Оне не износе само онај предмет, који представљају, него у њима сликар одаје своју унутрашњост. Из слике се види правац мишљења, моћ схватања и осећања сликаревог.⁴¹⁸

Следећи Пола Рикера у његовом виђењу Фројдовог разрешења Микеланђеловог Мојсија, држаћемо се тезе о *архипиекџионици дејтаља*.⁴¹⁹ Наиме, на основу једног детаља у оквиру сликаног портрета краљице Наталије, у овом случају боје, извешћемо делимични закључак о самом Предићу. На тај начин ћемо применити извесни редукционизам значења, без додатног усложњавања.

Тако ћемо помоћу искуства психоанализе и њене примене у домену уметничке праксе проверити одрживост исказа Уроша Предића: *Какав је ко, онако и слика, што уосталом, као и свака генералка, не важи свугђа и за свакога*.⁴²⁰

Следећи Фројда, Лакан је сферу психе дефинисао као подручје несвесних структура,⁴²¹ које можемо условно препознати као симптоме, и Фројд их овако дефинише: *Оне изражавају нешто што само лице које их чини у њима не наслућује и што њој ипак не намерава да саопшти, него жели да задржи за себе. Оне дакле, што као и све друге досад размишљане појаве, истрају улогу симбола*.⁴²²

Пројављивање симптома који би нас могао одвести на пут деконструкције Предићеве личности на сликаној представи краљице Наталије везали смо за примену боје. Изражена примена боја на Предићевој слици може се извести из већ поменуте феминизације сликара од стране краљице Наталије, која је произвела *женственост* слике. Уколико такав концепт прихватимо, онда бисмо активирали стару поделу на маскулозни цртеж и његов опозит изражен у женствености боје, као форме. Не искључујући такву могућност (уосталом, рекли смо да је краљица аранжирала читаву представу, самим тим је она одредила и употребну вредност боје), овај необични интензитет боје у опусу Предићевог сликарства окарактерисаћемо као симптом, радњу која се збила с мањим или већим свесним сликаревим делањем.

Наиме, када погледамо слику краљичиног будоара из даљине, видимо је као поље сливених боја. Тај моменат доводи до предворја растакања цртежа, који Предић ипак не прелази на овом портрету, као ни на неколико формално сличних слика у оквиру свог опуса.⁴²³ Наиме, триангонална форма краљичиног тела одређена чврстом архитектоником

2009, под називом *Eros & Thanatos. Triebe, Bilder, Deutung*. Место одржавања изложбе били су Sigmund Freud Museum & Lichtenstein Museum.

⁴¹⁸ О сликарству са особитим погледом на сликање џризора из живога српског народа, Видело, бр. 71, год. IX, (Београд, 22. јуни 1888).

⁴¹⁹ P. Ricoeur, *O tumačenju*. *Ogled o Frojdu*, Zagreb 2005, 165–178.

⁴²⁰ Н. Симић, *Сликарево ђеро. Писма Уроша Предића*, 103.

⁴²¹ J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Instituten-Problemfelder*, 426. Више о ставовима Лакана у: J. Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb 1986.

⁴²² S. Frojd, *Odabrana dela*, knj. 1, (*Psihopatologija svakodnevnog života*), Novi Sad 1976, 251.

⁴²³ Као пример издвојићемо слику *Поглед на уметникову баицу* из 1917: М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, 214.

форме доминира првим планом слике, контрастирајући се позадини слике коју одређује боја.

На основу краљичиног портрета као полузваничног дела сагледали смо и амбивалентан однос Предића према боји. Научно и техничко изучавање боје зачело се на студијама ликовних академија тек у годинама Предићевог учења на Бечкој академији. Сликарска боја вековима је пре тога била део *тајне*, готово магијске форме знане сликарима, чија је суштина и по Предићу скривена оку критичара, јер њену тајну може да открије само сликар.⁴²⁴ Истовремено Предић је боју на платну повезао са слободом сликара која се аналогно остварује коришћењем боје. Немајући одговарајући *орган* помоћу кога би неспутано користио боју на својим платнима, Предић је, по сопственом виђењу остао затворен у оквиру цртачке затворености. С друге стране, он је и кудио претерану употребу боје подводећи је под самовољу сликара, својствену припадницима сецесије.⁴²⁵ Наведене контрадикторности, које је сам Предић исказао у својим виђењима уметности, наводе нас на помисао да је управо на овом портрету, парадоксално или не, Предић искорачио из сфере обазривости једног прецизног и поступног цртача и прешао у свет где боја остаје изражајна форма, део несвесног (свесног) симптомског деловања самог сликара.⁴²⁶

Овде је прави моменат када можемо указати на сликарево поштовање филозофског система А. Шопенхауера.⁴²⁷ Предић је живот, а самим тим и уметност, искодирао у склопу са поменутиим учењем,⁴²⁸ у оквиру кога можемо издвојити подсистем везан за појам *ослобођења од воље*. То је термин који тумачећи Шопенхауерово учење о уметности продубљује и реконструише Георг Зимел.⁴²⁹ Он указује на то да слика као уметнички акт ослобађа. Она поништава и субјекат и објекат, она деконструише и време и простор, она напослетку ослобађа уметника (сликара) од сопствене воље, лишавајући га воље, патње, остављајући му евентуално естетски доживљај као средство свога *ослобођења*. Није ли онда Предић путем боје као метафоре слободе сам себе ослободио естетским чином стварања?

На сличан начин преко парадигме о слободи можемо сагледати и простор (будоар, соба) који је креирала краљица, насликао сликар, а истумачио аутор овог текста. Сходно Башларовом виђењу собе, прихватићемо и његову *теорију о гнезду*, по којој простор постаје гнездо.⁴³⁰ Такво виђење води ка ставу да је и краљичин будоар њено интимно гнездо, а последично и сликарево гнездо, а напослетку и наше гнездо, уточиште, склониште и скровиште, простор изгубљене среће.

На став о изгубљеној срећи (да ли је икада постојала) указује и сам Предић, када поводом смрти миле му *Хадије* каже: *За њено име је везан један сан о срећи у мојему*

⁴²⁴ Н. Симић, *Сликарево ђеро. Писма Уроша Предића*, 36.

⁴²⁵ Исто, 75.

⁴²⁶ На психолошки портрет Предићеве личности, као и његов однос према боји и цртежу, скренуо је пажњу Ненад Симић: Н. Симић, *Сликарево ђеро. Писма Уроша Предића*, 273.

⁴²⁷ Основе система Шопенхауера изнете су у: А. Schopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, knj. 1, 2, Beograd 2005.

⁴²⁸ Исто, 275.

⁴²⁹ Г. Зимел, *Шопенхауер и Ниче*, Сремски Карловци, Нови Сад 2008.

⁴³⁰ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 98–110.

живоју. Да се њај сан остварио, колико бих био несрећан.⁴³¹ На сличан начин и краљица Наталија дефинише готово цео свој живот речима: *Живој није вечити љубавни дуеј, да ли је то био сан о срећи или њромащени роман.*⁴³² У двојној парадигми о (не) срећи сликар и владарка су се потврђивали, симболично маркирајући целу епоху грун-дерцајта, у оквиру које је и овај портрет настао. Дефинисана као *сан о срећи*,⁴³³ цела епоха је иза свег тог сјаја, раскоши, гламура... крила осећај надлазеће нестабилности и патње (Први светски рат). Није ли сада време да опет призовемо Шопенхауера и да кажемо да је испуњење жеље истовремено и њен крај,⁴³⁴ и није ли (не)свесна негација среће и од краљице Наталије (бројни непромишљени политички потези) и од сликара (одустајање од брака, деце...) отелотворена у представи краљичиног будоара, као визуелног и вербалног симулакрума? Нису ли краљица и сликар у унапред изгубљеној политичкој игри *израдили* једну визуелну слику као залог свога сопства услед немогућности реалног поседовања среће (краљице да поседује политичку власт, сликара да оствари пуну уметничку слободу), створивши кроз патњу сублимацију свог уметничког (људског) ослобођења од спољашњих утицаја? Предићев композитни портрет краљице Наталије је управо и то, визуелна слика слојевитог значења.

На крају можемо рећи да је управо та тачка изградње сликаревог и краљичиног сопства путем портрета као сликовног жанра, али и идентитетског обрасца сликара и владарке, *непоновљиви* међупростор који смо спомињали на почетку текста. Та непоновљивост субјективитета личности, у овом случају краљице и сликара, смештена је у међупростор, у портрет, између *самоинсценације* схваћене као друштвени скуп нормативних правила које личност конституишу у друштвену јединку и потоње *презентације* те јединке путем претпостављене слике о јединки коју очекује друштво.⁴³⁵ У том креативном чину сликара и владарке дошло је, по Варбургу, до дублирања карактера и истанчаног укуса сликара и портретисаног⁴³⁶ (краљице Наталије). Стилизовани укус довео је до тога да на крају долазимо и до концепта лепоте. Дуго табуисана реч лепота, игнорисана од стране носилаца социјалног схватања уметности, ревалоризована је у савременим истраживањима уметности и естетике, што за последицу има поновно спајање естетике и уметничког дела.⁴³⁷ Не умањујући друштвену конструктивност важења лепоте у једном периоду, рећи ћемо да је лепота краљичиног портрета визуелизована естетска сублимација која додатно материјализује непоновљивост личности као носиоца портрета, притом не поништавајући утилитарност и дидактичност, као и лепоту саме визуелне слике, а на крају и сликовну реалност сликовног платна (скуп форме, боје, композиција...).

Управо је вештина сликара, а у овом случају и ауторство владарке, довело до тежње да се *испророцира* (само)допадљивост портрета, из сопственог угла или пак угла

⁴³¹ Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 275.

⁴³² *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 112.

⁴³³ Н. Fillitz, *Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus*, *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, 15–25.

⁴³⁴ Г. Зимел, *Шопенхауер и Ниче*, 90.

⁴³⁵ S. Brajović, *Renesansno sopstvo*, Theoria, br. 52, (Beograd 2009), посебно 39–41.

⁴³⁶ Ставови Абија Варбурга преузети су из: Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig 1902, 7, и пренети су у: E. Doppler, *Sich malen lassen. Wiener Porträtmalerei im 18. und 19. Jahrhundert*, Schau Mich An. Wiener Porträts, Hrsgs. von: E. Doppler, M. Lindiger, F. Kreutler, 49.

⁴³⁷ E. Prettejohn, *Beauty & Art*, посебно 9–13.

потенцијалног посматрача.⁴³⁸ Управо техника подстицања посматрача да осети лепо као независну естетску форму, али и као скуп друштвених структура, лежи у суштини визуелног представљања саме слике као формалног ентитета, али и краљице Наталије. Сходно речима Уроша Предића: *Слика даје само импулс који је истина све јачи, што је слика боља, али тек од гледаоца зависи шта ће све на њој видети.*⁴³⁹

На крају, без обзира да ли је лепота апсолутна категорија, или је поимање лепоте последица успелог визуелног дела, суштина презентације личности лежи у томе да ли смо се допали или не. Сходно таквом поимању стратегије репрезентације личности можемо закључити да је краљица Наталија себе понудила аудиторијуму на допадљив начин. Од малена учена у оквиру француског културног круга, она је као таква конституисана по подобију Парижанке. Истанчан укус који је захтеван за жене Париза у XIX веку, као ознака културне супериорности, био је узус на основу кога је искодирана и репрезентација Наталије Кешко. Салонска култура Париза захтевала је истанчану социјалну интелигенцију од угледних жена, која је готово типски дефинисала тип жене Парижанке.⁴⁴⁰ Бити део тог света подразумевао је сложен систем вербалних и визуелних знакова. Рафиниран укус као део стратегије женског самоуобличавања био је нужан предуслов за даме високог друштва. Упаковати се и понудити се на тржишту као *производ* био је део важећег декорума жена из високог друштва. Управо је на том коду и конституисан лик Наталије Кешко, чију конверзију у краљицу Наталију⁴⁴¹ и видимо на портрету Уроша Предића. Тоалета и целокупни изглед будоара постају средство манифестације укуса краљице Наталије у функцији културне али и политичке представљачке допадљивости. Француски укус, у оквиру једног средњоевропског истористичког ентеријера, уприличен спрам српског јавног мњења, дефинише простор и тему слике. Тако је остварен својеврстан културни дијалог који од портрета ствара парадигматски случај једног историјског тренутка у Србији, једне краљице и једног сликара.

Сећам се да је мама много примала, приређивала је вечере, увече би ме лепо обукли, увек у белу хаљиницу с машинама у боји, и одводили би ме у салон где би тата поносно представљао своју најстарију ћерку, Дондо, која је већ обећавала да неће бити ружна. (Краљица Наталија)⁴⁴²

⁴³⁸ Исто, 66–67.

⁴³⁹ Н. Симић, *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, 15.

⁴⁴⁰ Р. Bürger, *Mode und Moderne im Zweitem Kaiserreich*, 52.

⁴⁴¹ На значај Париза као места културног уобличавања упућује и заједљив коментар краљице Наталије упућен краљу Милану, у коме она спочитава краљу да се његово васпитање у Паризу не уочава баш јасно: Н. Крстић, *Јавни живот IV*, 30.

⁴⁴² *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 51.

Igor Borozan

BETWEEN SELF-STAGING AND PRESENTATION:
PORTRAIT OF QUEEN NATALIJA OBRENOVIĆ

Summary

The portrait of queen Natalija is the work of painter Uroš Predić from 1890, which was painted in a complex political moment. At that time the queen was a prisoner in Belgrade because she was out of favour of her former husband king Milan. She was staying in a house which belonged to her lady-in-waiting and could not move about freely. She was painted by the painter in that very space, inside her boudoir. The queen's intimate space became a public domain of the queen's symbolic presence via that painting. The careful staging of accessories in the interior enabled the queen to visually show her own identity. Thus, a typical interior in the period of historism became a metaphor of various identities of the queen by the means of peripheral elements. Her Russian ethnic origin, her cultural Francophile inclination as well as the sought Serbian identity used peripheral elements to construct the symbolism of the queen's boudoir. Gender symbolism serving as a political message was supposed to provide the favour of the public opinion via the painting for the purpose of the queen's political legitimization.

Simultaneously the queen indicated the pure aestheticity of her own self. Culturally codified in relation to Paris, the queen became a fashion icon in Belgrade at the end of the 19th century. Due to her fine taste she became a living sign of haute couture in Serbia and gender awareness for women in Serbia. By becoming the object of comparison of Belgrade ladies the queen became the identificational pattern of the female collective body of that period.

That is how she presented herself to the painter who painted her portrait. Her fashion body became a metaphor of her femininity and the symbol of a refined feeling. Besides her superior perishable body and imperishable ruling body, she constituted her third body, that of fashion. Her clothes became her body, the ruling image of the desired play. By varying her gender and political identity the queen became the director of her visual play which was immortalized by Predić.

Thus she pointed to her gender status which she used to create herself as a subject who creates her own picture leaving aside the possibility of seeing herself within a gender indifferent objectification.

БРАНИСЛАВ ЦВЕТКОВИЋ
Завичајни музеј, Јагодина
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Између приватног и јавног: Стевча Михаиловић

САЖЕТАК: Предмет чланка је изворна грађа о Стефану (Стевчи) Михаиловићу, једном од најзначајнијих српских политичара у XIX веку. Реч је о мало познатим или сасвим непознатим изворима о његовом животу и раду, писаним и ликовним изворима о Стевчиним кућама у Београду и Јагодини, ктиторском натпису са његове воденице у Јагодини, уникатном примерку споменице откривања спомен-стуба из српско-турског рата 1876. у Алексинцу (коју му је даровао руски генерал Михаил Г. Черњајев), као и о капели-гробници на Старом гробљу у Јагодини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епиграфика, ретка књига, ханзенатика, Јагодина, Рујевица, Стевча Михаиловић, М. Г. Черњајев, Франц Енгелхарт, Јован Поповић, Урош Кнежевић.

Напори савремене историографије да што детаљније осветли прошлост, добијају значајне резултате на пољу истраживања приватног живота, јер је у целини прихваћен изазов да се овако сложен проблем испита без обзира на временско раздобље стављено под лупу истраживача.¹ Изворна грађа, сагледана на један нов начин, омогућава увид у различите сегменте живота, па и када је реч о добу у коме су Срби живели у оквиру два велика царства, Османском и Хабзбуршком.² Упркос том добро постављеном методу истраживачи се сусрећу и с тешко решивим проблемом обимности грађе, али и одговарајућег избора карактеристичних појава, посебно када је реч о деветнаестом веку, који се одликује сложеним и разноликим материјалом.³ Музејски и архивски фондови још чекају на истраживаче. Током обраде збирки већа пажња се ипак поклања оним предметима који су у најближој вези с истакнутим представницима друштвеног и политичког живота. На том трагу, и у складу с потребом да се непознати изворни подаци обелодане, недавно је обрађена пажња на заоставштину најпре јагодинског кнеза Милоја Теодоровића,⁴ као и на заоставштину Миленка Веснића, професора универзитета, ди-

¹ *Приватни живот у српским земљама средњег века*, пр. С. Марјановић-Душанић и Д. Поповић, Београд 2004; М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, Београд 2006.

² *Приватни живот у српским земљама у освиј модерног доба*, пр. А. Фотић, Београд 2005.

³ *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, пр. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006 (= Столић-Макуљевић).

⁴ Љ. Здравковић, Б. Цветковић, *Кнез Милоје Теодоровић и његова заоставштина*, Корени II (2004), 125-146.

пломате, председника српске владе и једног од првака Народне радикалне странке Николе Пашића – које се данас налазе у збиркама Завичајног музеја у Јагодини.⁵ Овом приликом биће речи о непознатим или недовољно познатим споменицима из живота Стефана „Стевче“ Михаиловића (1806–1888), за кога се без претеривања може рећи да је био један од најзначајнијих српских политичара у XIX веку. Одлука је делом у вези и с чињеницом да мноштво занимљивих података, цитираних у књизи *Приватни живот код Срба у деведнаестом веку*, потиче управо из обимних мемоара које је Стевча годинама састављао.⁶

Овај рођени Јагодинац и предани обреновићевац, током дугог и бурног живота обављао је многе дужности и носио више звања. Захваљујући блиским везама свог оца с Милошем Обреновићем, Стевча је веома рано започео каријеру чиновника, да би је наставио као политичар и државник. Његов успон на друштвеној лествици осигурала је најпре женидба 1829, Мирјаном, кнежевом братаницом. Исте године постављен је за ђумругију у Смедереву, а 1833. и за главног цариника у Београду. Показавши се као врло способан и одан кнезу, надзор над веома значајним ђумруком у Алексинцу кнез Милош поверава Стевчи, одакле га је овај извештавао о свим збивањима у Турској и положају хришћана у пограничним регијама. После именовања за старешину Среза беличког у Јагодини у чину целог капетана 1836, Стевчина приврженост кнезу и династији Обреновић постаје још снажнија. То ће се најјасније показати у време кнежевог сукоба с уставобранитељима, јер је Стевча као ватрени присталица кнеза Милоша искрено заступао традиционалистичко гледиште да је владарски ауторитет дело божије промисли. Своје ставове измениће темељно у позном периоду живота под јаким утицајем либерала, који су га желели у својим редовима због његовог угледа у народу. За време тешких искушења по окончању прве владе кнеза Милоша 1839, кнез Михаило поставља Стевчу на место начелника Чачанског округа, где га затиче буна предвођена Томом Вучић-Перишићем. Нашавши се уз младог кнеза и у директној борби против Вучића, након династичког преврата 1842. Стевча бива заточен на годину дана, да би крајем 1843. био ослобођен и пензионисан. Између 1844. и 1858. живео је у Јагодини, где се бавио трговином и где је почео писање мемоара. Купио је једну механу, подигао воденицу на реци Белици, а уз механу сазидао је и велику двоспратну кућу. Активном политичком животу Стевча се враћа пред Светоандрејску скупштину 1858, када су уставобранитељи уз помоћ младих либерала припремали обарање кнеза Александра Карађорђевића с власти. У Стевчиној личности парадигматичног народног вође и једни и други видели су основ за превазилажење међусобних разлика, у исто време и стварну могућност да организују преврат и остваре везу с изгнаним Милошем Обреновићем. У звању потпредседника Светоандрејске скупштине Стевча је одлучно преузео команду над београдским гарнизonom отклонивши могућност реакције у корист Карађорђевића. Тих година Стевча постепено шири своје видике, пошто се у круговима либерала

⁵ Б. Цветковић, *Нејозната заостављина Миленка Веснића*, Зборник Музеја примењене уметности 02, нова серија (2006), 65–72.

⁶ Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Столић–Макуљевић, 43; К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића*, Исто, 278, 296; И. Борозан, *Култура смрти у српској грађанској култури 19. и првим деценијама 20. века*, Исто, 898, 900, 964.

срео с новим и напредним учењима о слободи штампе и слободним изборима, конституисању народне скупштине и ограничењу апсолутне власти владара, па се код њега формирају схватања о политици и природи власти супротна од оних којима је био привржен током својих раних година.⁷

По поновном избору Милоша Обреновића за кнеза, Стевча је именован његовим местозаступником, чиме је скупштина успоставила везу са рестаурираном династијом. Када се кнез Милош вратио у Србију, 1859. Стевча је убрзо постављен за председника Државног савета у чину генерал-мајора. После смрти кнеза Милоша, Стевча је запао у немилост код његовог наследника, јер за време своје друге владе кнез Михаило Стевчу није сматрао државним чиновником који је одговарао његовим политичким назорима, посебно због Стевчаних веза с либералима. Након покушаја да 1861. оснује опозициону странку усмерену против реформи кнеза Михаила, Стевча бива отпуштен из службе и пензионисан. Ипак, велики углед и огромно искуство били су исувише крупна препрека за његово целовито истискивање из јавног живота. Кнез је принуђен да већ у време инцидента на Чукур-чесми и турског бомбардовања Београда 1862. затражи Стевчину помоћ, јер је својим ауторитетом само он могао да обузда народну војску пред турском посадом београдске тврђаве.⁸

На Стевчу су, међутим, тек чекали крупни државнички задаци. После убиства кнеза Михаила 1868. он прихвата да буде један од татора малолетног кнеза Милана, све до 1872. када четврти Обреновић преузима власт у своје руке. Као једног од водећих либерала и као „најпопуларнијег човека тога времена“ кнез Милан га 1875. поставља за председника српске владе. У складу са ратоборном политиком кнежевог најближег окружења, Стевча ће бити у прилици да буде на челу и „акционог кабинета“ током оба српско-турска рата 1876–1877, да би тек услед сукоба с Јованом Ристићем 1878. напустио политику, тада већ у поодмаклом животном добу.⁹

* * *

Захваљујући свом неубичајеном темпераменту и свести о потреби бележења догађаја, оставио је веома занимљиве мемоаре; иако су писани пером човека готово без икаквог образовања, они подробно осветљавају не само његов животни пут већ и важне историјске процесе у Србији током највећег дела XIX века.¹⁰ Поред тога, он је у више наврата редиговао и дописивао подацима богат рукопис свог тестаментa.¹¹

⁷ Живот и политички рад С. Михаиловића предмет су вишегодишњих истраживања историчара Мило-рада Јовановића, вишег архивисте у Историјском архиву у Јагодини, који под насловом *Стефан (Стевча) Михаиловић (1806–1888)* припрема магистарски рад. Истовремено, колега М. Јовановић приређује и ново, критичко издање Стевчаних мемоара.

⁸ *Историја српског народа V-1*, Београд 1981, 283–300, 371–378, *passim*.

⁹ За основне податке о животу и раду Стевче Михаиловића, вид. Е. Ј. Цветић, *Сјоменици Јагодине I*, Јагодина 1910, 22–36; Р. Милосављевић, *Јагодински биографски лексикон*, Јагодина 2006, 121.

¹⁰ *Мемоари Стефана – Стевче Михаиловића у два дела од 1813. до 1842. и од 1858. до 1867.* изд. Ж. Живановић, Зборник СКА за историју, језик и књижевност српског народа, XVIII, Београд 1928. За наставак мемоара, вид. В. Крстић, *Мемоари Стефана – Стевче Михаиловића (1861–1878)*, Споменик САНУ CXXXII (1991), 23–39.

¹¹ Н. Станојловић, *Тесшаменит Стефан – Стевче Михаиловића*, Корени I (2003), 155–167.

Велику породичну кућу у Београду Стевча Михаиловић је тестаментом завештао отачаству, па је у њој 7. септембра 1904. године свечано отворен Етнографски музеј, а на фасади куће је, по дародавчевој жељи, био постављен и натпис: *Задужбина Стивче Михаиловића*.¹² Већ ови подаци из тестаamenta, који се односе на његов београдски *палацо*, указују на личност којој је увек било важно да учествује у јавном животу и настоји на репрезентацији.¹³ О томе најјасније сведочи он сам у завршним одредбама свог тестаamenta, шест и по месеци пре смрти, где извршиоце и наследнике моли „да ми сачувате леп глас међу живим и да се сачува да ме који и мртвог не узнемирава...“.¹⁴

Та велика стамбена кућа, која више не постоји, налазила се на углу улица Кнеза Милоша 43 и Бирчанинове. Саграђена је, како изгледа, негде око 1860. према пројекту архитекте Андрије Вуковића.¹⁵ Имала је приземље и спрат, као и пространо двориште у које се улазило кроз монументалну капију подигнуту с десне стране куће. Пошто о њој сада сведоче само стари фотографски снимци, детаљи на фасади указују на закључак да је била изграђена у духу историзма, тј. у стилу неоренесансе.¹⁶ Профилисани кордон венац на фасади раздвајао је спрат од приземља. Приземље је имало високи сокл, седам полукружно завршених прозора према улици, док је само зидно платно било изведено у имитацији каменних блокова. Исти број прозора на спрату надвишен је профилисаним едикулама и конзолама, с тим што је средишњи ризалит наглашен полустубовима с јонским капителима и калканом с акротеријама. Стевчин посветни натпис налазио се на широкој површини венца под калканом.¹⁷

О Стевчиној кући у Јагодини могуће је данас судити такође само на основу фотографских снимака и цртежа Јагодине В. Тителбаха. Снимак ове грађевине објавио је још први јагодински историчар Е. Цветић (сл. 1).¹⁸ На фотографији се види цела кућа снимљена са запада. Она се налазила у главној улици (данас Кнегиње Милице), у то време сасвим на западном крају вароши, на месту где ће 1935. бити подигнут Соколски дом по пројекту М. Корунуовића, у коме је данас смештен Завичајни музеј.¹⁹ Као и кућа у Београду, и овај Стевчин дом имао је приземље и спрат. Кућа је имала по пет прозора према улици на оба нивоа. Како је била подигнута негде у исто време кад и кућа Атанасија Ивановића – Тасе Арачлије, у Јагодини, обе су биле сличне – имале су на спрату

¹² Цветић, *Нав. дело*, 36; С. Кнежевић, *Архивски и остали извори о насљанку и њочейном замаху у раду Етнографског музеја у Београду*, Архивска грађа као извор за историју. Међународни научни скуп, 15–16. мај 2000. Зборник радова, Београд 2000, 419; Станојловић, *Нав. дело*, 159.

¹³ За улогу градитељства у личној репрезентацији, вид. А. Кадијевић, *Архитектура – оквир приватног живота у српским земљама од њочейка 19. века до Првог светског рата*, у Столић–Макуљевић, 252–253, пос. 246–247.

¹⁴ Станојловић, *Нав. дело*, 166.

¹⁵ Д. Медаковић, *Ликовне уметности на њрелому два века*, Историја српског народа VI-2, Београд 1994, 455.

¹⁶ Д. Ђурић-Замоло, *Градишћели Београда 1815–1914*, Београд 1981, 32–33, 89 сматра да је током припрема за усељење Етнографског музеја кућа била обнављана, и да њена фасада потиче из те фазе, што значи да првобитни изглед Стевчиног београдског дома данас није познат.

¹⁷ Ђурић-Замоло, *Нав. дело*, А. Вуковић, сл. 3. Овај исти снимак репродукован је на последњем листу *Мемоара Стивчана – Стивче Михаиловића*, изд. Ж. Живановић, 348, док је на веб сајту Етнографског музеја у Београду постављена фотографија куће снимљена из супротног угла (вид. <http://etnografskimuzej.rs/images/a006v.jpg>), у време пред рушење и у тренутку када се на њеној фасади више није налазио Стевчин натпис.

¹⁸ Цветић, *Нав. дело*, 31 (снимак је, чини се, био начињен већ крајем XIX века).

¹⁹ О томе, вид. А. Кадијевић, *Момир Корунуовић*, Београд 1996, 87–88, сл. 82.



Сл. 1. Кућа Стевче Михаиловића у Јагодини
(Е. Цветић, *Сјоменици Јагодине*, Јагодина 1910)

по један балкон с кованом оградом, с тим што је ова друга имала још и калкан, као Стевчина београдска кућа.²⁰ Са њене десне стране ниже се неколико приземних зграда. Прва до Стевчине куће могла би се идентификовати као механа коју је он у Јагодини купио и крај које је убрзо подигао своју нову велику кућу. Са леве стране куће уочава се зидана ограда; чини је висок парапет с четири масивна ступца пирамидално завршена, између којих су дрвене талпе. Првобитни изглед ограде забележен је и на старој разгледници из 1912, на којој је главни мотив јагодински Првостепени суд подигнут 1911. на плацу с леве стране Стевчине куће.²¹ На нешто млађој разгледници с истим мотивом из 1930-их година, сниматељев објектив захватио је један део фасаде Стевчине куће, која је по свој прилици у међувремену обнављана, као и многе друге у вароши (сл. 2).²² Пошто су кућу наследили Стевчини потомци, тј. његов унук Милан Раденковић, дугогодишњи председник општине, свакако је крајем XIX века вршена њена адаптација о којој сведоче профилисани оквири на прозорима којих нема на старој фотографији објављеној код Цветића.²³

²⁰ Цветић, *Нав. дело*, 35, 39 ту и репродукција куће А. Ивановића за коју се каже да је подигнута 1845, док би Стевчина кућа била из 1859.

²¹ Разгледница из фонда Завичајног музеја у Јагодини, вид. Историјско одељење ЗМЈ 09–1–60, инв. бр. 147; Ј. Грујић, *Град у музеју: разгледнице Јагодине 1901–1940. из збирке Завичајног музеја Јагодина. Капалоџ*, Јагодина 2006, кат. бр. 56; Иста, *Разгледнице Јагодине из збирке Завичајног музеја 1901–1940. Прилог познавању сликовних извора за историју Јагодине прве половине XX века*, Корени IV (2006), 103.

²² Такође у фонду Завичајног музеја у Јагодини, вид. Историјско одељење ЗМЈ 09–1–09, инв. бр. 101; Грујић, *Град у музеју*, кат. бр. 14; Иста, *Разгледнице Јагодине*, 105.

²³ Станојловић, *Нав. дело*, 160; Милосављевић, *Нав. дело*, 153.



Сл. 2. Првостепени суд и кућа Стевче Михаиловића у Јагодини (Завичајни музеј, Јагодина)

О овом раном периоду Стевчиног живота сведочи један његов сликани портрет. Он је, како изгледа, данас познат само по црно-белој репродукцији. Срећом, објавио ју је Ж. Живановић, први издавач Стевчиних мемоара, на четвртом непагинисаном листу иза насловне стране, потписавши је легендом: *Стевча у млађим годинама* (сл. 3).²⁴ У стручној литератури и постојећим каталозима српске уметности XIX и XX века нема података који указују на његово постојање. Пошто је тестаментом Стевча одредио да се посебним новчаним фондом његови мемоари среде и одштапају – што је и учињено, али тек четрдесет година по његовој смрти – постоји могућност да се у заоставштини налазио и овај портрет, који је потом изгубљен.²⁵ Пошто је Стевча у тестаменту нагласио да ће саставити посебне спискове за читав низ покретних предмета из свог власништва – намештај, одело, ордење, оружје, књиге, писма, дипломе – али и „контрафе“ (сликане портрете), остаје да се види да ли ће се у неистраженим деловима Стевчине заоставштине пронаћи неки нови траг.²⁶

Портрет је очигледно рад веома доброг сликара. Стевча је насликан у попрсју, на неутралној позадини, одевен у богато народно одело с оријенталним елементима. Стевчин

²⁴ *Мемоари Стефана – Стевче Михаиловића*, изд. Ж. Живановић.

²⁵ Станојловић, *Нав. дело*, 162, 166; *Фонд за издавање мемоара Стефана Стевче Михаиловића*, Задужбине и фондови, Споменик СКА 8, Београд 1936, 361–363. У трагању за овим портретом обраћао сам се Архиву САНУ, Архиву Србије, Историјском музеју Србије, као и Музеју града Београда.

²⁶ Станојловић, *Нав. дело*, 166.

лик дат је реалистички. Одликују га дугачки „уфитиљени“ бркови, који су карактеристични и за његове остале представе. Имајући у виду верно пренете црте лица, као и натуралистички изведен костим, укупан утисак – иако је реч о црно-белој репродукцији – води закључку да је сликар Стевчиног портрета могао бити Јован Поповић, уметник који је, будући испрва ђак Константина Данила, веома рано показао изванредну способност да колористичким ефектима дочара најразноврсније тканине и одежде.²⁷ Пошто је прешао у Београд 1839, бечку академију уписао 1842, и у Београд се вратио 1846, Поповић је био у прилици да Стевчин портрет наслика управо током свог боравка у Србији и периода када је Стевча обављао високе дужности између 1839–42. Поповић тада слика портрете кнеза Михаила, Томе Вучић-Перишића, Цветка Рајовића и Милоја Божића – неке од својих најбољих радова – који су сасвим одговарајуће аналогије за сада изгубљени портрет Стевче Михаиловића.²⁸



Сл. 3. Јован Поповић (?), *Стевча Михаиловић*, 1839–41 (?) (изгубљени портрет)

* * *

У Епиграфској збирци Завичајног музеја у Јагодини чува се предмет који садржи значајан изворни податак о Стевчином боравку у Јагодини током раздобља његове „политичке дефанзиве“ (сл. 4). Реч је о ктиторском натпису са Стевчине воденице која је до пре тридесетак година постојала у непосредној близини Ђурђевог брда, на реци Белици. Када се по заточењу у Београду и изгнанству у Гургусовцу Стевча вратио у своје родно место, он се сасвим посветио трговачком послу, па је у вароши „купио једну механу, подигао воденицу (која се и данас по његовом имену зове) и двоспратну лепу кућу до поменуте механе“.²⁹ Воденицу са припадајућим плацевима Стевча два пута спомиње у свом тестаменту, где је завештао својим кћеркама Магдалени и Софији, као

²⁷ Н. Кусовац, *Јован Поповић сликар*, Опово 1971, кат. бр. 36, 41, 42, 78, 100, 102, 103, 105–107; Љ. Симић-Константиновић, *Историјски портрети у српском сликарству XIX века*, Каталог САНУ 18, Београд 1972, 43–46, 107–110, сл. 20–23. Такође, вид. Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века. Каталог збирке Народног музеја*, Београд 1987, 133–137; М. Јовановић, *Међу јавом и мед сном*, Каталог САНУ 71, Београд 1992, 101–112.

²⁸ Кусовац, *Јован Поповић сликар*, 36–46, 158–162, кат. бр. 34–42.

²⁹ Цветић, *Нав. дело*, 30.



Сл. 4. Натпис са воденице Стевче Михаиловића, 1851 (Завичајни музеј, Јагодина)

и унуку Милану Раденковићу.³⁰ Мада у документацији нема података о начину приспећа овог предмета у фондове Музеја, сва је прилика да је натпис са воденице Музеју покложио неко од потомака након њеног рушења.

Текст натписа (50 x 28 x 9 цм) уклесан је на неправилно одсеченом каменом тесанику домаћег пешчара.³¹ Састоји се од седам редова, а изведен је врло брижљиво клесаним унцијалним писмом, које открива занимљив спој особина славеносрпског и народног језика:

ОВЪ ВОДЕНЖЦЪ . ДАДЕ
СОЗИДАТИ НЪГОВО ВИСО
КО БЛАГОРОДИЕ ГОСПОДИ
НЪ МАЮРЪ СТЕІАНЪ СЪ
ДЪ . МИХАИЛОВИЋЪ . 1го
АПРІЛА . 1851 . ГОДА
У АГОДИНИ .

³⁰ Станојловић, *Нав. дело*, 158, 160.

³¹ Документација о натпису у Елиграфској збирци ЗМЈ, инв. бр. 1222, бр. м. д. 2.

Ктиторски натпис са Стевчине воденице изложен је на новој сталној поставци јагодинског Музеја још од њеног отварања 2001, а након тога био је један од одабраних експоната на јубиларној изложби организоване поводом пола века постојања установе, када је први пут био каталошки обрађен и публикован.³² Стилизација текста натписа је веома занимљива, с обзиром на то да у периоду 1842–58. Стевча није на власти, већ у немилости уставобранитељског режима.³³ Потреба за репрезентацијом међу приложницима и ктиторима у српској средини очито није била присутна само у сакралној сфери.³⁴ То што у ктиторском натпису стоји да воденицу подиже *његово високоблагородије ѓосѓодин мајор Сѓевчан од Михаиловић*, сведочи како о Стевчином смишљеном усвајању племићке етикеције и његовом самопоуздању у годинама сталних покушаја да врати на власт Обреновиће, тако и о његовој стварној омиљености у народу. Изузетна популарност Стевче Михаиловића биће потврђена само неколико година касније свечаним дочеком у Јагодини, када му је 1859. пред улазак у варош као каквом владару подигнута тријумфална капија, што у најближем окружењу кнеза Милоша Обреновића није примљено с одобравањем.³⁵ Тај Стевчин тријумф је, чини се, једини „ефемерни спектакл“ који је у вароши забележен пре 11. августа 1907, када је краљ Петар I Карађорђевић свечано дочекан у Јагодини.³⁶

О овом периоду Стевчиног живота сведочи његов репрезентативни портрет који је 1859/1860. насликао Урош Кнежевић, а који се чува у збирци Етнографског музеја у Београду (сл. 5).³⁷ На овој уљаној слици он је видно старији у односу на претходни, де-



Сл. 5. Урош Кнежевић, *Сѓевчан Михаиловић*, 1859/60 (Етнографски музеј, Београд)

³² *Пеѓ десетлећа ѓосвећеносѓи. Педесет ѓодина рада Завичајног музеја у Јагодини 1954–2004*, ур. Б. Цветковић – С. Додић, Јагодина 2004, 27, бр. 51.

³³ За време пред Светоандрејску скупштину, вид. М. Јовановић, *Једно ѓисмо Милана Михаиловића оцу Сѓевчану Михаиловићу*, Корени V (2007), 159–162. Звање мајора у натпису могло би бити најранији помен овог Стевчиног чина у сачуваним изворима (на консултацији у вези с овим проблемом захваљујем колеги Милораду Јовановићу, историчару из Јагодине).

³⁴ Уп. М. Лазић, *Кѓишѓори и ѓриложници у срѓској кулѓури 19. и ѓочетѓком 20. века*, у Столић–Макуљевић, 622–627, 638–654.

³⁵ *Мемоари Сѓевчана – Сѓевчане Михаиловића*, 217–218; Цветић, *Нав. дело*, 32.

³⁶ О томе, вид. Д. Ђ. Петровић, *Краљ Пеѓар у Јагодини*, Наш Завичај. Скупљач грађе за опис и историју Јагодине и околине I (1936), 7–9.

³⁷ За колор репродукцију портрета, вид. Д. Бабац – Ч. Васић, *Војне униформе од 1808–1918*, Службено одело у Србији у 19. и 20. веку. Каталог, Београд 2001, 72–79, 324, бр. 15.5.



Сл. 6. Владислав Тителбах, *Јагодина*, 1885 (В. Карић, *Србија*, Београд 1887)

сетак година млађи портрет, али његово лице одаје, рекло би се, не толико године колико гордост, јер непосредно пре израде овог портрета кнез Михаило Обреновић именује Стевчу за председника Државног савета у чину генерал-мајора. Његово поновно успињање на друштвеној лествици исказано је нарочитом позом и свечаном униформом, у најбољој традицији великог портретисте Уроша Кнежевића.³⁸

* * *

На специфичан начин о Стевчином животу сведоче две ведуте Јагодине које је изradio и пренео у литографију Владислав Тителбах. Овај уметник и ликовни педагог је након боравка у Новом Саду 1872. и преласка у Београд, током 1880–82. предавао више предмета у јагодинској Нижој гимназији.³⁹ Као велики славенофил Тителбах се тих година у слободно време и без икакве материјалне помоћи бавио прикупљањем културно-историјске и етнографске грађе по унутрашњости Србије, да би се касније прикључио активностима Српског ученог друштва.⁴⁰ У оквиру ове своје делатности он је изradio ведуту Јагодине која се у облику литографије нашла међу илустрацијама у Карићевом издању *Србије* (сл. 6).⁴¹

О ауторству и времену израде сведочи потпис који је изведен монограмом ВТ са годином 1885, у доњем левом углу цртежа. Ведута је склопљена из три плана. Под широко-

³⁸ За сликарско дело У. Кнежевића, вид. П. Васић, *Урош Кнежевић*, Опово 1975.

³⁹ О томе, вид. *Од јагодинске реалнице до Гимназије у Свештозареву 1869–1969*, Светозарево 1969, 43–44; Милосављевић, *Нав. дело*, 182.

⁴⁰ О његовом животу и раду, вид. Б. Голубовић, *Владислав Тителбах. Кајалоџ*, Нови Сад 1989.

⁴¹ В. Карић, *Србија. Опис земље, народа и државе*, Београд 1887, 811; Грујић, *Разгледнице Јагодине*, 107.



Сл. 7. Владислав Тителбах, *Јагодина*, 1885 (В. Карић, *Србија*, Београд 1887)

ким небом преливеним јаком светлошћу залазећег сунца које се пробија кроз развучене облаке, читав хоризонт покривају обронци планине Црни врх. Поглед на јагодинску варош пружа се са Ђурђевог брда, најсевернијег огранка планине Јухор која јагодинску котлину затвара са југа. Први план воде чини шумарак на падини брда у чијем је средишту виноград. На малој ливади с десне стране Тителбах је веома вешто уградио један анегдотални детаљ, наиме успели аутопортрет „слеђа“. Себе је представио са шеширом великог обода, како седи на хоклици под сунцобраном и црта, држећи испред себе велики скиценблок. Цео средњи план воде заузима представа вароши с густо збијеним кућама које се помаљају кроз варошке баште и уличне јабланове. Главну дијагоналу са десне стране представља траса Цариградског друма дуж које се нижу зграде пиваре Јована Косовљанина, основане 1852. У истом правцу, дубље у цртежу, назире се минарет џамије Дервиш-бега Јахјапашића из 1550, која ће бити срушена 1926. На левој страни воде истиче се зграда палате магистрата, потоње Учитељске школе, а иза ње и звоник Старе цркве, задужбине кнеза Милоша из 1818. У средишњем месту на воду истиче се величином кућа Стевче Михаиловића, окружена великом баштом и ливадама које се простиру према Ђурђевом брду. Од брда ка вароши води кривудава пут са неколико штафажних фигура, а са његове леве стране и меандрични ток реке Белице обележен дрвећем израслим дуж обала. Најзанимљивији детаљ воде представљају две омање зграде на самој реци, у којима се без сумње може препознати већ спомињана воденица Стевче Михаиловића.

Други цртеж В. Тителбаха још је занимљивији (сл. 7). Све донедавно био је готово непознат, иако је по приспећу у фондове Државног архива у ондашњем Светозареву (у чијем је оквиру још увек био тек основани музеј 1954), одмах репродукован у локалном

недељном листу, додуше без икаквих посебних података.⁴² Пуна пажња посвећена му је тек током обраде збирке разгледница у јагодинском Музеју, уочи припреме студијске изложбе.⁴³ У неком тренутку, између два светска рата, овај цртеж је послужио као предлог за израду разгледнице непознатог издавача. За сада су позната два примерка, један у поменутој музејској збирци и други у збирци приватног колекционара из Јагодине, с тим што ниједан од њих није путовао. Изузетан значај репродукције Тителбаховог цртежа лежи у чињеници што је у питању најстарија позната представа вароши, али и једини траг овог његовог цртежа.⁴⁴

Цртеж је настао две године раније од ведуте која је репродукована у књизи *Србија* В. Карића, јер је у доњем левом углу уз Тителбахов монограм ВТ урезана 1883. година. Иако се помишља да је цртеж послужио као основа за израду илустрације у Карићевој књизи, између два Тителбахова рада ипак постоје знатне разлике.⁴⁵ Најпре, тачка гледишта на старијој ведути је знатно виша, чиме је први план скоро у целини изостављен, осим једне једине крошње која се помаља из доњег левог угла. Црновршки планински венац такође је изведен потпуно другачије, са вишим и стрмијим висовима, док је сама варош дочарана поступком сличним „зумирању“ кадра, па је и водоток Белице готово сасвим искључен из слике. Истакнути „оријентир“ са млађе ведуте (пиварске зграде, минарет џамије, магистрат, звоник Старе цркве) налазе се на својим местима и у приближним пропорцијама, осим Стевчине куће која је очигледно предимензионирана како у односу на суседне грађевине тако и према ведути у целини. Тителбах је зграду поставио у само средиште композиције, повећао њене димензије и чак увећао број прозора, чиме је од ње начинио „главног актера“ ведуте. Због тога се може поставити питање није ли можда овако „доживљена“ представа Јагодине била надахнута некаквим блиским везама Тителбаха са самим Стевчом или члановима његове породице или је пак то последица чињенице коју није пропустио да истакне ни Феликс Каниц, да је изградња Стевчине куће изнела за то доба енормних 6000 дуката по чему је била надалеко позната.⁴⁶ У сваком случају, ведутом Јагодине В. Тителбаха из 1883. доминира крупна грађевина пред којом је дугачак ниски зид, као центар композиције ка коме поглед воде дијагонале Цариградског друма на десној, те кривудаваг арачлијског путељка, на левој страни.

* * *

О Стевчином изгледу из позног доба најбоље сведочи један мали фотографски кабинет-портрет у овалном оквиру, настао сасвим сигурно почетком последње деценије

⁴² Нови пут, бр. 36, год. VII, Светозарево, 11. септембар 1954, 3 (под репродукцијом је само дата легенда која каже да је предмет Државном архиву поклониле пензионер Божидар Стојковић).

⁴³ Предмет је истраживала колегиница Јасмина (Грујић) Трајков, историчар уметности.

⁴⁴ Историјско одељење ЗМЈ 09–1–99, инв. бр. 294; Грујић, *Град у музеју*, кат. бр. 89; Иста, *Разгледнице Јагодине*, 106–107. На доњој маргини разгледнице из музејске збирке дописан је коментар да је представа „*шишамјана у лисћу Х*“, међутим, овде је ипак реч о већ поменутој репродукцији у недељнику *Нови јуџ*, вид. нап. 42.

⁴⁵ Уп. Грујић, *Разгледнице Јагодине*, 107.

⁴⁶ Ф. Каниц, *Србија. Земља и сјановништво I*, Београд 1985, 612; Цветић, *Нав. дело*, 35.

његовог живота, данас у збирци Историјског музеја Србије у Београду (сл. 8).⁴⁷ Стевча Михаиловић је представљен у попрсју, одевен у свечано одело, тамни фрак и белу кошуљу. Снимак открива његове позне године, седу и слабу косу, али и Стевчине препознатљиве дуге бркове. Упркос старости, његов лик упадљиво одаје израз задовољства садржан у погледу који је некако загладан у даљину. Пошто око врата и на грудима има ордење, по свој прилици је фотографисан поводом неког званичног догађаја, којима је његов дуги живот и у позном добу био испуњен.⁴⁸ На левој страни груди налази се звезда ордена Таковског крста I степена, као и лента под фракком,⁴⁹ док се око врата може препознати руски Орден Св. Ане II реда,⁵⁰ који му је 14. априла 1865. додељен декретом руског цара Александра II.⁵¹

Треба уочити да је овај фотографски портрет Стевче Михаиловића репродукован у битно измењеном облику у Живановићевом издању Стевчаних мемоара.⁵² Портрет у овалном оквиру претворен је у кружни медаљон у коме се нашао само Стевчин лик, чиме је са фотографије у потпуности уклоњен онај део на коме се првобитно налазио орден Таковског крста. Нема сумње да је ова драстична измена у непосредној вези са чињеницом да је институција ордена Таковског крста била укинута одмах после смене династија 1903.⁵³ Другим речима, „кроповање“ Стевчиног портрета



Сл. 8. Непознати фотограф, *Стевча Михаиловић* (Историјски музеј Србије, Београд)

⁴⁷ О формату фотографија типа кабинет-портрета, вид. Г. Малић, *Слике у сребру. Предисторија и техничко-технолошка еволуција фотграфије у 19. веку и првој половини 20. века*, Београд 2001, 183. За помоћ у проналажењу оригиналне фотографије захваљујем колегиници Изабелу Мартиновић, историчару уметности у Историјском музеју Србије у Београду.

⁴⁸ За фотографске портрете, вид. В. Debeljković, *Stara srpska fotografija*, Beograd 1977, 15–22; М. Тодић, *Историја српске фотграфије (1839–1940)*, Београд 1993, 45–52.

⁴⁹ За овај најстарији и најзначајнији српски орден из доба династије Обреновић, вид. М. Пилетић, *Одликовања југословенских народа XIX и прве половине XX века (до 1941) из збирке Војног музеја у Београду*, Београд 1987, 21–32, сл. 3 (за идентичну звезду, вид. стр. 118, кат. бр. 4).

⁵⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Order_of_St._Anna.

⁵¹ Крстић, *Нав. дело*, 26–27.

⁵² *Мемоари Стефана – Стевче Михаиловића* (репродукција се налази на непагинисаној страници на лицу прелиминарне насловне стране).

⁵³ Пилетић, *Нав. дело*, 31; Р. Car, Т. Muhić, *Katalog odlikovanja i znakovlja Srbije i Jugoslavije 1858–1941*, Ljubljana 2008, 14.

без имало сумње је последица државне цензуре израсле на жалосном сукобу двеју српских владалачких кућа, чији се одјек одразио чак и у књизи мемоара штампаних 1928.

* * *

У Збирци старе и ретке књиге у Завичајном музеју у Јагодини чува се занимљив примерак веома ретке књиге, која је у музејски фонд прispела највероватније, као и натпис са воденице, од Стевчиних потомака. Она својим садржајем показује да је седам година пре смрти Стевча био учесник једног великог комеморативног догађаја. Реч је о сасвим посебном издању, споменици поводом открића споменика руским добровољцима на Рујевици код Алексинца, изгинулим у српско-турском рату 1876.⁵⁴ Њен за сада непознати тираж отиснут је у *Штампарии задруже штампарских раденика* 1881. у Београду. Она данас званично припада категорији ретких српских књига.⁵⁵ Иза издања, као и подизања споменика, стајао је руски генерал Михаил Глигоријевич Черњајев са својим руским и српским пријатељима и сарадницима у Српско-руском комитету.⁵⁶

Иако је свечано откривање споменика на брду Рујевици руским добровољцима у Првом српско-турском рату 8. новембра 1880. године представљало изузетно значајан догађај у целој земљи, изгледа да се о њему данас зна превасходно на основу саме споменице о којој је овде реч.⁵⁷ О томе сведочи и чињеница да је у међувремену и назив брда Рујевице нестао из сећања, па га Алексинчани сада знају само као Брђанку.⁵⁸

У уводном тексту споменице који је насловљен: *Свечаност њриком одкрића сјоменика руским добровољцима 8. новембра 1880. године* (стр. III–VII) детаљно је описан низ церемонија, црквених обреда и војних дефилеа општеномодног и државног „ефемерног спектакла“, са три тријумфалне капије и мноштвом учесника и посматрача пристиглих из свих крајева Србије.⁵⁹ Важно је истаћи да је на списку најзначајнијих представника државе и цркве, присутних на свечаности, у књизи наведен и „*иоштовани сјарина Сјевча Михаиловић*“.⁶⁰

⁵⁴ *Свечаност њкрића сјоменика на Рујевици код Алексинца 8. новембра 1880. изгинулим руским добровољцима у српско-турском рату 1876. год*, Београд 1881.

⁵⁵ Ј. Хркаловић, *Кашалођ рејких српских књига 1741–1941*, Београд 1971, 138.

⁵⁶ Каниц само кратко помиње да су у Алексинцу „Руси подигли обелиск“, вид. Ф. Каниц, *Србија. Земља и сјановништво II*, Београд 1985, 132; Н. Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 109, 296. Новинским и архивским вестима о овом догађају већа пажња посвећена је у магистарском раду историчара Милорада Јовановића, вид. нап. 7.

⁵⁷ Уп. М. Спирић, *Ошкривање сјоменика руским добровољцима на Брђанци*, Трагања 3 (2000), 27–33 (где се доноси одличан снимак обелиска на стр. 33).

⁵⁸ О томе, вид. М. Спирић, *Историја Алексинца и околине од краја њрве владавине кнеза Милоша 1839. до краја Првог српско-турског рата 1876–1877. Књига 3*, Алексинац 2004, 68–78.

⁵⁹ О установи ефемерног спектакла код Срба, вид. М. Timotijević, *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića*, Peristil 31–32 (1988), 305–312; Исти, *Визуелнација манастира Шишатовца у XVIII веку. Прилођ исјраживању ефемерног сјектјакла*, Манастир Шишатовца. Зборник радова научног скупа, ур. Д. Давидов, Београд, Нови Сад 1989, 341–366; Исти, *Мий о националном хероју сјасиштелу и ѡди-зање сјоменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (2003), 45–77; Н. Макуљевић, *Ефемерни сјектјакл у мултикултурном Београду. Поврајак Вучића и Пејронијевића у Србију*, Београд у делима европских путописаца, Београд 2003, 169–185; Б. Мишић, *Ефемерни сјектјакл – ѡрођлачење Краљевине Србије 1882*, Наслеђе VI (2005), 85–105.

⁶⁰ *Свечаност њкрића сјоменика на Рујевици код Алексинца*, VII.

У наставку уводног дела који је пагинисан римским бројевима објављена су пригодна обраћања водећих личности друштвено-политичког живота Србије и гостију. Следи најпре *Беседа коју је ѓоворио архијейској беођрадски и миђројолиј србски Г. Михаил, ѓри освеђењу сјоменика, руским добровољцима ѓодиђнуђођ ѓенералом М. Г. Черњајевим на Рујевици 8. новембра 1880 ѓод.* (стр. VIII–XII), потом се даје детаљан опис самог догађаја (стр. XII–XV), а затим се наводе и остали говори: *Говор минисђира ѓро-свејте и црквених ѓослова Г. Сђојана Новаковиђа* (стр. XV–XVII); *Говор Г. ѓенерала Черњајева* (стр. XVIII–XIX), *Говор Г. Архимандрийа Ниђифора Дучиђа* (стр. XX–XXIII), *Говор ѓрофесора Велике школе Г. Милана Куђунциђа* (стр. XXIV–XXVI), *Говор Г. Н. А. Кулаковскођ, ѓрофесора В. школе* (стр. XXVI–XXVIII), *Говор Г. Генерала Јована Белимарковиђа* (стр. XXVIII–XXX) и *Говор Г. Тириђа* (стр. XXX–XL).

Највећи део споменице, пагинисан арапским цифрама, посвећен је поздравним телеграфима и честиткама упућеним генералу М. Г. Черњајеву као главнокомандујућем Моравске војске у Првом српско-турском рату: *Телеђрафски ѓоздрави ѓ. Ђен. Черњајеву* из Аранђеловца (стр. 1–3), Београда (стр. 3–30), Беле Паланке (стр. 30), Бољевца (стр. 31–32), Брзе Паланке (стр. 33), Ваљева (стр. 34–36), Врађа (стр. 36–37), Голупца (стр. 37–38), Великог Градишта (стр. 38–39), Ћуприје (стр. 39–40), Зајечара (стр. 40–43), Јагодине (стр. 44–47), Кладова (стр. 47), Књажевца (стр. 48), Крагујевца (стр. 48–49), Крупња (стр. 49–50), Крушевца (стр. 50–53), Горње Крушевице (стр. 53–54), Лесковца (стр. 54–55), Лознице (стр. 55–57), Горњег Милановца (стр. 57–60), Доњег Милановца (стр. 60–61), Неготина (стр. 61–64), Обреновца (стр. 65), Орашја (стр. 65–66), Паланке (стр. 66), Парађина (стр. 66–67), Петровца (стр. 67), Петрограда (стр. 68), Пирота (стр. 68–71), Пожаревца (стр. 72–74), Ражња (стр. 74–75), Раче (стр. 75), Свилајнца (стр. 75–77), Смедерева (стр. 77–79), Трстеника (стр. 79–80), Ужица (стр. 80–83), Филиба (стр. 84), Чачка (стр. 84–86) и Шапца (стр. 87–91). Потом следе *Адресе, које су из разних месђа, на дан свечаносђи, ѓоциђом или лично ѓредайе Генералу Черњајеву*, из Алексинца (стр. 92–94), Београда (стр. 94–97), Белог Потока (стр. 98–100), Великог Градишта (стр. 100–101), Врађа (стр. 101–102), Зајечара (стр. 102–103), Крагујевца (стр. 104–106), Крушевца (стр. 107–108), Смедерева (стр. 109–110) и са Уба (стр. 111–113).

Споменица се завршава још једним пригодним обраћањем: *Реч којом је Ђура Вуковиђ, ѓоздравио ѓ. ѓенерала Черњајева, у име оиђиђине и ѓрађансђива нишкођ, ѓриликом освеђиђења сјоменика на Рујевици, 8. новембра 1880. ѓод.* (стр. 113–115), после чега следе два поетска састава, најпре десетерац *Рујевачки сјоменик* (стр. 115–116), а затим и песма *Сђомен јунацима Велике Русије шђио ѓадоше у бојевима за слободу и независносђ срђску 1876, ѓриликом освеђења сјоменика на Рујевици*, на додатном листу (стр. 1–2) и с иницијалима аутора Љ. П. (?), уз који је додат и један непагинисан лист (*Шђамђарске ѓођрешке*).

Примерак ове споменице (21,5 x 14,5 x 1 цм) изложен је на сталној поставци јагодинског Музеја од 2001. Њу чини посебно значајним то што је у питању јединствени примерак који је генерал М. Г. Черњајев лично даровао Стевчи Михаиловиђу.⁶¹ О томе

⁶¹ *Zavičajni muzej Jagodina. Stalna izložbena postavka. Katalog*, изд. В. Цветковић, С. Додић, Београд 2001, 27, 47–48.

сведочи богата опрема споменице, тј. њен повез који је специјално наручен код књиговесца и обрађен посебном посветом. Књига има броширан повез од смеђег платна, украшен златотиском и слепим тиском на обе корице, док јој је рез раван и позлаћен.⁶² На предњој корици налази се лична посвета генерала Черњајева Стевчи Михаиловићу, изведена у златотиску (сл. 9):

ДУБОКО УВАЖЕНОМ
Господину
СТЕВЧИ МИХАИЛОВИЋУ
у спомен рата 1876 године
од
М. Г. Черњајева
1881.

Иницијали с продуженом првом ножицом указују на аналогije код београдских повезивача књига,⁶³ док украсни мотиви, на предњој корици „по рубу равне линије, у углу троугаоне мале композиције од стилизованих гранчица“ изведени у слепом тиску, а на задњој корици „медаљон са чипкастом орнаментиком у стилу арабеске“ изведен у златотиску, снажно указују на рад Франца Енгелхарта, познатог дворског књиговесца у Београду, па се на основу врло изражених особености израда повеза споменице може везати за Енгелхартову радионицу.⁶⁴

Примерак споменице откривања рујевачког обелиска из јагодинског Музеја још важнијим и занимљивијим чини то што је Черњајев и на првом форзац листу споменице оставио својеручну посвету Стевчи Михаиловићу, изведену пером. Иако исписана на српском језику, у предлогу *од* и Стевчином презимену поткрао се траг руског правописа. Генералова посвета гласи (сл. 10):

*Дубокоуваженом Председнику минис
 тѣрскоѣ савѣтѣа у време ѣрвоѣ раѣѣа
 за независносѣ Србије
 Госѣодину Сѣвѣчи Михаѣловичу
 оѣѣ М. Черњајева*

Сасвим је разумљиво што је генерал М. Черњајев посебан примерак споменице наручио код дворског књиговесца за поклон Стевчи Михаиловићу, јер је он током оба српско-турска рата водио тзв. „акционо министарство“, тј. српску владу.⁶⁵ Колико је у овом тренутку познато, у српским библиотекама чува се врло мали број примерака споменице, док се о њеном броју у приватним колекцијама за сада, упркос покушајима,

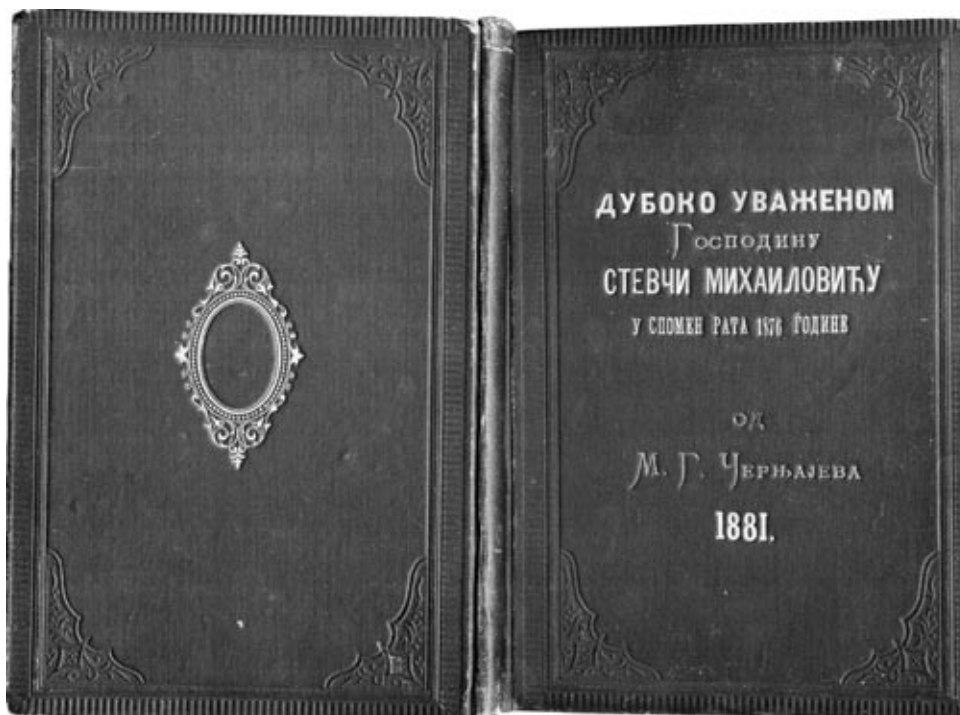
⁶² Документација о предмету у Збирци старе и ретке књиге, инв. бр. 1311, бр. м. д. 134.

⁶³ Уп. З. Јанц, *Повезивачи српских књига*, Београд 1981, сл. 25, 33, 58, 61, 63.

⁶⁴ З. Јанц, *Дворски књиговезац Франц Енгелхарт*, Зборник Музеја примењене уметности 26–27 (1982/1983), 63–69.

⁶⁵ Цветић, *Нав. дело*, 34 (Черњајев у посвети спомиње Први српско-турски рат јер је само у њему учествовао).

* ИЗМЕЂУ ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ: СТЕВЧА МИХАИЛОВИЋ



Сл. 9. Корице књиге *Свечаност открића споменика на Рујевици код Алексинца*, 1881 (Завичајни музеј, Јагодина)

Дубокоуваженим Председнику наше
тареског савета у време првог рата
за независност Србије
Господину Стевчи Михайловичу
Олга М. Черњајева

Сл. 10. Аутограф генерала М. Г. Черњајева, 1881 (Завичајни музеј, Јагодина)

не располаже никаквим подацима. Ако је судити по примерцима који су консултовани у збиркама Народне библиотеке и Универзитетске библиотеке у Београду, првобитан изглед издања био је сличан већини књига из тог времена које су имале једноставну папирну корицу бледозелене или сиве боје. Међутим, веома је значајно сазнање да оба консултована примерка у београдским збиркама такође носе посвету генерала Черњајева. Па ипак, само је споменица из збирке јагодинског музеја луксузно повезана, из очигледног разлога што ју је главнокомандујући Моравске војске у Првом српско-турском рату даровао бившем председнику владе.

Примерак у Универзитетској библиотеци у Београду са сигнатуром U-872 има сиве корице на чијем се горњем делу налази аутограф посвета генерала Черњајева:

*(Од) Генерала Черњајева
Г. Dr. Војиславу Бакићу
професору учитељске школе⁶⁶*

Споменица из Народне библиотеке у Београду са сигнатуром II-5228 (20.709/42) има корице зелене боје, док је запис генерала Черњајева изведен у два дела. На горњем делу чита се:

*Од генерала Михаила Глигоријевића Черњајева
за с(...)рси И Сјанојевићу ујрави
тељу (...) сираџарских и џуковнику
Сираџаре*

На доњем делу корице стоји:

*Чрез руског повереника и члана комитетџа
словенско-руског Косџе Рисџиџа у Краџујеџу*

Трагање за непознатим примерцима споменице могло би указати на још неке личности које су биле блиске генералу М. Г. Черњајеву, чиме би се могао наслутити и могући тираж овог сасвим необичног издања.⁶⁷

* * *

Данас је мало оних који знају да је „најзнаџији Јаџодинаџ XIX сџолеџа“ подигао себи гробну капелу на Старом гробљу у Јагодини која, да парадокс буде веџи, привлачи пажњу сваког путника, пошто је саграђена на највишој коти гробљанског брда на западном улазу у варош (сл. 11).⁶⁸ Стевча о њој говори у тексту *Додаџка* свом тестаменту који је саставио и потписао 1. марта 1888. године, дакле шест и по месеци пре смрти (19. сеп-

⁶⁶ О В. Бакићу, вид. Ј. С. Радојчић, *Биоџрафије Срба заџадно од Дунава и Дрине*, А-3, Нови Сад 2009, 230.

⁶⁷ На консултацији поводом овог питања захваљујем се Лазару Чурчићу.

⁶⁸ Емило Цветић сведочи да је погреб Стевче Михаиловића „о државном трошку био ... готово највеџи и најлепши који су старији Беоџраџани врло добро запамтили“, в. Цветић, *Нав. дело*, 34.

тембра 1888).⁶⁹ У тестаменту се сазнаје да је зидање капеле тада тек започето, а да је Стевча био намеран да њено подизање оконча док је још у животу, с тим ако га смрт претекне, да његови заступници тестаментна назначено заврше. После упокојења Стевчине треће жене Катарине 1898, родбина је у породичну капелу наводно пренела посмртне остатке Стевчине, супруге и његова два сина.⁷⁰

Капела је, нажалост, одавно оронула, њена унутрашњост до сада небројено пута девастирана, а у историографији, колико је познато, није никад забележена. Повод за пљачкање капеле могао је потицати и из самог тестаментна, јер у основном делу текста од 28. августа 1887. Стевча налаже да један део новца од продаје његових штампаних мемоара добије Стевчин унук Милан Раденковић, али с необичном наменом „да држи у мојој капели у Јагодини, на чување и пријатељима на раздавање“.⁷¹

Стевчина капела подигнута је на крајњем северном делу Старог гробља, у непосредној близини гробнице породице Косовљанин, на посебно уређеној, широкој тераси додатно осигураној масивним подзидом.⁷² Реч је о грађевини централног типа (5 x 6 x 11 м), с основом у облику равнокраког крста, двоstrukим профилисаним соклом, високим бифорама на северној и јужној фасади, карактеристичним порталом у виду плитког трема на западној страни и високом слепом апсидиолом на истоку. На укрсници полуобличастих сводова конструисана је октогонална купола на ниском коцкастом постолу, с издуженом кришкастом калотом покривеном



Сл. 11. Капела-гробница Стевче Михаиловића, 1892
(Старо гробље, Јагодина)

⁶⁹ Помиње је у тринаестом пасусу: „Капелу моју и гробницу и наручено звоно у Јагодини...“, вид. Станојловић, *Нав. дело*, 166.

⁷⁰ О томе, вид. Цветић, *Нав. дело*, 34; Ж. Живановић, *У дојуну биографије Стивче Михаиловића*, *Нав. дело*, 86; Станојловић, *Нав. дело*, 156.

⁷¹ Врата капеле су већ више година разваљена, прозори са разнобојним стаклима разбијени и мозаички под у већем делу уништен, очито у покушају пљачкања гробова, вид. Станојловић, *Нав. дело*, 162. Документација о капели у Збирци архитектуре ЗМЈ, бр. м. д. 55.

⁷² За сличне примере надгробних капела у Србији, вид. Борозан, *Нав. дело*, 961–962.

бакарним кровом. Спомињање звона у тексту Стевчиног тестаментa, као и остаци металних носача у куполи, указују на могућност да је кубе имало функцију звоника. У линету портала уграђена је једноставна камена плоча од белог мермера (60 x 40 cm), на којој је ћириличним словима уклесан текст сада доста излизаног ктиторског натписа:

**Капела и гробница
СТЕВЧЕ МИХАИЛОВИЋА
бив. Председника Државног Савета
рођ. 1806 + 1888.
САГРАЂЕНА 1892.**

Треба нагласити да је капела у натпису названа и гробницом, управо онако како је и сам Стевча наводи у тестаменту.⁷³ Сасвим примерено, стилизација натписа бележи Стевчу само као бившег премијера, што је била свакако најважнија функција у његовој државничкој каријери.

Капела је зидана опеком, веома солидно, на начин који опонаша средњовековну технику *opus listatum*, тако што су слојеви од по четири реда опека изведени увучено у односу на раван зида и малтерисани у имитацији камених тесаника, између којих су слојеви од по два реда опека. По томе се ово здање сасвим уклапа у водеће токове српске архитектуре краја XIX века које домаћа историографија означава појмовима *српски сџил*, *национални сџил*, односно, *ханзенaйџика*.⁷⁴ Она подсећа на низ гробних капела какве су црква Св. Николе на Новом гробљу у Београду, капела Хирш у Земуну, црква Св. Игњатија у Малом Црнићу или црква Св. Николе у Пожаревцу.⁷⁵ Богатству фасада доприноси насатично постављање и радијално ређање опека изнад прозорских отвора на бочним бифорама зидова, као и на монофорама тамбура куполе. У овом тренутку није познат ниједан писани извор који би упућивао на личности архитекте, предузимача или непосредног извођача радова на изградњи капеле. На основу стилских подударности могуће је претпоставити везу с градитељима Саборне цркве Св. Петра и Павла у Јагодини,⁷⁶ или срушене грађевине над бунаром у дворишту Јагодинске пиваре.⁷⁷ Ипак, неке типичне црте, најпре облик портала и куполе, те начин зидања и полихромија, указују на могућност да се капела придружи обимном стваралаштву Светозара Ивач-

⁷³ Документација о натпису у Епиграфској збирци ЗМЈ, бр. 20.

⁷⁴ О томе, вид. Ж. Шкаламера, *Обнова „српског сџила“ у архитектури*, ЗЛУМС 5 (1969), 191–236; М. Јовановић, *Теофил Ханзен*, „ханзенaйџика“ и Ханзенови српски ученици, ЗЛУМС 21 (1985), 235–247; Исти, *Српско црквено градишeљство и сликарство новијег доба*, Београд, Крагујевац 1987, 108–130; А. Кадијевић, *Један век шражења националног сџила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 1997; М. Јовановић, *Почеци српског сџила*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004), 303–308.

⁷⁵ Лазић, *Нав. дело*, 625, 646; Борозан, *Нав. дело*, 944–945, 946.

⁷⁶ За јагодинске храмове, вид. Е. Цветић, *Сјоменици сџаре Јагодине*, Јагодина 1908, 13–19; Јовановић, *Српско црквено градишeљство*, 118, 120, 122, 216, сл. 129; Кадијевић, *Један век шражења*, passim; М. Миленковић, *Саборни храм Свeтeи ајосџоли Пејар и Павле. Сјоменица 1899–1999*, Јагодина 2000.

⁷⁷ Уп. Б. Цветковић, *Портрeи Јована Косовљанина – рад Симеона Роксандића*, Зборник Народног музеја XIV/2, (1990), 95.

ковића,⁷⁸ или пак низу типских пројеката из Министарства грађевина који су у већем броју извођени широм тадашње Краљевине Србије.⁷⁹

Међутим, жалосно стање у коме се сада већ годинама налази гробна капела једног српског премијера речито говори о укупној позицији не само службе заштите споменика културе у Србији данас, већ и о крајње немарном односу српског друштва и државе према сопственој историји, што је у директном нескладу с прокламованим начелима текуће државне политике и стварним потребама уређења права и обавеза у сфери заштите културних добара.

Обрађена изворна грађа у овом скромном прилогу, везана за живот и рад Стевче Михаиловића, баца нешто мало светла на различите периоде његовог дугог и бурног живота. У том смислу она би могла допринети истраживањима друштвено-политичке историје српског XIX века и нешто бољем познавању културе Србије новијих времена.

Branislav Cvetković

BETWEEN THE PRIVATE AND THE PUBLIC: STEVČA MIHAILOVIĆ

Summary

The paper focuses on unpublished and less known monuments connected with the personality of Stefan (Stevča) Mihailović, a famous Serbian politician from the 19th century, which originate from different periods of his long, rich career. The paper first discusses old photographic shots of his houses in Belgrade and Jagodina, which were demolished in the meantime, as well as Stevča's painted portraits. One of the portraits is probably the work of Jovan Popović from 1840 and is now lost, and the other is a piece by Uroš Knežević from 1869/60, which is kept in the Ethnographic Museum in Belgrade.

The paper then discusses items from the collections of the Regional Museum in Jagodina, primarily the donor inscription from Stevča's watermill from 1851 (whose significance lies in the fact that it originates from the time when Stevča was not in the favour of constitutionalists), the Jagodina vedutas by Vladislav Titelbah from 1883 (previously almost unknown) and from 1885, the one reproduced in 1887 in V. Karić's book *Serbia*. Another item is a special edition of the commemorative Official Event of unveiling the monument to Russian volunteers in the First Serbian-Turkish War erected in Aleksinac, which was given to Stevča Mihailović personally by General M. G. Chernyayev, which is evidenced in his dedication in gold letters, luxury binding of the book and the General's autograph in the book itself.

The final section of the paper discusses the funeral chapel of Stevča Mihailović in the Old Cemetery in Jagodina, which is not mentioned in contemporary historiography. Although it was completed in 1892, the text of Stevča's will implies that he started building it while he was still alive. This is a high quality brick construction of the central type with a dome and a foundation in the shape of an evensided cross, which continues the leading trends in the Serbian architecture at the end of the 19th century. In the portal lunette there is a donor's inscription which stresses the highest state function of Stevča as the president of the State Council.

⁷⁸ Уп. А. Кадијевић, *Градитељи црква на подручју Шумадијске епархије у деветнаестом и двадесетом веку (I)*, Српска православна епархија шумадијска 1999. Шематизам, Крагујевац 2000, 154–164 (о раду архитекте С. Ивачковића, вид. пос. 162–164); Борозан, *Нав. дело*, 647.

⁷⁹ Јовановић, *Српско црквено грађитељство*, 109–130; Д. Маскарели, *Неовизантијски стилистички пројекти за црквене грађевине у Србији, Ниш и Византији*. Зборник радова II, Ниш 2004, 417–423; М. Церанић, *Црква у Расници (1885) – пример Ивачковићевог архитектонског неовизантинизма*, Исто, 401–415.

ЈАСНА ЈОВАНОВ

Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Колекција Павла Бељанског 1945–1952

САЖЕТАК: Текст се бави судбином Уметничке колекције Павла Бељанског у периоду од 1945. до 1952. године, као и одјеком који је уметност заступљена у колекцији имала у јавности. Уметничка колекција Павла Бељанског започела је јавни живот излагањем у Сомбору 1945. године. Поред чињенице да је колекционар тада први пут угледао своје слике као целовиту поставку, истовремено је дошло до првог великог критичарског напада на епоху међуратне уметности, овде представљену. Током сваког новог излагања уметничких дела из збирке запажа се и промена у реакцији критике, која у годинама после Другог светског рата полази са идеолошких позиција, да би се почетком следеће деценије поново обратила универзалним критеријумима вредности уметничког дела. У Сомбору је ова колекција излагана до 1952. године, када је постављена у Музеју Града Београда.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Павле Бељански, Сомбор, Београд, српска уметност, уметничка критика.

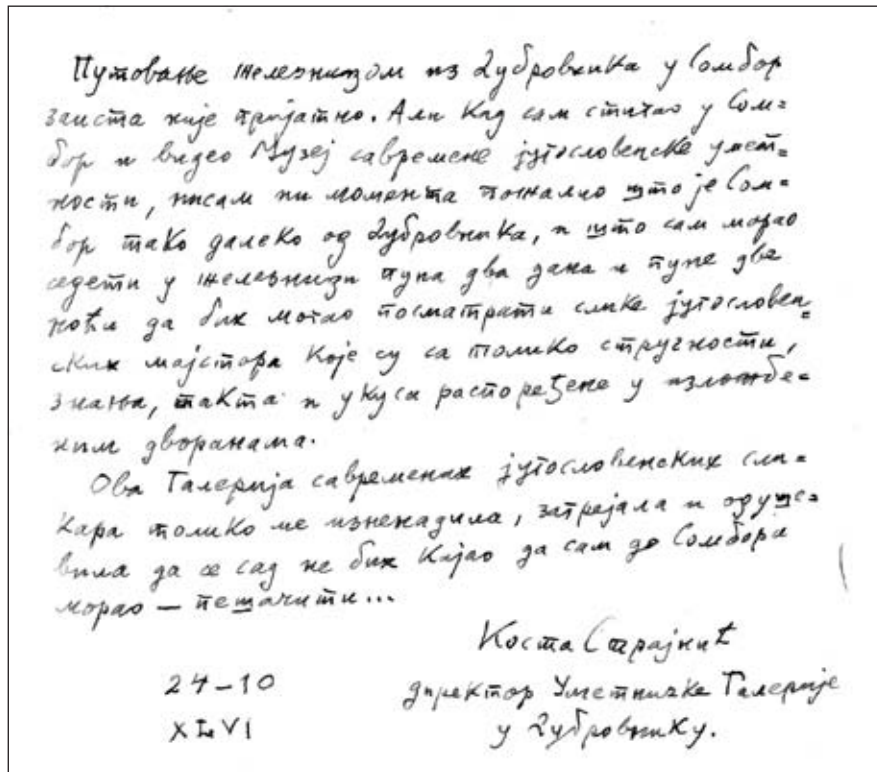
Путовање железницом из Дубровника у Сомбор заиста није пријатно. Али кад сам стигао у Сомбор и видео Музеј савремене југословенске уметности, нисам ни момента пожалио што је Сомбор тако далеко од Дубровника, и што сам морао седети у железници пуна два дана и пуне две ноћи да бих могао посматрати слике југословенских мајстора које су са толико стручности, знања, такта и укуса распоређене у изложбеним дворанама. Ова галерија савремених југословенских сликара толико ме изненадила, загрејала и одушевила да се сад не бих кајао да сам у Сомбор морао – пешачити...

Коста Страјнић
Директор Уметничке галерије у Дубровнику

24 – 10
XLVI

У време када је Коста Страјнић обишао поставку савременог југословенског сликарства у Музеју ликовне уметности у Сомбору, 24. октобра 1946. године, Музеј ликовне уметности, у оквиру Градског музеја и библиотеке,¹ обележавао је годишњицу посто-

¹ Након ослобођења Сомбора 21. октобра 1944. године пропагандни одсек Војне управе формирао је Културно-просветни одбор, чији је један од задатака био и отварање музеја. Старање о обнови музеја и библиотеке



Књига утисака Народног музеја у Сомбору
 Архив Галерије „Милан Коњовић“, Сомбор

јања, уједно и излагања уметничких дела из колекције Павла Бељанског. Емотивни тон којим одише његов запис у музејској Књизи утисака² говори о стварној задивљености коју је изазвао овај Страјнићев сусрет са репрезентативним пресеком међуратне српске и југословенске уметности.

И сам критичар³ који је у том периоду пратио збивања на ликовној сцени, осврћући се на наступе појединих аутора и пратећи групне изложбе и уметничке појаве, често утврђујући општа естетска мерила, Коста Страјнић је ретко имао прилику да се суочи са пажљиво бираним делима која приказују епоху као целину. Сличан осећај имао је и колекционар Павле Бељански који је у Сомбору први пут већи део слика из своје збирке

поверено је Милану Коњовићу, сликару, а за његове сараднике одређени су Јанош Херцег, књижевник, и Стеван Јеновац, који се старао о збиркама. Свечано отварање Музеја у кући Јулија Ледерера, где се и данас налази, обављено је 27. октобра 1945. године, када је за директора постављен Милан Коњовић. Музеј је отворио књижевник Вељко Петровић, а изложба којом је Музеј отворен била је колекција слика југословенских аутора у власништву Павла Бељанског. www.gradski.muzej.sombor.

² Књига утисака Народног музеја у Сомбору из периода 1945–1962. година чува се у Галерији „Милан Коњовић“ у Сомбору. Записи се делом односе на поставку уметничких дела из колекције Павла Бељанског која је била изложена од 1945. до 1952. године, а делом на посете атељеу сликара Милана Коњовића.

³ V. Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)*, Jugoslavija, Beograd 1983, 424.

поставио на зидове и захваљујући томе могао да их посматра очима галеријског посетиоца, уместо да са њима води неме, појединачне дијалоге, стварајући визију целине у сопственој машини.⁴

ПРИЈАТЕЉ И МЕЦЕНА САВРЕМЕНИКА

Догађаји који су довели до сомборске изложбе почели су да се одвијају знатно раније, почетком треће деценије двадесетог века, посебно од тренутка када је Павле Бељански схватио да му велика дела славних сликара ренесансе и барока нису доступна – те је колекционарску страст усмерио на прикупљање слика младих аутора који су у то време, из Загреба, Београда, Новог Сада и других крајева Краљевине, хрлили пут Париза, да у атељеима попут Лотовог, Матисовог, Бернаровог, или у уметничким школама и изложбеним салонима, потраже свој уметнички идентитет. Колекционарско опредељење на генерације у успону, које је Бељански образложио више деценија касније, у време када је његова колекција била већ институционализована (где између осталог напомиње: „Срећом, 1923. напустио сам овај јалов посао и одлучио сам да се посветим искључиво сакупљању ликовних дела наших уметника.“),⁵ готово се подудара са предговором каталога са аукције уметничких дела – које је током десет година постојања прикупило удружење „Медвеђа кожа“ – а одржане у Хотелу „Друо“ у Паризу, другог марта 1914. године: „Пре десет година пријатељи се удружише да створе једну збирку дела и да њима украсе зидове својих станова и кућа. Пошто лепа дела прошлости више нису била доступна, лако су се сагласили да, као углавном млади људи који полажу наду у будућност, поклоне поверење младим уметницима или онима који су тек недавно постали познати. Њима се учинило часно да преузму ризик који увек прати нове ствари.“⁶ Почев од познанства са Костом Хакманом током службовања Павла Бељанског у Пољској (после 1920), пријатељства са Марином Тартаљом у Бечу 1923. године када му је и позирао за слику *Млади дипломата*, преко Париза и Рима и дружења са Милом Милуновићем, Миланом Коњовићем, Јефтом Перићем и другим уметницима, рађање колекције праћено је и пријатељствима између мецене, колекционара, познаваоца врхунског сензибилитета и многих аутора. Ако Бељански и није прочитао поменути текст из аукцијског каталога, свакако је био свестан ужарене атмосфере међуратног Париза, у којој су млади, сиромашни и талентовани чекали свој тренутак славе, а колекционари из свих делова света вребали таленте који ће им једног дана донети богатство. Уметничку климу у граду светлости умногоме је уздрмала велика економска криза, због које су се почетком четврте деценије двадесетог века многи српски уметници вратили у домовину, а коначно ју је угрозило избијање Другог светског рата.

⁴ В. Јовановић, *Павле Бељански и Милан Коњовић, сећања и њихова*, Тиски цвет, Нови Сад 2004, 37; Ј. Јованов, *Два живописа једне колекције. Спомен-збирка Павла Бељанског* [монографија, уредила Ј. Јованов], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009, 16–22.

⁵ Павле Бељански, *Непосредно после Првог светског рата... Спомен-збирка Павла Бељанског* [каталог, уредила В. Јовановић], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1988, 15–17; Павле Бељански, *Дела њихове вредности. Спомен-збирка Павла Бељанског* [монографија, уредила Ј. Јованов], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009.

⁶ Dan Frank, *Voemi*, Службени гласник, Београд 2008, 208–209.

ОБЛИКОВАТИ И ПРИКАЗАТИ САКУПЉЕНО

У тренутку избијања рата Бељански је био у Београду, спреман да у Вишеградској улици започне градњу породичне куће и изложбеног простора за своје слике. Смрт мајке Милане 1942, као и погибија седморо најближих чланова породице јула 1944. године учинили су да главне преокупације његовог живота постану породица која му је остала и уметничка колекција и њена будућност.⁷ Многи су разлози због којих слике, које су крај рата дочекале у сандуцима испод гомила угља у подруму зграде у Господар Јовановој улици, колекционар у првим послератним данима у Београду није могао да изложи,⁸ а околности су у тим данима биле довољно опасне и за поседовање нечег сличног. Пошто се 1940. године пензионисао, Павле Бељански се 1. марта 1945. године вратио у активну дипломатску службу, у Министарству иностраних послова владе ФНРЈ. Место заменика начелника Протокола одредило је његов друштвени статус у новом поретку, а старе и никад прекидане везе са уметницима допринеле су утврђивању даље судбине саме колекције. Резултат првих послератних контаката са Миланом Коњовићем⁹ били су укључивање неколико слика овог аутора у уметничку колекцију Бељанског,¹⁰ као и договор о њеном представљању у Сомбору. Као покретач идеје о оснивању Уметничког музеја и његов први директор, Милан Коњовић је замислио да прва поставка музеја у једном сегменту прикаже старо војвођанско сликарство, а у другом савремено југословенско сликарство, чији су врхунски пресек могла да репрезентују дела из колекције Павла Бељанског. Након почетне идеје уследила је интензивна преписка, процес формирања излагачког концепта, као и изгледа колекције која ће у наредном периоду умногостро променити идентитет. „Ја остајем при оном што сам Вам овде усмено обећао, тј. да Сомборском Музеју на извесно време, за које мислим да ће бити дуже, позајмим своју скромну збирку слика и док сте Ви на челу тог музеја. Како не бих потпомогао тако корисну иницијативу као што је Ваша? Ово чиним утолико радије што се гробови мојих предака налазе у равницама Бачке. Ја, дакле, имам један дуг према Вашем крају, који сте Ви са толико љубави и надахнућа опевали, и ја тај дуг на овај начин једним малим делом враћам. Али, као што сам Вам такође рекао, моја збирка још није употпуњена. Она има извесних празнина, не толико у погледу заступљених сликара колико у погледу квалитета и броја слика. Ви сами знате колико је то незахвална ствар сакупљати слике својих савременика и то у једном, може се без претеривања рећи револуционарном добу, када се тражио и ствара један нов уметнички израз... Моја је намера у почетку била да ова збирка представља један преглед нашег савременог сликарства. Онда сам моју збирку ограничио на раздобље између два последња рата; касније, она ће обухва-

⁷ В. Јовановић, *Павле Бељански и његови ђреци. Сйомен-збирка Павла Бељанског* [монографија], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1977, 21.

⁸ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd 2001.

⁹ О пријатељству и преписци Милана Коњовића и П. Бељанског: В. Јовановић, *Павле Бељански и Милан Коњовић, сећања и ђисма*, Тиски цвет, Нови Сад 2004; Ј. Јованов, *Милан Коњовић*, четврта деценија [каталог], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2006.

¹⁰ *Мој ађеље II* (1930), *Жеђва* (1938), *ђира Фалционе* (1942), *Сђари ђорцелан* (1944), *Енђериђер* (година непозната, не налази се у Спомен-збирци). О Коњовићевим сликама у Спомен-збирци детаљније је писала И. Ланг: *Сйомен-збирка Павла Бељанског* [монографија, уредила Ј. Јованов], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009, 256–271.

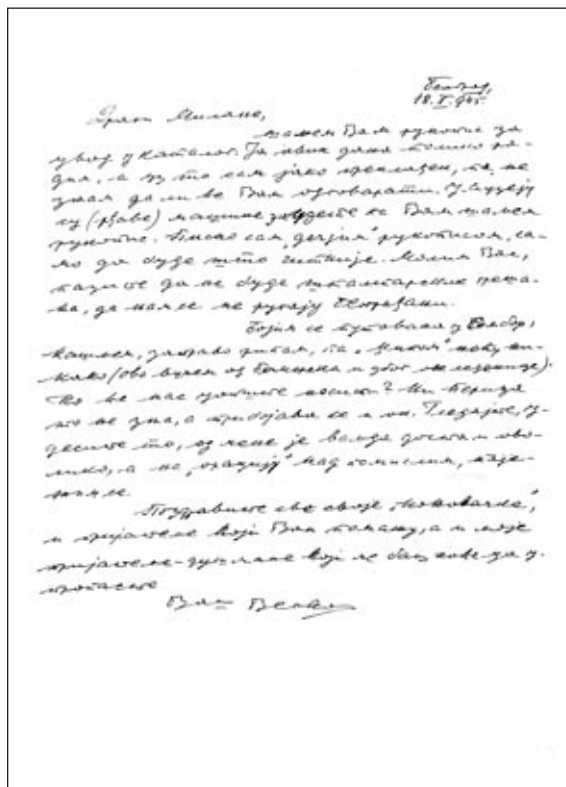
тити период од 1919. до 1944, дакле четврт века нашег сликарства. Поред тога, у мојој ће збирци бити заступљени поглавито сликари који су гравитирали Београду и који су се у назначеном међувремену као такви афирмирали. Овде морам споменути још једну ствар. У мојој збирци илустративног и монументалног сликарства нема. Ја сам у збирку унео само оне слике које представљају личне интимне доживљаје сликара, уколико су се служили чистим сликарским језиком. Тај се језик мора разумети или интуитивно осетити. Стога се питам на какав ћу пријем наићи код тамошњег света.¹¹

Овако опширан цитат из писма Павла Бељанског Коњовићу био је неопходан јер открива суштинска мерила којима се колекционар руководио при избору самих аутора и њихових слика, као и ступањ еволуције колекционарског концепта у том тренутку. Индикативна је стрепња Бељанског због могућих реакција јавности, која је, како ће се ускоро показати, била сасвим оправдана. У поменутом писму побројани су и аутори заступљени у колекцији, њих укупно двадесет: Зора Петровић, Коњовић, Иван Радовић,

MUZEJ LIKOVNE UMETNOSTI SOMBOR	
STARO VOJVODJANSKO SLIKARSTVO	
I. dvorana:	
SAVREMENO JUGOSLOVENSKO SLIKARSTVO	
ZBIRKA PAVLA BEJANSKOG	
II. dvorana:	
1. Gvozdenović Nedeljko:	4. Radović Ivan: Zima u Bačkoj
2. Šumanović Sava: Akt	5. Perić Jelfa: Mrtva priroda
3. Grcan Vinko: Cveće	6. Dobrović Petar: Mimi
8. Uzelac Milivoj: Pejzaž	7. Uzelac Milivoj: Ribe
III. dvorana:	
9. Lubarda Petar: Mrtva priroda	15. Grcan Vinko: Ulica u Negotinu
10. Hakman Kostja: Malakov	16. Konjović Milan: Moj atelje
11. Hakman Kostja: Ribe	17. Uzelac Milivoj: Pejzaž sa mora
12. Radović Ivan: Na terasi	18. Petrović Zora: Cigani
13. Dobrović Petar: Hridine	19. Lubarda Petar: Rak
14. Uzelac Milivoj: Akt	
IV. dvorana:	
20. Konjović Milan: Somborska figura	26. Perić Jelfa: Cveće
21. Milosavljević P.: Devojka sa tratinjom	27. Milosavljević P.: Ruže
22. Lubarda Petar: Astronaut	28. Uzelac Milivoj: Cirkus
23. Milunović M.: Mrtva priroda	29. Petrović Zora: Enterijer
24. Tartalja Marjono: Portre P.B.	30. Čelebonović: Figura u enterijeru
25. Čelebonović Marko: Šah	31. Aralica Stojan: Cveće
	32. Konjović Milan: Enterijer
V. dvorana:	
33. Petrović Zora: Bremenita žena	40. Milunović: Atelje
34. Gvozdenović: Figura u enterijeru	41. Petrović Zora: Cveće
35. Šumanović: Pejzaž	42. Milosavljević: Crkva u Parizu
36. Čelebonović: Pejzaž	43. Tabaković Ivan: Mrtva priroda
37. Petrović Zora: Bančanka	44. Lubarda Petar: Cveće
38. Radović Ivan: Iz Dalmacije	45. Aralica Stojan: Pejzaž
39. Hakman Kostja: Pariz	46. Konjović: Mrtva priroda
VI. dvorana:	
47. Radović I.: Posle kupanja	52. Tabaković: Voće
48. Gvozdenović: Pejzaž	53. Radović: Enterijer
49. Čelebonović: Portre žene	54. Bijelić: Mrtva priroda
50. Tartalja: Cveće	55. Šumanović: Mrtva priroda
51. Job Ignjat: Gorba	56. Tartalja: Crvena kapija
57. Aralica Stojan: Pejzaž	
VII. dvorana:	
58. Lubarda: Crna Gora	63. Tabaković: Enterijer
59. Milosavljević: Devojka u parku	64. Konjović: Žao
60. Bijelić: Glava	65. Tabaković Ivan: Sneg u Beogradu
61. Aralica: Ranjeni	66. Milunović Milo: Knez Mihajlova
62. Milosavljević: Devojka u fotelji	67. Gvozdenović: Akt

Књига утисака Народног музеја у Сомбору
Архив Галерије „Милан Коњовић“, Сомбор

¹¹ Павле Бељански Милану Коњовићу, из Београда у Сомбор, 2. јула 1945; Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор; В. Јовановић, *Нав. дело*, 234.



Писмо Вељка Петровића Милану Коњовићу,
из Београда у Сомбор, 18. септембра 1945.
Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад

Лубарда, Челебоновић, Тартаља, Мило Милуновић, К. Хакман, Петар Добровић, Ј. Перић, Табаковић, Гвозденовић, Шумановић, Грдан, Аралица, Митриновић, Бијелић,JOB, Петров, Узелац. Очигледно је у питању списак који се у великој мери разликује од пописа аутора из каснијег легата, а разликује се и од коначног каталога сомборске поставке.

Време за припрему тако велике изложбе било је изузетно кратко, а комуникација између колекционара и Музеја одвијала се углавном писмима. Кроз преписку Павла Бељанског и Милана Коњовића у том кратком међувремену до отварања Музеја, могуће је пратити последње корекције које је колекционар правио у поставци, било повлачећи поједине слике, или чак сва дела појединих аутора, или им, пак, само мењајући места у изложбеном простору.¹² Истог дана када Бељански шаље телеграм са последњим упутствима, из Београда је Вељко Петровић послао уводник за каталог изложбе. „У музеју су (рђаве) машине заузете“, правда он чињеницу да шаље руком писани текст, уз молбу да се пази на штампарске грешке „да нам се не ругају Београђани“.¹³

НОВИ МУЗЕЈ ЗА НОВО ВРЕМЕ

У интервјуу новинару *Полијтике* поводом прославе стогодишњице Народног музеја у Београду и отварања изложбе српског сликарства XVIII и XIX века, Вељко Петровић је одговорио и на питања у вези са сомборском изложбом. „Нови људи, углавном наш

¹² „Телеграфисао сам Вам да из збирке повлачим оба Митриновића и Петрова. Хоћу временом да сведем своју збирку на најмањи број сликара, чиме ће мислим добити. Пошто сам је видео у целини мени се чини да се то намеће. Зато Вас молим да скинете и Перићево жуто цвеће и да по могућству у каталогу не репродукујете Грдана и Перића. Трошкове које сте имали око фотографија и клишеа, молим Вас да ми јавите како бих то надокнадио. Моја је кривица. На овај начин створићемо места у Вашем музеју и за неку нову добру слику.“ Павле Бељански Милану Коњовићу, из Београда у Сомбор, 19. октобра 1945; Телеграм о ком је реч стигао је дан пре слања писма, 18. октобра, са прецизнијим упутствима: „Из збирке повлачим Митриновића Петрова стоп Зиму Радовића ставите на место Митриновића стоп преместити у другу салу поврће Гвозденовића и оставити само вашу жетву“.

¹³ Вељко Петровић Милану Коњовићу, из Београда у Сомбор, 18. септембра 1945; Спомен-збирка Павла Бељанског, инв. бр. Д 975.

познати сликар Милан Коњовић са својим сарадницима, предузели су одмах после ослобођења да од старог локалног музеја у Сомбору створе живљу модерну установу, те су поред извесних примерака у Бачкој ископаних прехисторијских и археолошких објеката, настојали да саберу у истој околини и нешто од старог војвођанског сликарства. Главну пажњу су обратили на то да образују у том нашем граду који се одувек изузетно интересовао за уметничке појаве, што више и што репрезентативније примерке југословенске модерне уметности. У том настојању њих је помогао, са својом ванредно одабраном галеријом, Павле Бељански који је на десетине најбољих слика од Узелца, Милуновића, Челебоновића и других носилаца наше предратне сликарске уметности, ставио на расположење изложби.¹⁴ Изложба је коначно отворена 27. октобра 1945. године говором Вељка Петровића, уз присуство „многих јавних и културних радника и грађана Сомбора“, ¹⁵ уметника активних између два светска рата (Сретен Стојановић се први, после Вељка Петровића на изложби, чланова породице Коњовић ално/грађанског Сомбора.¹⁶

У уводном тексту каталога Вељко Петровић је значајан део посветио образложењу потребе за оснивањем градских музеја у градовима Војводине, а у периоду непосредно после Другог светског рата, издвајајући сомборски пример као вид „подмлађивања предања и просветних установа из којих је (Сомбор) стотину година зрачио од Будима до Солуна.“¹⁷ Разуман и одмерен тон самог текста донекле је емотивно обојен у осврту на саму поставку која се тог тренутка отвара за јавност: „Ова скромна, збирка старијег војвођанског сликарства као и ванредна збирка наше модерне уметности, дарови су просвећених људи, добрих патриота који своју приврженост родном завичају дижу на висину културног родољубља као што тиме дижу и своје омиљено гнездо на висину



Прва страна Књиге утисака Народног музеја
у Сомбору
Архив Галерије „Милан Коњовић“, Сомбор

¹⁴ *Изложба сликарских радова познатих српских сликара XVIII и XIX века*, Политика, Београд, 19. октобар 1945. 5.

¹⁵ У Сомбору свечано отворен Градски музеј ликовне уметности и библиотека, Политика, Београд, 5. новембар 1945.

¹⁶ J. Јованов, *Судбина колекције Павла Бељанског од 1952. до 1957: поштовање у Музеју града Београда*, Рад музеја Војводине, бр. 50, Нови Сад 2008, 243–254.

¹⁷ Veljko Petrović, *Savremeno jugoslovensko slikarstvo* [katalog], Gradski muzej i biblioteka, Sombor 1945.

општенародног културног чиниоца. Господин Павле Бељански поред ретко поштене и предане службе држави и народу у дипломатији, упркос интернационално уобичајеном начину живота, у својој професији, жртвовао је више од двадесет година, све своје слободно време и приходе, док је прикупио и одабрао оволики број, може се смело рећи, најврснијих радова нашег новијег сликарства. Није претерано казати: у тешкој борби наших уметника за тих двадесетипет година, многи од њих не би издржао до краја, одбацио би четку и изломио палету, да није било уз њих неколико оваквих Бељанских.¹⁸ Поред изузетног уводника Вељка Петровића, каталог сомборске поставке садржи сегмент који поред основне кратке биографије сваког појединог уметника садржи и његов свеобухватни уметнички профил, што само по себи представља преседан у односу на дотадашњу изложбену праксу.¹⁹ Штавише, овим уметничким биографијама не само да је заокружен један период у раду заступљених аутора, од којих ће изванредан број оних који су рат преживели, и у наредном периоду створити низ значајних, али често поетички различитих остварења, већ су и појединачни опуси вредновани кроз поређења са дometима осталих сродних, или сасвим различитих уметника. „Док су код Добровића и Коњовића резултати модерног сликарства стајали дуго у тешкој борби са спутаношћу коренитог домаћег става, дотле су код њега (Милуновића – прим. Ј. Ј.) наишли без сметње, на такорећи природан изражајан облик. Њему нису причиниле никакве тешкоће ни импресионизам, нити пак доба револуционарне обнове, он је са лакоћом Европејца примио све, као да је већ одавно поседовао оно, што је ново. Ако модернизам има код нас већ своју академску зрелост, онда је Милуновић тај, који стоји без сумње на њеној кулминационој тачци.“ Уместо овог кратког исечка из биографских текстова било би занимљивије пренети их у целости, јер је у њима, вероватно не са тако претенциозном намером, садржана прва целовита и синтетичка оцена српског међуратног сликарства након Другог светског рата.

ПИСАНА РЕЧ КАО ПРЕТЊА

Управо овај сегмент каталога, за нас данас подједнако значајан као и уводник Вељка Петровића, био је повод оштрој критици која је покренула низ неугодности и проблема, а истовремено је показала да стрепња Павла Бељанског од критике јавности, или бар једног њеног дела, није била без основа. Мада су друге сличне поставке у локалним изложбеним просторима (попут изложбе војвођанских ликовних уметника у тек отвореном Народном музеју у Зрењанину) наилазиле на брзу реакцију ликовних критичара,²⁰ сомборска поставка је у непосредно забележена само наведеним кратким извештајем анонимног дописника *Политике* из Сомбора, о ком налазимо напомену у преписци Павла Бељанског.²¹

¹⁸ Исто.

¹⁹ Аутор ових прилога је Јанош Херцег, први кустос сомборског музеја.

²⁰ Јован Поповић, *Изложба војвођанских ликовних уметника*, Борба, Београд, 20. септембар 1945, 2.

²¹ „Занима ме пре свега какав је интерес и разумевање наишла моја збирка код тамошњег света, и какав је одзив публике. Интересује ме затим да ли је о њој било речи у покрајинској штампи. Ако јесте молим Вас да ми те бројеве пошаљете. Свакако Вам је познато да је 'Политика' донела један дужи чланак од свог сомборског дописника.“; Павле Бељански Милану Коњовићу, из Београда у Сомбор, 14. новембар 1945; Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор.

Осврт који је објављен неколико месеци касније²² није се позабавио значајем и уметничким дометима саме поставке, већ је био усмерен на садржину самог каталога, односно на вредносне судове које је Јанош Херцег изрекао о ауторима, извориштима њихове инспирације, интерпретацији и одабиру тема, и коначно о самој уметности међуратне епохе. Да је колекција Павла Бељанског уместо у Сомбору 1945. године изложена у Београду, критике би вероватно биле директније, јер би и порука изложеног сликарства свакако снажније одјекнула у изложбеном простору главног града, него у провинцијском центру, две стотине километара далеко од престонице. Овако, сама поставка, и поред широког круга заинтересоване публике, није схваћена као опасност која би могла да угрози тек обликоване, идеолошки засноване критеријуме уметничког стваралаштва. Са друге стране, каталог, писана реч, закључци који се заснивају на у свету актуелним вредносним судовима, уместо на мерилима нове уметничке праксе која захтева да уметничко дело јасно одрази идеале младе комунистичке државе, лако је могао да допре до свих крајева земље, у библиотеке, на факултете, па и у сам центар Београда. Због тога критика у начелу, па ни Бошко Петровић као аутор чланка, ниједном речју нису у негативном смислу поменули ни колекцију Павла Бељанског, нити су прозивана појединачна дела, већ су остали при анализи и потпуном неслагању са полазним тачкама разматрања, па самим тим и са свеукупним тумачењем уметничких појава које је Јанош Херцег исказао. Сасвим логично следи питање шта је то аутору осврта толико засметало у тексту Јаноша Херцега да није могао да похвали „појаву сомборског каталога, једнога од ретких у Војводини, а можда и првог, тим пре што су неки наши сразмерно велики музеји још увек без њега. Али, то је немогуће учинити. Издавач и писац у многим су прекорачили границе постављене оваквој врсти публикација праксом и мудрим разлозима, и упустили се, где је томе најмање место, у критична, ларпурлатистичка, па и шенгајстовска мутна разглабања, заузимајући некритичан, нетачан, али у извесном смислу јасан став.“²³

Једна од основних замерки Бошка Петровића односи се на афирмативан став Јаноша Херцега према Паризу као изворишту уметничке поетике већине аутора, према импресионизму као полазној тачки у „тражењу себе и свог пута“, у синтези уметничког искуства „Ђота и италијанских примитиваца са поукама француских мајстора“, у спровођењу начела Сезана, у обогаћивању израза „плодовима сликарске револуције XX века“, „модернизму“, „кубистичком експерименту“, „декадентној финоћи субтилног света“, „полету неспутаног светског сликарства“. Уместо као квалитет, на савлађивање „високо културног француског ликовног језика“ или „популаризацију европског сликарства“, код Херцега образложене одговарајућим контекстом, Петровић гледа као једну од највећих претњи савременом ликовном изразу. Подједнако оштрој критици је подвргнут и жанровски дијапазон којем сликари прибегавају, опредељујући се за „натирморте“, пределе, урбане пејзаже, фигуру у ентеријеру, а најређе композиције са више фигура. Сликарске визије које се појављују у најразличитијим темама, од пејзажа из француске Провансе (код Челебоновића), преко „зажарене Далмације, морем сливеног плаветнила неба, сребрног сјаја маслина, пламтећег црвенила тла, беле симфоније хри-

²² Бошко Петровић, *Каталоџ сомборске Галерије модерне сликарске уметности*, Летопис Матице српске, књ. 356, Нови Сад, јануар–фебруар 1946, 169–171.

²³ Исто, 169.

дина и дубровачких палача...“ (код Петра Добровића), слика Београда и блокова његових кућа, ентеријера у фигурама и мртвих природа (код Недељка Гвозденовића), „Далмације са њеним плавичастим лукама, ужареним тлом, тамним боровима, идиличним бербима грожђа и маслина“ (код Игњата Јоба), „париског живота: циркуси, барови, спортски стадиони, трке, куртизане, булоњска шума“ (код Миливоја Узелца), до сликарства које представља „поприште гигантске борбе између духа и материје, а резултира с нарочитом љубављу обрађеним пејзажима роднога краја“ (код Коњовића), приказане су као декадентне и педагошки опасне. У скали вредности за коју се Херцег залаже, емотивни тон, зачарани свет слике, микрокосмос уметника, распевана дионизијска природа, сликарска особеност, медитативна природа сликара, дубока осећајност, интимна осећања, као и аутономни свет слике заузимају високо место, што је такође у супротности са вредностима које заступа аутор осврта у *Лейойису Мајице српске*. Овакво резонување нити је први ни једини пример критике засноване на идеолошким мерилима послератне југословенске државе, али се издваја, као што је већ речено, по чињеници да се не бави директно уметничким делима, већ анализира сам текст изложбеног каталога.

Нешто више од месец дана раније, у Народном музеју у Петрограду је отворена изложба војвођанских ликовних уметника. Слично као у Сомбору, и овде је реч о изложби којом је после рата поново почео рад некадашњи Музеј северног Баната, приказавши поред старог војвођанског сликарства и селекцију радова савремених аутора.²⁴ Афирмативни тон којим у извештају са отварања Богдан Чиплић описује поставку савременог сликарства у великој мери се губи у приказу који је само два дана касније објављен у београдском листу *Борба*.²⁵ Јован Поповић примећује како „ниједан рад, додуше, не стрши изузетним квалитетима, али и не ремети одсуством сваког квалитета“, те да већина уметника показује солидне занатске квалитете, али не и напредак у начину обрађивања „нове тематике“. Млађој генерацији аутора, међу којима су Миливој Николајевић, Душан Ристић и Стојан Трумић, „који су пред рат били у фази формирања“, замера што се нису ослободили „својих беживотних понекад и настраних формалних преокупација. „Код скоро свих излагача или стагнација у већ стеченим манирима, или мучење око проблема шта да се ново каже и како да се каже. Осећа се, као и на београдским изложбама, оно садржајно и идејно сиромаштво што су га разне француске школе наметнуле већини наших сликара, оно љубоморно тражење и чување 'свога' стила без обзира на садржај, или с потцењивањем садржаја.“

Идеолошко/програмске циљеве уметности Јован Поповић ће детаљно образложити две године касније у осврту на пету изложбу Удружења ликовних уметника Србије.²⁶ Како тема овог текста није расправа о ликовној критици социјалистичког реализма, треба само нагласити да је Јован Поповић овде конкретизовао, разјаснио и поткрепио примерима оне тезе које је и Бошко Петровић поставио у поменутом приказу каталога сомборске изложбе. Сама тема послератне српске ликовне критике није ни приближно

²⁴ Б. Ч. [Богдан Чиплић], *У Петрограду је отворена изложба савремених војвођанских ликовних уметника*, Слободна Војводина, Нови Сад, 18. септембар 1945, 3.

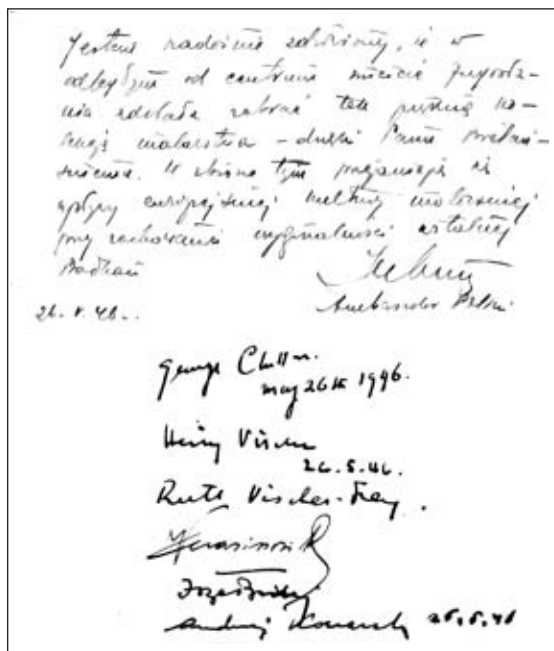
²⁵ Јован Поповић, *Изложба војвођанских ликовних уметника*, Борба, Београд, 20. септембар 1945, 2.

²⁶ Јован Поповић, *Уметници и лик нашег човека*, Књижевност, св. 1, Београд 1948, 65.

исцрпена нити истражена и она свакако треба да добије објашњење у далеко ширем контексту него што је неколико репрезентативних изложбених примера.²⁷

ЕПИЛОГ КРИТИКЕ КАТАЛОГА

Тезе суочене у каталогу изложбе колекције Павла Бељанског и у критичком осврту Бошка Петровића могле би се данас посматрати чак и као сукоб мишљења двеју уметничких и историјских епоха, да критика упућена сомборском музеју није имала ружан епилог. Наиме, Милан Коњовић као директор и Јанош Херцег као кустос и аутор критикованог текста били су суспендовани и тек од 1. јула 1946. године поново су враћени на посао.²⁸ У међувремену нема трагова о контактима између Коњовића и Бељанског, све до телеграма којим колекционар најављује посету изложби.²⁹ „Друштво“ које је Павле Бељански најавио заправо је чинило „особље страних амбасада и посланстава и особља војних изасланстава“.³⁰ Очигледно је Бељански схватио да је излагање његове колекције заправо послужило као окидач за идеолошке бравуре, а његов једини нама



Странице Књиге утисака Народног музеја у Сомбору са потписима припадника дипломатског кора
Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад

²⁷ Разматрајући различите етапе развоја српске ликовне критике, овим периодом се не бави ни Лазар Трифуновић у студији *Српска ликовна кријка*, Српска књижевна задруга, Београд 1967.

²⁸ Милан Коњовић Павлу Бељанском, из Сомбора у Београд, 1. јула 1946; Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор.

²⁹ Dvadesetog maja dolazim u društvu da li je još izložena moja zbirka. Beljanski; Телеграм Павла Бељанског Милану Коњовићу, из Београда у Сомбор, 18. мај 1946; Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор.

³⁰ *Страни представници разгледали галерију слика у Сомбору*, Политика, Београд, 1. јун 1946.

данас познати одговор представља организовање посете припадника дипломатског кора Сомбору 26. јуна, којом је указао на став званичног Београда и на себи својствен начин исказао подршку пријатељу и сараднику Милану Коњовићу, као и „прозваном кривцу“ Јаношу Херцегу. Међу гостима у Музеју тога дана су били амбасадори Јан Карел Венде (Пољска), Јозеф Корбел (Чехословачка),³¹ посланици Петар Тодоров (Бугарска), Жорж Делкоњ (Белгија), Александар Делиотос (Грчка), отправници послова Џорџ Клатон (Велика Британија), Жорж Ато (Француска), Фехми Нуза (Турска), те војни аташе САД Беркланд Слатс, већина њих „са госпођом“.

Позитиван ефекат ове посете био је повратак суспендованих на посао, али са јасном поруком да локална власт не намерава да толерише сличне идеолошке искораци: „Ја иначе од 1-јула опет примам плату али мању од мог послужитеља: 2.160 дин., дакле дивота!“³²

У УЛОЗИ АФИРМАЦИЈЕ НОВОГ ПОРЕТКА

Коначно признање самој колекцији, као и Милану Коњовићу, био је долазак Ђорђа Андрејевића Куна у пратњи Вељка Петровића у Сомбор, са циљем избора слика за предстојећу изложбу „Сликаство и вајарство народа и народности Југославије XIX и XX века“. Гости су потврду о посети оставили својим уписивањем у Књигу утисака, а Павле Бељански је о њој сазнао из већ поменутог Коњовићевог писма: „У недељу су били код мене Вељко Петровић и Кун, да изаберу из Ваше колекције слике, које треба да оду за Москву. Добро су нас очерупали. Узели су следеће слике: Лубарда: 'Рак', 'Арбанас' и 'Цвеће'; Коњовић: 'Жито', 'Сомборац' и једну од мене 'Крчма'; Челебоновић: 'Шах'; Милуновић: 'Мртва природа'; Аралица 'Ентеријер', 'Болесник' и 'Пејзаж'. Укупно 10 слика из Ваше збирке. Не знам зашто су баш из Ваше колекције морали узети слике, кад у Уметничком музеју имају доста слика од тих сликара.“ Прикраћена за ових десет слика, сомборска изложба је изгубила од свог сјаја, тако да је, од јесени 1946. године, Милан Коњовић чак намеравао да је привремено замени изложбеном поставком „Три века војвођанског сликарства“.³³

Изложба „Сликаство и вајарство народа и народности Југославије XIX и XX века“ одржана је у Уметничком музеју у Београду од 29. септембра до 29. октобра 1946. године, да би потом била приказана у Загребу и Љубљани, као и у Москви, Лењинграду, Прагу, Варшави, Братислави и Будимпешти.³⁴ Мада у раскораку са актуелном идеологијом, која је ову врсту уметности окарактерисала као „продукт уметности болесне и трошне“, слике из колекције Бељанског укључене су у ову поставку како би приказале пресек стваралаштва једне уметничке генерације, упоредо са „незаобилазним остварењима социјалне уметности“.³⁵

³¹ Данас познатији као отац некадашње америчке државне секретарке Мадлен Олбрајт.

³² Милан Коњовић Павлу Бељанском, из Сомбора у Београд, 1. јула 1946; Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор.

³³ Исто.

³⁴ М. Орловић, *Колекција Павла Бељанског код нас и у свету* [каталог], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2003, 18, 19.

³⁵ О. Бихаљи Мерин, *Сликаство и вајарство народа Југославије XIX и XX века*, Наша књижевност, бр. 11, Београд 1946; *Сликаство и вајарство народа Југославије XIX и XX века* [каталог], Београд 1946.

Актуелни критички осврти на ову и сличне панорамске изложбе националне уметности говоре о амбивалентном односу стручне јавности према сликарству периода пре Другог светског рата. Упркос фрагментарном представљању овог периода у уметничким метрополама Југославије, почетком педесетих година све је јаснија била тежња ка одређивању ове уметничке епохе.³⁶ Због тога не чуди што је Галерија УЛУС-а 1951. године изложбом „Седамдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920–1940“ оцртала сумарну слику тог времена. „Као основа за изложбу послужиле су слике које припадају Уметничком музеју и приватна збирка Павла Бељанског која се сада налази у Народном музеју у Сомбору и представља заокружену целину баш из овог периода нашег сликарства“,³⁷ из које су излагане слике: *Жена са сламним шеширом* (С. Аралица), *Кућачица* и *Девојка с књигом* (Ј. Бијелић), *Поврће*, *Фиџура у ентеријеру* (Н. Гвозденовић), *Барањски виногради* (П. Добровић), *Жијо* (М. Коњовић), *Мртва природа* (М. Милуновић) и *Цвеће* (Ј. Перић).

Опширан приказ изложбе објављен је у четвртном броју часописа *Лик*.³⁸ По намери, структури и начину излагања овај приказ се умногоме може поредити са текстом Јаноса Херцеге из сомборског каталога. Као савременик аутора изложених дела, Ђорђе Поповић је још у међуратном периоду имао прилике да прати збивања и појаве, тако да је и његов текст настао са сличних позиција као и Херцегов. Штавише, Поповић се није задржао само на међуратном периоду, већ је направио кратак осврт на саме почетке српског модернизма, набрајајући уметничке школе и утицаје који су довели до његовог настанка. Слично је поступио и пишући о међуратном периоду, издвајајући овога пута не Минхен већ Краков, Праг и Париз као изворишта уметничких утицаја. Текст се представља анализом стваралаштва заступљених уметника, која је заснована на реалним уметничким мерилима, у којима нема идеологије нити политичког диктата. Након поновног читања данас, намеће се питање да ли су се неке ствари заиста догодиле, да ли



Потписи Ђорђа Андрејевића Куна и Вељка Петровића у Књизи утисака Архив Галерије „Милан Коњовић“, Сомбор

³⁶ Ј. Трифуновић, *О Сјомен-збирци Павла Бељанског. Сјомен-збирка Павла Бељанског* [каталог, уредила В. Јовановић], Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1988, 43–47.

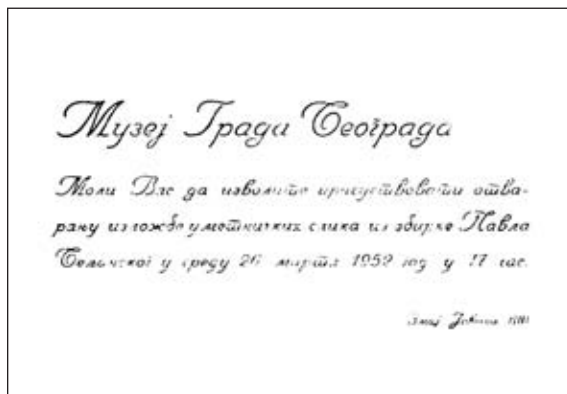
³⁷ *Изложба сликарских и вајарских дела из времена од 1920. до 1940. године*, Дуга, бр. 271–272, Београд, 1951; М. Орловић, *Нав. дело*, 19.

³⁸ Ђ. Поповић, *Београдско сликарство и вајарство 1920–1940*, Лик, бр. 4, Београд, 1. март 1951, 1, 4.

су све оне критике, више налик на упутство за руковање него на естетски суд, заиста биле написане. У првом плану се нашла целокупна међуратна епоха са својим уметницима и највећу примедбу аутор осврта има на чињеницу да је галеријски простор сувише мали да прикаже сложенији пресек. „Улусова галерија не пружа могућност ни за једну ни за другу алтернативу, као уосталом ниједна друга просторија у Београду. Галерија је духовито узела један излаз. Свој изложбу је назвала '70 дела'. То скида само један део одговорности пред великим задатком, приказује непотпуну слику периода у ликовној уметности и што је најважније поставља на своје место људе које су ситне свакидашње борбе бациле у други план или их избрисале и коначно даје подстрека онима који могу да прикажу тај период на један потпунији начин.“³⁹

ПОНОВО У БЕОГРАДУ

Ова изложба је део колекције Павла Бељанског вратила у Београд, што је поново покренуло питање њене будуће судбине. У једном тренутку Павле Бељански је преговарао да је прикаже у Цириху.⁴⁰ То се није остварило, као ни његова намера да своју збирку завешта Сомбору. Уместо тога, убрзо ће, 26. марта 1952. године, у Музеју града Београда бити представљен један њен део.⁴¹ Ова поставка означила је крај једне етапе, а истовремено је отворила сасвим ново поглавље у животу саме збирке, као и у процесу њеног обликовања.



Позивница за отварање изложбе у
Музеју града Београда
Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад

Протеклих седам година обележиле су структуралне промене у друштву које је трагало за сопственим идентитетом, баш као што је Павле Бељански непрестано трагао за правом структуром своје колекције. У подједнакој мери, и сама уметност је трагала за излазом из конфликтне ситуације коју су јој наметнула квазиестетска мерила послератних културних идеолога, следећи уверење како су контрола и програмирање уметничког стваралаштва неопходни, како би уметност могла да делује педагошки и усмерава генерације у складу са критеријумима тек установљеног поретка. Вештачки наметнут стваралачки про-

³⁹ Ђ. Поповић, *Нав. дело*.

⁴⁰ Павле Бељански Милану Коњовићу, из Београда у Сомбор, из Београда, 28. децембра 1951. Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор; „Што се тиче моје збирке има једна новост. Целвегер, који је овде швајцарски посланик, и кога Ви познајете, сад је у Цириху професор Универзитета. Он је тамо основао једно удружење за културну сарадњу с Југославијом. Био је пре кратког времена овде, како чујем, предложио је нашим да би, у оквиру те сарадње, била изложена у Цириху, током идуће године, моја сомборска збирка. Радовао бих се ако се ово оствари; то би био најбољи одговор и многим Вашим Сомборцима и ономе критичару Летописа Матице српске који нас је оптуживао.“

⁴¹ Ј. Јованов, *Судбина колекције Павла Бељанског од 1952. до 1957: поставка у Музеју града Београда*, 243–254.

грам је управо те, 1951. године, коначно почео да се распада, а један од првих и великих сигнала тог распадања била је управо УЛУС-ова изложба, наговештавајући буђење ренесансног духа предстојећег периода, баш као и иронична примедба Милана Коњовића: „Да ли је изложба у Галерији ’УЛУС’ отворена? То је некакав тежак порођај!“⁴²

Jasna Jovanov

COLLECTION OF PAVLE BELJANSKI 1945–1952

Summary

The Town Museum of Sombor opened in 1945 with an exhibition of paintings from the collection of Pavle Beljanski. This exhibition was on display in the Sombor museum until 1952, when it was moved to the Museum of Belgrade. The exhibition was opened by writer Veljko Petrović, who also wrote the introduction to the catalogue. The author of the paper on represented artists is Janos Herceg, the first curator of the museum, who represented the painters individually through their artistic profiles, connecting individual contributions to the universal criteria of artistic evaluation of art. Boško Petrović commented on the text in *Matica Srpska Annual*, reproaching the exhibition organizers for the length of the catalogue and Herceg himself for the positive attitude towards artistic occurrences not in accordance with the pedagogical and propagandistic roles of art in post-war Yugoslavia. Although Konjović and Herceg got suspended after this criticism, the paintings remained on the walls of the Sombor museum and continued to live in great reviews of Yugoslav and Serbian art that followed in years to come. Besides mentioning the events relevant for the faith of the artistic collection of Pavle Beljanski and its public life, it is important to characterize the perception of critics and the changes that occurred in that respect in the analyzed period. Of great importance is the gap noticed in the attitudes of communistic establishment which accepted the display of pieces of art made between the two wars as part of Serbian and Yugoslav art history, but without relinquishing the critical tone which accompanied this display. The changes in criticism occurred at the beginning of the 1960's, which was the end of the period during which Pavle Beljanski's collection was exhibited in the Town Museum of Sombor.

⁴² Милан Коњовић Павлу Бељанском, из Сомбора у Београд, 4. марта 1951; Архив Галерије „Милан Коњовић“, Сомбор.

ДРАГАН ЋАЛОВИЋ

Факултет за културу и медије, Мегатренд универзитет, Београд
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Визија новог друштва у југословенској послератној уметности

САЖЕТАК: У тексту се анализира остварење визије новог друштва у југословенској уметности у периоду од 1945. до 1952. године. Временски оквир посматраног периода одређен је постојањем Агитпроп апарата. Захваљујући успостављању разгранате мреже механизма контроле, у послератној Југославији оствариван је политички усмераваан развој уметничке теорије и праксе. Пред југословенске ауторе постављен је захтев да свој рад потчине општем политичком курсу и постављеним идеолошким оквирима. Остварење ових задатака водило је политизацији естетског и наметању уметничког ангажмана усмереног у циљу одбране официјелних партијско-политичких позиција. Уметност је требало да да оптимистичку визију новог друштва, да на непосредан начин објасни започете друштвене промене, те понуди званичну интерпретацију политичких кретања у земљи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: југословенска уметност, политизација естетског, репрезентација, социјалистички реализам.

УВОД

Развој југословенске уметности послератног периода био је условљен започетим друштвеним променама. Са доласком Комунистичке партије на власт у Југославији након Другог светског рата, идеја о изградњи новог друштва изгледала је реално остварљива. Ово је подразумевало не само успостављање друкчијег државног уређења већ и наметање нових односа у свим сферама друштвеног организовања. Новоуспостављена власт је, поред многих обећања „бољег и срећнијег живота“, донела и строго дефинисане оквире деловања уметничке праксе. Социјална тематика и лево оријентисана теоријско-уметничка стремљења добила су официјелни карактер. Иако развијана и пре рата, у оквиру социјалне уметности и кроз рад београдских надреалиста, ангажована уметност је тек након ослобођења добила пуну форму.

Многи представници југословенске авангарде су још у предратном периоду подржавали идеологију левике и прихватили уметност социјалистичког реализма. Након Другог светског рата, њихове пројекције нове стварности прерастају у зацртани програм праћен конкретним акцијама. Изградња социјализма као „друштва будућности“ већ је отпочела, а уметници, укључујући ту и оне потекле из редова предратне авангарде,

требало је да у читавом процесу узму учешћа. Многи од њих су, попут Коче Поповића, право на учешће у процесу полагаали и на основу свог истакнутог положаја у револуционарној борби.

У послератној Југославији, пресудну улогу у одређењу културног оквира новоуспостављеног друштва имао је апарат за агитацију и пропаганду. Већ је само његово оснивање наговештавало афирмацију оних поступака који су путем културне продукције имали циљ да подрже политички програм успостављене власти. Пред уметнике је стављен задатак да свој рад подреде партијским циљевима. Уметници почињу да обрађују призоре с радних акција, политичке манифестације, призоре из ослободилачке борбе, ужасе концентрационих логора, итд.¹ Читавој уметности наметнут је задатак културног преваспитавања. Она је требало да изрази „мисли и жеље народа“, и прикаже напоре изградње новог, социјалистичког друштва. Стара уметност, окарактерисана као „декадентна“ и „реакционарна“, била је одбачена заједно са старим друштвеним уређењем и системом вредности. Ново доба захтевало је нове конвенције, нову реторику, али и нову иконографију.

Развој послератне уметности у Југославији требало је да крене у корак са започетим политичким променама. Уметност је, у времену великих друштвених кретања, била схваћена као неодвојива од општег курса. Она је, на симболичком плану, требало да поведе исту борбу коју је званична идеологија водила у измени постојећих друштвених односа. Уметност је постала борбена снага партијске политике у сфери културе.² Од ње је очекивано да на непосредан начин објасни циљеве започете борбе за стварање соци-

¹ Без обзира на наметане захтеве од стране официјелне уметничке теорије, задржавање континуитета са својим предратним радом карактеристично је за све ауторе старије генерације. Међутим, док су представници социјалне уметности настојали да заоштре своје ставове и још отвореније и борбеније изнесу некадашње идеје, аутори који су стајали више на линији тзв. „грађанске уметности и књижевности“ настојали су да своја схватања и већ изграђени израз помире са новим захтевима. У књижевности, у овоме су највише предњачили Иво Андрић, који објављује *На Дрини ћуприју* (1945), *Травничку хронику* (1945), *Изабране ђирићеве* (1945), *Госпођицу* (1945) и *Нове ђирићеве* (1948); затим Вељко Петровић који се у својој збирци приповедака *Прејелица у руци и друге сличне ђирићеве* (1948) окреће ратним темама. Ратну тематику обрађује и Исидора Секулић у књизи *Зайиси о моме народу* (1948), у којој попут Ива Андрића и Вељка Петровића настоји да свој предратни литерарни рад прилагоди новонасталим околностима, истовремено не подређујући књижевне квалитете идеолошким. У периоду када су књижевност и уметност биле сматране средством идејне борбе за нове друштвене односе, аутори старије генерације, који су у предратном периоду стекли одређени књижевни углед, били су у нешто мањој мери подвргнути строгој идеолошкој принуди, што им је давало више литерарног замаха него што су га имали млади писци.

И у ликовним уметностима, аутори старије генерације, са већ оформљеним интересовањима и ликовним изразом, често нису били спремни да у новонасталој културној клими свој рад у потпуности подреде захтевима које је пред њих постављала званична теорија. Често су ови аутори и њихова дела били предмет најоштријих напада критике. Уколико прихватање нове тематике није било праћено и изменама у ликовном изразу, онда су овакви поступци, најчешће, оцењивани као неискрени и као покушај да се у напредну уметност уведе буржоаска декаденција. Као примери прилагођавања новој тематици, уз задржавање већ изграђеног изрази, у сликарству би се могли навести радови Петра Лубарде (*Бомбаш*, 1945), Мила Милуновића (*Окујашор одлази*, 1946), Ивана Радовића (*Овуда су ђирошци Немци*, 1945), Милана Коњовића (*Изградња моста код Боџојева*, 1947), Марка Челебоновића (*Сеоска композиција*, 1948), Предрага Милосављевића (*Поглед на Нови Београд у изградњи*, 1948), итд.

² У вези са овим Срђан Марковић истиче да је уметност „[...] пребачена у свет дневне политике и стављена под контролу цеховских удружења преко којих је могла бити програмирана и контролисана“ (Срђан Марковић, *Децембарска згуна*, Филозофски факултет у Београду, Интерпринт, Београд 2009).

Детаљније о утицају струковних удружења и спровођене културне политике на уметност, вид. у: Љубодраг Димић, *Агитпроп култура. Агитпроповска фаза културне пољитике у Србији 1945–1952*, Рад, Београд 1988.

јалистичког друштва, али и да постане манифестација те борбе. Промене на плану политике, путем идеолошки усмеравање културне политике, добијале су свој пандан и у спровођеним променама у сфери уметности. Путем официјелне уметничке теорије и уметничке критике, југословенској уметности су наметане како промене на плану израза, тако и захтеви за обрадом одређене тематике. Усвајањем става о документарној улози уметности, односно њеним сагледавањем као одраза стварности, а потом и наметањем захтева за обрадом одређених тематских целина, официјелна уметничка теорија је, у послератном периоду, југословенске уметности стављала у функцију остварења визије новог друштва.

У тексту који следи, биће посматрано остварење визије новог друштва у југословенској уметности у периоду од 1945. до 1952. године. Временски оквир посматраног периода одређен је постојањем Агитпроп апарата.

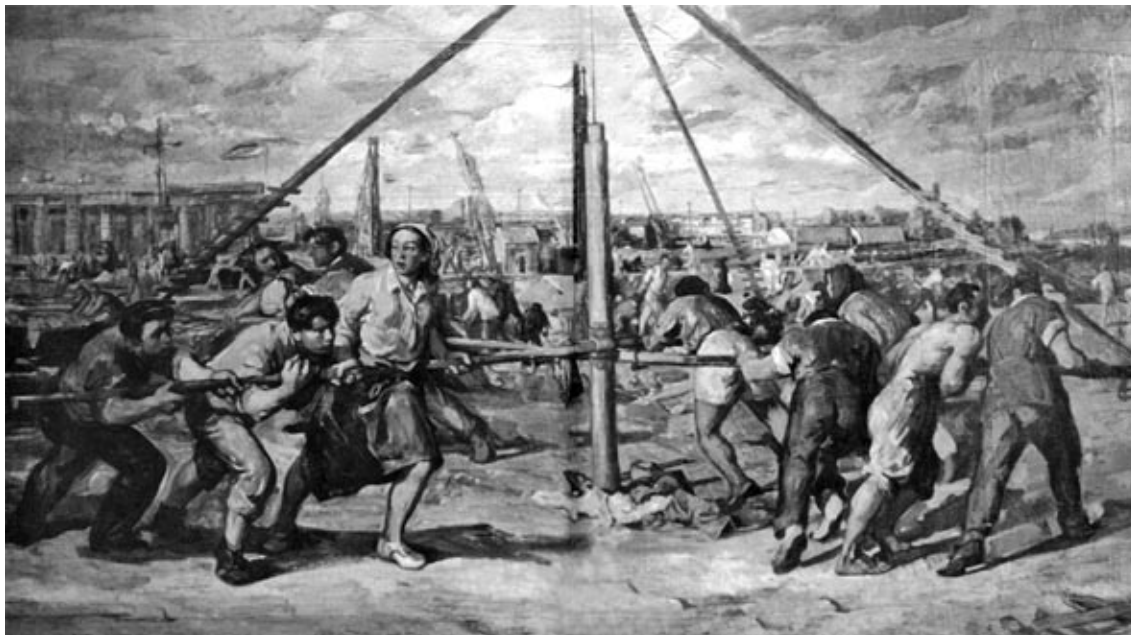
ТЕМАТИКА ИЗГРАДЊЕ У ФУНКЦИЈИ ОСТВАРЕЊА ВИЗИЈЕ НОВОГ ДРУШТВА

Већ је Први конгрес ликовних уметника ФНР Југославије, почетком децембра 1947. године у Загребу, показао измењен положај уметника и уметности. У главном реферату „О могућностима, задацима и перспективи наше ликовне уметности“, Ђорђе Андрејевић Кун истиче да уметницима Југославије петогодишњи план даје нове теме и инспирације: „они имају часну улогу да изразе и овековече овај историјски покрет“.³ Манифестацију оваквог става, у ликовним уметностима, најбоље остварује слика Боже Илића *Сондирање штерна на Новом Београду* (1948).⁴ Слика је први пут изложена на VII изложби УЛУС-а, крајем 1949. године. Како димензијама (240 x 440 cm) тако и читавим композиционим планом, *Сондирање штерна* има све одлике монументалног сликарства. Симетрично распоређеним масама, Илић остварује хармонијску равнотежу док је динамика постигнута назначеном фабулом. Читав план слике је сценски постављен. Актери дешавања су весници новог друштва, окупљени у заједничкој изградњи социјалистичке домовине. Брисан простор који слика приказује претворен је у непрегледно градилиште, испуњено добро организовано масом радника, дизалицама, заставама, скелама и различитом грађевинском механизацијом. Стиче се утисак да је све становништво укључено у процес обнове и изградње, а целокупна земља претворена у јединствено градилиште. Вештим сликарским потезом Илић остварује апологију рада на обнови земље.

У оно време, у југословенској уметничкој теорији постојао је чврсто изграђен став да би и уметници, својим радом, требало да допринесу обнови и изградњи земље. Подстакнут званичним програмом, Илић својом сликом преноси извештај директно са терена, из жиже општеномодног ангажовања на изградњи новог друштва. Међутим, *Сондирањем*, Илић не остварује само сведочанство једног догађаја већ преноси и дух времена. Стављена у службу државне пропаганде, слика није била само глорификација рада и најава новог друштва, већ постаје и својеврстан симбол сведржавног напрет-

³ Ђорђе Андрејевић Кун, *О могућностима, задацима и перспективи наше ликовне уметности*, реферат на Првом конгресу ликовних уметника ФНРЈ, 1947.

⁴ Божа Илић, *Сондирање штерна на Новом Београду*, уље на платну, 240 x 440 cm, 1948.



Божа Илић, *Сондирање штерна на Новом Београду*, 1948, уље на платну, 240 x 440 цм

ка, али и напредности нове идеологије. У тексту објављеном у *Борби* поводом ове слике Ото Бихаљи Мерин пише:

Божа Илић уобличио је проблем радног ентузијазма, ритам и срећу колективног стварања у изградњи социјалистичке отаџбине сигурним потезима и хармоничним бојама. Човек, машине, грађевина и сам предео чине складну и животу блиску целину.⁵

Снажно израженим агитацијским и дидактичким својствима, слика у потпуности задовољава захтеве постављене уметничке догме, по којој је уметности дата васпитна улога у служби дневно-политичких циљева. У том смислу, слика није само приказ надљудских напора на изградњи нове социјалистичке стварности већ и позив свима да се у тај процес укључе. Готово пророчки, Илић наговештава будући напредак, благостање и јединствена настојања свих југословенских грађана. Поред тога, *Сондирање* треба разумети и као сведочанство већ започете будућности. Својом сликом, Илић преноси поруку да се историја дешава овде и сада, и да су југословенски грађани већ узели у њој учешћа.

Исту намеру је могуће пратити и у Куновој слици *Изградња*.⁶ Осмишљена као сегмент ширег процеса, слика не преноси настојање да се обухвати приказ у његовој це-

⁵ Ото Бихаљи-Мерин, *Поводом слике Боже Илића Сондирање штерна на Новом Београду*, *Борба*, год XIV, 9. јануар, 1949, 6.

⁶ Ђорђе Андрејевић Кун, *Изградња*, темпера на картону, 80 x 90 цм, 1951.



Ђорђе Андрејевић Кун, *Изградња*, 1951, темпера на картону, 80 x 90 cm

лини, већ да се кроз ухваћени детаљ назначи немогућност његовог уоквирења сликарским платном. Фокусирањем само на један његов део, Кун остварује приказ изградње као процеса гигантских размера. Усвајањем истог принципа који је применио у *Колони*, Кун приказ изградње сагледава као део укупног „мозаика“ обнове земље.

Скеле, носећи стубови, длето и чекић пресецају централну масу, сачињену од динамичних покрета снажних младића, који енергично и ужурбано раде на обнови земље. Кроз приказан полет и преданост постављеном циљу, Кунова *Изградња* није само сведочанство „ужурбаног напретка земље“ већ и манифестација новог доба које је већ почело. Поред тога, својом композицијом, Кун говори да будућност није само нешто



Исмет Муџезиновић, *Мешалица за бетон*, 1947, уље на картону, 70,5 x 47,5 cm

што ће израсти на овом раду већ се она у њему и огледа (супротно мукотрпном раду „експлоатисаних“ радника у буржоаским друштвима).

Једна од успелијих реализација ове тематике (остварених у соцреалистичком маниру), свакако је и фреска на Бледу, Славка Пенгова, за коју је 1948. године добио Прву награду Комитета за културу и уметност. Реч је о монументалној композицији реалистичког израза, са видљивом стилизацијом у духу совјетске соцреалистичке школе. Фреска представља својеврсну глорификацију напретка, подстакнутог социјалистичком изградњом. Здружени радници, с ашовима и крамповима, одлучним и хитрим кораком освајају простор према посматрачу. Чврстог погледа, смелог држања, ови слободни градитељи будућности не продају свој рад „буржоаском експлоататору“, већ, јединствени у свом науму, постављају темеље новом југословенском друштву. Задњи план претворен је у непрегледно градилиште са дизалицама, скелама и постављеним конструкцијама, далеководима, док у предњем плану пажњу привлачи лик девојке, која у левој руци, држећи југословенску заставу, а у десној одојче, сигурним кораком предводи масу радника. Очигледно је овде реч о алегоријском приказу напретка будуће југословенске државе и нових поколења која ће наставити процес југословенске социјалистичке изградње.

У низу ликовних остварења, у којима је приказана обнова земље, каква су *Изградња мостиа у Бођојеву* (1947) Милана Коњовића; *Пољед на Нови Београд у изградњи* (1948) Предрага Милосављевића; студије радника и омладинаца са радних акција Ивана Табаковића (1947); готово амблематско дело *Девојка са срџом* (1949) Миливоја Николајевића; *Ударници алексиначких рудника* (1950) Михаила Петрова; *Лийосџрој* (1947) Тоне Краља; *Градња мостиа на Лацви* (1947–48) Младена Вежа; *Градња железничке џруђе* (1948) Фрања Мраза; скулптуре Рада Станковића *Елекџромонџери* (1948), *Обалски радник* (1952) итд., свакако треба издвојити и *Мешалицу за бейџон* Исмета Муџезиновића.⁷ Слика приказује омладинце и омладинке, снажне младиће и жене, који, здружени под окриљем црвене заставе, подигнуте на какву греду, постављају темеље новом друштву. Пирамидално устројена, композиција остварује стабилност и специфичну мирноћу, саткану од динамике покрета њених актера. Готово нема повезаност учесника и њихова преданост послу објављују нераскидиво јединство и истрајност у приближавању новог сутра.

Мешалица за бетон, смештена у центар композиције, обједињује фигуре радника у јединствену масу, задржавајући их у доњој половини платна, док, истовремено, отвара простор ка хоризонту у горњем делу слике. Младић са колицима, приказан у предњем плану, положајем тела и динамиком покрета усмерава поглед ка мосту који пресеца слику на два, симболички супротстављена, дела. Динамичној маси радника и механизације из предњег плана супротстављен је задњи план слике, са приказом младића и девојке, који обасјани топлим сунчевим зрацима стоје на мосту окренути леђима посматрачу. Уздигнут изнад радних напора осталих актера приказаног догађаја, овај пар симболички наговештава перспективу новог сутра, усмеравајући машту посматрача ка хоризонту. Смештен у једини осунчани део читавог приказа, представљени пар директно усмерава машту посматрача ка хоризонту, иза оgrade моста, ка оном што је већ изграђено, али и

⁷ Исмет Муџезиновић, *Мешалица за бейџон*, уље на картону, 70,5 x 47,5 cm, 1947.

оном што ће тек бити изграђено. На тај начин, Мујезиновић отвара могућност уживљавања у надолazeћу будућност. То је разрешење мука, оправдање зноја и уложеног труда. То је оно светло које се уздиже над скелама испресецаном долином и које се већ пробија за врхом бреговитог хоризонта.

Илустрацију захтева Милована Ђиласа, изречених у чланку „Величина и херојство омладине на прузи“ (*Борба*, 8. октобар 1946), и његовог позива југословенским уметницима да се укључе у изградњу земље, те и директног наметања ликовне обраде Омладинске пруге, која „[...] даје необично богатство мотива – боја, љепота у форми и покрету, разноврсности у осјећањима. Полет ка једном циљу хиљада људи, од којих је сваки свој човјек, а сви су упрегли све снаге у истом правцу, младићи и дјевојке с разних страна земље, с разним навикама, васпитањем, а све прожима једна воља, једна мисао [...]“, можда на најбољи начин дају литографије са Омладинске пруге Бошка Карановића; слика *Омладина ѓради љруђу* (*Ми ѓрадимо љруђу* – око 1949) Боже Илића; као и графике са мотивима *Омладинске љруђе* Отона Глихе и Љубице Сокић.⁸

Изразит пример соцреалистичке графике са тематиком изградње свакако су и *Рудари* Тоне Краља.⁹ Овим радом, Краљ приказује динамику рударског посла. Набрекле мишице радника дочаравају мужевност ових хероја новог друштва. Мушка фигура, која доминира у централном делу листа, заузима готово читав простор рударског окна. У њеном ставу, напетим мишицама, начину на који је осветљена, има нечег колосалног. Монументални приказ радника, који у својој графици износи Тоне Краљ, пева химну херојима рада. То је „песма“ у славу напретка, новог света и благостања. Краљеви рудари нису опхрвани болом и тежином свог посла (што је био доминантан приступ у социјалној графици), већ су потакнути неуморним еланом, чврсто усмерени ка новом путу напретка и благостања.

Тематика изградње је у мањој мери била изражена и у књижевности, и то пре свега у раду аутора млађе генерације. Овим радовима требало је приказати полет новог доба, привредни раст и одушевљење учесника читавог процеса обнове и изградње земље. Тако, Богдан Чиплић пише поему *Канал Дунав–Тиса–Дунав* (1949), у којој изградњу Канала везује за преображај војвођанског пејзажа од мочварног до идиличног предела, прекривеног житним пољима и новим насељима. Ново доба наступало је чврстим кораком, а одлучни став да се на путу друштвеног преображаја истраје требало је показати и у југословенској уметности. О значају обраде ове тематике свакако сведочи и објављивање зборника радова *На љрузи* (Загреб, 1947), у издању Друштва књижевника Хрватске. Прилоге за зборник дали су Барковић, Б. Беговић, Беретин, Боглић, Ђаће, Франичевић, Калеб, Каштелан, Коларић-Кишур, Крклец, Матковић, Сл. Новак, Парун, Павлић, Роксандић, Секулић, Селаковић, Н. Симић, Шинко, Шнајдер, Шолц, Витез, Вучетић. Објављивањем литерарних прилога на ову тему, угледних хрватских аутора, требало је пренети атмосферу са градилишта омладинске пруге Шамац–Сарајево, те дочарати градитељски занос југословенске омладине.

⁸ Милован Ђилас, *Величина и херојство омладине на љрузи*, Чланци: 1941–1946, Култура, Београд 1947, 303–304.

⁹ Тоне Краљ, *Рудари*, литографија, 1950.

Прикази рада и градилишта постаће готово програм ондашње југословенске уметности. Један од првих задатака нове власти била је обнова ратом разрушене земље, у коју је требало да буде укључено све становништво. Од уметника је очекивано да се својим радом, величањем овог великог подухвата, укључе у читав процес. С друге стране, схваћена као одраз стварности, уметност новог социјалистичког друштва имала је и обавезу да прикаже оно што се дешавало ван уметничких кабинета и атељеа. На тај начин, она је постајала сведочанство „величине радног полета и постигнутих резултата“, који су остварени под окриљем нове власти. Објаве рада на изградњи земље биле су подржане не само путем визуелних и литерарних приказа већ и интензивним фотографским извештавањем о започетом масовном процесу. Овим је, с једне стране, створана специфична атмосфера оптимизма новог социјалистичког друштва, док је, с друге стране, готово отворено, остваривана пропагандна намера.¹⁰ Обећања „бољег сутра“ требало је да обезбеде виђење социјалистичке борбе као напредног светског процеса, а представнике нове власти као способне и истинске доносиоце просперитета.

ТЕМАТИКА ОСЛОБОДИЛАЧКЕ БОРБЕ У ФУНКЦИЈИ ОСТВАРЕЊА ВИЗИЈЕ НОВОГ ДРУШТВА

Послератни период југословенским грађанима није донео само окончање ратних страдања већ и друкчију историјску перспективу. Други светски рат представљао је преломни период у којем није извојевана само слобода југословенским народима већ је створана и њихова нова држава. То је био период утемељења идеологије, која ће усмерити читав даљи политички курс земље. Јован Поповић значај ослободилачке борбе појенцира речима:

Наша изградња социјализма не само што је заснована на тековинама ослободилачке борбе, немогућа без њих, већ је прожета и духом те борбе.¹¹

Борба за слободу била је истовремено и револуционарна борба за успостављање новог друштва. То је била борба против „буржоаске експлоатације“, а за прихватање идеја социјалистичке револуције. На рушевинама старог, требало је изградити ново, хуманије друштво, које би следило учење марксизма-лењинизма-стаљинизма. То је била прекретница, која је најављивала крупне друштвене промене. Други светски рат представљао је „херојско доба“ у историји југословенских народа, у којем је извојевана њихова коначна слобода, и у којем су постављени темељи њиховог будућег развоја.

Нова друштвена кретања одредила су и нов курс југословенској уметности. Од уметника је очекивано да својим делима стану уз борбу за остварење социјализма. Започете друштвене промене одразиле су се на југословенску уметност, како на формалном тако и на тематском плану. Захтеви за интензивнијим ангажовањем уметника, између осталог, подразумевали су и евоцирање ратних страха и страдања југословенских

¹⁰ О употреби фотографије у пропагандне сврхе вид. детаљније у: Миланка Тодић, *Фотографија и пропанда: 1945–1958*, ЈУ Књижевна задруга, Бања Лука, Helicon, Панчево 2005.

¹¹ Јован Поповић, *Писци пред шемањиком Ослободилачког раја*, Књижевне новине, бр. 4, год. I, 9. март 1948, 3.

народа, али и истицање улоге Комунистичке партије и партизанског покрета у ослобођењу земље.

Већ јула 1945, Вања Радауш штампа мапу линореза *Ми њамџимо...*, на основу отисака насталих крајем 1943. године. Гођен ратним страхотама које је видео у Лици, Банији и на Кордуну, Радауш грозничаво ради, и у партизанским техникама штампа 54 отиска, од којих је у тренутку публиковања мапе сачувано 48. Графике су рађене у високој штампи, грубим изразом, којим су тек назначене контуре на црној површини папира, чиме је страхота призора још више појачана. Сцене спаљених, и у бомбардовањима разрушених градова, са престрављеним лицима, готово да преносе звиждук бомби, мирис дима и повике настрадалих. Једино ужарени хоризонти уносе неку врсту сабласног осветљења. Престрављени људи, заробљени у овим стравичним призорима, језиви лик целата који у левој руци држи секиру а у десној одрубљену људску главу ослоњену на пањ, застрашујуће сцене прекланих људи натопљених крвљу, призори масовних вешања са спаљеним селима у даљини, силоване а потом преклане девојке са ликом непријатељског војника који „потписује“ злочин, ауторизује учињене страхоте и нанете патње ратом захваћеном становништву, полураспаднути људски лешеве расути по путама који језиво подсећају на крхкост живота, призори безумних масовних убијања, беживотна тела која тону у бездан кречњачких јама или пак у таласима реке налазе коначно уточиште, сељаци који испред спаљених кућа чекају да буду стрељани, фашистички војници који у болницама од кревета до кревета убијају немоћне или своју жртву пробадају бајонетом, усташки војници окрвављени дејом крвљу, ухваћени графичким ножићем у безумном насиљу, набијене на колац, искасапљене, спаљене, живе претестерисане жртве почињених страхота, које сведоче о мучеништву народа и ратним зверствима, све су то актери Радаушевих графика. Готово плакатски решен лик нацистичког војника, који усправно стоји испред непрегледних гробова које је сâм ископао, носећи у десној руци таблицу с натписом „Seig heil“, као да безуспешно покушава да закорачи према посматрачу, да изађе из тог мрачног света страдања, смрти и трулежа, не схватајући да је и сâм с временом постао беживотан.

Оригинално сведочанство ратних разарања у послератној југословенској графици остварује и Божидар Јакац, који махом у техници бакрописа ради низ графика са путовања трагом босанских офанзива, од којих ваља навести *Порушени Прозор* (1946), *Крвави мост* у *Фочи* (1946) итд.; затим Бранко Шотра, један од идеолога социјалистичког реализма, који својим графикама *Сџара Херцеговина*, *Колона*, *Положај*, преноси сећања минулог периода, као и Франо Баћа, који тематици рата, рушења и злочина посвећује своје литографије.¹² Франце Михелич се тематиком коју обрађује у серији од шест литографија, у периоду 1945–1946 (*Сџаљено дрво*, *Партизанско логориште*, *Курир*, и др.), такође надовезује на записе из рата.¹³

Тематиком ослободилачке борбе заокружен је и Маријан Детони. Оно што је видео и документовао у својим скицама током ратног периода у партизанским редовима у

¹² Миодраг Б. Протић, *Југословенска графика 1900–1950*, ур., каталог изложбе, едиција *Југословенска уметност XX века*, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977 – фебруар 1978, 21.

¹³ Мелита Стеле Можина, *Словеначка графика 1900–1950, Југословенска графика 1900–1950*, каталог изложбе, уредио Миодраг Б. Протић, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977 – фебруар 1978, 1977, 36.

којима се налазио сада настоји да сликарски обради. Ово раздобље његовог сликарства трајало је од ослобођења до 1955. године. Свој рад почиње композицијом *Прелаз њартиизана њреко Пиве* (1944), којом настоји да пренесе атмосферу ратне неизвесности.¹⁴ Суморни приказ групе бораца у чамцу који у јесењем праскозорју крећу у непознато намеће специфичан немир посматрачу, још једном га подсећајући да рат своје страхоте не показује само у борби или заробљеништву већ у сваком минуту свога трајања.

Можда најуспелији приказ страдања у послератном југословенском сликарству представља Кунова слика *Сведоци ужаса*.¹⁵ Реч је о оригиналном сведочанству страдања током Другог светског рата, које се кроз ослањање на изграђено читалачко искуство и доминантно разумевање „ужаса“ тек у оквирима ратних страдања повезује са ратном тематиком. Иако, посматрајући Кунову слику, не можемо са сигурношћу рећи да ли је реч о евоцирању ужаса из ратног периода, или о намери аутора да створи атмосферу ужаса универзалног важења, можемо претпоставити да се доминантно тумачење ове сцене, у раном послератном периоду, кретало у смеру евоцирања догађаја из периода рата. Пишући о овој слици, Радован Зоговић истиче да је Кун кроз приказ људи које су непријатељи довели да гледају извршење ужаса над својим сусељанима дао њихова ужаснута лица, узбуђења и мисли као субјективне одразе објективних догађаја.¹⁶

Смелим кадрирањем, слика не даје директан приказ ратних страдања, већ, скрећући поглед са самог догађаја на његове посматраче, постаје упечатљиво сведочанство опште атмосфере испуњене страхом, револтом и страдалништвом једног минулог периода. Уоченим гримасама и избезумљеношћу погледа, Кунови *сведоци* непосредно дочаравају страхоту која се пред њиховим очима дешава. Запрепашћење, саосећање, потресеност, осуда самог чина, али и уплашеност пред монструозном стварношћу, дочарани су у изразима лица портретисаних, положајем њихових тела, грчем којим приказана жена привлачи новорођенче себи, покушавајући да га заштити од ужаса стварности. Сама страхота призора, пренета кроз реакцију присутних, остављена је да се иживи у мислима посматрача.

Међутим, оно што приказ чини још језивијим је уплашеност приказаног дечака, чији поглед није окренут ка самом догађају. Он као да покушава да побегне пред опасношћу која се приближава. Закупљени ужасом који се пред њима дешава, приказани посматрачи не примећују сопствену угроженост. Они постају сведоци, али и будуће жртве ужаса, учесници у ширењу вртлога људске патње, укључени у непрекидни циклус страдања.

Од многобројних дела послератног југословенског сликарства, која обрађују тематику ослободилачке борбе, каква су: *Прелаз њреко Суђјеске* (1946), *Збеџ* (1950), *Рушење њруге* (1946–1948), *Прелаз њреко Неретиве I* (1944), *Прелаз њреко Неретиве II* (1946), *Прелаз њартиизана у чамцу* (1947), *Ноћ у Зеленџори* (1951) Маријана Детонија; *Суђјеска* (1948) Ђорђа Теодоровића; *Партизанска колона* (1948) Франце Михелича; *Жена борац* (1947) Доре Клеменчич-Маја; *Партизанска колона* (1946) Вита Глобочника итд., можда посебно треба издвојити готово плакатски приказ двојице рањеника, у слици *Из њетје офанзиве Воје Димитријевића*, у којој су страдање и међусобна повезаност бораца дочарани кроз

¹⁴ Маријан Детони, *Прелаз њреко Пиве*, уље на платну, 62 x 86 cm, 1944.

¹⁵ Ђорђе Андрејевић Кун, *Сведоци ужаса*, уље на платну, 82 x 102 cm, 1948.

¹⁶ Радован Зоговић, *К лицу човјека!*, Књижевне новине, бр. 2, год. II, 11. јануар 1949, 3.

симболички приказ ослепљеног партизана који на својим леђима носи рањеника без ногу, док му он говори пут; као и *Прелажење Неретве* (1948) Исмета Мујезиновића, у којој аутор приказује борце како се спуштају самом обалом реке, носећи рањенике на носилима и леђима, са пушком у руци.¹⁷ Неретва, готово потпуно заклоњена телима партизана, замењена је незадрживом бујицом бораца, нераскидивим ланцем који наместо срушеног моста спаја обале.

Свакако, један од најупечатљивијих примера обраде ратне тематике и евоцирања „херојског карактера“ партизанске борбе, представља слика *Колона* (1946) Ђорђа Андрејевића Куна.¹⁸ Слика приказује младе партизанске борце како с пушком на рамену, смирено и самоуверено, прелазе планинске врлети. Рађена експресивним сликарским потезом, али и чврстим, готово илустративним цртежом, слика представља покушај да се на што снажнији начин пренесе порука о величини партизанске борбе. Плакатска експлицитност, попут оне у слици *No pasaran* (1945), отворено показује уметникову намеру да оствари својеврсну апологију борбе.¹⁹ Без обзира да ли је реч о Шпанском грађанском рату или о Другом светском рату у Југославији, идеја слободе, као и бескомпромисна борба да се слобода оствари, биле су основне смернице Кунове сликарске визије. Патње и страдања нису оно што аутора занима. Кунови партизани су једри и одлучни борци, њих петорица приказаних само су део непрекидног ланца, који знатно превазилази рам платна. Безвремено протицање колоне бораца, тихо и одлучно, још једном подсећа на оштрину погледа жене на слици *No pasaran*, њеном окамењеном изразу лица и положају руку којима држи пушку. Идеја слободе, коју Кун овим својим радовима преноси, није идеја слободе као недостижног идеала, као утопијског маштања, већ слободе као јединог пута, као неминовног разрешења периода страдања. Управо та коначност достизања идеала слободе, то бескомпромисно настојање да се она оствари, јесте оно што посматрачу *Колоне* преноси једно страхопоштовање према ослободилачкој борби југословенских партизана, и према самом лику борца и његовој истрајној тежњи у остварењу идеала правде, слободе, равноправности, нове будућности.

У величању хероике ослободилачке борбе у југословенској послератној уметности посебно место припало је споменичкој скулптури. Поводом расписивања конкурса владе НР Србије за израду пројеката и идејних скица за споменике у Јајинцима, Крагујевцу, Титовом Ужицу, Белој Цркви, Краљеву, Приштини и на Фрушкој гори, Ото Бихаљи Мерин, у тексту „О споменицима достојним бесмртних дела“ (1948), истиче да су монументални споменици у свим епохама представљали симболе свог времена. Отуда се јавља и потреба, како даље истиче, да се у епохи „пожртвовање, свесне и херојске борбе против фашистичког нечовечства“ остваре адекватни уметнички одрази стварности.²⁰ Овим споменицима требало је не само сачувати успомену на „херојску историју“ југословенских народа већ васпитавати нове нараштаје, у духу „новог југословенског патриотизма“. По речима Ота Бихаљија, овим споменицима је требало у ка-

¹⁷ Исмет Мујезиновић, *Прелажење Неретве*, уље на платну, 165 x 110 cm, 1948.

¹⁸ Ђорђе Андрејевић Кун, *Колона*, уље на платну, 185 x 216 cm, 1946.

¹⁹ Ђорђе Андрејевић Кун, *No pasaran*, уље на платну 65 x 54 cm, 1945.

²⁰ Ото Бихаљи Мерин, *О споменицима достојним бесмртних дела*, Књижевне новине, бр. 21, год. I, 6. јул 1948, 2.



Ђорђе Андрејевић Кун, *Колона*, 1946, уље на платну, 185 x 216 cm

мену и бронзи остварити уметничку материјализацију примера „[...] хероизма, величине човека и смелости у борби за национално ослобођење и остварење социјализма“.²¹

Захваљујући многобројним државним наруџбинама, као својеврсни симболи извојеване слободе, широм земље подижу се споменици у славу Револуције. Потискивано ангажовање скулптора, припадника социјалне уметности међуратног периода, са променом друштвених околности, добило је пунији израз. Један од првих споменика посвећених ослободилачкој борби у Југославији израдио је Антун Аугустинчић у Батиној Скели на Дунаву. Рад је започет почетком 1945. године, а трајао је нешто више од две године. Спомеником је требало сачувати сећање на сусрет југословенских партизанских јединица с јединицама Црвене армије. То је био монументални приказ „нераскидивог пријатељства“ југословенских и совјетских народа, али и симбол утемељења нове идеологије на југословенским просторима.

²¹ *Ibid.*

Захваљујући интензивном државном улагању у подизање споменика револуције, Југославија је у послератном периоду претворена у огромно градилиште. У свим крајевима земље ничу споменици у славу партизанске ослободилачке борбе и костурнице палим жртвама. Наративност облика и могућност да се алегоријски пренесу прикази борбе, страдања и херојства нарочито су изражени у првим послератним годинама. Тражење узора у реалистичкој традицији било је подржано званичним захтевима за прихватање теорије социјалистичког реализма, али и личним афинитетом аутора старије генерације. У моделовању фигуралних композиција настојало се да се ухвати динамика покрета и да се пренесе снага унутрашње психолошке борбе приказаних ликова. Стилизацијом портрета бораца стварао се тип партизана који се развијао до симбола ослободилачке борбе. Угледање на совјетску традицију, подржано званичном теоријом, било је акт симболичког укључивања Југославије у јединствене идеолошке оквире са земљама „народне демократије“. То је била планска естетизација простора према захтевима спровођене политике.

Отварање према новим ликовним концепцијама, педесетих година, одразило се и у споменичкој скулптури, пре свега кроз постепено напуштање соцреалистичког идеала и прихватање апстрахованих облика. Међутим, инсистирање на обради тематике ослободилачке борбе није одбачено ни са започетим променама. „Ослобађање уметности“, покренуто измењеном културном политиком, значило је усвајање нових форми, али не и напуштање става о потреби укључивања уметности у остварење политичких циљева. Прихватање новог израза било је манифестација новог идеолошког курса. Оно је било симбол уметничких и грађанских слобода, пре него стварни одраз оваквих односа на терену. Изградња споменичких комплекса, којима је требало приказати величину ослободилачке борбе и историјски значај успостављене власти, као и улогу Комунистичке партије Југославије, настављена је и после педесетих година.

У овом прелазном периоду раних педесетих година, још увек се осећа утицај већ утврђеног ликовног приступа, са тек постепеним, а касније и све смелијим стремљењима ка тражењу властитог скулпторског рукописа. Франтишек Смерда 1951. године у Љубљани ради споменик *Илеџалац*, у којем је реалистички израз употпуњен снажним осећањем за психологију, док Коста Ангели Радовани, у споменику *Револуције* у Куманову, акценат ставља на ритам покрета и волумена. У овом периоду све је чешћа тежња прочишћавања детаља и свођења поруке на знак. Године 1952. Зденко Колацио и Зденко Сило раде *Споменик и костурницу Владимиру Горјану* у Бераму. Чистота облика и наглашеност геометрије у композицији убрзо постају једно од главних ослонаца споменичке скулптуре. Својеврсну прекретницу у ангажованој скулптури чини споменик *Стијейану Филиповићу* у Ваљеву Војина Бакића.²² Споменик је конципиран 1953. године и износи форму до крајњих граница ишчишћену дескриптивности. Природни облици сведени су на геометријске контуре, али још увек у читљивој и разговетној обради.

Међутим, без обзира на започете промене на плану разумевања форме, током педесетих година, тематика ослободилачке борбе и даље задржава доминацију унутар ове уметничке врсте. Потреба да се путем скулптуре евоцирају сећања на партизанске под-

²² Драго Здунић, *Револуционарно кийарсџиво*, ур., Спектар, Загреб 1977, 15.

виге током Другог светског рата и улогу Комунистичке партије, и након тзв. „ослобађања уметности“, остаје главна смерница државне поруџбине.

Обрада ратне тематике била је једнако присутна и у књижевном стваралаштву. У свом тексту „Велика годишњица“, објављеном у *Књижевним новинама* (бр. 14, год I, 1948), Јован Поповић позива књижевнике да у својим делима прикажу Сутјеску и Пету офанзиву јер, по његовим речима, „та тема у којој се испољава сва снага наше Комунистичке партије под вођством друга Тита и најбољих синова наших народа, тражи своје надахнуте певаче и тумаче“.²³ Неисцрпност ратне тематике у југословенској књижевности послератног периода Јован Поповић објашњава, с једне стране, тиме да је успела обрада ове тематике значајна и за светску књижевност и, с друге, што је југословенска ослободилачка борба постала узорни стил ослободилачке борбе свим поробљеним народима.²⁴ Како наводи, иако три године, колико је прошло од ослобођења земље, није много у развоју књижевности, обрада ове тематике отвара се као дужност пред југословенским ауторима.²⁵ У периоду свеопште борбе за спровођење друштвеног преображаја, југословенска уметничка теорија заузела је положај посредника између постављених политичких захтева и реалних кретања у југословенској уметности. Званична уметничка теорија, али и планска културна политика, наметале су уметницима задатак да кроз своје текстове изнесу свеукупност ослободилачких напора југословенских народа.

У тексту „Писци пред тематиком Ослободилачког рата“ (1948), Јован Поповић образлаже захтев за обрадом тематике ослободилачке борбе схватањем да се сва величина и многострукост овог процеса још увек није исцрпла. Притом, приказ ослободилачког рата за југословенске народе, по Поповићевим речима, не представља само приказ рата са свим страдањима и страхотама које он носи, већ и приказ стварања нове југословенске државе и рађања „новог човека“. Он нешто даље истиче:

Најтипичнија појава нашег ослободилачког рата то је раст људи, скоро фантастични развитак појединаца од „бездначајних“ људи до хероја и значајних личности.²⁶

Управо приказати ову појаву јесте, по Поповићевом мишљењу, један од основних задатака југословенске књижевности. Међутим, приказ „новог човека“ требало би, по његовим речима, да буде „типичан уз пуну индивидуалну одређеност“.²⁷ Како објашњава, да би једна личност била књижевно убедљива, она би требало у себи да обухвати и низ индивидуалних карактеристика, а опет, да би била типична, истовремено да буде приказана у вези са читавим процесом, односно, она треба да одражава целину, а то се, напомиње Поповић, односи чак и на записе о стварним личностима.²⁸

У даљем тексту Поповић даје смернице правилном третирању lika борца. Он саветује југословенске ауторе да продру у саму његову психологију, да покажу његову искрену повезаност са партијском борбом и да истакну његову идеолошку позицију. У

²³ Јован Поповић, *Велика годишњица*, Књижевне новине, бр. 14, год. I, 18. мај 1948, 1.

²⁴ Јован Поповић, *Писци пред темељиком*, 1948, 3.

²⁵ Јован Поповић, *Велика годишњица*, 1948, 1.

²⁶ Јован Поповић, *Писци пред темељиком*, 1948, 3.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

обради лика партизанке, Поповић прихвата одбацивање приказа њене женствености, јер како истиче, „[...] она је доиста била аскетски строга, чак донекле суха“.²⁹ Но, без обзира на ове спољне манифестације, жена-борац није била неемотивна, већ је, по Поповићевим речима, имала „[...] богатији унутарњи живот него иједна најпатетичнија и најкомпликованија жена којом би се бавили танани романијери“.³⁰ Поред тога што би требало да прикаже типични карактер борца, писац, по Поповићевом мишљењу, требало би и да понуди приказ целине борбе, али тако да не покаже сумњу, деморалисаност или било какав песимизам међу борцима, јер би овакав поступак давао лажну слику ослободилачке борбе југословенских партизана.

Од литерарних приказа ослободилачке борбе свакако би требало истаћи дневник *За Тийом* (1945) Чедомира Миндеровића, поему *Јама* Ивана Горана Ковачића, роман *Далеко је сунце* (1951) Добрице Ћосића, *Зайисе из ослободилачког райа* (1946) Родољуба Чолаковића, писане као својеврсна хроника дешавања у партизанским одредима током првих ратних година; дневник *С њарђизанима* Владимира Назора, писан током 1943–1944, а објављен 1945. године; повест *Облаци над Таром* (1947) Чедомира Миндеровића, *Истиниште леђенде* (1944; друго, допуњено издање 1948) Јована Поповића, као литерарно уобличење појединих епизода ослободилачког рата, итд.

Тематика партизанске ослободилачке борбе била је једнако обрађивана у југословенским ликовним уметностима као и у литератури. На тај начин требало је задржати сећања на страхоте рата, али и истаћи улогу југословенских власти, Комунистичке партије и Јосипа Броза у ослобођењу земље, и налажењу нове перспективе југословенским народима. Прикази борбе, страдања и херојства постајали су симболи „величанственог пута“ којим су југословенски народи дошли до остварења коначне слободе. То је било сећање на херојски период стварања темеља новом југословенском друштву. Евоцирање подвига југословенских партизана и партијских челника нудило је херојску слику нове власти али и стварало специфичну атмосферу која је у оно време постојала међу југословенским грађанима, вођеним вером у остварење новог друштва.

ПРИКАЗ „НОВОГ ЧОВЕКА“ У ФУНКЦИЈИ ОСТВАРЕЊА ВИЗИЈЕ НОВОГ ДРУШТВА

Као најтипичнију појаву ослободилачког рата Јован Поповић истиче развој појединачца од обичних људи до хероја.³¹ Приказивање овог процеса у том смислу је схваћено као још један задатак који је пред југословенске књижевнике и уметнике требало ставити. Свакако, и у овом поступку Јован Поповић одбацује прихватање било каквог схематизма. Он свој став објашњава чињеницом да би строга типизација ликова умањила књижевну убедљивост. Уместо овога, приказани ликови требало би да поседују сву пуноћу индивидуалних карактеризација у поступцима, мишљењу, осећању, говору, али ниједна од ових карактеристика не може бити схваћена као типична уколико „[...] није приказана у битној вези са читавим процесом, ако не одражава целину“.³²

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Међу типичне особине радника-сељака, Сретен Стојановић наводи његов „[...] понос, сталоженост, одлучност, одважност у животу и храброст пред смрћу“.³³ Једино уколико осети дух свог времена и „карактер нашег човека и наше земље“, истиче Стојановић, један аутор може постати „уметник свог народа и свог доба“. Списак особина које је требало препознати у новом човеку даје и Коста Грубачић у свом тексту „Васпитни значај рада на омладинској прузи“ (1947). По Грубачићевим речима, колективни рад здружене југословенске омладине отвара могућности за развој оних особина које „кресе новог човека“, као што су јасност, перспективност, принципијелност, одлучност, иницијативност, снажљивост, револуционарни полет спојен са практичном пословношћу, организованост у раду, уредност, тачност, другарство, самокритичност, самопожртвовање, неустрашивост, безгранична љубав према отаџбини и мржња према непријатељу, упорност и истрајност до потпуне победе у послу.³⁴ Управо су то особине које кресе омладинца са пруге, чији литерарни приказ даје Игор Леандров у свом спису *Фрагменти са џруџе* (1947). Омладинац о којем он говори није такав по својој природи, већ се, захваљујући сопственој вољи, труду и околностима у којима се нашао, развио до „хероја“ новог доба.

Приказати могућност развоја, перспективност и обликовање новог човека, у самом процесу мењања друштвене стварности, били су они поступци које су југословенски аутори требало да остваре. Приступ у обради лика Велибор Глигорић у тексту „Савремени писац“ (1948) посматра као један од битних критеријума у одређивању припадности аутора тзв. „декадентној“ или „напредној“ литератури. Ослањајући се на схватање о класној условљености литературе, Глигорић истиче да је буржоаска литература потчињена интересима буржоазије и империјализма који су, по свему судећи, антихуманог карактера. Безизлазни песимизам и обесцењивање вредности човека, који, по Глигорићевом мишљењу, карактеришу буржоаску литературу, произлазе из агоније друштвене класе на умору. У таквим околностима, аутор постаје апологет насиља, заведен интересима буржоаске класе, он „[...] ствара патолошке слике надљуди, и од манијака, злочинаца, избезумљених верских и расистичких фанатика модерне хероје“.³⁵ Он постаје творац одраза буржоаског друштва, у којем „идеализација бизарног“ не представља ништа друго до потврду његовог пропадања.

Сасвим супротне одлике Глигорић препознаје у литератури насталој у социјализму или путем социјализма. „Напредни“ писац, супротно декадентном, није окренут фалсификовању стварности, већ њеном одражавању, он јој прилази са одушевљењем према револуционарним и стваралачким подвизима, и не само то, него и активно учествује у изграђивању ове стварности, закључује Глигорић.³⁶ Управо ова „борба за човека“, за његову слободу и достојанство, била је по Глигорићевом веровању „водиља“ напредних писаца у њиховом активном учешћу у борби против фашизма. У овој борби, током Другог светског рата, изграђиван је и лик новог човека, „[...] лик човека који је своју личну

³³ Сретен Стојановић, *Питање уметности код нас*, О уметности и уметницима, Просвета, Београд 1952, 96.

³⁴ Коста Грубачић, *Васпитни значај рада на омладинској прузи*, Младост, бр. 7–8, год. III, јул–август 1947, 44.

³⁵ Велибор Глигорић, *Савремени писац*, Књижевност, бр. 3, год. III, март 1948, 248.

³⁶ *Ibid.*

судбину спојио са судбином народа, који је дао високу цену витешком карактеру, смелости, усправности, моралу човека“.³⁷ Одржавајући везу са ослободилачком борбом, југословенски писци одржавају своју везу са народом, укључујући се у укупну борбу за стварање социјалистичког друштва, наставља Глигорић.³⁸

Изградња новог човека настављена је и након ослобођења. Она је, по Глигорићевом мишљењу, уско повезана са петогодишњим планом и укупним економским, друштвеним и културним развитком.³⁹ Лик новог човека, наставља Глигорић, постаје израз борбе за остварење новог друштва. У унапређењу читавог процеса, Глигорић свакако значајну улогу даје и југословенским писцима, којима нова тематика отвара нову перспективу у разумевању мотива и њиховој обради.⁴⁰ У условима сукоба између два табора, „[...] табора империјалиста и табора демократских народа коме је на челу Совјетски Савез [...]“, напредни књижевник не може бити неутралан, сматра Глигорић.⁴¹ На њему је „велики историјски задатак“ да претходи револуционарним догађајима. На тај начин, Глигорић ону „слободу“ аутора да прикажу друштвене односе „без њиховог прикривања“ заправо замењује *обавезом* да кроз свој рад понуде пројекцију новог друштва и лика новог човека.

Стварање лика новог човека, са започетим културним и друштвеним развитком, повезује и Јован Поповић. У тексту „Уметници и лик нашег човека“ (1948), писаном поводом пете изложбе УЛУС-а, Поповић каже:

Наш човек воли на сликама да види градилишта, процесе и средства рада, али он хоће, треба и заслужује да види своје лице, лице човека у чијим рукама и чијом свешћу све то тек добија смисао и даје учинак.⁴²

У наставку текста, Јован Поповић критикује поступак многих аутора да лик новог човека користе само као „додатак машинерији“, „деталј у пејзажу“ или какав пратећи елемент своје композиције. Иако већ приказивање лика новог човека има значаја, он напомиње да се на томе не треба зауставити. Лику новог човека треба посветити пуну пажњу, и то не само његовим увођењем у први план, већ и обухватнијом ликовном обрадом. Јер, како наводи, није довољно приказати његов напор, јединство, телесну снагу или заставу под којом ради, него и његов лик, снагу његове свести и радост с којом у раду учествује.⁴³

Став да економска реформа и процес изградње изазивају „револуционарну промену човека“, у њему самом и у његовом односу према заједници, износи и Милан Богдановић у свом тексту „Нови мотиви у преображају нашег живота“ (1948).⁴⁴ Иако, по његовом мишљењу, остварени економско-политички потези дају нов угао посматрању човека, што не може а да се не одрази и на литературу, Богдановић указује да ова тематика није

³⁷ *Ibid.*, 249.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, 249–250.

⁴¹ *Ibid.*, 250.

⁴² Јован Поповић, *Уметници и лик нашег човека*, Књижевност, бр. 1, год. III, јануар 1948, 62.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Милан Богдановић, *Нови мотиви у преображају нашег живота*, Књижевне новине, бр. 5, год. I, 16. март 1948, 3.

у довољној мери обрађена у перима савремених југословенских аутора. Како истиче, питања као што су нов положај жене, проблем села и удруживања сељака, само се у незнатној мери обрађују.

ЗАКЉУЧАК

Успостављање нових друштвено-политичких односа, након Другог светског рата, оснажило је утемељење концепције идеолошки ангазоване уметности и уметничке теорије, изражене уочи рата, а затим настављене током ослободилачке борбе. Условљен успостављањем чврстих политичких веза Југославије са Совјетским Савезом и земљама Источног блока, те радом на учвршћивању социјалистичког режима у земљи, развој југословенске уметности и уметничке теорије налазио је свој ослонац у искуству *социјалне уметности* међуратног периода и уметности партизанске ослободилачке борбе, као и у теоријским схватањима настајалим на темељу марксизма-лењинизма, те идеологији социјалистичког реализма развијаној у Совјетском Савезу. Захваљујући развијању концепције културе и уметности као области којима се партијски руководи, пред југословенске ауторе постављен је захтев да свој рад потчине општем политичком курсу и утврђеним идеолошким оквирима. Остварење ових задатака водило је политизацији естетског и наметању уметничког ангажмана усмереног у циљу одбране официјелних партијско-политичких позиција.

Започевши радикалну друштвену реформу након Другог светског рата, југословенске власти створиле су нове оквире развоју уметничке теорије и праксе у земљи. Спровођена културна политика, као и официјелна уметничка теорија и критика, биле су сагледаване у оквирима укупног рада на успостављању новог друштва. Институционализацијом партијског утицаја у спровођењу и планирању културне политике, те партијски усмереном уметничком критиком, изграђиван је снажан механизам утицаја власти на уметнички живот у земљи, чиме је обезбеђивано подређивање уметничке теорије и праксе постављеним политичким/партијским циљевима.

Будући схваћена као делатност која утиче на укупни друштвени развој, уметност је у послератној Југославији требало да буде укључена у започети процес социјалистичке изградње. Путем официјелне уметничке теорије и критике, југословенским уметностима наметана је партијски одређена перспектива развоја. Уметност је требало да буде *партијска*, а то је значило да подржи званичну идеологију и својом тенденцијом активно учествује у савременим догађањима. Она је требало да узме активну улогу у изградњи новог друштва, да укаже на перспективу развоја, али и да својим „напредним“ стајалиштем тај развој подржи. Уметност је требало да да оптимистичку визију новог друштва, да на непосредан начин објасни започете друштвене промене, те понуди интерпретацију политичких кретања у земљи. Она је, захваљујући њеном разумевању као одразу стварности, постала сведочанство започетих друштвених промена. Дакако, овде је реч о једној официјелној интерпретацији, понуђеној да постане сведочанство започетих промена.

Захтеви које је пред југословенске уметнике постављала официјелна уметничка теорија и критика само су делимично у пракси били остварени. На слаб или непотпун

одзив аутора наилазе захтеви да се прикаже процес стварања новог и „расула“ старог човека, друштвена стварност бивше Југославије, те процес стварања „братства и јединства“ југословенских народа. Чак је и захтев да се путем уметности обради тематика обнове и изградње, индустријализације, аграрне реформе, итд., био релативно слабо остварен. Ипак, путем остварених радова подржавана је визија новог друштва које је спровођеном политиком стварано у Југославији.

Приказом друштвено-економског просперитета, револуционарних тежњи и ослободилачке борбе југословенских народа остварених током Другог светског рата, те стварања новог човека, све уметничко стваралаштво послератног периода требало је да оствари афирмативан однос према процесу социјалистичке изградње и подржи веру у нову будућност. Партијски програм и зацртани државни план нису смели да буду критички разматрани, већ је супротно, од уметности тражено да подржи веру у ново друштво, и истакне значај визионарског пута којим су југословенски народи кренули.

У тренутку успостављања својеврсне митологије нове стварности, југословенска уметност постала је глас који је објављивао захуктали процес друштвених промена, али и пророчке визије скоре будућности. Она је постајала одраз, документ не толико саме стварности колико вере да је нова стварност могућа, и, још и више, да се она дешава „сада и овде“. У раном послератном периоду, подређена захтеву да посведочи о рађању новог друштва и новог човека, југословенска уметност постала је укључена у партијски иницирану производњу приказа о идиличном реду и незадрживом напретку у новом друштву чија је изградња започела. Данас, више од пола века касније, југословенска уметност раног послератног периода остаје сведочанство једног утопијског покушаја да се планском изменом читаве друштвене стварности оствари једно ново, хуманије друштво. Она остаје сведочанство колико саме прошлости толико и једне визије, једног имагинарног света у чије је постојање требало веровати.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Андрејевић Кун, Ђорђе (1947). *О могућностима, задацима и перспективама наше ликовне уметности*, реферат на Првом конгресу ликовних уметника ФНРЈ.
- Бихаљи Мерин, Ото (1948). *О споменцима доскојним бесмртних дела*, Књижевне новине, бр. 21, год. I, 6. јул.
- Бихаљи-Мерин, Ото (1949). *Поводом слике Божје Илића Сондирање штерена на Новом Београду*, Борба, год XIV, 9. јануар.
- Богдановић, Милан (1948). *Нови мотиви у преображају наше живописне слике*, Књижевне новине, бр. 5, год. I, 16. март.
- Глигорић, Велибор (1948). *Савремени писац*, Књижевност, бр. 3, год. III, март.
- Грубачић, Коста (1947). *Васиљини значај рада на омладинској јузи*, Младост, бр. 7–8, год. III, јул–август.
- Денегри, Јерко (1977). *Српска графика 1900–1950*, Југословенска графика 1900–1950, каталог изложбе, уредио Миодраг Б. Протић, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977 – фебруар 1978.
- Димић, Љубодраг (1988). *Азијској култури. Азијској фази културне историје у Србији 1945–1952*, Рад, Београд.
- Ћилас, Милован (1947). *Величина и херојство омладине на јузи*, Чланци: 1941–1946, (Милован Ћилас), Култура, Београд.
- Здункић, Драго, ур. (1977). *Револуционарно књижевно*, Спектар, Загреб.
- Зоговић, Радован (1949). *К лицу човека!*, Књижевне новине, бр. 2, год. II, 11. јануар.
- Марковић, Срђан (2009). *Децембарска јуза*, Филозофски факултет у Београду, Интерпринт, Београд.

- Мереник, Лидија (2001). *Идеолошки модели: српско сликарство 1945–1968*, Веорolis, Београд.
- Можина, Мелита Стеле (1977). *Словеначка графика 1900–1950*, Југословенска графика 1900–1950, каталог изложбе, уредио Миодраг Б. Протић, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977 – фебруар 1978.
- Поповић, Јован (1948). *Велика годишњица*, Књижевне новине, бр. 14, год. I, 18. мај.
- Поповић, Јован (1948). *Писци пред њемајником Ослободилачког рата*, Књижевне новине, бр. 4, год. I, 9. март.
- Поповић, Јован (1948). *Уметници и лик нашег човека*, Књижевност, бр. 1, год. III, јануар.
- Протић, Миодраг Б., ур. (1977). *Југословенска графика 1900–1950*, каталог изложбе, едиција *Југословенска уметност XX века*, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1977 – фебруар 1978.
- Стојановић, Сретен (1952). *Пицање уметности код нас*, О уметности и уметницима, Просвета, Београд.
- Тодић, Миланка (2005). *Фотографија и пројеканда: 1945–1958*, ЈУ Књижевна задруга, Бања Лука, Helicon, Панчево.

Dragan Čalović

VISION OF A NEW SOCIETY IN YUGOSLAV POST-WAR ART

Summary

The text analyses how a vision of a new society in Yugoslav art was created in the period from 1945–1952. The scope of the analysed period is determined by the working period of the Agitprop apparatus. Due to established mechanisms of control in post-war Yugoslavia, the concept of culture and art as fields which can be led by political decisions was developed. Yugoslav artists were called to coordinate their work with the general political course and official ideology. The realization of these demands implied the politicization of Yugoslav art. Artistic engagement was dedicated to protect the official political programme and to offer a vision of the new society. Yugoslav artists were called to explain social changes, and to offer an official interpretation of the political situation in the country.

DAVOR DŽALTO

Факултет уметности Универзитета у Нишу
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

The Concept of Authorship in Visual Arts: Main Contemporary Approaches

ABSTRACT: The question of authorship became one of the most important issues in art theory in the second half of 20th century. This issue appeared in the fields of aesthetics, theory and history of visual arts originally under the influence of literary theory. On the other hand, art practice of the 1960s, '70s and '80s alone raises this question and challenges the borders of art creativity, the role and meaning of the “artist” in creation and perception of the artwork. This was the way in which the concepts of “author” and “artist” came into the focus of art theory, which made further explorations and clarification of these concepts a necessity.

KEY WORDS: authorship, author, artist, deconstruction, originality, creativity.

The purpose of this article is to present main approaches in understanding the problem of authorship in contemporary literature on history and theory of art. To discuss this issue in the (late) 20th century literature, I will first address the very concept of the “artist,” from a historical perspective.

THE IDEA OF THE ARTIST

The artist as a “creator,” who is also the central figure of an artistic process, is entirely a modern idea. The beginnings of this idea can be traced back to the Renaissance period, when the labor of painters, sculptors and architects becomes more appreciated than it was in earlier periods. These *artists* reach gradually a distinct position compared to their former colleagues – carpenters, stonemasons, shoemakers and other craftsmen.¹ Due to various circumstances,²

¹ Rudolf and Margot Wittkower speak of “the new ideal of the artist,” which arises, in their view, in the fifteenth century as a concept basically different from the tradition of the medieval period. Compare to Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1963, 14–15.

² A detailed research of the genesis of the modern concept of art and artists offered Paul Oscar Kristeller in his famous study *The Modern System of the Arts*. He also extensively analyses, with a rich support of original documentation, the historical, cultural and intellectual climate in which this paradigmatic change occurs. See Paul O. Kristeller, *The Modern System of the Arts I*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, January 1951, 496–527; Paul O. Kristeller, *The Modern System of the Arts II*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, January 1952, 17–46.

the visual artists achieve a different status becoming extraordinary individuals and universally talented men. Products of their “art” or “science” are not simply manually fabricated things anymore. They become the men of knowledge, active in many disciplines of the “spirit,” while products of their work (paintings or sculptures) become also distinct to useful objects.³

This was the beginning of the modern idea of “genius” as an extraordinary, inspired and talented individual, who has the capacity of creating “fine” or “beautiful” images. This idea is the product of the intellectual and cultural climate of the late 17th and 18th century and becomes crucial for modern understanding of the artist. The *construction* of the concept of “genius” went parallel to establishing aesthetics and art history as disciplines. It also coincided with the invention of “subject” as a historical category and “individual” as the social atom. “Artist” becomes an extraordinary “individual,” his/her work is characterized by “originality,” “subjectivity” and “fantasy.” The objective of the “artist” understood this way is to represent “beautiful” narratives and nature in order to make the life of aristocracy and, later, the newly born bourgeois class, more sophisticated and pleasant.⁴

The change in comprehending the artist went together with the change in understanding art. It is 18th century precisely in which the modern “system” of arts has finally been established, resulting in formulating “fine arts” that encompass painting, sculpture, architecture, music, theater, dance and (fine) literature.⁵ The artist-genius represents, in fact, an Enlightenment-romantic construct, which, in its further development becomes a “sensible” subject who expresses strong feelings and confronts the “truth” of his art to the world. This way of understanding the “artist” will be a fruitful ground for emergence of the whole spectrum of various “types” of modern artists, such as the “damned” artist who works on the social margins or in the “ivory tower,” the artist as a dissident and political activist, the artist as an intellectual and so forth.⁶

A direct repercussion of these developments was a certain *mythologization* of the artist’s role and significance. This led to a “terror” of the artist as a self-sufficient subject who is the exclusive holder of the artistic quality and meaning. This was precisely the point of departure for critiques of the (modern) construct of art and artist in the second half of 20th century and for its “deconstruction.” The “deconstruction” was primarily oriented towards a “pluralization” and “democratization” of art. This process pointed primarily to the “text,” that is to the meaning transmitted via the artwork, as well as to functioning of the artwork in a broader social and ideological context rather than to his “creator.” This way, the idea of an “open” artwork was also envisioned, which meant a more significant and active role of the “spectator” or “reader” in the process of art creation. From a passive “consumer” of art, a spectator becomes transformed into an active collaborator or even the real “author” of art. He becomes the “master” of the art narratives.

³ The Renaissance period becomes crucial in sense of merging the literal production and activities in the sphere of visual arts. This also led to connecting the concept of “artist” and “author” as mutually similar and comparable concepts, which has never been the case. In my view, the content of the word “artist” essentially changes in this time, and this happened exactly via incorporating the essential properties of the “author” in the the concept of the visual artist. This transition I characterized with the concept I called “artist as author”. For more on this subject see Davor Džalto, *The Role of the Artist in Self-Referent Art*, Berlin: Dissertation, 2007, 23–27.

⁴ More on this in: Davor Džalto, *DECEM CONCEPTI ET TERMINI*, Beograd: Megatrend, 2009, 21–23, 28–29.

⁵ Compare to Paul O. Kristeller, *The Modern System of the Arts II*, 20–24.

⁶ For more see Davor Džalto, *DECEM CONCEPTI ET TERMINI*, 30–33.

CRITIQUE OF THE CONCEPT

Voluminous critiques of the modern concept of author and artist were initially provoked by **Roland Barthes** and his article *The Death of Author*.⁷ In this critique, the modernist concept of “author” disappears to open up room for the “birth of the reader.” Reacting on this article by Barthes, **Michel Foucault** published his influential essay *What is an Author?*,⁸ in which he examines the empty space left by the “death of the author.”

Although divergent in objectives and claims, both of the critiques point to plurality of “meanings” and “functions”⁹ that rise within the text, without a single identity which one could point to as to the source or the destination of the text. The critiques of Barthes and Foucault are oriented to both the “author” and the “modernist” conception of the human person,¹⁰ which is pointing to their relations that are of such a quality that the critique of one (“death” or transforming into a social function) relates also to the critique of the other. The protest against “author,” explicit in Barthes’s critique, was also the protest against “originality.” Denying originality and the very possibility of originality opened up space for an abstract and depersonalized entity (the “text”), which “is not a line of words realizing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash.”¹¹

In recent times the most encompassing analysis of “artist” and “author” as historical concepts offers **Michael Wetz**, who simultaneously speaks about both notions, often merged in a formulation “Autor/Künstler.”¹² In his approach Wetz proposes understanding of the

⁷ Original edition: Roland Barthes, *La mort de l’auteur*, Manteia 5, 1968.

⁸ Original edition: Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?*, Bulletin de la société française de philosophie 63, 1969.

⁹ “We know that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. (...) ...writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning.” Roland Barthes, *Ibid.*, 128, 129. “In this sense, the function of an author is to characterize the existence, circulation, and operation of certain discourses within a society. In dealing with the ‘author’ as a function of discourse, we must consider the characteristics of a discourse that support this use and determinate its difference from other discourses.” Michel Foucault, *Ibid.*, 235. For more on the questioning of the personal identity related to Barthes, Foucault, Derrida and Baudrillard see Madan Sarup, *Identity, Culture and the Postmodern World*, Edinburgh 1996; and *Anschlüsse: Versuche nach Michel Foucault*, Edited by Gesa Dane, Tübingen 1985. Related to this problem see also Walter Truett Anderson, *Future of the Self: Inventing the Postmodern Person*, New York 1998.

¹⁰ “The author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the ‘human person.’ (...) Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.” Roland Barthes, *Ibid.*, 125, 129. Seán Burke noticed the connection between the author and person’s “death” within Barthes and Foucault’s critique of the author too, as mutually related. “Our concern will be with these two deaths – those of author and man – and later with the question as to whether they are one and the same death. (...) ...the two deaths are used (by Foucault and Lacan) to causally evoke or amplify one another, but no argument of any sort is presented as to why we should see ‘Man’ and the author – in their lives, in their deaths – as one and the same subject.” Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh 1992, 66, 105.

¹¹ Roland Barthes, *Ibid.*, 127. Despite such assertions of Barthes, Donald E. Pease observes somehow necessary presence of the author claiming that “whereas Barthes declares that the author is dead, the text he thereby produces is not without an author.” Donald E. Pease, *Author*, in: *Authorship – from Plato to the Postmodern*, *Ibid.*, 272.

¹² See Michael Wetz, *Autor/Künstler*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Edited by Karlheinz Barck, Stuttgart 2001, Volume 1, 480–544; *Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyrights*, in: *Autorschaft: Positionen und Revisionen*,

“artist” and “author” as mutually connected terms, which can be implemented in analysis of both the literature (author-writer) and concepts of art history. His understanding of the “Autor/Künstler’s” role and importance in the context of art and artists within the second half of 20th century follows ideas that the artist is absent as “creator” of the work. In describing the status of the “artist” in contemporary researches he states that the “Autor/Künstler” as organizer replaces the artist-creator (originator).¹³ In this context he refers to Conceptual artists (Dan Graham and Art & Language group) putting the change of the “paradigm” (artist-creator) in transition from the “presentational” or “exhibitional” model to the “model of information.”¹⁴ The “artist” does not share the same “death” with the “author” (as it was described by Barthes’ and Foucault),¹⁵ though it is influenced by it.¹⁶ The “Autor/Künstler” marks “emancipation” of the “artist” from the manual producer.¹⁷ To introduce authorship in explanation of the “artist,” following Wetzel, also means to “deconstruct” classical concepts of the “artist.”¹⁸

In his analysis Wetzel quotes, among others, **Oscar Bätschmann’s** views expressed in *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. In German academic circles Bätschmann is often considered to be the best art historian of the contemporary generation of German art historians, which makes his views even more interesting to analyze in context of the international literature upon this subject.

Interesting observations regarding the role of the artist Bätschmann makes in his explanation of Joseph Beuys’ art. He sees Beuys’ activities as participation of an artist in a more general tendency of moving from a determinate *work of art* to *process* as art.¹⁹ Those proc-

Edited by Heinrich Detering, Stuttgart – Weimar 2002, 278–290; *Der Autor/Künstler*, in: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, Edited by Martin Hellmold, München 2003, 229–241.

¹³ “Als Grundtenor aller aktuellen Diskussionen bleibt dementsprechend die Auffassung des Autor-Künstler als Organisator ‘ästhetischer Prozesse’ an Stelle eines Urhebers. (...) An die Stelle des Schöpfers tritt der Autor-Künstler als Sammler, Archäologe/Ethnograph, Spurensicherer, Journalist, Publizist, aber auch als Interpret, Kritiker und Theoretiker seines eigenen Tuns.” Michael Wetzel, *Der Autor/Künstler*, Ibid., 238.

¹⁴ “Die einschlägigen Arbeiten etwa von Hans Haake oder Christian Boltanski demonstrieren zugleich die Neuorientierung des klassischen Präsentation- oder Ausstellungsmodus am Modell der Information, das von ‘concept-art’-Künstlern wie Dan Graham der der Gruppe Art & Language direkt durch die Verlagerung ihrer ästhetischen Aktivität auf den öffentlichen Schauplatz der Print-Medien umgesetzt wurde.” Michael Wetzel, Ibid., 238.

¹⁵ “Erst die Berücksichtigung beider Tendenzen (radikale Autonomisierung des Subjekts des Künstlers und radikale Autonomisierung des künstlerischen Material) hilft den Widerspruch zu vermitteln, der zwischen der spätestens seit Barthes und Foucault etablierten Rede vom ‘Tod des Autors’ und dem Triumph des Künstlersubjekts aufkafft. Was nämlich für das Leitparadigma literarischer Urheberschaft tödlich war, der Verlust der Werkherrschaft, schuf für den Bereich der bildenden Kunst durchaus günstige Voraussetzungen. Der so genannte ‘Autor-Künstler’ konnte sein Haupt sozusagen über den Trümmern der Autorschaft erheben, indem er sein Künstlertum über die reine Autorität des Herrschers über die Ideen und ihre Verwertung legitimierte, ohne sie in einem konkreten Werk einlösen zu müssen.” Michael Wetzel, Ibid., 231.

¹⁶ “Erwartet wird nicht mehr Schöpfung, nicht mehr die Erschaffung eines Werkes, sondern dieses hat selbst nur medialen, vermittelnden Charakter beim Arbeiten an der Wahrnehmung von Welt.” Michael Wetzel, Ibid., 236, 237.

¹⁷ “Tendenziell ist der Autor-Künstler so die letzte Konsequenz des Emanzipationsprozesses des Künstlers vom Handwerker durch seine Orientierung an nicht-bildenden, literarischen Verfahren, die ihm eine neue Identität mittels der Besetzung einer genau genommen ‘metaästhetischen, diskursiven Sphäre’ verschaffen.” Michael Wetzel, Ibid., 231.

¹⁸ “Autorschaft fungiert gerade als Dekonstruktion des klassischen Künstlerbergieffs oder Dekomposition in seine Bestandsanteile des Handwerker-Künstlers und des Autor-Künstlers, der ‘sub specie mortis’ seine Wiedergeburt als ausschließlich arrangierender ‘Editor’ oder bloß begründenden ‘Conditor’ erfährt.” Michael Wetzel, Ibid., 231, 232.

¹⁹ “Das Mißverständnis macht das grundsätzliche Problem sichtbar: die Relation zwischen ‘Werk’ und Publikum (nämlich die Ströme von Wärme, Kraft und Energie) kann nicht dem ‘Werk’ zugerechnet werden, weil es völlig falsch wäre, den werkbezogenen Kunstbegriff wieder ins Spiel zu bringen und den Anteil des Publikums wegzustrei-

esses involve spectators and take place mostly in the exhibition halls, which enables Bättschmann to speak of Beuys as an “Ausstellungskünstler.”²⁰ His explanations related to the artist’s role include pointing to Beuys’s strategy of *shamanism* and pointing to other people who take part in his actions.

Another German author who examined the problem of the “artist” in the art of the twentieth century is **Verena Krieger**. In her article *Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern*²¹ she develops an analysis of the “artist” and “author” based on the critique of the subject introduced primarily by Barthes, Foucault and Lacan. “Subject” means “Individuum,” “Mensch” or “Identität”²² depending on interpretation, but reflecting each time a relation to the appearance of the human being.

If the concept of “artist” (author) stands in a direct relation to the modernist concept of “subject,” then the artist (author) shares the same faith with the concepts of “man,” “individual,” and “identity” that were also subjected to the poststructuralist critique. Krieger discusses the implications of “deconstruction” of the “artist” and “author”²³ towards particular art practices such as Conceptual and Minimal art. She sees engagement of these artists as experiments oriented to annihilation of traditional relation between the “artist,” “artwork” and “spectator,” as well as questioning the structure of the subject in relation to own person.²⁴ She also points to a change in perception of the artist’s role, which can be described as moving from the artist as “creator” to artist as “organizer,” underlying the difference between the “modernist” ideal of the “artist” and concepts that appear after the World War II.²⁵ She concludes that demystification of the “artist” led to a new mystification – that of the “artist’s” absence.²⁶

chen. (...) Das Problem ist, dass die zahlreichen Konzepte dieses Jahrhunderts zur Prozessualisierung von Kunst und zur Demystifikation des Künstlers gescheitert sind, weil sie eingeholt wurden von der erneuten Mystifikation des Künstlers oder von der Rückkehr der werkdefinierten Kunst mit allen urheberrechtlichen Konsequenzen.” Oskar Bättschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, 219.

²⁰ “Beuys war ein phantastischen Zeichner und ein begabter Ausstellungskünstler: die Aktion war sein Medium in den sechziger Jahren, danach war die Ausstellungshalle sein kreativer Raum, die Ausstellung seine Aktion.” Oskar Bättschmann, *Ibid.*, 218, 219.

²¹ Verena Krieger, *Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor*, in: *Was ist ein Künstler?*, *Ibid.*, 117–148.

²² See her analysis related to Lacan, Heidegger and Manfred Frank, in: Verena Krieger, *Ibid.*, 117–119.

²³ “Die Dekonstruktion des Autors oder Künstlersubjekts ist abgeleitet von derjenigen des Subjekts im Allgemeinen. Sie basiert auf einer philosophischen Position, von Anhängern wie Kritikern pointiert als ‘Antihumanismus’ bezeichnet, die insbesondere von dem Psychoanalytiker Jaques Lacan zu einer dezidierten Kritik des Subjektbegriffs ausgearbeitet worden ist.” Verena Krieger, *Ibid.*, 117.

²⁴ “Vorreiten waren hier Vertreter konzeptueller und minimalistischer Kunst wie Dan Graham und Robert Morris, die mit der Umkehrung und tendenziellen Aufhebung der Subjekt-Objekt-Relation von Künstler, Kunstwerk und Betrachter experimentiert. Seither tritt eine Vielzahl von Künstlern und vor allem Künstlerinnen mit der Intention auf, die Vielschichtigkeit und Konstruiertheit des Subjekts – häufig exemplarisch an der eigenen Person – zu thematisieren.” Verena Krieger, *Ibid.*, 120.

²⁵ “Neu ist schließlich auch die Verschiebung in der Selbstkonzeption des modernen Künstlers weg vom Schöpfer eines abgeschlossenen Werks hin zum Organisator und Inszenator von Erfahrungsprozessen etwa in der Aktions- und Medienkunst. (...) Zweifellos bedürfen die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen Variationen und Transformationen der von frühen Avantgarden in Angriff genommen Kritik des Künstlersubjekts einer eigenständigen Analyse. Doch die Vermutung liegt nahe, dass man die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts schreiben könnte als eine Geschichte gescheiterter Versuche, das Künstlersubjekt außer Kraft zu setzen.” Verena Krieger, *Ibid.*, 145.

²⁶ “Nicht nur ist die Differenz zwischen der theoretischen Infragestellung des modernen Subjektbegriffs und der empirischen Behauptung eines Verswindens, gar Verschwundens des Autors bei der mehr oder minder emphati-

Contribution to the analysis of the “artist’s” role gives **Stephan Schmidt-Wulffen** too, in his article *Subject-Object: Zur Veränderung des Künstlerbildes in den sechziger Jahren. Das Subjekt in der Produktionsästhetik der Moderne*.²⁷ He does not investigate concepts of the “artist” or “author” as such, but rather explains subject – object relations (which primarily means relations between the spectator and artwork) in strategies of Minimal and Conceptual art (Dan Graham, Robert Morris, Daniel Buren, etc.). His issues are mostly in a social setting claiming, in the conclusion of the article, a re-consideration of the “artist/author’s” role.²⁸

Wulffen tries to think of the changed situation in using new media and placing new aims in front of the art processes and works, which rises in the practice of the aforementioned artists and what, in return, expands the concepts of the “artist’s” role too.

Siegfried Gohr’s article *Die Legende vom Verschwinden des Künstlers*²⁹ explores the role of the “artist” in twentieth century art. He questions the “artist’s” role in modern society, his capacities and possibilities of his engagement in “extrem ausdifferenzierten und arbeitsteiligen Gesellschaft.”³⁰ Gohr is critical towards the concepts of “genius” or “artist as idol,” since they appear as insufficient in understanding the “artist” in the twentieth century. Instead, he proposes a concept of “Künstlerpersönlichkeit,”³¹ which is pointing to freedom in the art production as well as to a relation between the “artist” and human being (as an existential category). These relations are derived from the “artist” – artwork relation, without putting art in service of other purposes different from its own.³² A special significance of this author can

schen Proklamation des letzteren tendenziell aus dem Blick geraten. Mehr noch: Es scheint, dass die ursprünglich intendierte Entmystifizierung des Künstlersubjekts zu einer neuen Mystifikation geführt hat: der des angeblichen Verschwindens des Künstlersubjekts.” Verena Krieger, *Ibid.*, 148.

²⁷ Stephan Schmidt-Wulffen, *Subject-Object: Zur Veränderung des Künstlerbildes in den sechziger Jahren. Das Subjekt in der Produktionsästhetik der Moderne*, in: *Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Ausstieg aus dem Bild* (2), Hamburg 1997, 27–41.

²⁸ “Kurz: Die Erklärungsadäquatheit vieler kunsthistorischer Modelle bleibt hinter der Komplexität der Ereignisse zurück. Es scheint nötig, die relativierte Rolle des Künstler-Autors ebenso in die Theorie aufzunehmen, wie es zu vermeiden gilt, sie durch ‘die Kunst’ als einer Pseudo-Subjektivität zu ersetzen.” Stephan Schmidt-Wulffen, *Ibid.*, 39.

²⁹ See Siegfried Gohr, *Die Legende vom Verschwinden des Künstlers*, in: *Jahresring: Jahrbuch für moderne Kunst* 39: *Die Geschichte des Künstlers*, München 1992, 8–23.

³⁰ “In einer extrem ausdifferenzierten und arbeitsteiligen Gesellschaft, deren Pluralismus und Relativismus ein vielfältiges Hin und Wieder der Kräfte und Meinungen erzeugt, ohne daran zu zerbrechen oder zum Ausgleich von Interessen sich revolutionieren zu müssen, gäbe es für *den Künstler* keinen Platz mehr, sondern nur noch für ein spezialisiertes Individuum, das fürs Künstlerische verantwortlich wäre, das als Regisseur oder Designer des Alltags das sogenannte ‘schöpferische Potential’ verwaltet?” Siegfried Gohr, *Ibid.*, 8.

³¹ “Die Apologie des künstlerischen Subjekts im 20. Jahrhundert führt gerade nicht zum ‘Genie’- Begriff, der sich als ‘Star,’ ‘Idol’ usw. vulgarisiert hat, sondern zu einer Künstlerpersönlichkeit, die im Sinne Sartres einen Freiraum offenhält, den auch der heutige Kritizismus nicht zuschütten kann weil ihm die ganze Richtung nicht passt.” Siegfried Gohr, *Ibid.*, 20.

³² “Das Kunstwerk illustriert weder das Künstlerdasein noch spiegelt es die Gesellschaft in den Aufgaben, die der Künstler zu bewältigen hätte. Der Künstler als solcher konstruiert sich mit Hilfe und im Kunstwerk. Im Dialog mit der Existenz, dem Anderen, von dem Sartre sprach, schafft der Künstler das Werk wie einen Beweis für den Raum der Freiheit des Individuums und damit des Menschen überhaupt. Dieser Raum liegt vor allem Unbewussten und vor jeder Zweckbestimmung. Der Existenzraum des Künstlers wird offen gehalten in einer perpetuierten Arbeiten, die nicht eine Subjekt-Objekt-Beziehung darstellt in der Perspektive eines ein für alle Mal zu lösenden Problems außerhalb der existentiellen Sphäre des Künstler und Werk. Kunst dient zu nichts wirklich. (...) Die Leere zwischen Künstler und Werk, jenes präreflexive *cogito*, erhielt eine herausragende Bedeutung. Der Künstler besitzt eine bestimmte Affinität zum Lebendigen, zum Ursprung der Phänomene, aber nicht als Hellsehender oder Weissagender, sondern als ein Individuum, das einen Mitmenschen nur das eine voraushat: das Sehen als Lebensform.” Siegfried Gohr, *Ibid.*, 21, 22.

be seen in pointing both to the artist and “consumer” of art as a potential source of the meaning of art process.

A very influential analysis of the “artist” has been given by **Wolfgang Ruppert** in *Der Moderne Künstler*.³³ In interpreting the modern concept of the “artist” (*Zum Begriff des modernen Künstlers*), Ruppert presents different points of view that shape the contemporary approaches to the problem. In the first approach, which Ruppert describes in respect to Richard Sennett’s sociological analysis,³⁴ Ruppert highlights the importance of “Individualität im Akt der radikalisierten Subjektivität.”³⁵ The second definition he develops based on Jürgen Habermas, where purposelessness and autonomy of the “artist’s” activity present the basic character of the “artist’s” role.³⁶ The third determination he develops in terms of a new type of individuality, based on Arnold Gehlen’s investigation³⁷ of relations between human being and technique.³⁸ Synthesizing these different points of view Ruppert defines the “modern artist” in the following way: “In Überstimmung mit diesen Autoren definieren wir den modernen Künstler als ein Individuum, das seine gesteigerte subjektive Empfindung sowie seine Wahrnehmungsfähigkeit in einer individualisierten und authentisch-originellen ästhetischen Sprachlichkeit auszudrücken versteht. Der moderne Künstler gewinnt seine Arbeitsfähigkeit zur Herstellung von Artefakten sowohl aus einer intuitiven Phantasieproduktion als auch aus der distanznehmenden Abgrenzung zu der Sphäre der gesellschaftlichen Reproduktion des Lebens und den rationalen Arbeitsweisen der bürgerlichen Gesellschaft.”³⁹ In the introductory discussion of the concepts (*Problemstellungen und Begriffe*), Ruppert also claims that the idea of a creative individual is related to the “modern artist.” His definition of the (nineteenth and early twentieth century) artist incorporates notions of authenticity and originality.

Concise observations related to “artist” as “vocation” gives **Rosalind Krauss** in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.⁴⁰ Krauss addresses the issue of the artist-authorship in relation to the idea of “oeuvre”: “The concept *artist* implies more than mere fact authorship; it suggests that one must go through certain steps to earn the right to claim the condition of being an author, the word artist being somehow semantically connected with the notion of vacation. Generally, ‘vocation’ implies an apprenticeship, a juvenilia, a learning

³³ Wolfgang Ruppert, *Der Moderne Künstler*, Frankfurt am Main 1998.

³⁴ See Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschiedes*, Frankfurt am Main 1991.

³⁵ “In dieser Interpretation wird die Idee der Individualität im Akt der radikalisierten Subjektivität betont.” Wolfgang Ruppert, *Ibid.*, 230.

³⁶ “Habermas plädierte für eine Definition des Künstlers, die in einem ‘ästhetischen Selbstverständnis’ ruht, im Postulat der Zweckfreiheit und der ästhetischen Autonomie, wenngleich er andererseits konzentrierte, dass die Einlösung dieses Anspruchs bestenfalls in ‘der Geiste der Modernismus’ gegeben sei.” Wolfgang Ruppert, *Ibid.*, 231.

³⁷ See Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter*, Hamburg 1957.

³⁸ “Arnold Gehlen entwickelte seine Interpretation der Beziehung von Mensch und Technik...als eine spannungsreiche Polarität, die sich zwischen der industriell geformten Zivilisation der Massenkultur und neuen Typen des Individuums konstruiert habe. (...) Noch nie habe es so vielschichtig ausdifferenzierte Formen der ausdrucksstarken Subjektivität gegeben wie insbesondere in den modernen Künsten seiner Gegenwart um Mitte des 20. Jahrhunderts.” Wolfgang Ruppert, *Ibid.*, 231.

³⁹ Wolfgang Ruppert, *Ibid.*, 232, 233.

⁴⁰ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge – Massachusetts 1985.

of the tradition of one's craft and the gaining of an individuated view of that tradition."⁴¹ Such an observation appears in the context of the artist's opus ("oeuvre") questioning the possibility of its "constituting unity" and possibility of "being an artist for just one year."⁴² Does being an artist imply a vocation, that is an occupation as any other? Can someone perform art only in one period of his/her life, and then leave it to dedicate him/her self to another vocation? If this can happen, and it certainly can and does happen, isn't it quite a different understanding of the artist and his/her role compared to the modernist concept of an extraordinary individual possessing some substantial qualities (inspiration, originality, creativity etc.) that make a human being an artist? From such a perspective, many other questions appear that might sound almost rhetorical: is the modern idea of the artist (which is based on the concept of the "genius") just a myth which blurred the real aspects of the occupation? Do we, on the other hand, bring forth these issues when ancient authors/artists are at stake, such as those of which only one or few works remained?

Donald Kuspit presents an influential analysis of the concept of artist in *The Cult of the Avant-Garde Artist*.⁴³ He primarily distinguishes "avant-garde" and "neo-avant-garde artist," which is more a conceptual than chronological distinction. The first notion emerges as a myth described in terms of creativity, but also extraordinariness, rebellion against a bourgeois society, individualism, fetishization of the "artist's" role, etc.⁴⁴ The "neo-avant-garde artist" is described as someone who does not "create" but "excavates": "Indeed, he (the neo-avant-garde artist) does not think of his art as a creation, and he is not really creative, nor does he intend to be. Rather he is concerned about surviving in a world that seems to have no future and so has become all past, which is the ultimate decadent attitude. (...) For the neo-avant-garde artist the avant-garde past is not a land of milk and honey, but a desert with half-buried, broken, dubious treasures, to be excavated with ironic curiosity."⁴⁵ The "neo-avant-garde" artist in Kuspit's discourse can be described as a more pessimistic version of the so called post-modern artist.

Observations related to the "artist's" status in the art following the World War II were also made by **Deborah Haynes** in *The Vocation of the Artist*.⁴⁶ Her views upon the subject are mostly developed in respect to Kuspit's positions, as an alternative approach. She seeks for another model of the "postmodern artist" (chapters: *The Death of the Avant-Garde and the Birth of the Postmodern* and *Postmodern Parodic Ex-centric Bricoleur*) which will not be described in negative terms (as Kuspit did, in her view), but primarily in terms of activism in issues such as "violence against women, our human relationship to the world in which we

⁴¹ Rosalind Krauss, *Ibid.*, 142.

⁴² "One of these is the concept of *artist*, with its correlative notion of sustained and intentional progress to which we give the term *career*. The other is the possibility of coherence and meaning that will unfold through the collective body of work so produced, this constituting the unity of an *oeuvre*. (...) If this, or at least some part of it, is what is necessarily included in the term *artist*, can we then imagine someone being an artist for just one year? Would this not be a logical (some would say, grammatical) contradiction...?" Rosalind Krauss, *Ibid.*, 142.

⁴³ Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge 1993.

⁴⁴ See Donald Kuspit, *Ibid.*, 1, 2.

⁴⁵ Donald Kuspit, *Ibid.*, 16.

⁴⁶ Deborah J. Haynes, *The Vocation of the Artist*, Cambridge 1997.

live, and the tensions in cultural pluralism,” which is all “far from the nihilism implied by the name ‘parodic ex-centric bricoleur’.”⁴⁷

Haynes highlights “creativity,” “originality” and “prophetic” role of the artist as still actual terms in characterizing the “artist’s” vocation.

From the above presented positions of scholars coming from the English- and German-speaking regions, it is clear that the issue of authorship in the field of visual arts attracted a lot of attention. The majority of important authors suggest a revision of the modernist artist-construct. This revision (“deconstruction”) became a necessity in the postmodern context, since in this period not only art and artists are re-examined but also the very possibility of human existence.

One can also find another approach to the topic, which represents minority within the contemporary theoretical discourse on authorship in visual arts. This approach consists in the claims for new readings of the old concepts (such as creativity, originality, freedom and expression), instead of simply rejecting them. It also seeks for a new meaning of these ideas within the new cultural and social context. I also tried to offer my personal contribution to the topic, in my study *The Role of the Artist in Self-Referent Art*, where I analyzed art strategies of the 1960s and 1970s that used tautology or similar kind of self-referential formulas to address the artwork, artist or human person (Conceptual and Minimal artists, Gilbert & George and Joseph Beuys).

Having in mind the complexity of the topics initiated by the critiques of authorship, as well as a constantly changing social context in which these questions appear, we can expect further reexamination of the role and significance of the artist/author concept in the field of visual arts.

Давор Џалто

ПЕРСПЕКТИВЕ СХВАТАЊА АУТОРСТВА У ВИЗУЕЛНИМ УМЕТНОСТИМА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Резиме

Питање аутора и ауторства постаје једна од најзначајнијих тема уметничке теорије у другој половини двадесетог века. У много чему ово питање је наметнуто естетици, теорији и историји визуелних уметности под утицајем књижевне теорије која га је прва поставила на јасан начин. Са друге стране, сама уметничка „пракса“ шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века преиспитује границе уметничког стваралаштва, улогу и значење „уметника“ у настанку и перцепцији уметничког дела. Тиме је преиспитивање појмова аутора и уметника непосредно доспело у фокус уметничке теорије из два правца, те је преиспитивање постало нужност а не само демонстрација теоријског егзибиционизма.

⁴⁷ Deborah J. Haynes, Ibid., 154.

ИВА ПАШТРНАКОВА

Katedra likovne edukacije, Pedagoški fakultet, Univerzitet Komenskog, Bratislava
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Кирил Кутлик – сликар портрета, жанра и историјских слика

САЖЕТАК: Док је у српској средини Кирил Кутлик (1869–1900) углавном познат као оснивач Српске цртачке и сликарске школе у Београду (1895), овај рад нуди сложен преглед уметничког дела Кирила Кутлика. Ауторка је направила формалну и тематску типологију његових дела где га нарочито представља као сликара портрета, историјских мотива и као илустратора. Рад такође нуди детаљнију анализу одабраних уметничких дела. На основу архивских докумената рад даје компарацију Кутликових дела која су наручена у Србији, као што су илустрације на корицама часописа *Ловац* и *Пчелар*. Ауторка верује да ће рад допринети јаснијем погледу на Кутлика и као уметника, не само као ликовног педагога.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Кирил Кутлик, сликарство XIX века, типологија уметничких дела, жанрови и теме у сликарству, друштвени и културни догађаји, часопис *Ловац*, часопис *Пчелар*.

У српској средини словачки сликар Кирил Кутлик (Cyril Kutlík, 1869–1900, сл. 1) првенствено је познат по својој иницијативи за оснивање *Српске цртачке и сликарске школе* у Београду (1895)¹ која је постала темељ уметничког образовања у Србији и у наставку је уз залагања других лица израсла чак до облика ликовне академије (данас *Универзитет уметности*). Мање интересовање је код историчара уметности XX века побудило Кутликово лично сликарско дело.² Има за то више разлога: скроман број сачуваних Кутликових дела у Србији и његов углавном академски стил који за истраживаче

¹ Вид. обимније студије: Зора Симић-Миловановић, *Прве уметничке школе у Београду*, Годишњак Музеја града Београда, Београд, Музеј града Београда, 1955, 331–340, 350–351; Вера Ристић, *Српска сликарска школа Кирила Кућлика*, (Каталог изложбе), Београд, Галерија културног центра Београда, 1964, непаг. 6 стр.; Станислав Живковић, *Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кућлика*, Зборник за ликовне уметности, 5, Нови Сад, Матица српска, 1969, 239–255; Станислав Живковић, *Косија Миличевић*, Нови Сад, Матица српска, 1970, 19–28; Лазар Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1914)*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1978; Ива Паштрнакова, *Предлозици за цртање и наставни програми у Српској цртачкој и сликарској школи Кирила Кућлика*, Рад музеја Војводине, 49. годишњак војвођанског музеја, Нови Сад, Музеј Војводине, 2007, 107–128; Здравко Вучинић et. al., *Кирил Кућлик – Српска цртачка и сликарска школа*, (Каталог изложбе) Београд, Продајна галерија Београд, 2008, 56 стр.

² Кутликове слике и цртеже анализирали су раније само Станислав Живковић и Вања Краут (заб. 48). Последњих година обрадили су то делимично Здравко Вучинић и исцрпно Ива Паштрнакова, *Кирил Кућлик, оснивач Српске цртачко-сликарске школе и његово дело у Србији*, Годишњак града Београда, књ. LII, Београд,



Сл. 1. Фотопортрет Кирила Кутлика.
Око 1894. Фотоатеље В. Pasquali, Агсо.
Репро: архив ауторке

уметности није вероватно толико занимљив као стилови Кутликових ђака – пионира српске модерне уметности као што су Коста Миличевић (1877–1920), Милан Миловановић (1876–1946), Надежда Петровић (1873–1915), Боривоје Стевановић (1878–1976), Драгомир Глишић (1872–1950), Бранко Поповић (1882–1944), Љубомир Ивановић (1882–1945), Наталија Цветковић (1888–1928), Анђелија Лазаревић (1885–1926), Емануел Маша Муановић (1886–1944) или даровит монах-сликар Рафаило Момчиловић (1875–1941).

Циљ ове студије је да прикаже до данас најобухватнију слику о уметничком стваралаштву Кирила Кутлика на основу његових дела и архивске грађе из Словачке, Србије и Чешке.³

РАЗЛИЧИТИ СЛИКАРСКИ ПРАВЦИ

У XIX веку се први пут у развоју уметности сусрећемо са релативно брзом променом различитих праваца. Стваралаштво Кирила Кутлика полази од академског реализма и делимично романтизма (у концепцији неких раних дела) и развија се ка слободнијем изразу под утицајем луминистичких тенденција и импресионизма. Символизам који је

присутан углавном у садржини Кутликових раних радова одражава сликарево расположење као дугогодишњег болесника. Осим тога, симболистичко схватање се, такође, поклапа са карактером сликарске оријентације његовог учитеља Максимилијана Пирнера (1854–1924).⁴ Декоративан орнамент као ликовни елемент сецесије у Кутликовом сликарском изразу такође има место. Тематски Кутлика карактерише интересовање за историјске, социјалне, жанровске и етнографске мотиве. Религиозне и олтарске слике

Музеј града Београда, 2005, 135–170; Ива Паштрнакова, *Кирил Кутлик и Франтишек Неквасил – заборављена имена из културне историје Смедерева*, Смедеревски зборник, бр. 2, Смедерево, Музеј у Смедереву, 2009, 73–97.

³ Студија делимично излази из дисертације Иве Паштрнакове о портрету у Кутликовом стваралаштву и Српској цртачкој и сликарској школи, одбрањене на Катедри за ликовно васпитање Педагошког факултета Универзитета Коменског у Братислави (2008). Паштрнакова истражује живот и рад свог рођака Кирила Кутлика од 2001. године (на истој катедри одбранила је дипломски-магистарски рад – Кутликову биографију 2002. године). Ова студија је допуњена подацима који се односе на српску средину и анализом овде сачуваних Кутликових дела.

⁴ Maximilián Pirner (1854–1924), чешки сликар, студирао је на Академији ликовних уметности у Прагу (проф. Josef Matyáš Trenkwald) и у Бечу, где је добио престижну Рајхлову награду (Reichl, 1884) за циклус *Демон љубав*. Бавио се сликањем жанра, илустрацијом, радио је такође слике за неколико цркава. Користио је мотиве из бајки и митологије, био је *јесник женског шела*, лирик и филозоф. На специфичан начин је комбиновао традиционалну алегорију са жанр-сликарством и управо његово дело повезује касни романтизам и символизам из преласка XIX у XX век. Један од представника чешких сликара тзв. Генерације Народног позоришта. Педагог прашке академије од 1887, од 1896. редовни професор и 1911–1912. ректор.

(сл. М 22–23) рефлексија су породичног окружења.⁵ У мањој мери заступљени пејзажи и мртве природе спадају у домен слободног стваралаштва, док је портрете и илустрације радио по поруџбини (илустрације су објављиване у чешкој и словачкој евангелистичкој и јеврејској периодици). За Чешку, Словачку и Србију Кутлик је радио узорке за разгледнице, предлоге за дипломе, амблеме, такође насловну страницу за календар *Хус* (сл. М 18) и часописе *Ловац* и *Пчелар*, декоративне слике за позориште и са шеснаесторицом српских уметника излагао је – већ постхумно – на *Свејској изложби* у Паризу 1900.⁶

СЛИКАР РЕЛИГИОЗНИХ И ОЛТАРСКИХ СЛИКА

Као почетак Кутликовог присуства у јавности, што објављивањем репродукција у периодичи што извршавањем поручених радова, морамо забележити поруџбину за олтарску слику *Вазнесење* (1888) за евангелистичку богомољу у Спалову (Spálov), сеоцу у близини Крижлица, Кутликовог родног села у Чешкој. Исте године изашла је на иницијативу прашког рабина Александра Киша *Песах Хаџада*.⁷ Захваљујући грофу Палфију (Eduard Pálffy) насликао је дванаест илустрација (сл. М 11) из Старог завета управо млади студент прашке сликарске академије Кирил Кутлик (сл. 2). Упркос различитој професионалној припадности поручилаца (Палфи је био католик), Кутлик се овим реализацијама убројао у ред сликара религиозних дела, што је касније потврдио са још четири олтарске слике за евангелистичке цркве у Чешкој и Словачкој⁸ – које је радио делимично према неким узорцима немачких сликара назарена. Од каснијих је најзанимљивија поруџбина слика за иконостас Цркве Вазнесења Исуса Христа у Голобоку поред Сме-



Сл. 2. Фотопортрет Кирила Кутлика из прве посете Србији. 1888. Фотоатеље Ј. Рехницер, Нови Сад. Репро: AVU SNG

⁵ Сликарев отац Bohdan Kutlík ст. (1838–1925), рођен у Старој Пазови, био је евангелистички свештеник у селу Křížlice у северној Чешкој (1864–1895). Преселио се 1895. са породицом у Словачку (у село Dechtáre) где је као пензионер управљао пољопривредним имањем и био надзорник евангелистичке цркве у оближњој вароши Veľká Paludza (1902–1921). Сарађивао је на оснивању и редакцији евангелистичке периодике у Чешкој и Словачкој. Објавио је историју Крижлицке евангелистичке црквене општине (1881) и друге. Свештеници су били такође Кирилов деда Ján Kutlík (1806–1890), који је деловао 1828–1841. године у Старој Пазови, и Кирилов стриц Félix Kutlík ст. (1843–1890), од 1870. године у Петровцу, Силбашу и Кулпину, који се убројао међу књижевнике војвођанских Словака. Вид: Félix Kutlík, *Báč-Sriemski Slováci*, Bačka Palanka, 1888; Félix Kutlík, *Kralica a iné*, Bratislava, Novi Sad, Tatran, 1981.

⁶ Паштрнакова, 2009 (заб. 2), 76–78.

⁷ Samuel W. Pascheles (ед.), *Pessach Hagada*, Prag 1888; Alexander мл. Kisch (коментар), *Pessach Hagada*, (Факсимил првог издања из 1888. године), Israel, Judith Margolis and Bright Idea Books, 1998. www.judithmargolis.com/bright/index-commercial.html 2. 10. 2009.

⁸ *Христ у Емаузу*, 1889, уље на платну, 143 x 96 cm, према Müller-у, Rybníky (поред Прага, Чешка); *Гле, сјена одвалена II* (Noli me tangere), 1894, уље на платну, 200 x 130 cm, Nové Mesto nad Váhom (Словачка); *Васкрсење*, 1894, уље на платну, 150 x 100 cm, према Plockhorst-у, Váľkovo (Словачка); *У Гејсманском вртју*, 1895, уље на платну, 142 x 80 cm, према Schönherr-у, Častkov (Словачка).

деревске Паланке.⁹ Осим тога, у Кутликовом слободном стваралаштву се такође сусрећемо са религиозном тематиком – нпр. слике *Пролазности / Мртва њишчица на ошвореној Библији* (1888), *Привиђење Пилаја који њосијаје луд у њроџнансиџу* (сл. М 21), *Свети Герасим*. Религиозна тематика је сликару вероватно била средство за изражавање личног психичког расположења дугогодишњег болесника (*Прва жртџва смрти / Авељева смрт*).

СЛИКАР ПОРТРЕТА

На годишњој изложби студентских радова прашке Академије ликовних уметности школске 1888/1889. године, Кутлик је био одликован, што сазнајемо из забелешке ректора, познатог чешког пејзажисте Јулијуса Мажака (Julius Mařák, 1832–1899) на Кутликовом академском сведочанству. *Прџу наџраду*¹⁰ за одличан усџех¹¹ донеле су му уљане портретне студије *Сџара баба* и *Пољски Јеврејин* за које данас не знамо где се налазе и како су изгледале. Сликањем портрета Кутлик се интензивно бавио и даље – у време прашких и бечких студија и касније у Србији, тако да данас можемо набројати око осамдесет портрета међу његовим радовима. Од четири документована портрета породице ткалца Јинджиха Бартака из Хумполеца у Чешкој (Jindřich Barták, Humpolec, 1890–1891), доступан је само *Портрети Јусџине Барџакове, рођ. Јоклове* (1891, СНГ, сл. М 2). Слично се десило и са четири документована портрета породице Вурм (Wurm, 1891) из Хумполеца: 2008. године у Прагу сам наишла само на један Кутликов дечији *Портрети Јосџија Вурма* (Josef Wurm, 1891, приватна својина, Чешка). Три портрета породице Шрертер из града Високе изнад Јизере у Чешкој (Schröter, Vysoké nad Jizerou, 1892) позната су само на основу црно-белих фотографија које је поручио да се направе у 40-им годинама XX века Кутликов сестрић Борис Балент.¹² На основу тих фотографија или по оригиналу познато је још девет Кутликових портрета за поручиоце из Прага, једанаест за друге чешке, словачке и тиролске личности и десет портрета чланова властите породице Кутлик. О портретима за личности из балканских земаља писаћу нешто више у наставку овог текста.

⁹ Словачка народна галерија Братислава, Архив ликовне уметности, Лични фонд Кирила Кутлика, инв. бр. 650/1996 и инв. бр. 717/2003 (Slovenská národná galéria Bratislava, Archív výtvarného umenia, Osobný fond Cyrila Kutlíka, inv. č. 650/1996 a inv. č. 717/2003). Даље само као AVU SNG. У Фонду се налазе писма из 1899. године, црквеног касира из Голобока и порезника из Смедеревске Паланке о Кутликовој понуди за *израду иконосџаса и осџалих украса црквених за Цркџу Вазнесења Исуса Хрисџа* у Голобоку. У тој цркви се заиста налази иконостас с краја XIX и почетка XX века, који сачињаџа 28 слика у три зоне. Кутликова евентуална сарадња на том пројекту није искључена али није ни сигурна. Вид. Паштрнакова, 2009 (заб. 2), 80–83.

¹⁰ В. А. С., *Изложба Срџске сликарске школе*, Београдске новине. г. II, бр. ?, Београд, Петар Ђурчић, 12. II 1896 (НБС овај примерак новина нема, цитирам Кутликов исечак који је у AVU SNG, инв. број 650/1996).

¹¹ Ljubinko, *Prva žrtva smrti. Kiril Kutlik*, Nada, г. III, бр. 21, Sarajevo, Zemljanska vlada за В. i H., I. 11. 1897, 417.

¹² Др Boris Bálint (1912–1994), научник старе штампе, штампарија и библиограф, председник Кружока словачких екслибриста и библиофила, био је син Кирилове рођене сестре Марије (1873–1917). Захваљујући углавном Баленту сачувана је заоставштина Кирила Кутлика (данас у AVU SNG) у знатном обиму. Проучавању живота и рада свога стрица Балент је посветио, са прекидама, 50 година и објавио је о њему неколико текстова у Словачкој и Војводини (у словачком часопису за књижевност и културу *Nový život*). Балент је припремио списак Кутликових радова делимично са фотодокументацијом и библиографију Кутликових текстова и текстова о њему. То су била и моја драгоценa полазишта у истраживању.

ча Венцеслава Хавличека (Václav Haviček) објављене су разгледнице: *Сћаљивање књиџа у дворишћу архиепископије у Прагу (Pálení knih na dvoře arcibiskupském v Praze)* и *Виџез несавладан и несавладљив! (Vítěz nepřemožený a nepřemožitelný!)*, сл. М 10). Друга разгледница је сачувана у два издања, и то је Хавличекова удовица издала већ после Кутликове смрти (разгледница са обликом „кратке адресе“ сигурно је изашла после 1905. године).¹⁵ Касније је Кутлик начинио предлог за позадину (сл. М 16) разгледница словачког издавача Карола Салве (Karol Salva, 1849–1913): „Кутлик је био први аутор чије се име појавило на словачким разгледницама, конкретно онима које је објављивао Салва у Ружомбероку око 1898. године. Разгледнице имају етнографски карактер. Њихову позадину чини величанствени ваздушаста цртеж акварелом Кућа и орнамент, који потписује Кирил Кутлик. [...] словачке уметничке разгледнице до 1919. год. претежно су особитост.“¹⁶

Трећи пут се појавио мотив Кутликове слике *Ловац* на разгледници српског издавача Вилхелма Герке. О томе ће такође бити више речи у наставку текста.

АЛЕГОРИЈЕ И МОНУМЕНТАЛНЕ СЛИКЕ

Највеће димензије од свих Кутликових радова имала је зидна слика *Алеџорија ѿкања* (1890, 400 x 400 cm) на коју је упозорио – на основу успомена чешког сликара Јарослава Аугусте (Jaroslav Augusta, 1878–1970)¹⁷ – словачки сликар Јанко Алекси (Janko Alexy, 1894–1970):¹⁸ „У тамошњој индустријској школи у ходнику насликао је [Кутлик] велику слику уљем, алегорију рада. На њој су алегоријски ликови са пређом и са натписом 'Рад оплеменеује, поверење јача'“. Аугуста у успоменама¹⁹ и Алекси такође наводе забелешке о другој Кутликовој монументалној реализацији *Предео из Швајцарске* (1890) која је била насликана на зиду куће евангелистичког свештеника у Хумполецу. Ове две зидне слике у Хумполецу нису сачуване а за сада нису на располагању ни документарне фотографије тих слика. Кутлик је наставио да се бави алегоријом и у Тироли и Србији – позната је његова *Ајоѿеоза измирења краља Александра Обреновића са кнезом Николом Црногорским* – о тој слици следи више у наставку.

ИСТОРИЈСКИ ПОРТРЕТИ И КОМПОЗИЦИЈЕ

Два Кутликова историјска портрета објављена су 1890. године у Чешкој као посебно штампани примерци за урамљивање: *Јан Хус* (Jan Hus, 1371–1415, сл. 3) и *Јан Жижка*

¹⁵ Разгледница *Сћаљивање књиџа у дворишћу архиепископије у Прагу*, 9,2 x 14 cm издата је заједно са *Виџез несавладан и несавладљив!*, 8,9 x 13,7 cm, Praha: V. Haviček, пре 1905. године (AVU SNG, инв. бр. 717/2003). Поседујем још 2. изд. разгледнице *Виџез несавладан и несавладљив!*, 8,9 x 14,1 cm, Praha: V. Haviček, удовица, после 1905. године.

¹⁶ Silvia Plečková, *Z historie uměleckých pohľadnic na Slovensku. Tlačené pohľadnice*, у: *Galéria 2003. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2004, 145–146.

¹⁷ Jaroslav Augusta (1878–1970) као десетогодишњак се дивио Кутлику како слика у околини чешког града Хумполеца (Humolec). Аугуста је студирао на Академији ликовних уметности у Прагу (1897–1900, проф. Pirner), на Академији у Минхену (1900–1906, проф. Herterich, проф. Marr) и у приватној школи А. Ажбеја. После пресељења у Словачку бавио се фигуралним сликарством са посебним интересовањем за народну ношњу. Иницијатор је више активности у словачком сликарству прве половине XX века. Сликарски боравак у Југославију предузео је 1928. године.

¹⁸ Janko Alexy, *Maliar Cyril Kutlik*, Slovák, г. XXIII, бр. 191, Bratislava, 21. VIII 1941, 4–5.

¹⁹ Marian Váross, *Spomienky*, Bratislava, Slovenský fond výtvarných umelcov, 1962, 21–22, 47.



Сл. 3. Кирил Кутлик: *Јан Хус*. 1890.
Уље на платну. Ústřední archiv Českobratrské
církve evangelické, Праг. Фото: архив ауторке



Сл. 4. Кирил Кутлик: *Јан Жишка*. 1890.
Уље на платну. Ústřední archiv Českobratrské
církve evangelické, Праг. Фото: архив ауторке

(Jan Žižka, 1360–1424, сл. 4, оба насликана 1890). Двопортрет *Јан Амос Коменски – Хајде сине, учи бијли мудар!* (1890) – на коме је Кутлик уз измишљени лик Коменског забележио лице свог млађег рођеног брата Павла (1874–1893) на фигури ђака – првобитно је био намењен као илустрација за књигу *Букеџ Коменскоџ*²⁰ и касније је објављен посебно у сврхе урамљивања и то у чешком и словачком издању у Турнову и Липтовском Светом Микулашу. Проучавању личности *учиџеља народа* Коменског (1592–1670) Кутлик се вратио још једном, начинивши портрет *Јан Амос Коменски* (1892) који је био објављен тек нешто пре средине XX века.²¹ Осим портрета словачког песника поборника панславизма *Јана Колара* (Ján Kollár, 1793–1852, насликано 1893. год.) и чешког црквеног реформатора *Јана Хуса у џамници* (1896–1898), насликао је Кутлик такође неколико својих савременика као што је нпр. чешки песник *Сваџојлук Чех* (Svatopluk Čech, 1846–1908, насликано 1893. год.). Од свих набројаних историјских портрета за четири знамо где се налазе.

²⁰ E. Musil-Daňkovský, 1892 (заб. 14).

²¹ *Kalendář českobratrský evangelický na rok 1945*, г. XXVI, Praha, Kalich, 1944, 51.



Сл. 5. Кирил Кутлик: *Последњи ѿренуци Хусове слободе*. 1891. Уље на платну.
в: 150 х ш: 185 цм. Чешка штедионица, Турнов, Чешка. Фото: ауторка

Прва Кутликова историјска композиција изложена на *Јубиларној целоземаљској изложби у Прагу* (1891) била је слика *Последњи ѿренуци Хусове слободе* (1891, сл. 5). Као завршни рад на прашкој академији првобитно је планирао да изведе жанровски мотив (насликао је скицу *Код болешљиве*). „Али проф. Пирнер ми је саветовао да насликам нешто са костимима, највише због тога да би мој смисао за колорит дошао до изражаја.“²² Према савету професора, Кутлик је припремио много скица по моделима у костимима које је прашка академија позајмљивала из позоришта и седам пута је скицирао композицију до тренутка када је изабрао ову, по његовом мишљењу најзгоднију, за слику *Последњи ѿренуци Хусове слободе*. У слику је улагао велику наду и, по свему судећи, био је разочаран када га она није увела у уметнички свет у толикој мери колико је очекивао (у каталогу изложбе су, нажалост, погрешно навели његове године, начинивши га 5 година старијим). Његовом разочарању сигурно је допринела и чињеница да је слика, због његовог дуга, била готово заплењена, али је дуг, уз помоћ оца, успео да брзо отплати. Отац му је помогао и да слику изложи два пута у градовима у близини родних Крижлица, тако да ју је око 1892. године купила општина града Високе изнад Лизере за градску кућу. (Слику је поседовала 2001. године Чешка штедионица у Турнову.)

Интересовање за историјско сликарство код Кутлика је могао подстаћи и професор тзв. *свесѿране школе* (разреди пре специјализације) Академије ликовних уметности у

²² AVU SNG, инв. број 650/1996. Дневник Кирила Кутлика (22. I – 14. II 1890), (1).

Прагу Франтишек Секвенс (František Sequens, 1836–1896), који је такође водио специјализацију религиозног и историјског сликарства. По свему судећи, значајнији утицај на формирање Кутликовог стваралаштва имао је ипак Максимилијан Пирнер, кога је изабрао на специјализацији. Интересовање за овај правац Кутлик је на крају потврдио студирањем у специјалној школи историјског сликарства Августа Ајзенменгера (August Eisenmenger) на Академији ликовних уметности у Бечу (1892/1893) као и израдом других историјских композиција (нпр. *Краљевић Марко убија аждаје и јунаке*, 1895–1900).

КУТЛИКОВ ЛИЧНИ ИЗБОР И ИЗЛАГАЊЕ РАДОВА

У наредном периоду Кутлик је сâм формулисао своје сликарско усмерење уз лични избор радова, које је, поред ђака, излагао на редовним изложбама Српске цртачке и сликарске школе. Нулту презентацију је одржао у првом школском стану у Распоповој кући на Косанчићевом венцу бр. 12–14 од 4. до 14. II 1896. год. – дакле само 5 месеци након оснивања школе. Сасвим је могуће да је циљ ове изложбе био да прикаже, осим неколико ђачких радова, управо стваралаштво педагога као одговор на негативно мишљење Главног просветног савета (од септембра 1895. год.) да тада „још никакав успех својим [школским] радом није показао“²³ због чега не може да за школу добије тражену субвенцију Министарства просвете и црквених послова. Касније, у септембру-октобру 1896. год., појавила се сумња у Кутликову квалификацију, када су га јавно критиковали у штампи угледни српски сликари Стеван Тодоровић (1832–1926) и Ђорђе Крстић (1851–1907), док је истакнути културни радник проф. Михаило Валтровић (1839–1915) мислио да је „за сликарску школу још сувише рано“.²⁴

На нултој изложби у фебруару 1896. год. Кутлик се представио као сликар портрета:²⁵ *Портрет са бечке галерије* (1892, у НМ у Београду евидентирано као *Профил жене с џунџом*), *Македонац / Македонски ђак* (1895–1896), *Сињорина Пулкерија* (1894–1895),²⁶ *Аути-јоритреј II* (1895–1896), *Бенерал Сава Ђурић* (1895–1896), уз награђене портрете са прашке академске изложбе *Сџара баба* и *Пољски Јеврејин* (1888–1889), али и као сликар религиозних тема: *Прва жртва смрти / Авељева смрт* (1894), *Јуда и Тамара (Сџари за-веш)*, *Прва књига Мојсијева*, гл. 38, око 1896), *Јуда издаје Христџа* (око 1896) и као сликар историјских и алегоријских композиција: *Козачки хејман Мазеџа* (1892), скица *Јан Хус џројоведа своју науку на двору краља Венцеслава и краљице Софије*, скица *Свети Сава мири завађену браћу* (1895–1896) и *Привиђење (Mie visioni, 1895, сл. М 9)*. О последњој излаганој уљаној слици *Сџудија бр. 26* није нам познато ништа више осим њеног нази-

²³ Трифуновић, 1978 (заб. 1), стр. 33–34 на основу докумената из Архива Србије, МП 1896, Ф. IX–138.

²⁴ Михаило Валтровић, *Цртачка и сликарска школа ѓ. Кирила Кућлика у Београду (завршетак)*, Дневни лист, г. XIV, бр. 197, стр. (3). Вид: Ива Паштрнакова, *Писма Кућликових ученика и Дружина џријашеља уметности*, Зборник Народног музеја, бр. XIX-2, Београд, Народни музеј, 2010, 413–452.

²⁵ *Са сликарске изложбе*, Вечерње новости, г. IV, бр. 42, Београд, Народна штампарџа, 11. II 1896, стр. (1); В. А. С., *Изложба Срџске сликарске школе*, Београдске новине, г. II, бр. ?, Београд, Петар Ђурчић, 12. II 1896.

²⁶ Госпођица Pulkeria била је неђакиња госпође Tereze Va Malossini из градића Varignano поред града Arco у Јужном Тиролу у којем је боравио Кутлик (1893–1895) приликом лечења туберкулозе. Облик портрета нам није познат али аутор са скраћеницом В. А. С. у *Београдским новинама* од 12. II 1896, навео је: „Сињорина Пулкерија“, чије је црте лица сликар врло лепо извео, представљајући скромност једне младе и заносно лепе девојке.“



Сл. 6. Кирил Кутлик: *Ајоџеоза измирења краља Александра Обреновића са кнезом Николом Црногорским*. 1896–1897. Уље на платну. Фото: архив ауторке

ва и због тога није могуће упоредити је са постојећим списком Кутликових радова.

За сада такође не знамо шта је Кутлик излагао приликом редовне 1. годишње изложбе Српске цртачке и сликарске школе одржане 25. VIII – 1. IX 1896. год. у другом школском стану у улици Краља Милана бр. 62. Касније се Кутлик представљао само новим радовима. На 2. годишњој изложби одржаној 15–29. VI 1897. год. (или неколико дана дуже) у сали Велике школе, коју је посетило више од две хиљаде²⁷ људи, као управник сликарске школе излагао је алегоријску композицију *Видовдански сасијанак 1896. године* (сл. 6), познатију више као *Ајоџеоза измирења краља Александра Обреновића са кнезом Николом Црногорским*.²⁸ На слици је приказано прво руковање Александра и Николе, који су изведени у полуприродној величини.²⁹ „Над обојицом владара ледби дух св. Саве, а с десне стране подаље лебде духови косовских јунака Кнеза Лазара, Обилића, Југ-Богдана, Бешка Југовића са његовим крсташом барјаком, Топлица и осталих, који упиру своје погледе у узданицу

српску у два српска владара, као осветнике Косова.“³⁰ Испред владара су фигуре Македонца (лево) и Босанца (десно) који „са ланцима на рукама, сузних очију, упиру своје погледе у Изабранике народне, и од њих чекају спас, слободу своју.“³¹ Ову алегорију странца о заједничкој будућности српских крајева купила је крајем 1897. год. Београдска задруга.³²

На 3. годишњој изложби одржаној у сали Народне скупштине 28. VIII – 15. IX 1898. год., Кутлик је показао „веома лепу идеалну слику из живота браће нам Словака“ у цитираном тексту названу као *Хоћемо ли се узети*³³, али је тачније: *Оглашавање / Испред цркве у селу Палудза* (приватна својина, Словачка, сл. М 14). Ова слика је насли-

²⁷ *Преко две хиљаде особа*, Трговински гласник, г. VII, бр. ?, Београд, Орган Београдске трговачке омладине, 21. VI 1897.

²⁸ Дејан Медаковић, *Прве сликарске школе и њихови покрећачи*, Универзитетски весник, г. V, бр. 94, Београд, Удружење универзитетских наставника, 6. V 1954, 4.

²⁹ *Видов-дан 1896. године*, Трговински гласник, г. VII, бр. 68, Београд, Орган Београдске трговачке омладине, 14. VI 1897.

³⁰ *Изложба слика*, Мали журнал, г. IV, бр. ?, Београд, Савић и Комп., 22. VI 1897.

³¹ *Изложба српске сликарске школе*, Београдске новине (или *Вечерње новости*?) од 15. VI 1897 (Кутликов исечак из новина у AVU SNG, инв. број 650/1996).

³² *Видов-дан 1896*, Београдске новине, г. III, бр. ?, Београд, Петар Ђурчић, 21. XII 1897. О слици данас нема никаквог трага, у Кутликовој заоставштини се сачувала само њена фотографија.

³³ *Изложба радова Српске Цртачке Школе*, Српски Завет, Лист за политику књижевност и привреду, г. II, бр. ?, Београд, Лазар Комарчић, 6. IX 1898.

кана током школског распуста код Кутликових родитеља који су тада већ становали у Словачкој и, упркос словачком мотиву, потписана је ћириличним писмом – Кутлик је вероватно већ током настанка слике рачунао на њено излагање у Србији. Друга слика, изложена на годишњој изложби 1898. год., *Црногорац у заседи*, представљала је Црногорца који се „припио уз горостасни врлет и прикривен иза стене, с пушком на оку, очекује свој плен. Жив и природан колорит, који се огледа на овој слици, хармонисан уметном изразом, чини, да ова слика необично привлачи пажњу гледалаца“.³⁴ „Модел [у школи] је такође био и неки млади Црногорац, ког је, поред Ђака, на платну двоструко већег формата сликао и сам Кутлик. То је једна од његових познатијих слика: планински стрелац у клечећем положају, обучен у црвени прсник-цамадан и плаве чакшире, са старом пушком кремењачом у рукама.“³⁵ Светозар Зорић (1854–1931), ујак Надежде Петровић, професор Велике школе и предавач историје уметности у Кутликовој школи коју је пре тога такође кратко похађао као љубитељ уметности, привремени сликар, откупио је Кутликову слику *Црногорац у заседи*. „Из његове заоставштине загубљена је током Другог светског рата.“³⁶

СВЕТСКА ИЗЛОЖБА 1900.

Као излагача на Светској изложби у Паризу 1900. год. Кутлика су навели Емануел Бенези,³⁷ Катарина Амброзић³⁸ и Лазар Трифуновић.³⁹ Кутлик је доспео још на првобитни списак десет сликара и два вајара, чији радови је требало да представљају Србију у Паризу.⁴⁰ Трифуновић је у реконструкцији тог излагања навео коначан број – седамнаест уметника-излагача – укључујући Немицу Бету Вукановић (Babette рођ. Bachmayer, 1872–1972) и Кирила Кутлика, Словака, рођеног у Чешкој. У тадашњој француској штампи такође наилазимо на Кутликово име:⁴¹ „[Извештај:] Румунију, Србију и Бугарску одликује посебно занимљиво уметничко дешавање. Кутлик у Србији, Григореско у Румунији, Марквичка у Бугарској заслужују све похвале.“ Док то не проверимо у обухватним ка-

³⁴ Исто.

³⁵ Живковић, 1970 (заб. 1), стр. 25. Вероватно на основу успомена сликара Боривоја Стевановића.

³⁶ Исто, нап. 22.

³⁷ Emmanuel Bénézit, *Kutlik (Cyril)*, у: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. De tous les temps et de tous les pays par un groupe D Écrivains spécialistes français et étrangers. Tome cinquième Houe.* – Matisse. Librairie Gründ, 1956, 332: „Kutlik (Cyril) portraitiste et peintre de genre, né à Prague au XIXe siècle, à Belgrade XXe siècle (Ec. aut.) Exposa à Paris en 1900 (E. u.).“

³⁸ Катарина Амброзић, *Надежда Петровић 1873–1915*, Београд, Српска књижевна задруга, Југославија-публик, 1978, 76–77, нап. бр. 205.

³⁹ Лазар Трифуновић, *Учешће Срба на Свејској изложби у Паризу 1900. Реконструкција*, у: *Уметници чланови САНУ*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1980, 501.

⁴⁰ *За јариску изложбу*, Вечерње новости, г. VII, бр. 345, Београд, Народна штампарија, 15. XII 1899, стр. (1).

⁴¹ AVU SNG, инв. број 650/1996. Одломак чланка из периодике *La Fronde*, који је Кутлику послала агенција за праћење штампе E. Bonneau: „[Exposition:] La Roumanie, la Serbie et la Bulgarie accusent un mouvement artistique tout particulièrement intéressant. Kutlik en Serbie, Grigoresco en Roumanie, Markvicka en Bulgarie méritent d’être loués.“ Аутор Denouville (?) у другом одаслатом одломку из новина *Le National* навео је више: „Grèce-Roumanie-Serbie. Je ne veux pas terminer cette longue, mais trop rapide énumération, toutefois, de «l’art étranger au Grand Palais» sans parler des efforts à encourager de la peinture grecque et citer les noms de MM. Ralli, Mathiopoulus, qui plagient pas mal et avec adresse, le graveur et pastelliste français Henri Boutet, Phocas, Rlzos, ainsi que les Roumains MM. Sérafin, Voinesco, Pallady, Grigoresco, Stérian; et les Serbes, MM. Ivanovitch, Kutlik, Murat, Théodorovitch, Vucetitch.“

талозима Светске изложбе, можемо само претпостављати која дела су Кутлика на њој већ постхумно представљала. Упркос томе што је планирао да за Париз наслика *Улазак Св. Саве у Хиландар*,⁴² за сада знамо поузданије за друге слике које су га представљале. Ненад Симић⁴³ је, на основу *Вечерњих новостии* од 20. X 1899. год., написао: „На пример, 1899. године, нашем одељењу привреде, за Светску изложбу у Паризу (1900), обликовао [је Петар Убавкић] гроздове“, док је Кутлик, у исту сврху, „насликао у боји три врсте српског грожда у природној величини. И то: смедеревку, прокупац и зачињак.“ Слично је обавестио и Кутлик своје родитеље:⁴⁴ „Као што сте сигурно схватили из разгледнице послате Вам из Смедерева – Министарство за орање одаслало ме је тамо и ја сам насликао за 5 дана 3 врсте грожда са листовима окренутим на унутрашњу и спољашњу страну, које су припремљене за париску изложбу. Комисија која је мој рад преузела, и састојала се од стручних зналаца, била је сасвим задовољна и ја сам без иједне речи добио уговорен хонорар 240 франака...“

ИЗЛАГАЊА У СЛОВАЧКОЈ И ЧЕШКОЈ У XX И XXI ВЕКУ

Син Кириловог стрица Феликс Кутлик мл. објавио је 1931. год. у књизи *Историја њородице Кућлик*⁴⁵ десет фотографија Кутликових дела: *Крижлице, сѣара кућа еванђелистичког свещѣеника – Кућликов родни дом; Крижлице, еванђелистичка црква; Прва жртѣва смртѣи / Авељева смртѣи* (сл. 7); портрете *Јан Хус; Јан Жижка; Јан Амос Коменски – Хајде сине, учи биѣи мудар!; Појрављач лонаца; Оглашавање / Исѣред цркве у селу Палудза; Кућа њородице Појѣоцки из села Појѣок* и портрет Кирилове и Феликсове баке која се звала *Јозефа Јарослава Кућликова Појѣоцка* (1888). Исти портрет угљем уступио је Феликс за изложбу Чехословачког јединства у Прагу *Сѣара умејѣностѣи у Словачкој* (1937). По свему судећи, Кутлика је у Словачкој први пут представио историчар уметности др Влађимир Вагнер (Vladimír Wagner, 1900–1955), и то као сликара религиозних тема, када је за изложбу *Сѣо ѣодина словачке ликовне умејѣностѣи 1848–1948*, одржаној приликом оснивања Словачке народне галерије (СНГ; 1948), позајмио од породице слику *Свѣѣи Герасим*. Уз нетачан назив *Данијел у јами лава* пронашла сам ту слику пре неколико година код даљих рођака и на основу сачуване налепнице са бројем каталога Вагнерове изложбе на полеђини блинд оквира утврдила сам тему са стручњаком за иконографију доц. Марјаном Зерваном из Братиславе, који је у идентификацији био сагласан са Вагнером. Дело је „из једне изложбене просторије пренето у другу“⁴⁶ због тога што га је СНГ, као једну од најновијих аквизиција, убројала у изложбу приликом прославе 60 година од оснивања (изложба *60 ѣодина оѣворено*, 2008).

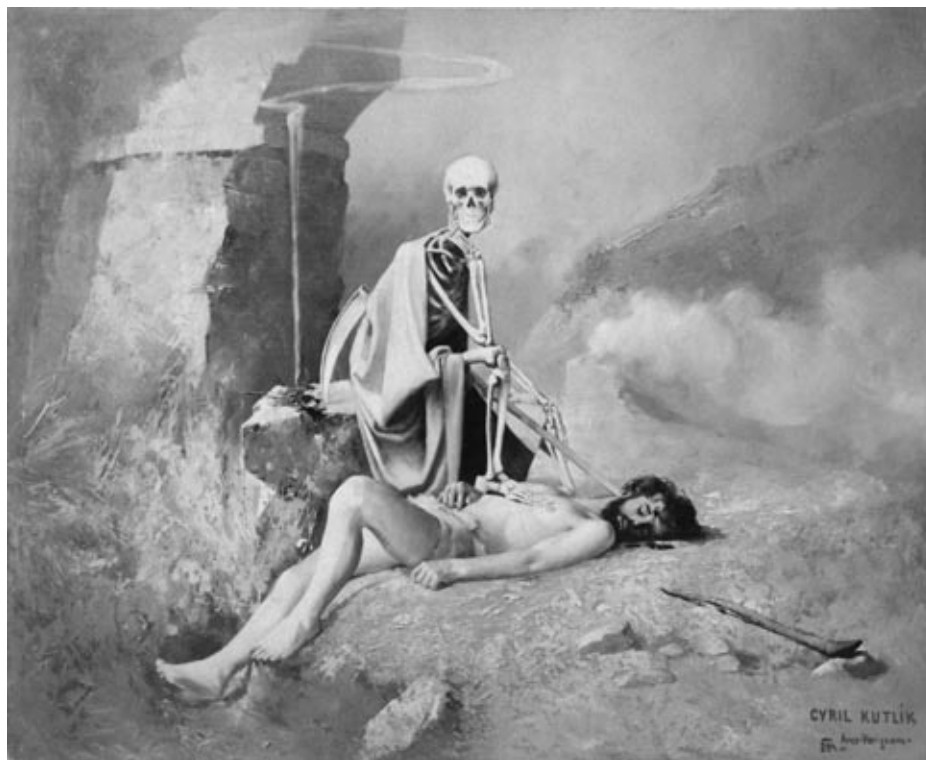
⁴² *Вечерње новостии* (15. XII 1899) и *Бранково коло* (28. XII 1899 / 11. I 1900).

⁴³ Ненад Симић, *Петар Убавкић*, Београд, Библиотека града Београда, 1989, 357 и нап. 3264.

⁴⁴ AVU SNG, инв. број 650/1996. Кирил Кутлик у писму својим родитељима, 24. X / 5. XI 1899, [Београд]. О тим сликама писао је такође Рафаило Момчиловић у писмима Феликсу Кутлику мл., 15. I и 4. II 1930, Манастир Бојани п. Вајска. Вид. Паштрнакова, 2009 (заб. 2) стр. 78–80.

⁴⁵ Félix Kutlík, Cyril I, у: *Dejiny Kutlikovcov*, Bratislava, сопствено издање, 1931, 50–54.

⁴⁶ Мр Катарина Бењова, кустос Словачког сликарства XIX века СНГ у пратећем тексту Кутликове слике *Свѣѣи Герасим* на изложби *60 ѣодина оѣворено* у Словачкој народној галерији у Братислави 26. VI – 5. X 2008.



Сл. 7. Кирил Кутлик: *Прва жртва смрти / Авељева смрт*. 1894. Фото: архив ауторке

У књизи *Судбине словачких ликовних уметника* (1948)⁴⁷ њен аутор Јанко Алекси одштампао је, уз текст о Кутлику, репродукције *Портрети Ј. Сурженог из Соколче* (село у Словачкој, 1899), *Прва жртва смрти / Авељева смрт*, *Портрети младића у кайи* и *Пролазност / Мртва њишчица на отвореној Библији* (сл. М 12) захваљујући фотографијама позајмљеним од Кириловог сестрића Бориса Балента.

Између 1950. и 1985. године преузео је презентацију Кутликовог стваралаштва у своје руке дугогодишњи директор Словачке народне галерије др Карол Вацулик (Karol Vaculík, 1921 –1992). Вацулику можемо захвалити што је Кутлик скромно убележен у свим битним изложбама и књигама словачке историје уметности тог раздобља. На изложби *Уметност XIX века у Словачкој – реалистичка њорука наше ликовне прошлости* (1952), били су изложени Кутликови радови: 2 портрета, 1 религиозна слика, 1 симболична мртва природа и 1 фигурална студија са социјалним контекстом. Исте слике је Вацулик позајмљивао од Кутликових рођака и касније, и у 60-им годинама XX века неке од њих откупила је СНГ. Вацулик је такође излагао следеће Кутликове слике: *Портрети Ј. Сурженог из Соколче* 1952, 1961 (стална по-

⁴⁷ Janko Alexy, *Maliar Cyril Kutlík*, у: *Osudy slovenských výtvarníkov*, Bratislava, Štátne nakladateľstvo, 1948, 277–285.



Сл. 8. Кирил Кутлик: *Усїаници / Црногорци око вайре*. 1898. Уље на платну. в: 55 х ш: 65, 5 цм. СНГ, Братислава. Фото: Фотоархив СНГ



Сл. 9. Кирил Кутлик: *Поїрављач лонаца*. 1896? Уље на платну на шперплочи. в: 54 х ш: 37 цм. СНГ, Братислава. Фото: Фотоархив СНГ

ставка); *Ауїойорїрей I*, изложен 1952, 1961 (ст. пост.); *Расїанак са мрївим / Монах* (1888–1890), изложен 1952, 1961 (ст. пост.); *Пролазносї / Мрїва їїичица на оїво-реној Библији* 1952; *Сїудија седећеї сїарца – Просјак* (око 1894, сл. М 7) изложен 1952, 1952 (Праг), 1955 (ст. пост.), 1998 (Кисуцка галерија Чадца, Словачка); *Излазак Јевреја из Еїїїїа* (1888, рађен за *Песах Хаїаду*) изложен 1961. (ст. пост.); *Просјак I* и *Просјак II* (сл. М 29, цртежи вероватно нацртани у београдском школском атељеу) изложени 1961 (ст. пост.); *Усїаници / Црногорци око вайре* (1898, можда на основу *Горскої виїенца* Петра II Петровића Његоша, сл. 8) изложени 1961–1962 (ст. пост.), 1977 (ст. пост.), 1988, 1991, 1997 (Нитра); *Поїрављач лонаца* (1896, СНГ, сл. 9) репро-дукован 1959. и изложен 1977 (ст. пост.), 1978 (Праг), репродукован 1985, у каталогу ст. пост. СНГ 1987, у каталогу ст. пост. СНГ 1994 (текст тадашњи кустос збирке Д. Зметакова) и у сталној поставци се налази и данас.

ИЗЛАГАЊА У СРБИЈИ У XX И XXI ВЕКУ

Са излагањем Кутликовог стваралаштва нису оклевали ни у Србији. На изложби *Бео-град 1807–1862–1867* (Музеј града Београда (МГБ), 1962) представљена је слика *Доїаїај на Чукур чесми* (1895–1900, која је у Одсеку за ликовну уметност до 1950. МГБ добила леп инв. број 1, сл. 10) и која је вероватно скица за декоративно платно *Чукур чесма* које је Кутлик припремио за (Врачарско?) позориште заједно са реализацијама *Чучук Сїїана*



Сл. 10. Кирил Кутлик: *Дођаја на Чукур чесми*. 1895–1900. Уље на платну.
в: 70,2 х ш: 91 цм. МГБ, Београд. Фото: ауторка

и *Манасџир Врайна*. За проучавање историје уметничког образовања у Србији била је значајна изложба *Српска сликарска школа Кирила Кућлика* (Галерија културног центра Београда, 1964). Вера Ристић и Станислав Живковић успели су тада да осим слика познатих српских уметника сакупе и радове нпр. већ поменутог Светозара Зорића и неких мање познатих Кутликових ђака као што су Бранко Јевтић (1887–1916), Ђорђе Михаиловић (1875–1919), Владимир Протић (1878–1939) и Коста Чобановић (1877–1926). Када је реч о Кутликовим радовима, том приликом су биле изложене две слике из приватних својина – *Јан Хус у шамници* (данас у Народном музеју, сл. М 8), то би могла бити скица коју је Кутлик изложио 1896. год. са називом *Јан Хус и ројоведа своју науку на двору краља Венцеслава и краљице Софије*, и *Шума* (данас у Кући легата у Београду, сл. М 20) коју сам након поређења са другим радом идентификовала и датирала као *Крижнице – Кућликова родна кућа* (1890–1895). У контекст српске уметности цртежа убројала је Кутлика Вања Краут када је његове цртеже *Сџарац на сџолици* (сл. М 28) и *Бреговићи иредео са кулама* навела у каталозима и изложбама Народног музеја (1972, 1974, 1992).⁴⁸ Цртеж предела сам идентификовала и датирала као *Замак у Арку* (у Тиролу, 1893–1895). У Атини је била изложена слика из приватне колекције *Врба под снежом*

⁴⁸ Вања Краут, *Цртежи српских уметника из збирке Народног музеја (1830–1930)*, (Каталог изложбе), Београд, Народни музеј, 1972, 9; Вања Краут, *Цртежи српских уметника 19. века (1800–1900. г.)*, (Каталог изложбе), Београд, Народни музеј, 1974, 41–42, 85–86, 105, сл. 166–167; Вања Краут, *Цртежи 19. века у Србији. Каталог збирке Кабинета графика Народног музеја – Београд*, Београд, Народни музеј, 1992, 14, 100, сл. 359, 360.

(сл. М 15) у оквиру изложбе *Српско сликарство XIX и XX века – Део колекције Задужбине Борђевић* (2005), на шта ме је упозорио проф. др Станислав Живковић и за то сам му захвална.

Једна од најпопуларнијих београдских изложби у току 2008. год. била је управо ова под називом *Кирил Кутлић – Српска црпачка и сликарска школа* (Продајна галерија Београд) у концепцији Здравка Вучинића. Прави празник за очи је том приликом представљало око 35 уља и 30 цртежа пионира српске модерне уметности из приватних збирки. Народни музеј је уступио Кутликове слике *Профил жене с љуном / Портрет са бечке галерије, Јан Хус у тамници* (1896–1898), *Старац са белим наочарима* и *Сцена из лова / Наслов часописа Ловац*. За каталог изложбе обезбедила сам још фотографије Кутликових слика *Аутипортрет I, Дођај на Чукур чесми, Устаници / Црногорци око ватре, Девојка у ноћи из Јужне Србије* и у AVU SNG у Братислави сам припремила и дигитализовала избор из богате документације Кутликове школе (фотографије, пријаве, легитимације и писма ђака, школске извештаје итд.). Биографије српских сликара у том каталогу преузете су из мог докторског рада.⁴⁹ Облик позивнице изложбе полазио је из аутентичне улазнице за нулту изложбу Кутликове школе у истој улици. Овај случај – као и амбијент Косанчићевог венца у близини бивше Варош-капије – лично ме је дубоко фасцинирао, иако већ дуго не постоји кућа Милије Марковића Распопа у којој је почела са радом Кутликова школа.

ОДЈЕЦИ ИМПРЕСИОНИЗМА

О томе како је импресионизам утицао на Кутликово стваралаштво сагласни су један словачки, један немачки и један српски аутор. Влађимир Вагнер је навео:⁵⁰ „У раду наших сликара импресиониста само се компонента светлости примила из овог стила. У таквом осветљењу расположења појављују се и слике наша два реалиста, заиста, без изражавања мрљама, и они су у извесном смислу претходници пленеризма. Први од њих је Кирил Кутлић [...] Кутлић је имао добре предуслове у виду талента за ликовни развитак и сигурно би наставио у правцу нових струја да није преминуо у младости.“ У вези са наведеним, Вагнер је кратко анализирао слике *Пошраваљач лонаца* и *Оглашавање*. Као учитеља *српских импресиониста* навео је Кутлика Петер Фајст.⁵¹ Станислав Живковић је у вези са импресионизмом и Кутликом објаснио следеће:⁵² „Јер, мада је сам био ђак доста конзервативне бечке Академије, он је, с друге стране, припадао групи присталица око 'Југенда'. Ангажујући се углавном на фигуралним композицијама са историјским или мотивима жанра,

⁴⁹ Докторски рад сам предала факултету у мају 2008. год. и одбранила дан након отварања изложбе у Београду која је трајала 13. XI – 1. XII 2008. Редакцију биографија, укључујући и Кутликову, урадила је Јелена Кривокапић, кустос Продајне галерије Београд.

⁵⁰ Vladimír Wagner, *Základy slovenského umenia*, у: *Profil slovenského výtvarného umenia*, Martin, Matica slovenská, 1935, 35, 36.

⁵¹ Peter H. Feist, *13 Homelands and Europe: East and Southeast European impressionists. Bosnia – Herzegovina, Croatia, Serbia, Slovenia*, у: *Impressionist art 1860–1920. Volume II Impressionism in Europe and North America*, Edited by Ingo F. Walter, Munich, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, 528–531, 681, 687, 709.

⁵² Живковић, 1969 (заб. 1), стр. 249.

он је оставио извешан број малих пејзажа [нпр. *Шума*], на којима је по својој сликарској концепцији веома близак Ђорђу Крстићу. Знајући такође његово мишљење баш о овом нашем уметнику [о сликарству позитивно], можемо тврдити да је он као педагог био заступник слободнијег уметничког васпитавања, а као уметник расположен да прихвати извесне поуке које је донео импресионизам.“ Ново схватање осветљења слике, по мом мишљењу, може се највише опазити на Кутликовој слици *Изнад гроба* (сл. 11).

ПОРТРЕТ У КУТЛИКОВОМ СТВАРАЛАШТВУ

Кутликово стваралаштво обухвата значајан број портрета који се везују за реалистичку поруку уметности XIX века. По свему судећи, портретно сликарство је било за њега најбоља могућност зараде (или задовољавајући облик исплаћивања дугова) за разлику од мање учестале продаје радова слободног стваралаштва и повремених понуда за илустровање периодике или израду олтарских слика које није било могуће добити без личних друштвених веза. С друге стране, Кутлик је у свом сликарском натурелу био по природи фигуралиста и у сликању по моделу (живом, мање и по фотографији) користио је урођену осетљивост опажања и однеговану вештину цртања. Његов природан смисао за компоновање боја запазио је још професор Пирнер, док се касније приклањање импресионизму највише испољило управо на портретима из последње фазе – у Кутликовом београдском стваралаштву. Током свог кратког живота Кутлик је насликао око 80 портрета (главе, чврсте фигуре или фигуре у алегорији) које можемо проучавати на основу неких сачуваних слика, архивских фотографија, Кутликових забележака у кореспонденцији или свескама и дневницима и на основу података непознатих аутора објављених претежно у српској и чешкој штампи краја XIX века. Осим већ поменуте поделе Кутликових портрета по поручиоцу, предлажем још типологију по садржини као: Аутопортрети (2 примерка, сл. М 1, М 3); Историјски портрети (10); Портрети са социјалним контекстом (5); Репрезентативни портрети у стилу академизма (41, сл. М 4, М 27, М 31); Портрети са Балкана и Србије (14) и Портрет у алегорији, апотеози и религиозним композицијама (8).



Сл. 11. Кирил Кутлик: *Изнад гроба*. 1895–1900.
Уље на платну, в: 46 х ш: 35 цм. Приватна
својина, Словачка. Фото: ауторка

ПОРТРЕТИ СА БАЛКАНА И ИЗ СРБИЈЕ

Осим портрета које је Кутлик лично излагао, наводим на овом месту још неке о којима се нешто више или мање зна. С друге стране, данас се ништа више не зна о историјским портретима *Чучук Сјана* (1895–1900) и *Хајдук Вељко* (1898); о скици *Бранислав Нушић* (1895–1900) у часопису непознатог назива; о портрету чиновника Врачарске банке *Марковића* (1895–1900) и о *Глави сјарца* „са изразом патријарха, вероватно оријенталног порекла“ који је само у скици.⁵³



Сл. 12. Кирил Кутлик: *Девојка у ношњи из Јужне Србије*. 1895–1900. Уље на платну. в: 50,5 х ш: 31 цм. Приватна својина, Зволен, Словачка. Фото: ауторка

Изгубљен је такође *Поријреј жене / Поријреј девојке* који је описао Станислав Живковић.⁵⁴ „Један незавршени ’Женски портрет’ илуструје Кутликове цртачке квалитете, а видимо и његов начин компоновања у распореду светлих и тамних партија...“ Захваљујући Славици Стаменковић⁵⁵ која је објавила фотографију тог портрета, могу да упозорим да тај лик подсећа на још једну Кутликову слику. Сасвим је могуће да је сликар искористио исти модел и за *Девојку у ношњи из Јужне Србије* (1895–1900, приватна својина, Словачка, сл. 12). На платну мањег формата представљена је девојка у плаво-сивој кошуљи са љубичастим јелеком и у белим шалварама са траболосом и фином златном марамом на темену главе, са уочљивим огрлицом и минђушама и у опанцима са чарапама. Вилма Нишкановић, музејски саветник и директор Етнографског музеја, објаснила⁵⁶ ми је да је у овом случају представљена „кућна варијанта“ одеће (без дугог прслука, сукње итд.) карактеристична за глумице или „лаке“ жене. Могуће је такође да је Кутлик сâм изабрао за модел само неке делове ношње без обзира на традицију, слично као што је то радио нпр. и Ђорђе Крстић. О Кутликовом интересовању за етнографске мотиве сазнајемо из прве вести у београдској штампи:⁵⁷ „Академски

⁵³ AVU SNG, инв. број 650/1996. Власник слике Јаромир Коучел у писму Борису Баленту, 24. X 1945, Beshuně, Чешка.

⁵⁴ Живковић, 1969 (заб. 1), стр. 250.

⁵⁵ Славица Стаменковић, *Умјетничка дела у легајима Музеја града Београда*, Београд, Музеј града Београда, 1996, 36 и сл. 293. Год. 2007. није прешао је у Кућу легата. Можда се још увек налази у депоу Музеја града Београда (инв. бр. Легат Вељка Петровића 954).

⁵⁶ Вилма Нишкановић, музејски саветник, дала ми је информацију 19. IX 2007. у Етнографском музеју у Београду, за што сам јој захвална.

⁵⁷ *Дојучовао је из Прага*, Вечерње новости, г. III, бр. ?, Београд, Народна штампарија, 4. VII 1895. Цитирано према: Живковић, 1970 (заб. 1), стр. 19–20, нап. 8–9. Према Живковићу је Кутликово *настајућање било веома ошрезно* што је био само један од његових мудрих појеза. Само после цитираног чланка објавио је Кутлик у

живописац из Прага Г. Кутлик, пре неки дан дошао је у Београд и како чујемо он ће овде пробавити два-три месеца, да проштудира српску ношњу...”

Друга фотографија за коју сам потражила објашњење у Етнографском музеју био је *Портрет младића у каји* (приватна својина, Кулпин, сл. М 5), изведен у ахроматској скали три боје у више нијанси. Капа – вероватно крзнена – на глави младића није представљала лак задатак за одгонетање као ношња из Јужне Србије једино зато што се са оваквим типом капе можемо сусрести у Србији и у Словачкој, а највише у Русији. Идентитет тог младог модела са плавом косом за сада нам такође није познат.

На рестаурацији у Народном музеју у Београду појавио се 2006. год. један цртеж из приватне својине. На основу прегледања тог рада⁵⁸ и забелешке Емилије Савић⁵⁹ на реверсу изгледа да је у питању *Ана Неквасилова* (1853–1921), мајка Кутликове жене Миладе (1880–1918), Кутликов цртеж или цртеж Миладине сестре Зденке.

ПОРТРЕТИ У ДВА СЛОЈА

Неке податке о Кутликовим портретима са другим сликама у доњим слојевима, које смо открили 2005. год. са Петром Петровићем, кустосом Народног музеја, већ сам објавила.⁶⁰ Овде ћу навести поједине нове детаље, због тога што су портрети били касније прегледани и снимљени инфрацрвеном камером.⁶¹ Захваљујући снимању у Београду и Братислави са сигурношћу можемо тврдити да Кутликов *Аутипортрет I* (око 1892, приватна својина, Словачка, сл. 13) има у доњем слоју тачну силуету *Профила жене с њунђом / Портрет са бечке галерије* (НМ, Београд, сл. 14). После тога, београдски женски профил у доњем слоју садржи још насликан мушки лик. У идентитет мушкарца нисам сигурна – то би могао бити Кутликов аутопортрет. То би, даље, било сагласно концепцији пенданта двопретрета са више смисла за сликара лично него за гледаоце – предлажем. Уколико је у београдском женском профилу забележен лик Малви – Кутликове бечке неузвраћене љубави, онда би овакви двопретрети имали смисла.

Док је Живковић⁶² навео да ђацима у школи „позирају неки млади циганин или стари Талијан са дугачком брадом, ког је Кутлик намештао са мотком као да весла у чамцу“, Вучинић⁶³ је то реинтерпретирао тако да у школи као позери „најчешће су

Трговинском гласнику, г. VI, бр. 159, 23. VII 1895, стр. (3) да: „Школа за цртање и сликање отвара се у месецу августу ове год. под управом ческог сликара Кирила Кутлика...”

⁵⁸ 11. XI 2008. посетила сам у Београду власника цртежа и госпођи сам захвална на помоћи.

⁵⁹ Емилија Савић, рођ. Гаудернак (1908–1994), била је унука Кутликовог таста, чешког архитекте и инжењера Франтишека Неквасила (1843–1913), који је од 1880. год. деловао у Србији на изградњи железничке пруге и другим пословима. Вид. Паштрнакова, 2009 (заб. 2), стр. 84–90.

⁶⁰ Паштрнакова, 2005 (заб. 2), стр. 155–157; Iva Paštrnáková, *K životu a dieľu maliara Cyrila Kutlika. Komparatívny výskum v belehradských a bratislavských umeleckých zbierkach*, у: *Galéria 2006. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2007, 65–68 (укупно 61–72, годишњак Словачке народне галерије).

⁶¹ На реализацији снимања 24. IX 2007. захвална сам кустосу збирке Петру Петровићу и Милицы Стојановић, дипл. хемичарки из Народног музеја у Београду; и на снимању 23. III 2007. доц. Борису Квасњици, акад. сликару, и мр Ивану Крижу из Високе школе ликовних уметности у Братислави, такође Александру Грегушу, рендгенологу у Братислави.

⁶² Живковић, 1969 (заб. 1), стр. 248; Живковић, 1970 (заб. 1), стр. 25; Станислав Живковић, *Косија Миличевић*, 2. изд. Београд, Златоусти, 2003, 25.

⁶³ Вучинић, 2008 (заб. 1), стр. 12.



Сл. 13. Снимак инфрацрвеном камером:
Женски профил у доњем слоју Кутликова
Аутопортрета I. Репро: архив ауторке



Сл. 14. Кирил Кутлик: *Профил жене с ђунђом*
/ Са бечке галерије. 1892. Уље на платну.
в: 45 х ш: 36,3 цм. НМ, Београд. Фото: ауторка

служили цигани [...] и један Талијан са брадом који је у једном Кутликовом раду насликан као да весла у чамцу.“ Већ сам поменула да је Кутлик повремено сликао у школском атељеу заједно са ђацима. Занимљив је податак о Кутликовој слици са чамцем коју Живковић није навео упркос томе што је давних година испитивао директно Боривоја Стевановића. У сваком случају, неколико Кутликових слика са чамцима заиста постоје, и то углавном из периода његовог боравка у Чешкој и у тиролском Арку. Али има још нешто – у првом просторном плану доњег слоја портрета *Сћарац са белим наочарима* (1897, НМ, Београд, сл. М 6) може се такође слободним оком запазити чамац са алком. Снимци инфрацрвеном камером откривају још неке појединости композиције: у чамцу стоји фигура са марамом у подигнутој левој руци. Поред ње се налази нека врећа, која може такође представљати седећу фигуру с леђа. Десно у позадини видљиве су још две стојеће фигуре окренуте ка сцени и гледаоцу. Живковић је упозорио да се фигуром са штапом користио Коста Миличевић на слици Св. Јован за иконостас цркве Св. Стефана Дечанског у Железнику (1907).⁶⁴ Влада Ристић до данас чува цртеж *Сћарац са шћайом* (1897), који је његов деда Драгомир Глишић лично веома ценио.

⁶⁴ Живковић, 1970 (заб. 1), стр. 63: „Образложење зашто је лик св. Јована најуспелији на читавом иконостасу у приличној мери објашњава његова упадљива сличност са моделима старца из сликарске школе, уназад

ЖАРКУ ИЛИЋУ ЗА УСПОМЕНУ

За сада једини познат Кутликов пастел *Жарко Илић* (1898–1899, НМ, Београд, сл. 15) за мене је био лепо изненађење у истраживању 2005. год., уз још два мени тада непозната Кутликова цртежа из Народног музеја. У сигнатури тог пастела, нажалост веома тешко читљивој, распознаје се само: „Жарку на успомену...“ Фин у цртачкој моделацији и деликатан у изразу неколико изабраних боја, вероватно је у питању Кутликов рад. Тај тип мушкарца црне косе са брчићима и брадом уз коришћење ружичастог акцента на очном капку доста подсећа на *Ауђиојорџреј* Косте Миличевића (окренут као у огледалу, 1910, НМ).⁶⁵ Жарко Илић је био син правника, министра правде, државног саветника и књижевника Јована Илића (1824–1901) и млађи брат познатог песника реализма Војислава Илића (1862–1894). У биографској студији о Војиславу⁶⁶ Жарко је мало поменут, због тога сам морала да потражим друге изворе о вези Кутлика и Илићевих. У Кутликовом финансијском дневнику у AVU SNG налази се презиме Илић у забелешци од 23. II 1900. год. (Кутлик је добио 40 динара), али Павић не наводи Петра Илића у ужој породици песника. Вероватно су контакти са српским књижевницима и уметницима (са којима се, заједно са Чесима, сусретао нпр. на Скадарлији код *Три џешира*) довели Кутлика такође у везу са чланом породице Илић, у чијој су се кући окупљале личности културног живота. Штавише, у AVU SNG, осим примерка *Божјиће ђеченице* Стевана Сремца са посветом Кутлику од 15. XII 1898. год. налази се такође Шекспиров *Троил и Кресид* у преводу Жарка Ј. Илића са руског језика. Брошура обухвата посвету на насловној страни:

„Управнику сликарске шк.
Господину
Кирилу Кутлику
овде“

и на полеђини те стране (сл. 16):

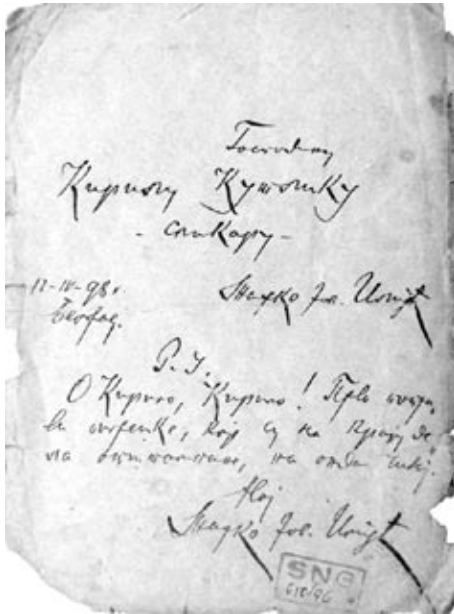


Сл. 15. Кирил Кутлик: *Жарко Илић*. 1898–1899.
Пастел на картону, в: 61,5 х ш: 48,5 цм.
НМ, Београд. Фото: ауторка

све до Кутлика и његовог модела са дугачком штапом, ког нам је на једном цртежу оставио забележеног Драгомир Глишић.“

⁶⁵ Живковић, 2003 (заб. 62), слика на корицама и као сл. 35.

⁶⁶ Милорад Павић, *Војислав Илић*, Зборник радова, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1966, 27, 28, 55, 70. Павић наводи Јованове синове Милутина, Драгутина, Војислава, Жарка и ћерке Милеву, Јелицу и Божицу.



Сл. 16. Посвета Жарка Илића Кирилу Кутлику од 12. IV 1898. на његовом преводу Шекспира. Репро: AVU SNG

„Господину
Кирилу Кутлику
– сликару –
12-IV-98 г. Жарко Јов. Илић
Београд.
Р. С.

О Кирило, Кирило! Прво поправи погрешке, које су на крају дела отштампане, па онда читај. Твој Жарко Јов. Илић“

На основу једног записа не може се потпуно одговорити на питање колико јако је било пријатељство између Жарка и Кирила. Само ословљавање *Кирило* и реч *Твој* у напомени на крају су лични и неформални. Одговор може да буде Жарков портрет у збирци Народног музеја са посветом, вероватно, Кирила Кутлика (или од поручилаца).

Жарко се касније бавио позоришном критиком⁶⁷ и глумица Олга Илић (супруга глумца Косте Илића) изразила се о њему овако:⁶⁸ „Упознала сам једног бледог човека, који је био моја платонска љубав. Тај човек није написао никад ништа. Али то је био наш најбољи усмени приповедач... Он ме је увео у свет духа, у царство снова... висок

и танак, подбочен на штап, вечно крвавих очију, меким и врелим гласом, он је причао, причао... [...] Тада сам пропевала... Тада су постале оне севдалинке [...]“ Жарко је био ожењен Цицом, најпре домаћицом код Илићевих.⁶⁹

ЛОВАЦ – РЕАЛИЗАЦИЈА НА ЧЕТИРИ НАЧИНА

Пре 2005. год. у Народном музеју нису знали да поседују Кутликову слику-узорак за *Наслов часописа Ловац* (1896), евидентирану само као *Сцена из лова* (сл. 17). Нисам наишла на Кутликову писмену забелешку о тој реализацији у његовој заоставштини, али тамо су сачувана два јединствено штампана облика тог рада за различите сврхе.

Часопис *Ловац* је од 1896. год. издавао у Београду Вилхелм Бадер (1847–1923), пореклом из аустријске племићке породице,⁷⁰ са којим је Кутлика вероватно упознао Франтишек Неквасил (1843–1913), који је Бадера могао да сусретне као инжењер на изградњи железничке пруге у Србији или као архитекта српске Фабрике дувана⁷¹ у којој је Бадер

⁶⁷ Исто, 70.

⁶⁸ Бане Јовановић, *Српска Сара Бернар. Глумица Олга Илић од ловорика до џирија*, у: *Српско наслеђе. Историјске свеске*, бр. 12, Београд, НИП Глас, децембар 1998. <http://www.srpsko-nasledje.co.yu/sr-l/1998/12/article-9.html> б. 3. 2006

⁶⁹ Павић, 1966 (заб. 66), стр. 28.

⁷⁰ Весна Алексић, *Вилхелм Бадер, председник Друштва за улепшавање Врачара*, у: *Београдски ситраници. Прича о космополићизму и енергији града која траје*, Београд, Туристичка организација Београда, 2009, 101.

⁷¹ Дивна Ђурић-Замоло, *Грађевине Београда 1815–1914*, Београд, Музеј града Београда, 1981, 78.

* КИРИЛ КУТЛИК – СЛИКАР ПОРТРЕТА, ЖАНРА И ИСТОРИЈСКИХ СЛИКА



Сл. 17. Кирил Кутлик: *Ловац / Сцена из лова*. 1896. Уље на платну. в: 55 х ш: 85 цм. НМ, Београд. Фото: ауторка



Сл. 18. Насловна страница часописа *Ловац* – решење К. Кутлика за српског издавача В. Бадера. 1896. Београд: Савезно ловачко удружење 1900, год. V, бр. 1. Репро: НБС, Београд

био директор пре 1894. год.⁷² У AVU SNG налази се примерак првог броја часописа *Ловац* (на Ђурђевдан 1896), док сам у Народној библиотеци Србије проверила (2007) на приступачним примерцима да је Кутликово заглавље *Ловца* било коришћено још 1900. год. За разлику од слике-узорка на репродукцији у часопису, гљиве у првом просторном плану које делују као из бајке, прекривене су натписом *Ловац* (сл. 18).



Сл. 19. Позивница за Велику игранку Савезног ловачког удружења у Београду – према решењу К. Кутлика. 1898. Репро: AVU SNG



Сл. 20. Разгледница са мотивом *Ловац* – према решењу К. Кутлика за српског издавача В. Герку. 1899. Из колекције Драгана Вицића, Београд. Фото: ауторка

Пошто је Бадер био један од оснивача Савезног ловачког удружења у Београду⁷³ (1896), не чуди што је Кутликова слика за његов часопис коришћена такође као позадина позивнице за Велику игранку тог удружења одржану у Коларчевој пивари 7. II 1898. год., коју је штампао Савић и Комп. по литографији П. Марковића (сл. 19). Из Кутликове композиције овде је сачуван укупан распоред дрвећа и тачан карактер и покрет фигуре ловца на левој страни. Из узорка десно недостаје јелен који је замењен псом. Првобитни облик је допуњен називом удружења у кругу у средини, са два мања декоративна круга са две стране и са два полукруга изнад и испод правоугаоника.

У AVU SNG сам прочитала такође кратку забелешку мог деде Бориса Балента, у којој је навео да је мотив *Ловца* био објављен такође у облику разгледнице. На Кутликов мотив у издању Вилхелма Герке (1899, сл. 20), где је опет поновљен јелен изнад водене површине, али гљивама прекривенима текстом: *Добра коб* и декоративним лишћем букве, наишла сам (2007), заиста, код колекционара Драгана Вицића.⁷⁴ Герка је издао више разгледница са репродукцијама уметничких дела, нпр. *Сеоба Срба*, *Таковски усџанак* или *Издајница* Паје Јовановића (1859–1957).

На оригиналу слике *Ловац*, након рестаурације због изложбе у 2008. год., негативно ме изненадило да је скинути површински златни оквир првобитно насликан на платну.

⁷² Алексић, 2009 (заб. 70), стр. 102.

⁷³ Исто, стр. 105.

⁷⁴ Снежана Вицић, Драган Вицић, *Поздрав из Београда 1895–1941. Књига I*, Београд, Атеље Вицић, 2008, 19.

Не инсистирам на Кутликовим декоративним авантурама какве су присутне такође на понеким религиозним сликама и које изгледају као да су рађене накнадно. Знам, међутим, поуздано да су златне флорално декорисане пруге и полулуци били неки од његових израз сецесијске концепције. Упркос томе што је на слици *Ловац* била златна боја нанета само плошно, без икаквог флоралног или геометријског декорисања, постављам питање да ли би рестауратори скинули такође богатије декорисање са нпр. платна *Женидба цара Душана* Паје Јовановића?

УТОЧИШТЕ И ГЕРАСИМ

Поред слике *Ловац* морам навести још неке радове који се за њу везују. Дело *Уточиште* / *Refugium* (око 1896, приватна својина, Словачка, сл. 21) привлачи пажњу због тога што је Кутлик на њему очито користио наук из решења композиције *Ловац* (или обрнуто). То се углавном види десно, где тамни раскорачени вук излази на видело и представља контраст најсветлијем делу читаве композиције, што је позадина иза њега. Остатак сцене са ватром и са женом и мушкарцем – заштитницима срне, прикривен је тамном сенком шумског дрвећа. Упркос мањој скали боја исти принцип композиције је примењен на слици *Ловац*, где се на најсветлијем делу позадине уочава раскорачени јелен. (Дело *Уточиште* представља такође за сада једини познати пример женског акта у стваралаштву свештеничког сина Кутлика.)

Слични мушки модел као на *Уточишту* и мотив са животињом понављају се на слици *Свешти Герасим* (око 1896, СНГ, сл. М 26), на којој се Кутлик потпуно опростио од убичајене иконографије те теме. Представља га као причу са радњом, забележену



Сл. 21. Кирил Кутлик: *Уточиште* / *Refugium*. Око 1896. Уље на платну. в: 56 х ш: 87 цм. Приватна својина, Братислава, Словачка. Фото: ауторка

у интимном тренутку у коме Герасим (у облику младића у античкој одећи и сандалама) управо вади трн из шапе захвалног лава. Ова слика делимично подсећа на *Уйочициџиџе* и због начина на који су коришћене тамне и светле површине; не сумњам да су настале у истом периоду. Светли акценат (на *Уйочициџиџи* у ватри и на бакљи коју држи мушкарац) налази се овде у рупи стене у позадини. На слици *Свети Герасим*, Кутлик је искористио такође академске поуке о изградњи композиције, што се највише види у читавом осветљењу сцене – напред као у театру – и на драперији десно у првом просторном плану (драперија на земљи је присутна и на слици *Привиђење Пилаџа који ђосијаје луд у ђроџнансџву*, 1892, црквена својина, Чешка).

ПЧЕЛАР

Не типолошки већ према сврси, везује се са сликом *Ловац* и реализација за Српско пчеларско друштво *Наслов часописа Пчелар* (1897, сл. 22). Не знамо да ли је сачуван оригинал слике-узорка за ту реализацију, али нам је познат њен облик, на основу понављане репродукције заглавља часописа (коришћеног до краја 1902. год., када је часопис на неко време престао да излази). Захваљујући помоћи свештеника Милоша Антонића и уредништва данашњег часописа *Пчелар*, можемо детаљније пописати репродукцију.



Сл. 22. Насловна страница часописа *Пчелар* – решење К. Кутлика. 1897. Београд: Српско пчеларско друштво 1898, год. I, бр. 8. Репро: НБС, Београд

Заглавље је сачињено из три дела у заједничком рашчлањеном оквиру. У бочном делу десно види се уређај за врцање меда и преса за одвајање воска од воштине. Потпуно лево, у веома мало видљивом делу слике, налазе се „примитивне кошнице – плетаре и позади на стубу је коњска лобања (или неке друге животиње. У то време су пчелари били сујеверни и сматрали да стављање те лобање на стуб треба да привуче пажњу урокливих очију, да прво погледају лобању а не кошнице да их неби урекли).“ У средњем делу је композиција сачињена од неколико фигура у пределу, од предмета и од позадине. Делимично лево од средине читаве слике доминира фигура Св. Симеона (Стефана Првовенчаног) у монашкој одори са краљевском круном на глави и са рамом из кошнице у рукама. Насупрот Св. Симеону седи жена у српској ношњи са децом на крилу. Иза жене стоји мушкарац са брчићима са фесом на глави у босанској ношњи. Други мушкарац са брчићима и са шубаром на глави стоји потпуно десно. Групу фигура које пажљиво и са покорношћу гледају на Св. Симеона допуњава још монах са камилавком на глави са брчићима и брадом који држи длан на глави дечака испред себе. Дечак је обучен у српску кошуљу и панталоне од платна са тамнијим појасом. Лево иза Св. Симеона насликане су клупа са отвореном кошницом, на другој клупи је прибор за отварање и преглед кошница – нож и димилица. У другом просторном плану средњег дела слике налази се кошница-вршкар поред оgrade, затим се манастир Жича уочава у позадини. Призор заокружују дрво на левој и сунце на десној страни, иза још једне кошнице. Горе у средњем делу, композицију допуњује натпис са називом часописа: *Пчелар*, лево доле налази се Кутликова сигнатура, десно доле датирање: *Београд 1897.* и у средњем делу доле је написано: *Илустрировани лист српског Пчеларског друштва*. Скраћеница извођача плоче за штампање десно доле у средњем делу није читљива. На основу црно-беле репродукције из часописа не може се, нажалост, закључити ништа посебно о бојама у реализацији те слике. Желим још да упозорим на једну случајност: насликани монах личи на Кутликовог ђака монаха Рафаила Момчиловића, који је његову школу похађао управо 1897/1898. шк. год. и због тога није искључено да је свом педагогу могао да позира за ту сврху.

Сличан мотив – Св. Симеона као патрона пчелара – имала је још једна Кутликова слика за Пчеларско друштво и њен изглед забележен је у штампи:⁷⁵ „за ову прву славу друштва дворана била украшена живописном сликом Св. Сим(е)она, коју је израдио и друштву поклонио установиоц и власник Српске Сликарске Школе г. Кирило Кутлик. Слика је врло лепо изведена са живописним бојама, и представља светитеља у монашком оделу у оном моменту, кад је удубљен у побожним мислима, и молитви у сутон изашао из Манастира Жиче, који је он подигао и која се далеко у перспективи види па тако занесен мислима и неосетно путем дошао тек до уљаника-пчеланика. Слика је заносно-побожна, а лепо сребрно кандило, које је пред светитељем светлукло, давало јој је онај тајанствени чар, који само побожна срца могу да осећају. Хвала Г. Кутлику на слици, а хвала и друштву које га због тога изабрало за свог члана утемељивача. Свакако пак г. Кутлику служи на част и похвалу сама замисао и вештачка израда слике.“ По свему судећи је Кутлик на сваки могући начин тражио прилике како би у српској средини

⁷⁵ *Са славе Српског Пчеларског Друштва*. (Завршетак), Мале новине, г. XII, бр. 342, Београд, Пера Тодоровић, 13. X 1899, стр. (3–4).

промовисао рад Сликарске школе и сопствено стваралаштво, али у овом случају пчелари су му били заиста блиски, с обзиром да је његов отац допринео гајењу пчела у Северној Чешкој: „за организовано пчеларство био је заслужан свештеник из Крижлица, који је знатно допринео оснивању првог пчеларског удружења код нас“.⁷⁶

Да су београдски пчелари такође поштовали Кирила Кутлика, види се по некрологу који су објавили приликом његове смрти директно испод заглавља које је радио за њихов часопис.⁷⁷

ПОКЛОН ДЕЛИГРАДУ

Кутлик је о заједничком раду са Светозаром Зорићем обавестио своје родитеље:⁷⁸ „Да вас уверим да не лењствујемо, додајем два исечка из штампе – један данашњи – о пароброду 'Делиград' којим ће Краљ Александар сутра отпутовати на коњске трке, и један који је изашао у новинама отприлике пре недељу дана – имамо већ толико добрих извештаја да би од тога могла бити једна лепа књижица. [...] А сада, кад сам већ четири пута устајао од овог писма, морам га завршити, да бих могао доста рано отићи на пароброд и припазити да наше слике не буду оштећене приликом прибијања.“

Поменути чланак гласи:⁷⁹ „Господа Св. Зорић, професор Велике Школе и наставник историје уметности у Српској Сликарској Школи у којој се са одличним успехом вежба у живопису, и Кирил Куплик, управник ове школе – својеручно су израдили на блеху и у масним бојама, дивне поклоне за пароброд нашег бродарског друштва 'Делиград'. Они су израдили осам слика у вредности од неколико стотина динара и ове ће слике бити постављене у салону 'Делиграда', између свака два прозора по једна. Салон 'Делиграда' обојен је бело и украшен позлаћеним пругама. Према таквом салону, ове лепе слике прaviће ванредан утисак на око посматрачево. Сlike су декоративно маљане и представљају у разном добу дана и ноћи: Сићевачку клисуру, Рам, Голубац, природну капију од стена код манастира Вратне, Маглић, Казан, Момин камен и мост на реци топлодолској. Четири слике радио је г. Зорић и четири г. Кутлик. Данас ће се оне предати и поставити у 'Делиграду' – и, случајно, првом када се 'Делиград' крене са овим украсом, кренуће се, понев на себи нашег омиљеног, витешког Господара, који сутра полази за Пожаревац. Поменута господа дају 'Делиграду' овај поклон у име Српске Сликарске Школе. [...]“

ДИПЛОМЕ

Да је рад Кутликове школе био познат широм Србије, сведочи поруџбина за *Диплому Фонда сиромашних ђака лесковачких основних школа* од 17. XII 1898. год. (AVU SNG, сл. 23): „Господину К. Кутлику, управнику школе за цртање, Београд. Управи фонда сиромашних ђака лесковачких основних школа потребна је диплома, која треба што пре

⁷⁶ Luděk Rejchrt, *Na horách ležící. Dějiny evangelického tolerančního sboru v Křížlicích*, Praha, Kalich, 1978, 112.

⁷⁷ Алекса Живановић, † *Кирило Кутлик*, Пчелар, г. III, бр. 5–6, Београд, Српско пчеларско друштво, мај и јун 1900, 65–66.

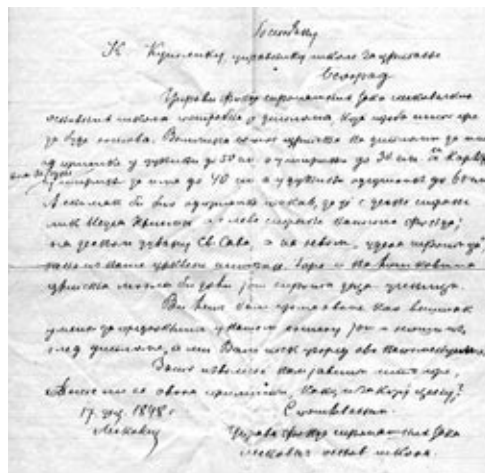
⁷⁸ AVU SNG, инв. број 650/1996. Кирил Кутлик у писму својим родитељима, 3. V 1897, [Београд].

⁷⁹ *Поклон „Делиграду“*, Трговински гласник, г. VII, бр. 51, Београд, Орган Београдске трговачке омладине, 3. V 1897, 2.

да буде готова. Величина самог цртежа на дипломи да има отприлике у дужини до 50 см. а у ширини до 30 см. а са картом заједно у ширини да има до 40 см. а у дужини отприлике 60 см. А снимак би био отприлике такав, да је с десне стране лик Исуса Христа а с леве стране натпис фонда; на десном дувару Св. Сава, а на левом 'удела сиротица', жена из наше црквене историје. Горе и на ћошковима цртежа могли би доћи још сиротна деца – ученици. Ви ћете нам према овоме као вештак умети да предложите у нашем смислу још и лепши изглед дипломе а ми Вам тек узгред ово напоменуемо. Зато изволте нам јавити што пре, хоћете ли се овога примити, како, и за коју цену? С поштовањем Управа фонда сиромашних ђака лесковач. основ. школа.“

Да ли је ова поруџбина била реализована и где се цртеж данас налази, није ми познато.

Кутликова *Диплома за Укојно друштво* (1899) постала је повод за нову полемику у коју се опет укључио такође незадовољни и вероватно мало љубоморни Ђорђе Крстић. Нисам наишла на први део те јавне преписке, али на основу Кутликовог одговора рекла бих да се радило о томе да га је фото-лито-цинкограф Марко Иванишевић *зрубо напiao* због тога што је препоручио да се диплома штампана „на страни“, сматрајући да тадашња Србија није имала приватну фирму за квалитетну израду репродукција по слици „полигромички израђене у масним бојама.“⁸⁰ Након коришћења оштрог тона, Кутлик је морао очекивати нову реакцију Иванишевића. Тај се изразио у смислу да не може репродукција бити добра када је лош оригинал. Можда Иванишевић није био потпуно непристрастан – као ни Кутлик – пошто не знамо како су решили то што школарину (снижену на најмању меру) Иванишевић није уредно плаћао за своје дете које је похађало неко време Сликарску школу. У сваком случају у Иванишевићевом критичком опису стручно је забележен облик те Кутликове дипломе:⁸¹ Лик архангела Михаила је „прегледао са врло лепе девојке (а не идеално из главе створио) [... и да] путник са оног света није Србин што би требало да је на српској дипломи, већ је пајац у трикоу из позоришне игре Трикош и Каколе... [је у] чизмама...“ Из укупне критике и полемике уочљив је говор на националној основи – Кутлик је странац који је *овде од данас до суиџа*, једе *српски хлеб* и који је српску диплому извео на страни начин. На крају Иванишевић признаје: „Што ја пак не могу подићи модерну радионицу, није узрок моје незнање већ једино зла судбина...“



Сл. 23. Поруџбина Управе фонда сиромашних ђака лесковачких основних школа К. Кутлику на израду дипломе од 17. XII 1898. Репро: AVU SNG

⁸⁰ Кирило Кутлик, *Исправка*, Мали журнал, г. VI, бр. 147, Београд, Савић и Комп., 29. V 1899 и у бр. 148 од 30. V 1899. За овај одговор се у AVU SNG налази и концепт.

⁸¹ Марко Иванишевић, *Господине уреднице*, Мали журнал, г. VI, бр. ?, Београд, Савић и Комп., 10. VI 1899.

БУДУЋНОСТ

Моја школа, кориснија је за ову земљу него што је Иванишевићев завод, написао је тада огорчени Кутлик. Дугогодишњи историјат уметничког образовања у Србији је тој тврдњи дао за право. Али оставимо непријатну полемику у прошлости. Доста је било забележених и похвала и – што је важније – драгоцених података о сликама. Веома се радујем уколико сам овим текстом допринела проучавању у будућности, попунивши превасходно нека *бела месиџа* о сликарском раду Кирила Кутлика, оснивача Српске цртачке и сликарске школе.*

* Захвалност дугујем уредништву *Зборника за ликовне уметности Мајице српске*; директорки Словачке народне галерије др Катарини Бајцуровој и особљу Архива ликовне уметности СНГ; проф. др Станиславу Живковићу; музејском саветнику Вери Ристић; Вањи Краут; др Лидији Мереник, ванр. проф., др Симони Чупић, доц., и др Предрагу Драгојевићу, ванр. проф. Филозофског факултета Универзитета у Београду; др Јасни Јованов, управници Спомен-збирке Павла Бељанског; музејском саветнику Вилми Нишкановић, директорки Етнографског музеја; мр Тијани Палковљевић, управници Галерије Матице српске; директору Михаилу Петковићу и особљу Продајне галерије Београд; Петру Петровићу, кустосу Српског сликарства XIX века Народног музеја; Јасни Марковић, кустосу Ликовне уметности до 1950. год. Музеја града Београда; мр Снежани Цветковић, кустосу Музеја у Смедереву; свештенику и пчелару Милошу Антонићу, доц. Марјану Зервану; мр Угљешу Рајчевићу; Јозефу Клаћу; Влађимиру Валенћу; Вићозославу Хронецу; проф. Самуелу Человском; др Кости Катићу; Мирјани Ненадовић; Влади Ристићу; Љубомиру Ивановићу; мрс. Емилији Косановић; Драгану Вицићу и за драгоцену помоћ са коректуром превода Кристини Ковач.



Сл. М 1. *Ауђиојорђреј II*. 1895–1896. Уље на платну. в: 78 х ш: 58 цм. Приватна својина, Зволен, Словачка. Фото: ауторка



Сл. М 2. *Порђреј Јусђине Барђаkове из Хумђолца (Чешка)*. 1891. Уље на платну. в: 60 х ш: 50,5 цм. СНГ, Братислава. Фото: ауторка



Сл. М 3. *Ауђиојорђреј I*. Око 1892. Уље на платну на шперплочи. в: 33,7 х ш: 26,9 цм. Приватна својина, Братислава, Словачка. Фото: ауторка



Сл. М 4. *Бођдан Куђлик, сликарев ођац*. 1888–1895. Уље на платну. в: 109,5 х ш: 70 цм. Приватна својина, Зволен, Словачка. Фото: архив ауторке



Сл. М 5. *Порђреј mлаdiђа u kайи*. Недатирано. Уље на платну на шперплочи. в: 40 х ш: 32,5 цм. Приватна својина, Бачки Петровац. Фото: архив ауторке



Сл. М 6. *Стђарац са белим наочарима*. 1897. Уље на платну. в: 68 х ш: 56,5 цм. НМ, Београд. Фото: ауторка



Сл. М 7. *Сїудија седећеї сїарца – Просїак*. Око 1894. Уље на платну на шперплочи. в: 49,6 х ш: 28,2 цм. СНГ, Братислава. Фото: Фотоархив СНГ



Сл. М 8. *Јан Хус у їамници*. 1896–1898. Уље на платну. в: 45 х ш: 37,5 цм. НМ, Београд. Фото: ауторка



М 9. *Привиђење / Mie visioni*. 1895. Уље на платну. в: 100 х ш: 70 цм. Фото: архив ауторке



Сл. М 10. *Виїез несавадан и несавадїив!* – решење разгледнице К. Кутлика, са хуситском тематиком, за чешког издавача В. Хавличека. 1885–1891. Репро: AVU SNG



Сл. М 11. *Излазак Јевреїа из Еїїїїїа* – неупотребљена варијанта за *Песах Хаїаду*. 1888. Туш на папиру. Приватна своїина, Братислава, Словачка. Репро: архив ауторке

* КИРИЛ КУТЛИК – СЛИКАР ПОРТРЕТА, ЖАНРА И ИСТОРИЈСКИХ СЛИКА



Сл. М 12. *Пролазносї / Мрїва йїичица на ойвореној Библији*. 1888. Уље на платну. в: 26 х ш: 36 цм. Приватна својина, Братислава, Словачка. Фото: ауторка



Сл. М 13. *Поїкивање коња*. 1889. Уље на платну. в: 25 х ш: 36 цм. Приватна својина, Братислава, Словачка. Фото: ауторка



Сл. М 14. *Огїашавање / Исїред цркве у селу Палудза*. 1898. в: 95 х ш: 117 цм. Уље на платну на шперплочи. Приватна својина, Зволєн, Словачка. Фото: ауторка



Сл. М 15. *Врба йод снежом*. 1895–1900? Уље на платну на шперплочи. в: 41,6 х 48,5 цм. Приватна својина, Београд. Фото: ауторка



Сл. М 16. Разгледница са словачким мотивом – решење позадине К. Кутлика (*Кућа и орнаменат*) за издавача К. Салву. Око 1898. Репро: AVU SNG



Сл. М 17. *Цвејови – у бањини*. 1897. Уље на платну на шперплочи. в: 37 x ш: 47 цм. Приватна својина, Кулпин. Фото: ауторка



Сл. М 18. Насловна страница *Календара Хус* – решење К. Кутлика за чешког издавача Ф. Вонку. 1890. Репро: AVU SNG



Сл. М 19. *Крижлице, сја-ра кућа еванђелистичког свешћеника – Кућликов родни дом*. 1890. Акварел на папиру. в: 20 x ш: 11 цм. Приватна својина, Братислава, Словачка. Репро: архив ауторке



Сл. М 20. *Шума / Крижлице – Кућликова родна кућа*. 1888–1895. Уље на платну на шперплочи. в: 24,5 x ш: 20 цм. Легат Вељка Петровића, Кућа легата, Београд. Фото: ауторка



Сл. М 21. *Привиђење Пила-
та који њосијаје луд у њро-
нансиу.* 1892. Уље на плат-
ну. в: 100 х ш: 70 цм. Хусов
кор Цркве чехословачке,
Пардубице, Чешка. Фото:
ауторка



Сл. М 22. *Христ у Емаузу.* 1889.
Уље на платну. в: 143 х ш: 96 цм.
Према Милеру. Евангелистичка а.
в. црква, Рибники (поред Прага),
Чешка. Фото: ауторка



Сл. М 23. *Гле, сїена одваљена П*
(Noli me tangere) – са ликом слика-
реве рођене сестре Марије. 1894.
Уље на платну. в: 200 х ш: 130 цм.
Евангелистичка а. в. црква, Нове
Место изнад Ваха, Словачка. Фото:
ауторка



Сл. М 24. *Крижлице, нова кућа
еванђелистичког свещїеника.*
1890. Акварел на папиру.
в: 20,4 х ш: 11,5 цм. AVU SNG,
Братислава. Репро: AVU SNG



Сл. М 25. *Кућа на њадини.* 1894.
Уље на дрвету. в: 20 х ш: 16 цм.
СНГ, Братислава. Фото: ауторка



Сл. М 26. *Свещїи Герасим.* Око 1896.
Уље на платну. в: 94 х ш: 71 цм. СНГ,
Братислава. Фото: архив ауторке



Сл. М 27. *Јозефа Јарослава Кујликова-Појйоцка, сликарева бака*. 1888. Угао на папиру. в: 40 х ш: 29 цм. AVU SNG, Братислава. Фото: архив ауторке



Сл. М 28. *Сћарац на сћолици*. 1887. Цртеж оловком на папиру. в: 39 х ш: 25,4 цм. НМ, Београд. Фото: ауторка



Сл. М 29. *Просјак II*. Вероватно 1895–1900. Цртеж на папиру. в: 35,5 х ш: 30 цм. СНГ, Братислава. Фото: архив ауторке



Сл. М 30. *Родословно сћабло Бољдана Кујлика*. 1898. Цртеж оловком на папиру са заглављем *Српске црјачке и сликарске школе*. в: 29 х ш: 21 цм. AVU SNG, Братислава. Фото: архив ауторке



Сл. М 31. *Феликс Кујлик мл. из Кујлина као 5-годишњак, сликарев брај од сћрица*. 1888. Цртеж оловком на папиру. в: 23 х ш: 14,5 цм. Приватна својина, Бачки Петровац. Фото: архив ауторке



Сл. М 32. *Ана Неквасилова, сликарева йащйа*. 1895–1900. Цртеж оловком на папиру. Приватна својина, Београд. Фото: архив ауторке

* КИРИЛ КУТЛИК – СЛИКАР ПОРТРЕТА, ЖАНРА И ИСТОРИЈСКИХ СЛИКА



Сл. М 33. *Лутиер (Luther) музиком буђен из спања несвесити*. 1888. Акварел на папиру. в: 33 х ш: 46,5 цм. СНГ, Братислава. Фото: ауторка



Сл. М 34. *Брежовићи ђредео са кулама / Замак у Арку*. 1893–1895. Цртеж оловком на папиру. в: 27,1 х ш: 36,1 цм. НМ, Београд. Фото: ауторка

Iva Paštrnáková

CYRIL KUTLÍK – PAINTER OF PORTRAITS, GENRES AND HISTORICAL MOTIVES

Summary

While in the Serbian setting Cyril Kutlík (1869–1900) is mostly known for the foundation of the *Serbian Drawing and Painting School* in Belgrade (1895), this paper offers a complex view on the artwork of Cyril Kutlík. The author has compiled a formal and a thematic typology of his artwork, particularly presenting him as a portraitist, a historical motive painter and an illustrator. The paper also includes a more detailed analysis of the selected pieces of his art. Based on archival documents, the paper includes a compilation of Kutlík's commissions from Serbia, such as illustrations for the covers of magazines *Lovac* (*The Hunter*) and *Pčelar* (*The Bee-keeper*) etc. The author believes that the text will contribute to a more compact view of Kutlík as an artist and not only as an art teacher.

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ

University of Belgrade

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности

Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Newer Serbian architecture and its audience

ABSTRACT: This review article retrospectively considers the main directions of development of Serbian architecture from the beginning of the 18th until the end of 20th century. How they were perceived socially is also taken into account. Initial, notional, technical, semiotic and stylistic properties of buildings on all territories where Serbs lived are questioned. New Serbian architecture is also presented, with the main authorial opuses and key works of individual periods pointed out. It is concluded that in the long term process of permanent Europeanization and modernisation of Serbian society, generations of active builders gave a big contribution to the civilization. Experiences show that significant objects of newer Serbian architecture are subjected to specific measures of evaluation by a number of judges composed by the representatives from different strata of the cultured public – from laymen to experts and scientists.

KEY WORDS: architecture, builders, Serbia, 18th–21st, century, Europeanization.

At the end of the last century three hundred years had passed from 1690, when, according to historiographers,¹ the age of development of Serbian late Medieval architecture ends and its inclusion in contemporary mid European stylistic contexts begins. With Serbian migration an unstoppable process of political and cultural emancipation of the Serbian nation began, which would gradually outgrow the provincial subservient position within the Ottoman Empire by creating a free Christian kingdom (since 1882) that was advanced and distinctive in many ways. In that long cultural-historical process, whose ideological performance, strategic objectives and empirical results can be subsumed in the phrase *permanent Europeanization* (especially from 1804 to 1914),² and from 1918 ever more prominent *modernisation*,³ generations of Serbian builders gave a big contribution to the civilization.⁴

Serbian architecture of the 18th century was marked by a crucial shift in the understanding of style, whose main goal was the preservation of creative continuity at the cost of giving up standing criteria of traditional Serbian-Byzantine architecture. In Serbian lands under the

¹ M. Jovanović, *Kraj srednjeg veka*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 32, Beograd 2008, 49–50.

² Z. Manević, *Sto i prva evropeizacija*, Čovjek i prostor 10, Zagreb 1969, 14–15; A. Mitrović, *Evropeizacija i/ili modernizacija*. Deset teza, Godišnjak za društvenu istoriju 2, Beograd 1994, 143–145.

³ *Srbija u modernizacijskim procesima XX veka* (proceedings), Beograd 1994; A. Kadijević, *Terminologija srpske arhitektonske historiografije: Moderno, modernizam, modernizacija*, Arhitektura 88, Beograd 2005, 12–13.

⁴ *Leksikon neimara* (ed. Z. Manević), Beograd 2008.

Austrian and Venetian rule, sacred and profane construction was undergoing a process of gradual Europeanization, adapted to the legal norms and ideological control of foreign institutions. In the territories under the Ottoman rule, due to stricter legal constraints and greater scarcity,⁵ a significantly more modest shift in technical and aesthetic sphere of construction was made. However, a factor that symbolically connected building ambitions of Serbian patrons in different territories was an ideology of existential historicism,⁶ by which awareness was maintained of the need for bare survival of endangered artistic culture, which was highly developed in the Middle Ages. This ideology enabled the occurrence of qualitatively uneven continuity of construction in the areas on both sides of the Sava and Danube rivers, as well as a noticeable rise in the areas where, due to economic emancipation, Serbian population was allowed more ambitious endeavours. Systematic interference of Austrian government in the construction of Serbian churches on the territory of the Austrian-Hungarian Monarchy, based on the deeper historical connection with the identical obstruction of construction in the areas under Turkish rule, did not stop the revival of monumental construction.

Productive and the most artistically successful activity was realized in Serbian sacral architecture during the second half of the 18th century in the area of Fruška Gora and Sremski Karlovci. It was encouraged by gradual withdrawal of Turks from the Danube region.⁷ Most of the older monastery churches were renewed and completed by baroque belfries, while some of the buildings got baroque facade and decoration. What remained was the single nave conception of sacral space divided into narthex, naos, and altar with rectangular or semicircular choirs, and a dome over pendentives which are placed at the intersection of crossed axes. Among the newer churches on the territory of the Diocese of Karlovci, aside from the majority in baroque style, a smaller number was built in the spirit of traditional conception (Kovilj) with noticeable memories of the foundations of Moravian Serbia.⁸ By the end of the century, as well as the beginning of the following one, late baroque style was ever more frequently mixed with elements of contemporary classicism in Vojvodina.⁹ With the introduction of polyphonic choral singing, choir spaces in city and village churches lost their importance in favour of spacious choir galleries above the narthex.

On territories under the Turkish rule log cabins and modest monastery lodgings were built and temples from late medieval period were restored. In Venetian Dalmatia and Boka Kotorska, along with the construction of small stone churches reminiscent of romantic and gothic styles, baroque tendencies grew stronger in the shaping of palaces and oratories.¹⁰ The

⁵ M. Šuput, *Srpska arhitektura u doba turske vlasti, 1459–1690*, Beograd 1984; Ibid, *Spomenici srpskog crkvenog graditeljstva XVI–XVII vek*, Beograd 1991; Lj. Stošić, *Srpska umetnost 1690–1740*, Beograd 2006, 51–88.

⁶ See: M. Jovanović, *Počeci srpskog stila*, Zbornik Narodnog muzeja XVII/2, Beograd 2004, 303–309. On the concept of historicism see: M. Jovanović, *Istorizam u umetnosti XIX veka*, Saopštenja XX–XXI, Beograd, 1988/1989, 275–284; A. Kadijević, *Istorizam*, Arhitektura 92, Beograd–Podgorica, 2005, 14.

⁷ V. Matić, *Arhitektura fruškogorskih manastira*, in: Fruškogorski manastiri (*exhibit catalogue*, SANU, Beograd 1990), 78–156.

⁸ M. Šuput, *Crkva manastira Manasije kao graditeljski uzor*, in: Manastir Resava, istorija i umetnost (proceedings, ed. V. J. Đurić), Despotovac 1995, 135–160.

⁹ M. Kolarić, *Klasicizam kod Srba*, vol. II, Beograd 1966; Z. Manević, *Klasicizam u srpskoj arhitekturi*, Zbornik Matice srpske za klasične studije 4–5, Novi Sad 2002–2003, 123–127; A. Kadijević, *Pogled na klasicizam u novijoj srpskoj arhitekturi*, Račanski zbornik 14, Bajina Bašta 2009, 115–122.

¹⁰ D. Medaković, *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd 1980, 165–188.



Image 1. Hadži Nikola Živković, *Palace of Princess Ljubica* (Belgrade, 1829–1830)

church of the monastery Savina (1777–1799), by Korčulan builder Nikola Foretić, successfully merged the elements of ancient maritime tradition and contemporary stylistic aspirations.

During that period Belgrade, as the centre of Serbian culture, passed several times from Turkish into Austrian possession, making age long Ottoman style take on the elements of central European military and civil architecture.¹¹ However, due to a Turkish re-conquest, Belgrade would for a long time retain an essentially oriental look, until their final withdrawal in 1867 and reconstruction of the city in the trench.¹²

In the uprising and post uprising vassal principality of Serbia, for a long time Oriental-Balkan style was the dominant choice of the Serbian political elite, who were determined to support the Turks in almost every way.¹³ Profane architecture of oriental towns was dominated by half-timbered objects, with adobe filling and Roman tile roofs. Pivotal points of lively settlements became lodgings of the leaders of the uprising, among which the residences of Prince Miloš Obrenović are the most prominent. (Image 1) They were built by leading local

¹¹ D. Đurić-Zamolo, *Beograd kao orijentalna varoš pod Turcima 1521–1867*, Beograd 1977; *Istorija Beograda* (ed. Z. Antonić), Beograd 1995.

¹² M. Roter-Blagojević, *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*, Beograd 2006; D. Đurić-Zamolo, *Graditelji Beograda 1815–1914*, Beograd 2009; Lj. Blagojević, *Urban Regularization of Belgrade, 1867: Trace vs. Erasure*, Serbian architectural Journal 1, Belgrade 2009, 27–44; N. Mišković, *Bazari i bulevari. Svet života u Beogradu 19. veka*, Beograd 2010.

¹³ See: B. Vujović, *Umetnost obnovljene Srbije 1791–1848*, Beograd 1986.



Image 3. Adam Kverfeld *Cathedral church*
(Belgrade 1836–1839)

Image 2. *Church of Ascension*
(Pančevo 1810–1855)

builders – Hadži Nikola Živković, Nikola Đorđević and Janja Mihajlović. Karađorđe's city in Topola, the largest urban-architectural endeavour in Serbia during the First Uprising, gradually lost importance. The main centres of political power – Kragujevac, and then Belgrade, become the centres of building activity,¹⁴ so higher education in architecture was organised there since 1841.¹⁵ Aside from satisfying the requirements of public employers, personal needs of powerful individuals are expressed in current architecture.¹⁶ The transitional traditional-classicist style, by the end of the fourth and the beginning of the fifth decade grew into pure classicism of European provenance. Among the examples of the new style in the architecture of the capital, the following stand out: Đumurkana, houses of Cvetko Rajović, Stojan Simić and the castle of Prince Miloš in Sava Mala, built by central European engineers of Slavic and

¹⁴ Ibid.

¹⁵ M. Roter, *Nastava arhitekture na visokim i i visokoškolskim ustanovama u Beogradu tokom 19. i početkom 20. veka*, Godišnjak grada Beograda XLIV, Beograd 1997, 125–168.

¹⁶ A. Kadijević, *Arhitektura – okvir privatnog života u srpskim zemljama od početka devetnaestog veka do Prvog svetskog rata*, in: *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku* (eds. A. Stolić and N. Makuljević), Beograd 2006, 245–258.

Germanic origin. In church architecture late baroque and classicist elements were still mixed (Church of Assumption in Pančevo, Congregational Church in Belgrade),¹⁷ (Images 2–3), occasionally completed by historicist reminiscences of medieval Moravian architecture (Topčiderska Church).¹⁸

During the middle of the 19th century romanticism was the most dominant style, more popular than classicism because it reminded people of Medieval Serbian architecture.¹⁹ Integrity of the façade and free, often bizarre ornaments, as well as the tendency towards pyramidal composition of the volume, were constant romantic opponents to the classicistically ordered system of composition. Facing the worlds of imagination and history, builders of the epoch of romanticist historicism developed two streams – international (Eye Clinic in Belgrade, “Staro Zdanje” Hotel in Arandelovac, churches in Veliko Gradište, Grocka, Obrenovac and others), and mono-national, distinctly Serbian, with recognisable elements of medieval national architecture. Romanticist natural international eclecticism achieved its highest prominence in the representative Captain Miša’s Edifice in Belgrade (1863), (Image 4) inspired by Vienna Rundbogenstil.²⁰ With Jan Nevola, the author of that monumental object, the main representatives of Serbian romanticism were Nastas Đorđević, Kosta Šreplović, Jovan Frencl and Andrija Vuković. Initiated in the works of the Damjanov team,²¹ the national variant of Serbian romanticism achieved its purified academic form in Neo-Byzantine buildings of students of the Vienna professor Theophil Hansen – Svetozar Ivačković, Dušan Živanović, Vladimir Nikolić and Jovan Ilkić.²²

During the last quarter of the century, a local variant of the Central European Academic Art architecture, established under the influences of authoritative university centres – Vienna, Budapest, Munich, Karlsruhe, Berlin and Zurich, began to develop in urbanistically trans-



Image 4. Jan Nevole, *Kapetan Miša's Edifice* (Belgrade 1863)

¹⁷ See: Z. Manević, *Sukob između tipičnog i atipičnog u srpskom crkvenom graditeljstvu novijeg doba*, in: Tradicija i savremeno srpsko crkveno graditeljstvo (proceedings, eds. B. Stojkov and Z. Manević), Beograd 1995, 135–140; B. Vujović, *Saborna crkva u Beogradu*, Beograd 1996; A. Kadijević, *Arhitektura hrama*, in: Hram Uspenja Presvete Bogorodice u Pančevu (ed. M. Jovanović), Pančevo 2008, 11–26.

¹⁸ I. M. Zdravković, *Izgradnja Topčiderske crkve*, Godišnjak Muzeja grada Beograda I, Beograd 1954, 201–205; K. Mitrović, *Topčider. Dvor Kneza Miloša Obrenovića*, Beograd 2008.

¹⁹ Z. Manević, *Romantična arhitektura*, Beograd 1990; B. Nestorović, *Arhitektura Srbije u XIX veku*, Beograd 2006, 159–258; M. Roter-Blagojević, *Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka*, Beograd 2006.

²⁰ T. Borić, *Kapetan Mišino zdanje*, in: Dobrotvori Beogradskom Univerzitetu (exhibit catalogue, eds. M. Šuput and T. Bošnjak), Beograd 2005, 42–47 (with older references).

²¹ N. Makuljević, *Andreja Damjanov: arhitekta poznoosmanskog Balkana*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 38, Novi Sad 2010, 137–149 (with detailed older references).

²² M. Jovanović, *Teofil Hansen, „hanzenatika“ i Hanzenovi srpski učenici*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 21, Novi Sad 1985, 235–260; A. Kadijević, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX–XX veka)*, Beograd 2007, 69–114; N. Makuljević, *Crkvena umetnost u Kraljevini Srbiji (1882–1914)*, Beograd 2007, 219–252.



Image 5. Aleksandar Bugarski, *Old Court* (Belgrade 1881–1884)



Image 6. Andra Stevanović – Nikola Nestorović, *Funds Administration* (Belgrade 1903)

formed Serbian towns²³. The first phase of Serbian Academic Art was governed by strict concepts of normative eclecticism with prevailing Neo-Renaissance predilections (National Theatre and the Old Palace by Aleksandar Bugarski, Image 5, residential-commercial buildings by Konstantin Jovanović, Ministry of Justice by Svetozar Ivačković in Belgrade), and during the second phase from 1900 to 1914 more liberal composition and decoration methods with loose hierarchy gained prominence and they combined elements of baroque, rococo, classicism and secession²⁴. The building of the Funds Administration by Andra Stevanović and Nikola Nestorović (Image 6) and the National Assembly building by Konstantin Jovanović and Jovan Ilkić in Belgrade are the most prominent in that period due to their distinctive external and internal designs. The same is true of municipal administration and court buildings in Kruševac and Kragujevac, grammar schools in Niš and Valjevo, barracks in Užice and Čačak.²⁵ By consistent insistence on the academic concept, with a few exceptions (such as the Municipal Administration building in Vranje built in the Serbian-Byzantine style)²⁶ (Image 7), the Eurocentric cultural orientation of the official architectural establishment was confirmed. Ever more prominent specialisation in the teaching of architecture organised during the late 19th century at the Belgrade School of Technical Sciences following the models of Vienna and German polytechnic schools, contributed to domination of the Academic Art. Alongside the official state ones, private design studios blossomed gradually. In church and memorial architecture, as well as in the construction of private residences, the modern variant of the national style survived, increasingly being enriched with decorative and compositional motifs of secession (Ministry of Education and the Main Telephone Switchboard Office in Belgrade by Branko Tanazević, Image 8).²⁷

In the early 20th century, late romanticism and Academic Art were accompanied by the local variant of secession expressed in two forms – international and national.²⁸ Imported from Vienna as a ready-made doctrine of design, it never became the official style of the state or in schools, but rather a favourite theme for young, yet undiscovered architects who enjoyed the support of open-minded entrepreneurs. Along with Azriel's Department Store building²⁹ (Image 9), constructed under the influences of the Vienna style, the most significant example of the international form of the Serbian secession is the Moskva Hotel in Belgrade³⁰ (Image 10) marked

²³ A. Kadijević, *Arhitektura i urbanizam u Srbiji od 1854. do 1904. godine*, in: *Nauka i tehnika u Srbiji druge polovine XIX veka* (proceedings, ed. T. I. Podgorac), Kragujevac 1998, 263–284.

²⁴ A. Kadijević, *Estetika arhitekture akademizma (XIX–XX vek)*, Beograd 2005, 289–346.

²⁵ Ibid.

²⁶ A. Kadijević, *Jedan vek traženja...*, 152–153.

²⁷ M. Gordić, *Ministarstvo prosvete*, Beograd 1996; B. Nestorović, *Arhitektura Srbije u XIX veku*, Beograd 2006, 524, 526; A. Kadijević, *Jedan vek traženja...*, 144–148.

²⁸ Ž. Škalamera, *Secesija u srpskoj arhitekturi*, Zbornik Narodnog muzeja XII-2, Beograd 1985, 7–12; A. Kadijević, *Two courses of the Serbian Art-Nouveau: International and National (Dva toka srpskog arhitektonskog Ar-Nuova: Internacionalni i nacionalni)*, Heritage (Nasleđe) V, Beograd 2004, 53–70; *Secesija na beogradskim fasadama* (photo exhibition by M. Jurišić, text by M. Jovanović, catalogue by S. Toševa), Beograd 2008; Lj. Lazić, *Secesija u Novom Sadu*, Novi Sad 2009.

²⁹ Ž. Škalamera, *Secesija u arhitekturi Beograda 1900–1914*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 3, Novi Sad 1967, 323–325; S. G. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, Beograd 2005, t. II, 681.

³⁰ Ž. Škalamera, *op. cit.*, 323; T. Borić, *Terazije, urbanistički i arhitektonski razvoj*, Beograd 2004, 159–163; S. G. Bogunović, *op. cit.*, 803; B. Nestorović, *op. cit.*, 465; D. Maskareli, *Hotel 'Moskva' u Beogradu*, DaNS 55, Novi Sad 2006, 70–71.



Image 7. Petar Popović, *County Headquarters* (Vranje 1908)



Image 8. Branko Tanazević, *Main Telephone Switchboard Office* (Belgrade 1908)

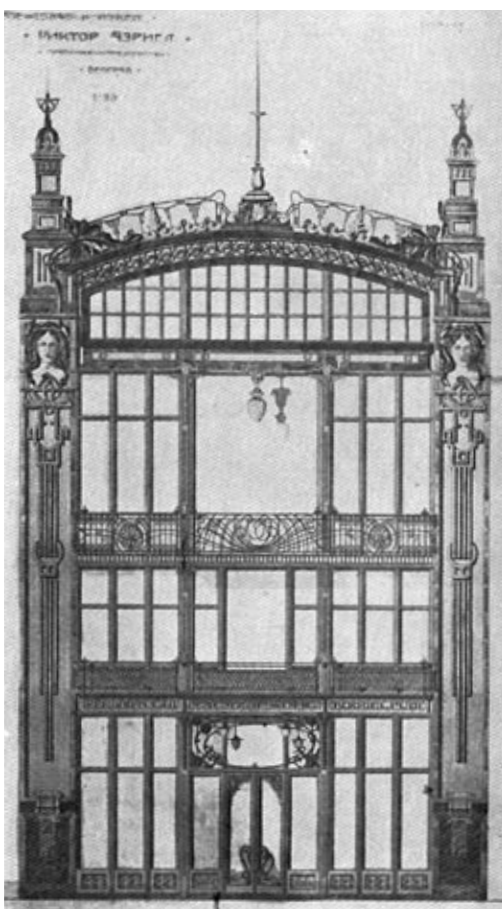


Image 9. Viktor Azriel, *Department Store* (Belgrade 1907)



Image 10. Jovan Ilkić and others, *Moskva Hotel* (Belgrade 1906)

by a significant influence of the Saint Petersburg version of this important world movement. In the church architecture the popular Neo-Moravian version of the national style can be seen in the construction of the mausoleum of the Karađorđević dynasty in Oplenac³¹, based on non-national stylistic models.

During the period between the two world wars, best known for its dynamic cultural milieu of the multinational Yugoslav community, Serbian architecture developed through several simultaneous styles – late secession, Serbian-Byzantine and the Yugoslav style, folklore style, Art Deco, Academic Art and modernism.³² (pics. 11, 12) During the 1930's, Academic Art was still the dominant official state style supported by expert engagement of Russian emigrant Academic architects Krasnov and Baumgarten.³³ (Image 13) During that period, church masonry was booming after centuries of an imposed state of falling behind. The construction of the two most monumental cathedrals – those of St. Sava and St. Marko began in Belgrade.³⁴ (Image 14) The national style in sacral and profane architecture was versatilely developed by Momir Korunović, Dragutin Maslač, Petar Popović and Aleksandar Deroko,³⁵ while young architects of modern orientation formed the Group of Architects of the Modern Movement (1928–1934).³⁶ The ambitious programme of constructing public buildings in different parts of the new country inevitably involved a crucial influence of Belgrade architects on shaping regional centres such as Skoplje, Cetinje, Banjaluka, Niš, Novi Sad and Kragujevac.

During the 1940's, the Modern Movement assumed dominance in residential and public architecture and at the time, the concepts of Milan Zloković (Image 15) Branislav Kojić, Dušan Babić, Jan Dubovi rose above the rest, as did urban planning ideas of Nikola Dobrović.³⁷ Modernism secured its qualitative sway on the open scene with the legendary trilogy of the most gifted Serbian architect of the period Dragiša Brašovan (Air Forces Headquarters in Zemun, the Provincial Administrative Centre building in Novi Sad and the State Printing Office in Belgrade). (Images 16–17) Frontrunners of the Academic Movement – Milutin Borisavljević,

³¹ M. Jovanović, *Oplenac*, Topola 1989.

³² Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji* (manuscript of the doctoral thesis defended at the Faculty of Humanities, University of Belgrade), 1979; Z. Manević, *Jučerašnje graditeljstvo*, Urbanizam Beograda 53–54, Beograd 1979, Prilog 9, I–XXX; D. Milašinović-Marić, *Vodič kroz modernu arhitekturu Beograda*, Beograd 2002; A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd 2007.

³³ T. T. Milenković, *Ruski inženjeri u Jugoslaviji 1919–1941*, Beograd 1997; M. Djurdjević – A. Kadjević, *Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941)*, Centropa 2, New York 2001, 139–148; A. Kadjević, *Uloga ruskih emigranata u beogradskoj arhitekturi između dva svetska rata*, Godišnjak grada Beograda LIX–L, Beograd 2002–2003, 131–142; A. Kadjević, *Osnovne istorijske, ideološke i estetske aspekte arhitekture ruske emigracije u Jugoslaviji*, u: *Izobrazitelno isustvo, arhitektura i isustvovodenie ruskogo zarubežja* (ed. O. L. Leikind), Sankt Peterburg 2008, 325–336; A. Kadjević, *Dejatel'nost' ruskikh emigrantov-arhitektorov v Jugoslavii meždu dvuma mirovyimi voynami*, u: *Arhitekturnoe nasledie Russkogo zarubežja* (ed. S. S. Levoško), Sankt Peterburg 2008, 248–256.

³⁴ B. Pešić, *Spomen hram Sv. Save na Vračaru u Beogradu 1895–1988*, Beograd, 1988; M. Đurđević, *Arhitekti Petar i Branko Krstić*, Beograd 1996; A. Kadjević, *Prilog proučavanju arhitekture crkve Sv. Marka na beogradskom Tašmajdanu*, Nasleđe 1, Beograd 1997, 75–80; M. Jovanović, *Hram Svetog Save u Beogradu*, Beograd 2007.

³⁵ A. Kadjević, *Jedan vek traženja nacionalnog stila...*, 181–330; M. Janakova-Grujić, *Arhitekta Dragutin Maslač (1875–1937)*, Beograd 2007; A. Ignjatović, *op. cit.*

³⁶ M. Đurđević, *60 godina od osnivanja grupe arhitekata modernog pravca*, Moment 13, Beograd 1989, 86–87; V. Kamiljić, *Osvrt na delatnost Grupe arhitekata modernog pravca*, Godišnjak grada Beograda LV–LVI, Beograd 2008–2009, 239–264.

³⁷ Z. Manević, *op. cit.*; D. Milašinović-Marić, *Arhitekta Jan Dubovi*, Beograd 2001; M. Vukotić-Lazar, *Beogradsko razdoblje arhitekta Nikole Dobrovića*, Beograd 2002.



Image 11. Viktor Lukomski, Nikolaj Krasnov, Sergej Smirnov and Živojin Nikolić, *Dedinje Court* (Belgrade 1924–1929)



Image 12. Momir Korunović, *Post Office 2* (Belgrade 1928–1929)



Image 13. Nikolaj Krasnov, *Ministries in Nemanjina Street* (Belgrade 1922–1930)

Image 14. Petar and Branko Krstić, *Church of St. Marko* (Belgrade 1930–1939)



Image 15. Milan Zloković, *Own House* (Belgrade 1927)



Image 16. Dragiša Brašovan, *State Printing House* (Belgrade 1933–1940)



Image 17. Dragiša Brašovan, *Danube County Administrative Building* (Novi Sad 1935–1940)

Svetozar Jovanović and Dimitrije M. Leko,³⁸ reluctantly accepted the methods of the Belgrade modernism in the years just before the war, and the majority of other Serbian architects unwillingly did so too in pursuit of jobs. Folklore style ideas found fertile ground between the two wars in the works of Branislav Kojić, Momir Korunović and Aleksandar Deroko.³⁹ On the other hand, ideas of the purist-functionalistic avant-garde during the end of the period were promoted by Serbian students of Corbusier Jovan Krunić, Branko Petričić and Milorad Pantović.

During the first years of the Second World War Serbian architects leaned towards declarative socialist realism as a form of command art founded upon the dictate of a single-party establishment. Architecture nationally recognisable in form and socialist in contents was sought after.⁴⁰ In practice, the modernistic stereotype of box-like buildings was infinitely reproduced with only traces of hierarchic Academic composition. This bureaucratic, collective form of architectural thought which reflected the poverty of the society after the war and its ideological uniformity, doctrinally taken over from the USSR, was timidly criticised at the Conference of Yugoslav Architects held in Dubrovnik in 1950, and rejected in practice afterwards.

During the next period, as economy improved conditions were set for activities of independent architectural studios and entrepreneurial design firms. A time of prosperity came for Belgrade authorial schools of modern architecture led by Aleksej Brkić, Milorad Macura, Ivo Kurtović, Ivan Antić, Uroš Martinović, Mihajlo Mitrović and Bogdan Bogdanović.⁴¹ Unsatisfied with the way the field was organised in his homeland, while in emigration Aljoša Josić achieved world reputation for his undertakings in urbanism achieved together with Shadrach Woods and George Candilis.⁴² With the building of the Federal Secretariat of National Defence (Image 18) the leading ideologist of Serbian modernism between the wars Nikola Dobrović successfully completed the full circle of his several decades long career.⁴³ He also initiated the construction of Novi Beograd on the basis of acknowledged solutions of modern urbanism.

Renowned for its absence of dogma and spiritual, unorthodox functionalism,⁴⁴ The Belgrade school successfully represented the era of high social standard and socialist pluralistic aesthetics. (Images 19–21) Based at first on methods of Corbusier and Mies van der Rohe, the Belgrade school gradually developed its specific regional form of non-canonical modernism. In the early 1980's academic modernism was suppressed by critically oriented postmodern ideas generally embodied in theory and unimplemented projects of ambitious authorial teams.⁴⁵

³⁸ A. Kadijević, *Estetika arhitekture akademizma...*, 361–367.

³⁹ Z. M. Jovanović, *Aleksandar Deroko*, Beograd 1991; S. Toševa, *Branislav Kojić*, Beograd 1998; A. Kadijević, *Momir Korunović*, Beograd 1996.

⁴⁰ A. Kadijević, *On socialist realism in the architecture of Belgrade and its contradictory interpretations*, Heritage IX, Belgrade 2008, 69–80.

⁴¹ See: *Leksikon neimara* (ed. Z. Manević), Beograd 2008.

⁴² J. Joedicke, *Candilis, Josic, Woods, une décennie d'architecture et d'urbanisme*, Paris 1968; T. Avermaete, *Another Modern: The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, Rotterdam 2005; B. Chaljub, *Conversation avec Alexis Josic*, AMC, n°186, mars 2009, 80–86.

⁴³ B. Kovačević, *Arhitektura zgrade Generalštaba*, Beograd 1999; M. Vukotić, *op. cit.*

⁴⁴ M. Mitrović, *Novija arhitektura Beograda*, Beograd 1975; A. Brkić, *Znakovi u kamenu. Srpska moderna arhitektura 1930–1980*, Beograd 1992.

⁴⁵ On influences of postmodernism on the Serbian architecture see: D. Milašinović-Marić, *The Context, Continuity, Identity in the Serbian Architecture of Post-Modern Period*, in: *Architecture and urbanism at the turn of the II millennium*, Belgrade, 1996 (vol. 1), 453–460; M. R. Perović, *Serbian Architecture During the Last Decade of the XX century* (proceedings), Arhitektonski fakultet, material, vol. 75, Beograd 1998, 145–165; D. Milašinović-Marić, *Beogradska*



Image 18. Nikola Dobrović, *DSNO Edifice – Headquarters* (Belgrade 1963)



Image 19. Aleksej Brkić, *Edifice of Social Security* (Belgrade 1962)



Image 20. Ivan Antić – Ivanka Raspopović, *Museum of Modern Art* (Belgrade 1965)



Image 21. Mihajlo Mitrović, *Apartment Block in Braće Jugovića Street 10–12* (Belgrade 1964–1977)



Image 22. Branislav Mitrović – Vasilije Milunović,
interior Dušan Tešić, *Zepter Palace* (Belgrade 1997)

Image 23. Miladin Lukić,
Church of St. Luke (Belgrade 1995–1999)



The last decade of the century was marked by erosion of criteria within the semi criminal, internationally isolated nondemocratic political system. This was the time when extreme forms of turbo-architecture and nationalistic conservatism appeared. In spite of the dominance of retrograde trends, scarce elite of Serbian postmodernism and neo modernism managed to maintain creative communication with the world.⁴⁶ (Images 22–23)

The development of Serbian architecture and urbanism during this period of three centuries started off modestly, but decade after decade it conceptually grew increasingly emancipated and original. A vivid testimony to that is today's architectural portrait of the constantly growing capital city and other cities, in spite of never-ending efforts of political elites to control this development and instrumentalise it in a desirable way.⁴⁷ Even though there were pressures coming from the official circles which did not always have the necessary cultural

arhitektura poslednjih decenija dvadesetog veka, Arhitektura i urbanizam 6, Beograd 1999, 51–65; Lj. Miletić-Abramović, *Paralele i kontrasti. Srpska arhitektura 1980–2005*, Beograd 2007.

⁴⁶ M. Janakova, *Autori, dela, metodi u srpskoj arhitekturi na prelomu vekova*, Beograd 2006 (multimedia electronic edition); M. Mladenović, *Umetnost „devedesetih“ i naša arhitektura / O aktuelnosti*, in: *Projekti vizuelnih umetnosti* (ed. D. Jelenković), Pančevo 2006, 108–121; Z. M. Jovanović, *Između krize kriterijuma i novih vizija u sakralnom graditeljstvu Srpske pravoslavne crkve na primeru kapele na Bubnju kod Niša*, Leskovački zbornik XLVII, Leskovac 2007, 187–208; A. Kadijević, *Savremeno srpsko crkveno graditeljstvo – tokovi, istraživanje i vrednovanje*, Novopazarski zbornik 32, Novi Pazar 2009, 149–163.

⁴⁷ Z. Manević, *Arhitektura između biznisa i kulture*, Izgradnja 3, Beograd 1987, 35–36; A. Milenković, *Arhitektura – politika ultra*, Beograd 1996; M. Popović, *Heraldički simboli na beogradskim javnim zdanjima*, Beograd 1997; A. Stupar, *Volja za moć: Rekonstrukcijom do vladarske katarze*, DaNS 44, Novi Sad 2003, 47–48; A. Ignjatović, *Arhitektura kao diskurs*, DaNS 45, Novi Sad 2004, 34; A. Kadijević, *Uloga ideologije u novijoj arhitekturi i njena shvatanja u istoriografiji*, Nasleđe VIII, Beograd 2007, 225–237.

refinement, architecture with artistic ambitions survived, developed both quantitatively and qualitatively, diversified methodologically and defined its course.⁴⁸ This architecture reached great heights with recognisable authors and internationally noticed opera. Authors became increasingly expressive, which led to great advancement in scientific and construction branch of the field, particularly in innovative design engineering, theory of urbanism and designing process.

The most of the facades of public edifices, as well as a number of facades of single-family houses and residential-commercial buildings, are a result of clients' taste and needs, which were wholeheartedly indulged by Serbian and foreign designers. On the other hand, research shows that in three quarters of the constructed buildings, the influence of non-expert factors was not crucial, i.e. it was not dominantly ideologically postulated, but had and preserved authorial architectural character. After all, if it had not been so, today we could not discuss the artistic expression in architecture in Serbia.

Former experiences show that important buildings of recent Serbian architecture are subjected to specific evaluation criteria by a range of evaluators who come from different cultural layers – from laymen to experts and scientists⁴⁹. It is striking that the majority of users of architecture did not publicly pass their opinions, nor did they become involved in interpretation, evaluation, discussions etc. Their evaluations are primarily carried out in private circles. The functionality of the buildings is probably best known and understood by its direct users – owners, residents and employees. Judgment about architecture of the buildings of various purposes is also expressed by passers-by⁵⁰, occasional visitors and travelwriters, or those who observe the city from the distance, from air, rivers, through popular publications, cinema and electronic presentations. It can be concluded that the general public is not indifferent towards attractive buildings, but it does not have a regular habit of exploring the building through specialized and scientific publications. The general public perceives these buildings primarily as communicational hubs, symbols of history, places of significant events where they can evoke collective and personal memories, conclude personal errands, fulfill cultural needs, and less as works of art with a unique esthetic structure and a specific authorial style.

In the reality of mass communicational, buildings exist within certain hierarchies of value resulting from superficial knowledge of detailed principles of city planning and architecture, but more from relating to peripheral historic aspects or local perception of those buildings (urban legends, popular places with supernatural features, myths about “haunted” building, etc.). Buildings are more remembered than their designers, and they are often connected with persons who used to live and work there, they are compared to various means of transport, everyday objects, and beings from animal and plant life. They often serve as a means of social and cultural criticism, “evidence of domestic gloom”, “traditional running behind more developed countries”, “provincial megalomania”, “kitsch” or imprudent glorifications of “domestic construction industry”, which erects buildings “the greatest and the most luxurious buildings in the Balkans”. In such exaggerations, for pragmatic reasons, buildings happen to be used as

⁴⁸ A. Kadijević, *Comprehension of the purity of style and the authorial expression in recent Serbian architecture*, in: *Pure expression*, Pančevo 2008 (ed. D. Jelenković), 195–201.

⁴⁹ A. Milenković, *Arhitektura – horizonti vrednovanja*, Beograd 1988.

⁵⁰ R. Radović, *Prolaznici o arhitekturi*, in: *O arhitekturi*, Beograd 1971, 82–84.

“indicators” of creative superiority over other peoples and religions. Equivalently, striking Masonic symbols⁵¹ and emblems of obscure societies and sects are sought for rather than style-semiotic layers.

Even when they are being evaluated according to fragile, relativistic aesthetic criteria, buildings are respected for their size, height and dominant position in space. Such buildings are observed with the feeling of awe, especially the ones that hold governmental institutions, unavailable to the general public. An assembly of individuals of high power and the privileged, gathered behind massive facades and numerous police and military security, is usually not the subject of their concerns. It is important that “the chosen ones” feel safe in those buildings, and that they successfully fulfill their duties. From the structural aspect, it is important that the state buildings open to public are not “complicated” and that people circulate as fast as possible. Private residences are observed dually: in small-minded circles they are glorified as symbols of social prestige and high “taste”, while intellectuals and lower classes look askance at them as status symbols of pseudo-elite, often acquired by questionable financial arrangements⁵².

In the next segment of the range, an important place is taken by professionals involved in the immediate construction practice. Those professionals are designers, individuals from authoring teams, contractors, town planners and space planning engineers. They have a more or less elaborate review of older and newer buildings, which they often share with their colleagues from similar institutions. Newer buildings are favoured as “signposts” or rejected as failures, while older are respected as indisputable historical works. They rarely express their judgments publicly, mainly as members of the competition jury and town planning teams, rather than as strict critics who give a comprehensive explanation. Considering that as creators and business competitors, they cannot evaluate their own and other people’s work objectively, their opinions are largely expressed in narrow business circles.

Unlike them, higher forms of reception of architecture are being developed by specialized architecture critics and chronics, who are very rare here, and who do more complete analyses in articles and reports. Their conclusions, given without sufficient historical distance, are very direct, instantaneous and sincere. Despite certain deficiencies, the effectiveness of their criticism is great.⁵³

Last in range to evaluate certain buildings are historiographers, by definition committed for normative principles of evaluation, amongst which the principles of historic, ideological, interest and emotional distancing are highly regarded.⁵⁴ They can be journalists or scientists, university professors, museum or institute experts, conservers or independent, individual researchers. Even in that part of interpretation, which is considered to be the least biased, it is possible to find certain deviations, dogmatisms and favouritism of certain buildings and architectural opuses. For example, modernism has been non-critically regarded through decades

⁵¹ Z. Lj. Nikolić, *Masonske simbole u Beogradu*, Beograd 2010.

⁵² Lj. Miletić-Abramović, *Arhitektura rezidencija i vila Beograda 1830–2000*, Beograd 2002.

⁵³ A. Kadijević, *Terminologija srpske arhitektonske istoriografije: Arhitektonska hronika i kritika kao istorijski izvori*, *Arhitektura* 97, Beograd–Podgorica 2006, 11.

⁵⁴ F. Kritovac, *Povijesne distance i arhitektura*, *De re Aedificatoria* 1, Beograd 1990, 33–41; A. Kadijević, *Vidovi distanciranja od pojava tokom njihovog tumačenja u arhitektonskoj istoriografiji*, *Nasleđe* X, Beograd 2009, 235–253.

to be the most progressive style here, especially the persona of Nikola Dobrović as its most faithful protagonist. An obvious fact has been neglected that Dobrović himself was being severely reprimanded by Theo van Doesburg, the leader of avant-garde in Europe, for “academism” in implementing outdated compositional methods and construction systems.⁵⁵ Modernism phases in the works of Milan Zloković, Dragiša Brašovan and Branislav Kojić is mostly treated as the most fruitful and fundamental in their works, although those doyens of new Serbian architecture used completely different styles in some of their best works.

The Institute for the Protection of Monuments of the city of Belgrade should determine its priorities in accordance with remarks expressed in historiographic studies. Since there are few of those works, especially those that are thorough and layered, conservation projects are either late or left out in many buildings, especially those protected by institutes that are far away from important historiographical sources. The efficiency of the Institute for the Protection of Monuments would be greatly improved if conservers (architects and historians of art) would have an access to the latest historiographical results in good time, and cooperate more beneficially with specialized interpreters. A more active involvement of citizens in the process of protection is justified and necessary.⁵⁶

Considering the fact that people in charge of the greatest political decisions concerning the faith of a city most often have no adequate architectural or historical-artistic education, it is not rare that in their projection of cultural, technical and construction and public-utility development of the city they do not take into advisement professional criteria, thus performing arbitrary and groundless actions with devastating consequences in terms of town planning and architectural and visual presentation of the city. This adverse voluntarism, full of spontaneous tendencies which basically does not have to be ill-intended, unilaterally striving towards “great projects” and buildings that would best present the period of their reign, could partly be managed by active media criticism of expert opinion and a strong resistance of the city architect. A more effective public presentation of certain significant buildings is obstructed by the fact that many of them have still not been returned to their original owners, who would undoubtedly be more ambitious in popularizing their cultural and artistic significance. A respectable step forward in this regard was taken in the year 2005 by the University of Belgrade, when they organized exhibitions on endowments that they managed until the expropriation after the World War II.⁵⁷

Although the angles of observation, ways of experiencing and evaluating architectural heritage differ significantly in the laymen and professional and scientific sphere, the attitudes that prevail within the two seemingly distant corpora in the final stage of historiographic research should be taken into account equally. Regardless of the deep methodological differences between the two levels of perception – the academic, which complexly judges the heritage by well-chosen words and arguments, and colloquial, which predominates in the street communication, public transport and bar tables, a desirable constant for a culture is effectiveness at

⁵⁵ T. van Doesburg, *Yugoslavia: Rivalling Influences – Nikola Dobrović and the Serbian Tradition*, in: *On European Architecture: Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Boston 1990, 289–295

⁵⁶ S. Dimitrijević-Marković, *Učešće građana kao preduslov za uspešnu zaštitu nasleđa*, Nasleđe XI, Beograd 2010, 185–192.

⁵⁷ *Benefactors to the University of Belgrade* (eds. M. Šuput and T. Bošnjak), Belgrade 2005.

all levels of criticism. Attitudes of laymen could be useful to professionals to pay attention to the visual effects of buildings in the area, to the needs and tastes of the masses, who, after all, set the tone of life in architectural environments and contexts. In addition, more of scientific exposés in media will contribute in terms that laymen express their observations less vulgarly and more complexly, trying to keep spontaneity and provocativeness of their judgments. The end result of raising the level of scientific, professional and laymen criticism along with their closer interconnection will be a greater respect for their architectural heritage and its adequate preservation⁵⁸.

Александар Кадијевић

НОВИЈА СРПСКА АРХИТЕКТУРА И ЊЕНА ПУБЛИКА

Резиме

У овом прегледном чланку ретроспективно се разматрају главни правци развоја српске архитектуре од почетка XVIII до краја XX века, као и видови њихове друштвене рецепције. Проблематизују се полазишна идејна, техничка, семиотичка и стилистичка својства изграђеног фонда на свим територијама на којима су Срби живели. Излаже се и периодизација новије српске архитектуре, издвајају главни ауторски опуси и кључна дела појединачних раздобља. Закључује се да су у дуго-трајном културно-историјском процесу перманентне европеизације и модернизације српског друштва, генерације активних градитеља дале крупан цивилизацијски допринос.

Развој српске архитектуре и урбанизма у обухватном тровековном раздобљу текао је у почетку скромније, али из деценије у деценију концепцијски све еманципованије и оригиналније. О томе сликовито сведочи данашњи архитектонски лик константно увећаване престонице и других градова, упркос сталним покушајима политичких елита да га контролишу и инструментализују у пожељном смеру. Иако под притиском официјелних кругова који нису увек располагали потребним културним рафинманом, грађење са уметничким амбицијама се одржало, квантитативно и квалитативно развијало, методолошки раслојавало и профилисало. Досегло је и високе, ауторски препознатљиве домете и међународно примећене опусе. Досадашња искуства показују да се значајни објекти новије српске архитектуре подвргавају специфичним мерилима вредновања унутар ланца просудитеља који чине представници различитих слојева културне јавности – од лаика, до стручњака и научника.

⁵⁸ This paper was written as part of the project “History of Serbian Architecture of the 19th and 20th centuries” (Matica Srpska) and project no. 177013 of the Ministry of Science and Technological Development of Republic Serbia.

ИВАН Р. МАРКОВИЋ

Независни истраживач

Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Дом синдиката у Београду – експликација архитектуре социјалистичког реализма

САЖЕТАК: Током Другог светског рата ужа градска зона Београда претрпела је само парцијална оштећења док је основна физиономија урбаног миљеа престонице остала неизмењена. Међутим, делови градских блокова који су били у потпуности девастирани ратним разарањем, пружали су након рата прилику новим архитектонским решењима али и значајну слободу урбанистима приликом израде новог Генералног урбанистичког плана. Већ током прве деценије после ослобођења, на слободним грађевинским парцелама, у престоници је изграђено више јавних објеката међу којима се као једно од успешнијих решења инкорпорирања послератне архитектуре у старо градско језго истиче објекат Дома синдиката Југославије као најпознатије дело архитекте Бранка Петричића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Дом синдиката, Београд, Бранко Петричић, соцреализам.

У епохи која је промовисала политичку идеологију комунизма, у којој је власт у свим сферама људског живота концентрисана првенствено на глорификовање учинка, нуклеус уметничког стваралаштва темељио се на принципима социјалистичког реализма. Осим политичког аспекта, архитектура је морала да представља и одраз епохе која није трпела елементе претходних стилова у потпуности одбацујући сваку традиционалну концепцију. Такав став, ипак, био је само званичан, док се у пракси архитектура социјалистичког реализма делила на два тока. Први је представљао наставак модерног покрета након десетогодишњег мировања али у потпуности у другачијем политичком и друштвеном окружењу, при чему се може говорити о „идеологизованом неомодернизму“ са наглашеном естетском нотом комунистичког тоталитаризма. Други ток представља генезу историјских стилова са акцентом на неокласицистичке форме, при чему је наглашен монументализам као примарно средство митологизације и изражавања величине социјалистичког реализма.

Убрзо након завршетка Другог светског рата било је неопходно истаћи нову државну политику ФНРЈ која се темељила на принципима комунизма. Брзо и интензивно пропагирање нових уверења, која је требало да делују подстицајно на развој друштвеног уређења, морало је бити хитно реализовано. Објекти подизани за друштвене организације и различита удружења требало је да представљају својеврсне споменике нове државне доктрине и партијског устројства. У том погледу, посебно се истиче здање Дома синдиката Југославије као најчешће помињани али истовремено и оспоравани пример тоталитарне архитектуре.



Сл. 1. Архитекта Бранко Петричић

литаристичке архитектуре социјалистичког реализма у Београду.

Објект ЦОССЈ (Централни одбор Савеза синдиката Југославије) или Дом синдиката у Београду¹ изграђен је 1957. године према пројекту архитекте Бранка Петричића² (сл. 1) са позицијом на југоисточној страни грађевинског блока који је окружен улицама Трг Николе Пашића, Теразијама, Нушићевом и Дечанском. Осим објекта који су у међуратном периоду изграђени у регулационој линији улица Теразија и Нушићеве, средишњи простор данашњег блока био је испресецан споредним пролазима између приватних кућа и помоћних зграда које су их затварале (сл. 2). Током бомбардовања Београда, 6. априла 1941. године, потез према Дечанској улици делимично је девастиран, што је након рата додатно иницирало развијање полемике о формирању слободног поливалентног простора на овој локацији (сл. 3). С обзиром на значај и могућности које је оваква локација пружала, прва урбанистичка решења за његово уређење често су наилазила на супротстављена мишљења тадашње стручне јавности.

¹ О згради Дома синдиката Југославије у Београду вид.: Аноним, *Настављени радови на згради Централног већа СЈ*, Борба, Београд, 14. септембар 1952, 6; Б. Стојановић, *Архитектура Београда од 1944. до 1954. године*, ГМГБ I, Београд 1954, 189–200; З. Маневић, *Srpska arhitektura XX veka*, у: *Arhitektura XX vijeka*, Београд – Zagreb – Mostar 1986, 28; А. Миленковић, *Arhitektura – politika ultra*, Београд 1996, 24; Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, Београд 2003, 227; S. G. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, t. III, Београд 2005, 1320–1326; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд 2005, 371–372.

² Архитекта Петричић је рођен у Плашком, срез Огулински на Кордуну, 6. августа 1911. године. Основну школу је завршио 1922. године, док је реалну гимназију завршио у Панчеву 1930. године. На Архитектонском одсеку Техничког факултета Универзитета у Београду дипломирао је 1935. године. Током 1937. године стажирао је у архитектонском атељеу Ле Корбизијеа у Паризу где је радио на пројекту „Plan de Paris-37“. Након повратка из Париза, у мају 1939. године положио је државни стручни испит за овлашћеног инжењера архитектуре. Исте године пројектовао је Посланство Краљевине Југославије у Софији где је боравио 1940. године. Током Другог светског рата био је у заробљеништву од 1941. до 1945. године. Непосредно након рата, Петричић је 1945. године изабран за ванредног професора на Шумарском факултету у Београду. Учествовао је на изради пројекта за сателитско насеље Железник, новобеоградских блокова I и II, тимски пројекат за Дирекцију канала Дунав–Тиса–Дунав, надоградњи последњег спрата на објекту СУП-а у улици Кнеза Милоша у Београду и др. О личности архитекте Бранка Петричића вид.: О. Минић, *ELU*, t. III, Zagreb 1965, 663; U. Martinović – B. Stojanović, *Beograd 1945–1975*, Beograd 1978, 144–146; B. Stojanović, *Profesor arhitekt Branko Petričić*, *Arhitektura urbanizam* 64, Beograd 1985, 18–19; З. Маневић, *Лексикон српских неимара 19. и 20. века*, Београд 1999, 153; S. G. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, t. II, Beograd 2005, 1036–1038; Јб. Благојевић, *Нови Београд – Освојени модернизам*, Београд 2008.

* ДОМ СИНДИКАТА У БЕОГРАДУ – ЕКСПЛИКАЦИЈА АРХИТЕКТУРЕ...



Сл. 2. Авио-снимак будућег Трга Николе Пашића пре Првог светског рата



Сл. 3. Авио-снимак будућег трга након Другог светског рата



Сл. 4. Дом синдиката у изградњи

Међутим, убрзо након почетка изградње Дома синдиката ова полемика остала је у другом плану (сл. 4).

На план основе објекта Дома синдиката, у облику ћириличног слова Г, значајно је утицао облик парцеле на којој је изграђен, као и диспозиција у оквиру урбане матрице из које се на специфичан начин формира почетни ток Булевара краља Александра (Булевар Црвене армије а потом Булевар револуције). Осим овога, на положај и конкавно закривљење pročеља овог здања значајно је утицала и позиција „залеђа“ суседног угаоног објекта Пензионог фонда, који је изграђен 1939.

године према пројекту архитекте руског порекла Григорија Самојлова.³

Здање Пензионог фонда Народне банке је изграђено на углу улица Трг Николе Пашића и Теразија. Задња фасада овог објекта формирана је под правим углом у односу на фасаду усмерену према улици Трг Николе Пашића, али је због неправилног облика суседне парцеле, на којој је формиран данашњи простор трга, остварен необјективан визуелни ефекат закошености овог дела зграде. Управо такав положај омогућио је да се монументално pročеље ризалита и десног крила Дома синдиката пројектује као визуелно адхерентна целина са задњом фасадом Пензионог фонда која је приказана као лево крило зграде ЦОССЈ. Како би постигао визуелни ефекат залучене форме птероидног pročеља, аутор је кубичну масу фасадног платна средишњег ризалита извео лучно, односно конкавно, а потом је додао десно крило које је закошено према тргу пратећи наставак радијуса средишњег ризалита. На тај начин остварен је ефекат огледалске симетрије монументалне трипартитне залучене форме која својим, готово сценским, карактером несумњиво доминира поливалентним простором трга (сл. 5).

Фасадно платно ризалита подељено је на девет оса прозорских отвора и поседује осам спратова са мезанином. Приближно једнаким односом спратности и броја оса прозорских отвора постигнут је ефекат који средишњи ризалит визуелно представља као масивни кубус квадратне форме.⁴

³ О архитекти Григорију Ивановичу Самојлову вид.: М. Ђурђевић, *Григорије Самојлов – архитектонски ојус*, ГГБ XLIV, Београд 1997, 257–272; М. Просен, *Прилог познавању београдског ојуса Григорија И. Самојлова*, Наслеђе III, Београд 2001, 89–104.

⁴ На првом потписаном пројекту фасадног платна ризалита, Петричић је приказао осамнаест оса прозорских отвора и седам спратова са мезанином. Овим пројектом, такође, било је предвиђено формирање централног фасадног поља у висини другог и трећег спрата и у ширини четири средишње осе прозорских отвора. Иако се у техничком опису првог пројекта главне фасаде Дома синдиката не спомиње функција овог елемента, може се оправдано претпоставити да је у питању затворено поље предвиђено за натпис у форми партијске пароле или са називом објекта, као основа за монументалну слику партијског и државног лидера или хипертрофирана ложа за одржавање партијских говора током масовних окупљања испред овог објекта. О овоме вид.: AGB Ф 17–40–1952 – Ф 14–115–1950.



Сл. 5. Изглед зграде Дома синдиката годину дана након изградње

Да би се избегао визуелни ефекат претеране тежине и масивности кубичних конструкција pročеља, средишњи део ризалита, у нивоу улице, визуелно је олакшан стубовима квадратног пресека који су омогућили слободну комуникацију пешачког саобраћаја и адекватнију повезаност са простором унутар грађевинског блока. Прозорски отвори првог спрата на ризалиту формиран су као хоризонтални низ лођа сведених димензија усечених у фасадну масу објекта не прелазећи изван равни фасадног платна. Са фронталне стране, лође су затворене гвозденом заштитном оградом сведене декоративне обраде. Једноставно обрађени, квадратни прозорски отвори до седмог спрата наглашени су плитким оквирима који додатно истичу плошни волумен pročеља. Као најдоминантнији мотив монументалне главне фасаде, осми спрат ризалита наглашен је решеткастом конструкцијом брисолеја, усмерених према тргу, који делимично укидају слободан визуелни контакт са прозорским отворима ове етаже (сл. 6).

Фасадно платно десног крила зграде подељено је на девет оса прозорских отвора, поседује мезанин и седам спратова са кровном терасом. Основна конструкција и естетска конотација фасадног платна десног крила одговара обради левог крила зграде тј. задње фасаде Пензионог фонда. У разради пројекта десног крила запажа се примена општих цитата са старијим делом објекта тј. левим крилом. Седми спрат увучен је у дубину објекта и није сагледив са уличне позиције док се посматран са умерене удаљено-



Сл. 6. Птероидна конструкција главне фасаде

празно са суседним „уметнутим“ лођама које у укупном хоризонталном низу додатно наглашавају позицију првог спрата у оквиру фасаде као *piano nobile*. Вертикална регулација прозорских отвора наглашена је плитким лезенама без базе и капитела. Прозори другог, трећег и четвртог спрата обрађени су на идентичан начин као и на ризалиту, док су отвори четвртог спрата наглашенији истакнутим профилисаним натпрозорницима који се ослањају на две конзоле сведене обраде. Комплетном ширином фасадног платна десног крила, између прозорских отвора петог и шестог спрата, протеже се подеони венац наглашен низом профилисаних конзола сведених димензија.

Иако се запажа да је обрада декоративних елемената фасадне пластике на десном крилу здања Дома синдиката прилично редукована, она ипак успоставља визуелни континуитет естетске обраде и органске целовитости прочеља подражавајући конструктивни склоп и фасадну декорацију са супротним левим крилом објекта (сл. 7).

Дислоцирана изван кубичног корпуса монументалног прочеља, фасада у Дечанској улици је према положају, функционалним аспектима и естетској конотацији установљена као амбивалентна целина у односу на конструктивни склоп прочеља. Текуће полазиште ове целине наглашено је бочном фасадом десног крила, која је подељена на три осе прозорских отвора и у потпуности подражава начин обраде са прочеља. Иако конструктивно адхерентна, естетска конотација ове фасадне целине делује иритирајуће у односу на пурифицирану обраду монолитног фасадног платна које се пружа у правцу Нушићеве улице. Ова фасада подељена



Сл. 7. Позиција залеучене фасадне конструкције према тргу

је на двадесет и шест оса прозорских отвора и поседује мезанин са седам спратова од којих је последњи формиран у истом нивоу са етажом на десном крилу прочеља. Комплетну површину у зони приземља затвара низ излога великих димензија док се на средишњем делу налази главни улаз у административни део објекта.

Обрада фасадног платна мезанина наглашена је низом истакнутих брисолеја. Динамичан сукоб вертикала и хоризонтала горњих спратова успостављен је витким лезенама, које наглашавају осу вертикалне поделе, и широким тракама које истичу хоризонталну регулацију прозорских отвора. Динамизам ретикулације вертикала и хоризонтала усаглашен је односом ширина и броја лезена, као и подеоних трака, при чему је избегнут неповољни ефекат монотоније и анахроне поделе.

Фасадна платна ризалита, десног крила и дела грађевине у Дечанској улици, усмерена према унутрашњости блока, подељена су на исти број прозорских оса као и на прочељу, осим што је на овим фасадама приметније одсуство сваког облика декоративне обраде. Једноставни прозорски отвори великих димензија углавном имају функцију светларника помоћних степеништа и ходника који се протежу овим делом зграде.

У просторном решењу ентеријера наглашена је функционалистичка конотација која се очитује димензијама пространог улазног хола, широким степенишним рампама смештеним на бочним странама фоајеа, балконом на првом спрату и редукованом декоративном обрадом затеченог амбијента.

Бочне зидне површине главног улазног хола наглашене су степенишним рампама и уједначеним фенестрацијама прозорских отвора мезанина. Простором хола доминирају масивни стубови од којих су они ближе улазу кружног пресека и украшени полираним мраморирањем, док су стубови ближе главној сали обложени дрвеном оплатом и огледалским панелима, чиме је остварен утисак да је простор хола значајно већих димензија. На првом спрату налази се пространи балкон који представља комуникационо чвориште овог дела зграде повезујући два супротна краја сале, односно, степеништа. Комплетним простором хола доминирају топли тонови мркожућкасте боје дрвених оплата стубова и светлобеж мермерних плоча подова. С обзиром на положај који заузима, у средишњем делу објекта, проблем осветљења остао је недовољно разрађен па је вештачко осветљење неопходно током целог дана. Из главног хола у приземљу ступа се директно у главну конгресну салу са 1.800 седишта која је изведена на принципу једночетвртинског платоа аудиторијума са жижном тачком усмереном према центру сцене (сл. 8).⁵ На спрату се налазе



Сл. 8. Главна сала

⁵ Главна дворана Дома синдиката свечано је отворена 13. јуна 1957. године, иако су завршни радови на објекту били у току. О овоме вид.: Љ. Радојковић, *Опшарање велике Дворане Дома синдиката*, ГМГБ IV, Београд 1957, 654–656.

још две мање сале од којих друга по величини поседује 288 седишта а мања око 100 седишта. Стереотипна просторна организација осталих етажа формирана је на принципу простих низова административних просторија или канцеларија међусобно повезаних дугачким ходницима. Изолованим од ширег погледа јавности, простори попут ходника, степеништа и канцеларија нису декоративно обрађени.

Репрезентативни карактер Дома синдиката захтевао је предпростор великих димензија који би се формирао као јавни поливалентан простор намењен масовним окупљањима.⁶ Током 1955. године, приликом уклањања приземних и трошних објеката који су постојали на том месту, срушено је и међуратно здање Окружног суда и VII пуковске оружане команде које је до тада имало исту функцију као и пре Другог светског рата.⁷ Сви основни радови на уобличавању трапезоидног простора Трга Маркса и Енгелса завршени су 1956. године. Међутим, без адекватнијих инхибиција архитеката и урбаниста, честим редукцијама предложених решења а тиме и константним одлагањем планског уређења, што је утицало да се на овом простору исхитрено формира јавни паркинг.

Најзад, током 1988. године спроведено је планско уређење трга на коме су изграђене украсне жардинијере, засађена педесет два стабла платана и реконструисан изглед фонтане. Током исте године укинута је и функција јавног паркинга на овом простору. Постављањем монументалне скулптуре српског државника Николе Пашића (рад вајара Зорана Ивановића)⁸, по коме је цео овај простор у новије време добио назив, сви радови на реконструкцији данашњег трга испред здања Дома синдиката званично су окончани током 1998. године.

Освртом на досадашња, претежно теоријска, вредновања објекта Дома синдиката у Београду, може се приметити да је као примарни елемент већине аналитички недовољно утемељених теза, у погледу утврђивања аутентичности са постулатима архитектуре соцреализма, у први план истакнута обрада фасадног платна прочеља.⁹ Међутим, еквивокан приступ аутора није примерено тумачити као „неконтролисано“ удаљавање

⁶ О изградњи и уређењу Трга Николе Пашића у Београду вид.: Б. Стојановић, *Архитектура Београда од 1944. до 1954. године*, ГМГБ I, Београд 1954, 189–200; D. Leko, *Osvrt na novi Trg Marksa i Engelsa i moguća mesta za novu Gradsku kuću u Beogradu* (1955), *Arhitektura Beograda* 66–67, Београд 1982, 221–225; М. Шћекић, *Тргови Београда*, ГГБ XXXII, Београд 1985, 199–206; О. Милићевић-Николић, *Уређење Трга Маркса и Енгелса у Београду*, ГГБ XXXV, Београд 1988, 227–233; О. Минић, *Rekonstrukcija centralnog dela Beograda* (1951), *Urbanizam Beograda* 66–67, 1982, 193–194; J. Krunic, *Beograd – imajući biti, Slika grada i nas samih – Još jednom o trgu Marksa i Engelsa*, Београд 1998, 38–41; Isti, *Beograd – imajući biti, Celovito uređenje Trga Marksa i Engelsa*, Београд 1998, 48–50; S. G. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, т. II, 459–468.

⁷ О овом објекту вид.: М. Поповић, *Окружни суд и VII пуковска окружна команда у Београду*, Наслеђе III, Београд 2001, 193–198.

⁸ Почетком 1956. године објављени су резултати конкурса за подизање споменика оснивачима модерног социјализма који је био расписан претходне 1955. године. Опширније о конкурс за споменик Маркса и Енгелса у Београду вид.: Б. Стојановић, *Споменик Марксу и Енгелсу у Београду*, ГМГБ III, Београд 1956, 553–588; Isti, *Spomenik Marksu i Engelsu u Beogradu* (1956), *Urbanizam Beograda* 66–67, 1982, 211–220.

⁹ О архитектури социјалистичког реализма у Србији вид.: Z. Manević, *Od socrealizma do autorske arhitekture*, Tehnika 3, Београд 1970, 62–65; Isti, *Srpska arhitektura XX veka*, у: *Arhitektura XX veka*, Београд – Загреб – Мостар 1986, 27–28; А. Милenković, *Između kreativnosti i dirizma – Fenomenološki aspekti socrealizma sa težišta na arhitekturi*, *Izgradnja* 3–4, Београд 2007, 131–140; А. Кадијевић, *Проблеми исцртавања и тумачења соцреализма у српској архитектури*, Новопазарски зборник 30, Нови Пазар 2007, 211–217; М. Просен, *О соцреализму у архитектури и његовој улози у Србији*, Наслеђе VIII, Београд 2007, 95–118.

од архитектуре соцреализма чије прецизно валоризовање, утврдљивост хронолошких одредница, семантичко значење и изворна структура морфолошког модела нису довољно јасно дефинисани и растумачени у домаћој али и страној стручној јавности. Осим општег сврставања архитектуре соцреализма у појам тоталитаристичке уметности, такође, недовољно су истражени и аутентични модели естетичких принципа, пониклих у Русији, а који су се превасходно темељили на импетуозном контекстуализму епохе монументализованог неокласицизма.¹⁰ Осим емулиране монументалности као примарног средства изражавања величине социјалистичке идеје, стваралачке моћи друштвеног уређења, демократичности и општег државног напретка, дијалектички приступ аутора зграде Дома синдиката евидентан је и у апарентном форсирању историјског континуитета и момента трајност са јасно издиференцираним цитатима правилно интегрисаним у урбаној градској матрици.

Иако би огољене и безизражајне плошне фасадне површине више одговарале идеолошком идентитету и функционалним аспектима овог објекта, аутор је уједначио интензитет рустифицираности обраде прилагођене хроматској вредности и декоративној пластичној обради задње фасаде Пензионог фонда на који се ослања. Интерполацијом објекта Дома синдиката, односно, средишњег ризалита и десног крила, у урбану градску матрицу, Петричић није битније изменио изворну концепцију другостепене фасадне пластике међуратног здања. Напротив, осим изражене тенденције аутора да декорација дограђеног дела не одступа од старије верзије суседног објекта, облагањем pročеља плочама од пешчара идентичне нијансе, остварен је позитиван визуелни ефекат који не истиче дограђени део већ ствара једну естетски складну и конструктивно кохерентну целину. У том правцу, неопходно је нагласити да се у непосредној близини зграде Дома синдиката, на углу Дечанске и Влајковићеве улице, налази репрезентативно међуратно здање Аграрне банке, дело архитекта Петра и Бранка Крстића, у коме су након Другог светског рата биле смештене просторије ЦКСКЈ (Централни комитет Савеза комуниста Југославије). Компактност и визуелни ефекат мембраничности фасадног платна овог угаоног објекта, додатно је наглашен глечаним плочама од мркожућкастог пешчара који је у идентичној нијанси имплементиран и на pročељу Дома синдиката. Осим тога, важно је обратити пажњу и на међусобно усаглашени облик и приближне димензије прозорских отвора на вишим етажама ових објеката. Као интегрални део урбаног миљеа формираног пре Другог светског рата, зграда Аграрне банке, хроматским интен-

¹⁰ Термин *социјалистички реализам* вероватно се први пут појавио у штампи и то у чланку објављеном у *Књижевној гезети* у мају 1932. године. У овом чланку је дефинисан основни образац новог термина који је истицао да „маса захтевају од уметника искреност, истинитост и изражајну снагу социјалистичког реализма који представља пролетерску револуцију“. Следеће, 1933. године, дефиниција овог термина добила је шире размере у чланку *На социјалистичком реализму* Максима Горког који у њему говори о „новом правцу изузетно важног за нас – социјалистичком реализму, који може бити створен само на социјалистичком искуству“. Коначно, социјалистички реализам термилошки је дефинисан 1934. године на Првом великом конгресу писаца Совјетског Савеза уз званичну парољу: „Социјалистички реализам је основни метод совјетске литературе и литералног критицизма. Он захтева од уметника истинитост, историјски конкретну и јасну слику стварности у њеном револуционарном развоју. Изнад свега, истинитост и историјска конкретност уметничке презентације реалности мора бити уско повезана са идеолошком трансформацијом и едукацијом радника у духу социјализма“. На овом конгресу су установљени темељи новом општедруштвеном покрету који је у пракси представљао основно пропагандно средство глорификације политичких и социјалистичких идеала и фаворизације комунизма као владајуће религије.



Сл. 9. Дијалог контекстуализма, Дом синдиката и Аграрна банка

зитетом, сведеном рустификацијом и уравнотеженом фенестрацијом фасадне оплате, утицала је несумњиво и на разраду компаративног естетичког контекстуализма приликом израде пројекта фасаде pročеља Дома синдиката (сл. 9).

Анализа аутентичног обликовања фасадног платна лоцираног у Дечанској улици представља суштинско питање у разради Петричићевог најпознатијег пројекта. Као стажиста у атељеу Ле Корбизијеа, у коме је био активан пуних седам месеци, Петричић је несумњиво прихватио специфичан и препознатљив методолошки корпус модерног градитељства пониклог у овом атељеу. Апсорпцијом иновативног приступа лекорбизијанске архитектуре, Петричић је, као што ће се показати на већини касније изведених објеката у Београду, формирао дијалектички приступ у разради фасадне конструкције Дома синдиката у Дечанској улици. Валоризацијом расположивих података може се утврдити да је арх. Петричић, након пројектовања монументалног pročеља, фасадно платно у Дечанској улици обликовао према индивидуалним стилским афинитетима. Ретикулација лезена и хоризонталних трака формира јасно дефинисани растер у потпуности индивидуализован и естетички изолован у односу на непосредну околину. Делимично скривена од погледа са главног трга, експликације развијеног модернизма у обради бочног фасадног платна нису угрожавале општи визуелни дојам монументализоване скулптуралности и кубичног момента главне фасаде.

Евидентирањем разлика у подвојеном начину компоновања два дела објекта Дома синдиката, неопходно је начинити осврт на ангажман архитекте Игњата Поповића који је имао евентуалног учешћа у изградњи овог објекта. У новијој српској историографији, арх. Поповић је оцењен као идејни пројектант најистакнутијег лучног дела зграде Дома синдиката, односно, ризалита и десног крила. У својој аутобиографији, арх. Поповић наводи да је „сам израдио пројекат за лучни део административне зграде ЦОССЈ (Централног одбора Савеза синдиката Југославије) у Београду, до зграде биоскопа Београд, према Дечанској улици.” Осим личног запажања архитекте Поповића, такав податак може се оценити релевантним уколико се водимо и прилозима из хемеротечке грађе према којој је довршење зграде Дома синдиката спроведено средином 1947. године. Иако се не наводи прецизан податак о ком делу објекта је реч, може се претпоставити да је током датованог периода само убрзан темпо на реализацији наведеног здања. Међутим, додатну проблематику ауторског атрибуисања представља и конфузија хронолошког дисбаланса која се може евидентирати у различитим, углавном хемеротечким, архивским изворима о почетку тј. наставку радова на изградњи овог здања. Осим података навођених на аутобиографском нивоу, чију релевантност је данас веома тешко утврдити, име архитекте Игњата Поповића у потпуности је изузето из контекста у плановима насталим током 1950. и 1952. године када се изградњи овог здања и званично „прикључио” Бранко Петричић као овлашћени архитекта. У прегледу података Петричићеве аутобиографије, коју је поднео администрацији Шумарског факултета у Београду, приликом избора у звање ванредног професора, наведен је прецизан податак да је током периода између 1952–1957. године имао активног учешћа у реализацији зграде Дома синдиката. У Историјском архиву града Београда, Петричићев ангажман овлашћеног пројектанта потврђен је и у обимној техничкој грађи из 1952. године која се чува у овој институцији.

У процесу утврђивања тачне ауторске атрибуције објекта Дома синдиката, неопходно је навести као пример и зграду Главне поште у Чачку коју је архитекта Петричић пројектовао током 1939. године. Залучена форма прочеља, једноставна обрада прозорских отвора квадратног облика, контролисана регулација оса прозорских отвора према висини објекта, ради постизања визуелног ефекта кубичности форме, и фасадна оплата од мркожућкастог пешчара представљају несумњиве и аутентичне аналогije са здањем Дома синдиката у Београду. Визуелизацијом принципа режирања фасадног омотача објекта Главне поште у Чачку, са акцентом на прочеље, експлицитнија анализа на нивоу морфолошке компарације са здањем Дома синдиката представља, сасвим сигурно, адекватну и довољно утемељену потврду Петричићевог ангажмана на изради финалног пројекта за зграду Дома синдиката (сл. 10).

У изузетно сложеној проблематици дефинисања појма соцреализма у послератној архитектури Београда, неопходно је истаћи да би се потенцирање другачијих терминолошких одредница, које се односе на опште културолошке аспекте и утврђивање евентуалног модела амбивалентне *социјалистичке епохе*, сасвим извесно, додатно унапредиле потешкоће у разлучивању ове проблематике. Негирањем постојања архитектуре соцреализма у домаћој средини, грубо се превиђа јасна издиференцираност различитих појавности у српској архитектури које су се развијале непосредно након завршетка Другог светског рата о чему сведочи и очувано градитељско наслеђе из овог периода.



Сл. 10. Главна пошта у Чачку

Посматрана у ширем контексту, архитектура Дома синдиката у Београду, током последње две деценије прошлог века у значајној мери утицала је на развој супротстављених тумачења и полемичких осврта о оправданости историјског али и уметничког вредновања овог објекта као истакнутог примера архитектуре соцреализма у Београду. У негирању аутентичности модела архитектуре соцреализма, наглашавана је изражена ауторова тенденција ка ублажавању радикалне сведености форме, неадекватно успостављене рационализације естетске конотације и егзогамија фасадног платна прочеља. Међутим, експликација утврђивања аутентичног модела архитектуре соцреализма на овом здању знатно је сложенија него што се првобитно мислило. Наиме, темељитом морфолошком анализом може се јасно евидентирати да је аутор здања Дома синдиката у разради пројекта фасаде прочеља био доследан принципима умереног естетског контекстуализма.

Индоктринацију комунистичке идеологије, имплементиране на појединачним репрезентативним примерима архитектуре југословенске престонице, погрешно је посматрати кроз заједничку историјску призму првенствено због специфичног курса званичне

државне политике ФНРЈ тј. СФРЈ која се није радикалније одражавала и на реконструкцију постојећег изгледа урбане матрице међуратног Београда. Такав положај актуелне власти, у послератном периоду, настао је првенствено због ограничених средстава, што је онемогућило експанзију гломазних и монументалних државних здања, али и великог броја постојећих „слободних“ објеката који нису били захваћени парцијалном девастацијом током ратних разарања престонице. Осим таласа монументоманије који је представљао примарно изражајно средство у величању херојске идеологије комунистичког устројства и друштвене реобнове, као најпрегледнији примери соцреалистичког градитељства из овог периода могу се издвојити првенствено централне саобраћајнице, партикуларне хабитационе целине радничких и сателитских насеља и објекти друштвених организација. У том погледу, неопходно је указати да би се у случају компаративне морфолошке анализе са градитељским остварењима насталим изван хронолошког оквира развоја соцреализма у Србији, истина, краткотрајног, пренебегнула чињеница његовог постојања утапањем у општу *епоху социјализма*.

Пет деценија након изградње објекта Дома синдиката у Београду, чини се да је још увек неопходно деловати апологетично на присуство различитих диспропорцијских и недовољно утемељених тумачења заснованих на индивидуалним или теоријским запажањима без адекватне консултације са практичним примерима. У светлу резултата нових истраживања примарних постулата архитектуре социјалистичког реализма у домаћој архитектури, неопходно је претходно успоставити објективну анализу над досадашњим и интензивнија истраживања у циљу изналажења нових података о објекту Дома синдиката у Београду као методолошки верификованог модела умереног правца соцреализма у домаћој архитектури.

Ivan R. Marković

SYNDICATE HOME IN BELGRADE – EXPLICATION OF ARCHITECTURE OF SOCIAL REALISM

Summary

Comprising the primary “national” and then institutional right of the majority to establish the standard unit of the values of the current era, socialist realism in Belgrade architecture can be identified in various chronological and artistic moments of development.

Outside of the official architectural context, without following the systemic bareness of façade panels, spatial isolation and beforehand activated dominance through the formation of an overly enlarged pre-space, the building of the Syndicate Home in Belgrade, as one of the most famous architectural accomplishments of architect Branko Petričić, represents a positive discourse beyond the official manner of social realism. Because of the managerial imposition of contextualism as a positive pattern and one of the leading postulates in other works from his architectural opus, Petričić’s Syndicate Home must be observed through a prism of historical events in the renewed capital. Using the repressive post-war ideology of cancelling the individual in architecture, architect Petričić still managed to establish a permanent standard of an individual character in the post-war architecture of Belgrade and make a permanent architectural impression.

DRAGAN BULATOVIĆ

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

Cultural heritage as a brand or museum as economy of a wish

ABSTRACT: Far in the past in 1974, art historian and curator of *Musée National d'Art Moderne* in Paris Jean Clair has announced “probable disappearance of a museum in its known form (at the time) at the end of XX century”. Already known as reliable interpreter of avant-garde, anti museum and anti artistic aspects in XX century, later director of *Musée Picasso*, changed his theory about the end of imaginary museum to museum in general. Idea of radically different museum is seen as opening of possibilities comprehending as tousled forces that bring up the question of convention and shake up all standard codes. To make his theory of museum activity models stronger he uses tousle as a capstan assembly, indicated by Rolan Barthes “as reoriented heritage order, pleasure of originate older text from the latest one, Jean Clair is clear in orientation for museum perspectives in new century. Saving his contribution to this problem, in this essay we will talk about museum worthiness as oscillating indicator in the sense given to it by Jacques Lacan.

KEY WORDS: museum, heritage, brand, cultural property, communication, economy, product.

Far in the past in 1974, art historian and curator of *Musée National d'Art Moderne* in Paris Jean Clair has announced “probable disappearance of a museum in its known form (at the time) at the end of XX century”.¹ Already known as reliable interpreter of avant-garde, anti museum and anti artistic aspects in XX century, later director of *Musée Picasso*, changed his theory about the end of imaginary museum to museum in general. Malro's idea of imaginary museum was coming to its end as one of last XX century utopias. Clair obviously hoped that museum, after A. Malraux, in service of public interests, released it from burden of being government institution in late forties, raised to the level of idea of land as individual property, would live to see another, this time really radical transformation in which heritage instrumentalization will be excluded. Before all, he could think that Malraux's psychology about creative, subconscious heritage of productive skills and passing about deputation of artistic massage to each individual in each time, can and has to be replaced with productive activism that was not reserved only for adepts at the end of XX century. Clair probably hoped that museum will, at the end of a century, lie underneath joint pressure consumers-creators, scientists-creators, and

¹ J. Clair, “Erostrate ou le musee on question”, *Revue d'estetique*, 3–4, 1974.

even activism of contemporary artists who wants their traditional mission – to give picture of a world, accomplished as their own and not only in synthesis of good circumstances between patronage, ideology, politics... In all seriousness of substantial disordered status of artists retaliators-illustrators with almost indiscernible influence of market, in this case museum-gallery system, the picture good synchronized in comparative analysis of social studies, museum apology and artistic anti museum critic, was offered by another French art historian., Jean Claude Leibenstein,² Jean Clair expected creative interlock of two of the most persisting (at that time) museum models – pretext and context. One created a space for manifest of classification apprehension, while the other was allowing demonstration of society classification apprehension. Clair wishes that “authoritative comprehension of museum become a place for accumulation and capitalization of pieces and their paranoid over coding after which they become art *in aeterno*, independent from their profane belonging”, recoil before “delirious apprehension, schizophrenic decoding that tousle all sorting, allowing demonstration of all codes and give in free circulation of feasts. Idea of radically different museum is seen as opening of possibilities comprehending as tousled forces that bring up the question of convention and shake up all standard codes. To make his theory of museum activity models stronger he uses tousle as a capstan assembly, indicated by Rolan Barthes “as reoriented heritage order, pleasure of originate older text from the latest one³, Jean Clair is clear in orientation for museum perspectives in new century. Saving his contribution to this problem, in this essay we will talk about museum worthiness as oscillating indicator in the sense given to it by Jacques Lacan⁴.

CONVENTIONALISM

If it's clear that civic museum offers system of time comprehension and it's stock value; excess of time value for capitalistic economy, it is clear than that it's vulnerable from inside only if reality of generated image goes through radical changes. Each intention to satisfy idea of tousled reality in its comprehension comes as foreign to a system of value that it tries to follow. Never the less, from toggled biocratic position of important social institution, idea of that museum is hardly seen, like in a rear mirror. However, looking outside from reality from comfortable seat, with right to ignorance, indicates to serious movement in economic doctrine and actual stock situation. Fact of this mirror's look on reality is bivalent. First of all, the fact that museum still exists tell us that society did not go through any radical changes yet, which means that museum picture of social power and the best picture of the best classification became even more important and “more true”. With less cynicism, we can say that museum continues through its ninth life generating decomposition of stock economy. What is offered today is brand new frame for decomposition, and P.Sloterdijk⁵ could write his register of museum cynicism. The latest UN convention speaks about viable development and in the sequence obligates to cultural area prevention. We could say that legacy of one great man dedicated to heritage comes to it's turn, one of last socialistic enthusiasts, founder of international UNESCO

² J. C. Leibenstein, “L'espace de l'art”, Critique 437, Paris, 1971.

³ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, sr: Zadovoljstvo u tekstu, Niš 1975.

⁴ J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Le Seminaire, Livre XI), Ed. Seuil, Paris 1973.

⁵ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983. (hr: Kritika ciničkog uma, Zagreb 1992, transl. Boris Hudoletnjak).

museum council, creator of museum model on the place of heritage, the creator of “eco museum”, Georges-Henri Rivière. Experiment with announcement for area of natural, cultural, historical, economical legacy as unstoppable life force, still protected production, life styles and customs, together with all inhabitants as legacy owners and protectors, lasted one or two decades, during life of this man, later director of *Musée national des Arts et Traditions Populaires*, that hasn’t been shut down so far. Its perspective, however, was circumvented now when it has been characterized as slow usefulness and long-term investment with too long grace period.

To conclude, viable development and global model of museum institutions with it, imply mammoth production, patrons, or some foundations that can invest and new definitions of museum products!? If we want to prevent transgression towards this old noble institution, we must remember all the conventions.

WHAT IS MUSEUM AND WHAT DOES IT HAVE TO OFFER?

Promo period

Collections of old pieces, rarities, wonders and art pieces are result of dedication and good picture of believes into prolonged presence in all periods of the past. In the history of museum, they deserve to be remembered. With that legacy, we can read about idea of encyclopaedia with pragmatic collecting possibilities of knowledge rule. It is even more recognizable in the storm of blasphemy in XVI and XVII century, in scholastic relief. In expansion of free learning, “recollection system” is gladly used in dominion process. Therefore, all realizations of “ars memorativa” are precious. Preciousness is, at the same time, virtue that can be recognized as “sine qua non” thesis, but also thesis criteria. With this second productive decision, natural pragmatism of memorising is spent on mummification work. This funeral cynicism is in ruling mechanism (by model of capitalism) for almost five centuries.

Although memorising is motivational energy for collecting arts, and its practise is making home for testimony, historical moment for institutional collections as national establishments, marks it’s first decelerated ebullition of interests, and with establishing representative criteria (of royal and noble origin before, and national worthiness now), pictures unhidden abuse of ars memorativa structure. Outside structure for national museums of civil models formally portray collection shape, and name only implies content of testimony. In that reduced process we are missing productive energy of testimony states, energy motivated by ars memorativa. Therefore, in the absence of legacy, it could happen that Louvers collections (national museum of France) are filled with Italian masterpieces after Napoleon expeditions (the only real context is robbery and imaginary love for possessions).

That broken mechanism of ars memorativa implied abuse of institutional representing that, after short period of ideological vanity (republic, royal represented) transformed into mercantile capital.

ACTUAL CONVENTIONS

Non-profit establishments that are being found for recognizing cultural property in nature and society with tasks to collect documentation carriers for their permanent protection, studying and usage, with the purpose of engendering knowledge in science and improving

education, that would evolve cultural proposal and enriches human enjoying. In that sense, institutions for caring and using of heritage could be: museums, archives, libraries, institutes for immovable heritage, ethno parks and eco museums, reserves, botanical and zoo gardens, palaces and exploratoriums.

Museum offer is defined as immaterial and as service, and it refers to a) information and b) communication. Information is made in the museum, packing and offering in permanent or from time to time activity. Communication implements itself through services (public or restricted, classical or online, permanent or not...)

INFORMATION AS PRODUCT AND AS MERCHANDISE

Informatology defines culture as ability of community to recognize, identify and produce symbols on identical way. This definition responds to preserving memory, and it is the purpose for collecting, preserving and presenting, so to say museum activity.

Culture is totality of uninhabitable information, way of its organization and preservation.⁶ In epistemological sense, this corresponds with *recollected production*, and it is the meaning of museum activity.

For museum object, by Tudmans (Tudjman, M: 1983) opinion, one can say that it has variable amount of information and messages, from which the material one are constant and social one are unstable, they depend on interpretation of data. Therefore, museum object is object of communication that develops its informational processes considering social (cultural) and regional (historical and geographical) context.

Museumity, as testimonial value of museum object with its contextual potentiality, makes possible for an object to emit unrestricted amount of information, and all of them from the position of the document. Contextual emission considers interested acceptor. Museological communication in that sense also deals with production (education) of the acceptor.

Museum objects carry information that has selective attributes, i.e. they are stick to criteria of truth and ethical neutrality, and they are not dependant on the context. However, when scientific information serves for constitution of cultural message, and that happens all the time within museum communication, then they have to get the character of structural information, because it goes beyond their own truth and neutrality and information find them self in the situation in which their context is giving them another meaning.

PROTECTION OF BASIC MUSEUM PRODUCT

With the protection of testimonial, museum value, we protect:

- cognition – scientific description and elaboration of the document
- testimonial carriers (museum objects)
- meaning contexts – presentational (expositions and publications)

⁶ M. Tudman, *Struktura kulturne informacije*, Zagreb 1983.

UNIQUENESS OF MUSEUM COMMUNICATION

Museum communication is always complex and it feeds on the motives:

- utilization because of cognition
- dedication to the ancient objects and documents because of belief in their imaginary power
- enjoying in the testament context

BRANDING

Object defined above and its structure is usually in sociology treated as manifestation of public immaterial needs of a person for whom they organize and edit institutions of fulfilment. Organizations and trim already imply certain “oikonomi”, so to say wisdom of economy, i.e. economic rationalization serves important sector of individual goods for public benefit.

Is this individualization also liberation from wishing to enjoy?

Economical rationality, which does not exist without rigidity, always has ideal picture in history of collecting: the owner of marvellously, with persuasion of unreachable, against the exaltation of non-owner on the distance. First is satisfied with receiving of looks, and the other expends its desire as a voyeur.

Even though the offerer had the real objects, his offer was not based solely out of material properties, but also on desire of some other subject. In the semiotic language, assigner was always someone other. Thanks to the need that was formed always from someone else's desire, one, same museum object was “transferring” from one owner to the other. On the uniqueness of this relationship, that has always looking for dedication, the harmonisation inside social structure was testing, so every historical period of disharmonization had its own imputes, as Maurice Merleau-Ponty says.

In the museum exchange, adequatio is in cognition and giving guidelines for knowledge, and that is one very vulnerable structure. It makes possible communication, it is that “sacred space”, “temple”, and we need to accept that to set in motion chain of meaning. We, actually, have to believe that the innocent, sincere exchange can take place in that space. That is also proper description of museum status as a space for lastingly values. There is no chain without subject that constantly takes assigners place. Which is targeted towards object, which is in relation to the object signified with statement also eccentric, i.e. different subjects in the position of assigner are seeking something that evades (and it could have already been lost). Subject cannot stop to wish, says Lacan, so we have appearance of the object as “the other”.

If we could respect this dynamic connotation of the museum state, museum brand would depend on museum conception (I). It defines processes of musealisation that one institute took on itself in the system of museum preservation. Specification of general scheme is necessity: selection – treasuring – communication in the space, place, and time. Specifying someone's conception of protection, we identify needing for cultural property and codify interest for keeping. That is the place where we lock this important profession for the society. Now we codify the interest for protection from the urge to maintain testimony state. We are pleased as soon as communication starts, and our cognitive pleasure considers relation with the source, production, i.e. creating of our message and message is not just any information, but just one that in mentioned process can be novus.

Therefore, by specifying musealisation, museum as an institution that includes process of making and exchange, takes its unique place in the world of heritage. Uniqueness define itself in relation with sort of heritage which it addicts to, functional and administrative jurisdiction, and in relation to genesis of funds. General obligation for all institutions that are doing protection is gradation in the implementation, systematic in treasuring and totality in presentation.

The last postulate foredooms every communicational activity. For example:

Museum of applied arts in Belgrade is doing musealisation of historical and stylish development of craftsmanship considering metal in Serbia from ancient times, to make better image about society, everyday life, production and stylish characteristic of metal.

Example I:

middle age ring has its constants that refers on MAA mission. But, variables are everything that that object's total testimony of one time can mean in the process of specific cognition. Changeable indices will lead us to artistic collection of middle age decoration for monarch family at the National Museum, which concepts is musealization of representative artistic development in Serbia through centuries.

Example II

Icon in the National Museum, MAA and Museum of Serbian Orthodox Church

in first it is collected as testimony, mainly for its artistic value

in the second as craftsmanship achievement

in third as document, that represents the ceremony.

However, cultural property is all that, and competitiveness, therefore brand has always to imply heritage totality, so to say: style, craft, and function as commanding role needs to be defined in all three senses.

- testimony as projected image of the world
- testimony in function (everyday use, ceremony, social rituals)
- testimony with random traces of work (craft, skill, artefacts in broad sense)

Hierarchy of virtues is changeable only from testimony to testimony, depending on cognitive curiosity, but every planning of documenting discourse is certainly wrong, if not all of the virtues are applied.

In that sense, historians of fine arts will hypnotize testimony as image of the world, but their interpretation will necessitate good reading of material evidences of craftsmanship. In addition to, art witness needs to be interpreting in social context, attribute to social status, function, and even in situations when one insist on absolute autonomy of artwork.

The way of exploiting the data in which as primary value we take skill traces, men's work, will give the historian valuable source of knowledge. Of course, its importance would be compromised seriously by overlooking of these three senses.

Finally, for the historian of social institutions, or faith and its institution, function of the icon is primary, and in symbolic codification second and third sense come to the point, usually in hierarchic sense.

(II) On the other hand, beside institutional specification, museum brand would depend on general communication in which relations wish – need – linking – enjoying take place.

In that sense, one description of the brand as promise⁷, has similar structure as museum communication. S. King for explaining empathy toward brand uses the metaphor of choosing friend by (1) physical quality and by (2) personal affection. In Kings description, offering and wish are active elements.

The sequence of the operations mentioned above needs to be reversed in the process of branding museum heritage. Namely, every selling phrase, which would reference on some museum brand would be cynicism, because offered product is not available (museum safe deposits are inalienable, unique, never-to-be-repeated, and sometimes, unfortunately, untouchable). Usual metaphor that slogan carries could grow into condensation that enables the subject to say meaning of its suppressed wish. The chosen symbols would have to be substituting something else that always lacks. Rarity in collection was the main criteria for choosing objects for centuries and therefore material index of collection competitiveness – sometimes just symbolical, that gives its owner special social status, sometimes directly economic, as merchandise which changes its owner or simply as renting of enjoyment in that sense.

Signal coherence, as Lacan saw it, always makes possible to shift in one discourse something that is always lacking and that is enjoyment.

It seems that there is no better paradigm for museum discourse.

It would practically mean that museum, in the process of transferring information, from emission, transmission, absorption, communication, comes to the announcement, that can not stay solely on the final product level, because that would bring in danger final communicational task, and that would be enjoyment (which is in cognition). The last tie in the communication chain has to be the product that will allow *shifting signal that allows* having same subject on wish for *the same*. Therefore, at the museums we have emphasized nature and significance of the *service*. Transferring his desire into enjoyment in museum space, museum consumer pass through absorption, accumulation, exchange, linking with “the other” of his desire. This linking generates pleasure of sense, so museums should not insist on the results of that process *as objects of implication*. They are transferable, and one should often get monstrosity because of insisting on communication scheme. Namely, if you do not have sincere desire and we don’t have a connection which considers seeking for the truth, we have as, Sloterdijk said, the situation of “raping history” (as the urge in the genitals is the greatest possible, truth is being raped in all of the museums in which the consumers are forced to read definite concept and in which we don’t have process of reality. – museum realities are just documents).

Museum service should enable dreaming (from sleeping), playing (from enthusiasm), riding (from exaltation), polemic (from protest), sampling (from instinct), shooting (from passion), flying (from adventurism), painting (from therapy) or everything mention above sometimes, for creating self-enjoyment.

Therefore, we are branding:

Process of absorption of heritage context, that is by its nature document: in, with, like as

We legitimize carrier (safe deposit ID)

We are labelling expected pleasure (investing in meaning)

We put the product in heritage space

In addition, document the message as a souvenir

⁷ S. King, in “The medium is the message”, Zenit Media Worldwide 1992.

Драган Булатовић

БАШТИНА КАО BRAND

Резиме

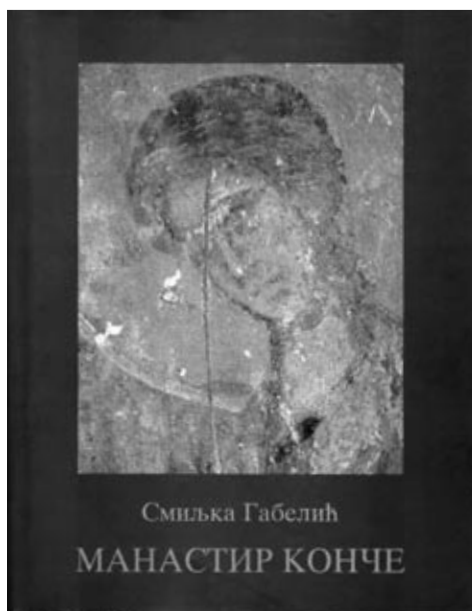
Историк уметности и куратор националног музеја модерне уметности у Паризу Жан Клер је 1974. године најавио „вероватни нестанак музеја, крајем XX века, у облику у коме је (тада) познат“. Тада већ познат као поуздан тумач авангардних, антимузејских и *антиуметничких* појава у XX веку, потоње директор Пикасовог музеја, поопштио је тада своју тезу о крају *имагинарног* музеја на музеј уопште. Идеју радикално другачијег музеја он види у отварању могућности поимања *иушем ирејлићања као зигајућој сили која доводи у иићање конвенције, и иоиреса све уобичајене кодове*. Баштинећи његов допринос овом проблему, у овом есеју ћемо о музејској вредности говорити као о *иомерљивом (осцилирајућем) означићељу* у смислу који му је дао Жак Лакан.

Ако је јасно да грађански музеј нуди поредак поимања времена и његове берзанске вредности: вишка вредности времена капиталистичке економије, јасно је да је изнутра рањив само ако се стварност чију слику генерише радикално измени. Све у свему, *одрживи развој*, а са тим и глобалистички модел музејских институција, подразумева *мамуи ипродукцију*, покровитеље, евентуално фондације које то могу да инвестирају, те нове дефиниције музејских производа!? Економска рационалност, које нема без сурове ригидности, имала је увек у историји у колекционарској стуктури идеалну слику: власник чудесног, са убеђењем недохватљивог, наспрам усхићења невласника на дистанци. Први се задовољавао *иумањем иогледа*, а други је трошио своју жудњу *воајерски*. Ако бисмо поштовали ову динамичку значењску структуру *музејског сјања* музејски BRAND би зависио од *концепције* музеја. Спецификацијом нечије концепције заштите дијахронијски се идентификује ПОТРЕБА за *културним добром* и синхронијски кодификује интерес за ОЧУВАЊЕ. Но сада, кодификује се интерес за очувањем задовољења **потребе** за одржавањем сведочанственог стања. Ми смо задовољни тек у комуникацији, а наше сазнајно задовољство подразумева однос са ИЗВОРОМ, те производњу, тј. настанак поруке, а порука је не било која информација већ само она која у том процесу може бити *новус*. Са друге стране, осим институционалне спецификације, *музејски бренд* би зависио од опште комуникације у којој се ситуирају односи *жеља – иоиреба – сјајање – уживање*.

Дакле, *бранира* се: процес апсорпције контекста сведочанства по моделу документ: у, *са*, као легитимише се носилац (*лична кариа тесауруса*), етикетира (инвестира се значење) се очекивано задовољство, *ипроизвод* се пакује у *performanse уласка у баштински ипросиор*, порука се документује у сувениру.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Смиљка Габелић, *Манастир Конче* (Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 2008)



Студија *Манастир Конче*, ауторке др Смиљке Габелић, научног саветника Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду, појавила се у научној јавности 2008. године као девета књига у угледној серији наведене институције, „Монографије“. Према је Н. Љ. Окуњев још 1925. године први пут у стручној литератури указао на цркву Светог Стефана у Кончи, овом средњовековном споменику до објављивања монографије др Смиљке Габелић није посвећена ниједна обухватнија студија. Њену књигу је, средствима фондације Герда Хенкел из Дизелдорфа, Скупштине града Београда (Секретаријат за културу) и републичког Министарства науке, на квалитетном папиру, у чврстом повезу, у тиражу од 600 примерака, одштампало и објавило предузеће „Интерпринт“ из Београда.

Монографију *Манастир Конче* сачињава 248 страница научног текста са библиографским напоменама, након којих следи 50 страница резервисаних за цртеже са програмом фресака (црт. 41–49), црно-беле репродукције архитектуре, мобилијара цркве, њеног живописа и копија орнамената из јеванђеља Николе Стањевића (сл. 1–66), као и колор фотографије наведене садржине (Т. I–XXVIII).

Градиву књиге (стр. 15–248) претходи предговор аутора, садржај и увод.

У уводу (стр. 11–14) ауторка излаже основне податке везане за цркву Светог Стефана и њеног ктитора и критички образлаже досадашњу библиографију посвећену цркви Светог Стефана и њеним проблемима. Након увода следи списак скраћеница (стр. 15–18). Главни, најважнији и најобимнији део монографије састоји се из три поглавља – „Историја“ (стр. 19–56), „Архитектура“ (стр. 57–71) и „Сликарство“ (стр. 72–207).

Прво потпоглавље великог поглавља „Историја“ (стр. 19–56) под називом „Историјске околности, ктитор“ (стр. 19–37) доноси податке о географском положају манастира Светог Стефана у Кончи, о историји села Конче, и о историјским околностима у Србији и околним земљама у бурном времену седме деценије XIV века, времену настанка цркве. Било је то време када се немањихка држава постепено распадала кроз процес осамостаљивања најутицајнијих великаша започет у јужним покрајинама царства. Следи излагање о ктитору, великом војводи Николи Стањевићу: о идентификацији ове личности, његовом животном путу, о области којом је управљао, каменој плочи овог властелина и њеном натпису, о имању које је поседовао манастир и о даривању цркве са имањем Хиландару у својству метоха од стране Николе Стањевића. Претпоставка о евентуалном замонашењу ктитора и садржај Кончанског практика такође су теме овог потпоглавља. У оном наредном, ауторка се бави дедикацијом храма Светом Стефану, како нас обавештава и сам његов наслов (стр. 37–40).

У следећем потпоглављу – „Датирање живописа (око 1366. године)“ (стр. 40–42), она обазриво предлаже датирање сликарства у време око 1366. године, из чињенице да није познато да ли је црква живописана пре даривања Хиландару 1366. године или након тога. У наредна два потпоглавља реч је о историји манастира с краја XIV века, у XV веку (стр. 42–52) и у најновије време (стр. 52–56).

Следује поглавље посвећено *архитектури* (стр. 57–71). Ауторка се осврће на просторни план манастира, простор, основу и структуру храма. Храм је основе развијеног уписаног крста са куполом која почива на пандантифима и на четири слободна ступца правоугаоне основе. Апсида којом се завршава источни део храма споља је петострана, а изнутра дубока и готово полукружна, док су нише проскомидије и ђаконикона полукружно усечене у источни зид храма. Након излагања о основи цркве, ауторка указује на архитектонске појединости незабележене у претходној литератури (мало четвртасто удубљење у простору проскомидије, зидани, заобљени постамент у простору ђаконикона, шупљина у олтарском простору у дубини југоисточног ступца, плоча са алком у олтару и плоча у југозападном делу наоса). Ауторка се, затим, осврће на грађевински материјал и технику зидања цркве. Она је зидана од крупних, неправилних блокова камена, сводови и поједини делови зидова су од камена и опеке, а луци само од опеке. Странице које завршавају поглавље односе се на фасаде цркве (стр. 61–64), архитектонску пластику (стр. 64–68) и манастирску кулу (стр. 68–71).

Поглавље под називом „Сликарство“ (стр. 72–212), коме је дато највише простора у монографији, започиње схемом са детаљним распоредом фресака у цркви (стр. 72–73). Затим се пажња посвећује програмској замисли куполе (стр. 84) и олтарског простора (стр. 74–91). Црква, чији је ктитор био велики војвода Никола Стањевић, око 1366. године, јако је пострадала. Са очуваном свега трећином фресака, Конче је један од врло пострадалих споменика српског културног наслеђа средњовековног раздобља. Ипак, и на основу таквог стања очуваности фресака може се са сигурношћу тврдити да је некадашњу калоту куполе красило попрсје Христа Пантократора, да је простор тамбура био резервисан за пророке, а пандантифи за јеванђелисте. У програмској замисли олтара средишње место у конхи додељено је доминантној фигури Богородице Знамења, са Христом Логосом у медаљону. Централни појас олтара по обичају устаљеном од XI века дат је представи Причешћа апостола. Ауторка уочава и истиче посебан иконографски детаљ како Христос придржава путир једном руком прекривеном крајем свога плашта, што је пракса која се описује у служабницима XIV века. Служење литургије је насликано у полукругу апсиде на бочним зидовима олтара са представом Христа агнеца положеног на часну трпезу иза којег стоје два анђела ђакона. Следи разматрање засебних представа архијереја (стр. 84–88), Христа великог архијереја (стр. 88–89) и Светог Стефана архијакона (стр. 89–91). У потпоглављу о Великим празницима, постављеним у четвртој зони (стр. 91–104), анализирају се преостали фрагменти средњовековних фресака на лучним површинама под куполом и у највишим деловима храма. Реконструкција празничне иконографске целине цркве Светог Стефана изводи се поређењем са програмима савремених куполних храмова са основом развијеног уписаног крста (Богородица Перивлепта у Охриду, Свети Никита, Лесново). Наредно поглавље (стр. 104–117) посвећено је Христовим посмртним јављањима (?) и циклусу Страдања Христових, а оно које му следује (стр. 117–125) циклусу Христових чуда и делатности и Богородичином циклусу. Претпоставка о постојању циклуса васкрсних јеванђеља заснована је на потврди његове појаве на бочним зидовима апсиде на одређеном броју споменика (Богородица Перивлепта, Протатон, Свети Никита, и сл.). Писцу књиге поуздан ослонац за реконструкцију сцена из циклуса Страдања, коме данас недостаје половина сцена, чине учесталост представљања ових сцена и познавање садржаја свих тема које улазе у његов оквир.¹ Њихова иконографија ослања се на узор остварења Палеолога. Што се тиче циклуса Христових чуда и делатности, ауторка закључује да се не може ни

¹ Сцене циклуса Христових мука су у Дечанима (изведене 1338/9–1343. године) сачуване у најпотпунијем виду. Има их чак тридесет шест. Вид. С. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 121–131; М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 384–387.

приближно реконструисати, услед чињенице да представља једну од најобимнијих и најмање уједначених иконографских целина у византијском сликарству. У наредном одељку (стр. 125–127), извршена је реконструкција појединачних фигура у првој зони зидова, а посебна пажња указана је расправи о евентуалном положају ктиторске композиције у храму. Следе два повећа потпоглавља о живопису горње (стр. 127–151) и доње зоне стубаца (стр. 152–189). Прво потпоглавље садржи посебан одељак о два неидентификована мученика (стр. 151–152), а друго посебне одељке посвећене Богородици Хиландарској и Христу (стр. 152–158), Светом Стефану Првомученику (стр. 158–160), Светом Јовану Крститељу (стр. 161–163), Светом Теодосију Општежитељу (стр. 163–165), светим ратницима (стр. 165–173) и светим арханђелима (стр. 173–189). Наредно потпоглавље има за тему орнаментални украс храма: сликани сокл (стр. 189–191), украс у прозору апсиде (стр. 191–195), врежасте траке уз иконостас (стр. 195), декоративно поље и траку на југоисточном ступцу (стр. 195), бочне бордуре конхе апсиде, декоративна поља у потрбушјима лукова, додатну бордуру на западним ступцима, бордуру на корнишама (стр. 196).

Утишаном и ненаметљивом стилу фреско-сликарства Конче одељено је завршно поглавље монографије (стр. 197–204). Ауторка претпоставља главног мајстора групе, који је ујединио израз, и његове помоћнике. Поглављу о стилу следеће закључак у коме су резимирана главна разматрања монографије о Светом Стефану у Кончи (стр. 207–212).

Резиме (стр. 213–241) и листа илустрација (стр. 242–243) на енглеском језику додатно доприносе важности монографије и њеном приближавању страниј стручној публици. Индекс појмова на српском језику (стр. 244–247) умногоме олакшава кретање кроз књигу, док графички приказ зидне декорације (цртежи 41–47) чини разумевање сликарства и доживљај простора лакшим. На самом крају књиге изнето је порекло илустрација.

Проверен, али не стога и лак метод истраживања концепцијском поделом књиге на три класична поглавља – историју, архитектуру и сликарство – примењен на цркву Светог Стефана у Кончи, донео је, удружен са ауторкиним искуством у писању монографија и познавањем грађе византијске и српске средњовековне уметности, бројне нове резултате. Управо је велико и темељно познавање блиских и удаљених споменика широм Византије од стране аутора довело до вршења бројних правих и потенцијалних аналогича са истим, што је омогућило идентификацију и реконструкцију иконографских целина и повећег броја изолованих оштећених фигура светитеља. У овоме, чини се, лежи највећи значај и труд истраживачког прегнућа, док, шире посматрано, сагледавање споменика као јединствене целине представља главни допринос и превасходни циљ монографије уопште.

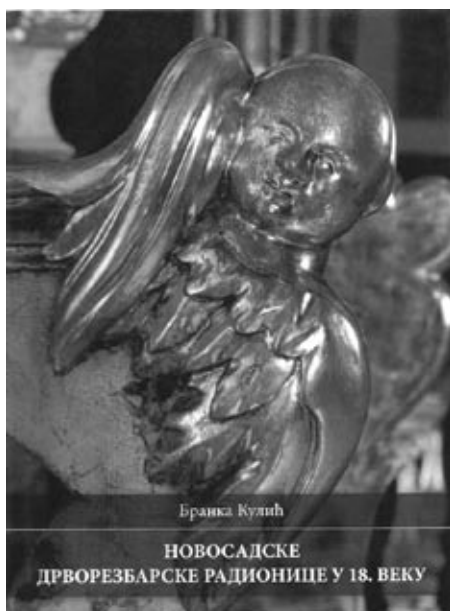
Пажљиво нијансиран и брушен дугогодишњим научноистраживачким радом, стил др Смиљке Габелић је лако разумљив. Њено излагање је јасно, а акрибиčnost изражавања присутна дуж читавог тока излагања. Закључци почивају на сигурним основама грађе и очуваног писаног материјала, а у ситуацијама неочуваности ликовних представа или одређеног податка претпоставке су темељно засноване.

Узимајући у обзир горе наведене податке, монографија др Смиљке Габелић не само што чини значајан искорак у науци и допринос изучавању сликарства манастира Конче и споменика у целини, већ она чини незаобилазну и темељиту основу за будућа проучавања ове цркве и њеног живописа.

Уверени смо да ће и ове, маркантне и особене маслинасто тамнозелене корице књиге, са представом анђела из композиције Богородице Хиландарине на насловној страни, постати у научној јавности врло брзо неизоставна асоцијација и синоним за сам манастир Светог Стефана у Кончи, а уједно и синоним стамених и поузданих закључака и ставова, као и завидног научног нивоа и стручности ауторке, што српској средини само може ићи на част.

*Анђела Гавриловић
Независни истраживач, Београд*

Бранка Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку* (Галерија Матице српске, Нови Сад 2007)



Трагајући за суштином научног истраживања и саопштавања са свом одговорношћу приступамо оцени једне драгоцене књиге осећајући писање као дубоко лично, унутрашње разрачунавање у себи и пред собом. Морална обавеза усменог јавног саопштавања заокупља сву духовну енергију, захтева у нама изоштравање постојећег смисла, тера нас ка изналажењу саме бити, суштине језгра мишљења. „Писање је тежак посао, који међутим сталним сазнавањем обогаћује аутора и како је рекао Сенека *‘homines dum docent, discunt’* људи док проучавају уче, док трагају да саопште сазнају“.

Писати о написаном је одговорно, своју мисао смео оштетити, туђу не. Стојећи пред књигом *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку* чије странице образују слику целине која нам је помало измицала, осећамо колико нам је аутор, др Бранка Кулић, несебично поново даривала најбоље мисли свог истанчаног духовног света. Др Бранка Кулић је познати писац многих чланака, расправа и монографија. Овим својим последњим делом понудила је истраживачима, али и ширем кругу љубитеља уметности, веома исцрпну, одлично опремљену и документовану књигу у којој је својим општим погледом на уметничка збива-

ња предложила сложу, али убедљиву слику појава. Представљајући огромно обогаћење у области чињеница, у сагледавању времена и дела, ова ће студија остати пример сложених методских поступака.

У ширим токовима српске уметности 18. века дрворезбарство није разматрано као посебна целина. То је био и разлог за настанак овог дела које је у први план истакло новосадске радионице, незаобилазне и пресудне, како аутор истиче, од кључног значаја за анализу дрворезбарске праксе барокног доба. Новосадска средина дала је најзначајније мајсторе дрворезбарске уметности 18. века, радионицу Јохана Георга Милера и Марка Гавриловића и његових синова Арсенија и Аксентија Марковића.

Успостављање чврсте везе сликарства барокних иконостаса са резбаријом могуће је пратити кроз цео 18. век. Првих деценија 18. столећа на олтарским преградама иконе се постављају на неукрашену дрвену или зидану подлогу. Дрворезбарски украси појављују се на царским дверима и великом крсту. Четрдесетих година настају први дрворезбарски иконостаси, у цркви Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима, Преображенској цркви у Сентандреји, и манастиру Бођани, где се дрворезбарски костур олтарске преграде тумачи као оквир слике. До подређивања слике резбарији иконостаса, када она добија јасније значење кључне целине, долази у завршној фази каснобарокног еkleктицизма, када у дрворезбарији преовлађују рокајни утицаји.

У уређењу унутрашњости православног храма и визуелне презентације његове ритуалне симболичне топографије, чији је контролисани изглед био у домену карловачких митрополита и надлежних епископа, дрворезбарија добија изузетно важно и истакнуто место и у садејству са различитим уметничким дисциплинама довешће ентеријер „православне цркве у јасан и препознатљив изглед, установити модел по коме ће се надаље уређивати православне цркве“. Промене мобилијара православне цркве, цитирамо аутора, „у структури, облицима, распореду и броју, произишле су из потребе за репрезентацијом визуелног учинка верског ритуала у комплетном просценијуму религијског обреда. Церемонијална естетика, 'величајност и торжественост' као грађанске категорије начина мишљења и понашања установиле су естетику и уметничку праксу које су требале да донесу 'велељепије' као прокламовани критеријум при уређењу црквених храмова. Тако дефинисан мобилијар надаље ће се изграђивати по пројекту главног мајстора и по правилу у његовој радионици, чиме је укупан изглед завршне целине био производ идеја и идеала човека новог доба“.

Врлина приступа истраживању које је др Бранка Кулић обавила може се сагледати двојачко: прво у неоспорном уважавању и добром познавању историографских темеља, извора и грађе; друго, у способности да, на тако солидној основи, понуди и успешно оствари другачију анализу и интерпретацију, чиме је показала изузетно добро познавање стручне литературе везане за примену новијих историјско-уметничких метода, које у себе укључују културну и социјалну историју.

Поимање дрворезбарске уметности у времену и простору, у склопу историјских, социо-политичких и других духовних вредности Бранка Кулић узима у обзир условно, одбацујући тврду зависност и изравно одсликавање деловања, а укључујући општи друштвени и духовни контекст као оквир, као подстицај, као могућу узрочност збивања. Избегавајући нетачна упрошћавања, самим тим и погрешна уопштавања, у тананом ткању којим су најразличитије околности обојиле свет дрворезбарства, аутор разлучује узроке од последица, битно од неважног, са умереношћу узима у обзир зависност, са одмереношћу одбацује неразложне везе.

У свим разматрањима, проценама и закључцима Бранке Кулић налазе се као основна одредница њена култура и њено познавање дрворезбарске уметности. Унутрашњи простор православног храма доживљава у свој сложености узрочности настанка и све повезаности својстава, пратећи тај организовани простор са становишта целисходности његове намене, конструкције, примењених материјала и његових одлика, просторног склопа и естетских својстава. Она уочава, сагледава и прати садејство свих материјалних и духовних чинилаца утканих у њега, тежећи да спозна сложен склоп околности у којима су деловали уметници стојећи иза својих дела кроз која су препознатљиве њихове личности. Чак и када аутор изравно не користи стечена знања из дрворезбарске уметности у приступу, у начину разматрања, у општем односу, препознајемо ту дисциплину, која, када је усвојимо, постаје начин гледања, начин мишљења и постојања. Из оваквих својстава произлази и чиста, прегледна, јасна и систематична композиција ове књиге, до краја промишљене у целини и у појединостима. Са смислом за уопштавање и сагледавање у широком спектру околности, утицаја и могућности, не пристајући на позната решења, аутор трага за јачим, дубљим и уверљивим узроцима и њиховом дејству.

Студиозна истраживања и ново виђење проблема и догађаја Бранка Кулић је проучила и изложила кроз седам целина (уз Увод, Закључак, Appendix и Библиографију) – *Теме и шезе досадашњих истраживања, Уметности у Карловачкој митрополији у 18. веку, Дрворезбарство, Дрворезбарски центри у Новом Саду средином 18. века, Новосадске дрворезбарске радионице и мајстори у 18. веку, Формулисан концепт барокног ентеријера православне цркве и Капалоџ ојуса новосадских мајстора* у коме је дат систематски преглед уметничких дела са њиховим свеобухватним стилским и иконографским особинама. Сваки од тих делова садржи потпоглавља која су добро распоређена, па су омогућила ефикасну структуру лаку за праћење која сведочи о добро савладаном материјалу и литератури. У оној мери у којој је за то имала могућности, Бранка Кулић је успела да прикупи кључну светску литературу из ове области. То јој је омогућило да напише теоријски утемељена и ерудитски уобличена прва поглавља којим је поставила своје полазишне тачке.

Широки интердисциплинарни оквир омогућио је ауторки да у прикупљеним подацима уочи оно што јесте историјски значајно. Те податке до којих је дошла детаљном анализом није оставила изван контекста, што се неретко дешава. Увек је успевала да их стави у онај оквир који им даје смисао, па је захваљујући томе добијен синтетички текст који има снагу да из детаља направи целину и уочи суштину.

Бранка Кулић је успела, захваљујући широком образовању, теоријском приступу и знатижељи у примени нових методологија, да створи једну јасну слику о дрворезбарству које је имало истакнуто место у процесу стварања идеја и стандарда по којима се, како ауторка истиче, формулишу „ставови о новој уметничкој делатности који ће одговарати човеку модерног доба“. Написала је истраживачки и проблемски добро утемељен, зрео научни рад о теми која отвара ново разумевање дрворезбарске уметности као битног чиниоца у формирању свести о потреби нове естетике. Остварен је заокружен студијски текст, наглашеног смисла за језгровито издвајање и поентирање симболичних носилаца значења уметничког дела, који ће у будућности представљати не само драгоцену стручно штиво већ и узоран пример стручног и одговорног рада у пољу националне историје уметности новог века. Стил писања је прецизан, ефикасан, без непотребних украсних фигура, што му даје течност, али и доприноси развоју модерног научног језика.

Да би написала тако успешну студију, са знатним новинама, како смо већ нагласили, у методу истраживања и у приступу, али и пуну открића, Бранка Кулић је морала применити сложени поступак и владати различитим дисциплинама хуманистичких наука: историјом, социологијом, литургијом, историјом уметности. Та интердисциплинарност је довела до плодних исхода, а њена примена отвориће један од могућих путева којим ће кренути неки од млађих испитивача дрворезбарске уметности 18. века.

*Мирослава Косић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Институт за историју уметности*

Јасна Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923* (Матица српска, Нови Сад 2008)



Након објављених каталога (*Минхенска школа и српско сликарство, Стеван Алексић 1876–1923*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1985. и 1989, *Стеван Алексић 1876–1923*, Народни музеј, Зрењанин 2006), студија и чланака, др Јасна Јованов је заокружила своје велико познавање и истинско разумевање опуса Стевана Алексића монографијом која се овде представља. Књига *Стеван Алексић* доноси нове, поуздане научне резултате и уверљива тумачења, и представља значајан методолошки и спознајни искорак.

Након деценија суживота са Алексићевим сликама у Галерији Матице српске, као и онима истраженим у другим музејима и њиховим депоима, ауторка са акумулираним знањем и високом културом прилази проблему позиционирања Алексићевог опуса. Анализирајући огромну грађу – новинске чланке, биографије, прегледе у енциклопедијама, каталоге и друге публикације – она увиђа, контекстуализује и објашњава перманентно двоумљење о природи Алексићевог сликарства. Центрира проблем његове перцепције као „заосталог“ и традиционалног сликара, који, будући такав, нема ореол прогресивности што је припао његовим колегама савременицима. Систематичном, утемељеном и убедљивом аргументацијом, Јасна Јованов пре-

цизно мапира сликарево дело у средњоевропски контекст, ослобађајући га тешке и неправедне улоге скромног пратиоца београдских сликарских величина. Тврдњом да је реч о уметнику који није модеран по стандардима модерности потоњих деценија, али јесте модеран из перспективе своје епохе – комплексне и визуелно вишезначне – она нуди нову дефиницију улоге Стевана Алексића у укупној ондашњој друштвено-политичкој реалности. Јасна Јованов поставља Алексића на место које му припада, у складу са савременим токовима историје уметности, која је у фокус интересовања вратила многе европске сликаре неправедно заборављене и отписане из истог разлога као и српски уметник – зато што нису били „модерни“. Интензитет многих Алексићевих слика и њихова моћ да провоцирају широк опсег осећања код посматрача указују да је реч о уметности која није кореспондирала са доцније постављеним вредносним критеријумима, али јесте са својим временом и сензибилитетом. Ауторка безусловно, доследно и заувек исправља једносмерни и непрецизни суд о Алексићу као представнику „трагичне недоречености“ и представља га као уметника који морфолошки и феноменолошки дели матрице оновремене визуелне културе, која, одавно знамо, није у потпуном сагласју са оним њеним током који је касније изабран као доминантан и репрезентан за своју епоху. Маргинализација и издвојеност Алексића из главних токова српске модерне, конвенционалне теме, традиционалне ликовне категорије, противречни животни пут у оквиру мултинационалног миљеа

на периферији Аустроугарске империје, начинили су од Алексића неку врсту губитника. Данас, захваљујући књизи Јасне Јованов, управо те га особине чине веома „модерним“.

У преплитању и супротстављању различитих културних традиција формирао се Алексићев идентитет. Његовој комплексној персоналној ауторка је пришла као ерудита, неуморни сакупљач архивских података, историчар уметности са вишеструким знањима, али и као особа обликована у сродном, средњоевропском миљеу. То је књизи подарило посебан квалитет, ненаметљив и непретенциозан, али доследан.

Због потребе да се истраже сви историјски и феноменолошки аспекти Алексићевог сликарства, књига је подељена у поглавља прецизно насловљена. Ти су наслови, истовремено, и једна врста кода у којем је садржана главна нит разумевања постављених проблема. У првим поглављима пажња се посвећује анализи аустроугарске јединствене административне државне целине и у њој заокружених микроцелина у којима је Алексић рођен, формиран и остварен. Језгровито и, истовремено, уз пуно боја и звукова тог разуђеног географског простора и његових религиозних и политичких оквира, читаоцу се дочаравају енклаве у којима су настајале Алексићеве слике – Арад, Чаково, Темишвар, Вуковар, Нови Сад, Велики Бечкерек, Модош... Проблем функције уметности и улоге сликара у тим друштвима, интерактивна веза визуелне културе и контекста у којем настаје, биће, свакако, даље тумачени и интерпретирани, увек уз незаобилазну консултацију ове књиге, њених теоријских поставки и у највећој могућој мери заокружених каталога слика, црквеног сликарства и цртежа.

У миграцијама као „предуслову о/п/станка“ и у сложеној ситуацији континуираног кретања, преплитања, прожимања различитих религија, националности и култура, политичких транзиција и тензија, настајао је опус Стевана Алексића. Пажња у овој књизи посвећена је сваком његовом сегменту. Нарочито је усмерена на историјске композиције које су на средокраћу „спектакла и вере“. Алексић истражује путеве визуализације идеја легитимитета цркве и државе и успоставља кодове репрезентације догађаја који су прерасли у национални мит. Његове слике, засноване на романтичарској традицији преобликованом државном пропагандом и потребом доказивања политичког континуитета, варирају, како објашњава ауторка, на граници између религиозног и историјског. Религиозно и историјско сликарство су две области Алексићевог стваралаштва које се прожимају и допуњавају током целе његове каријере, па их ауторка интегрално посматра.

Храбро упуштање у решавање великих формата, стварање сугестивних панорамских сцена представљених у „маниру вагнеријанског оперског спектакла“, исказује Алексића као аутентичног следбеника оне линије минхенског сликарства започете са Корнелијусом и Каулбахом, а окончане у делу Фон Штука и Хертериха. Алексићев сликарски идентитет грађен је, објашњава ауторка, са истом мером зависности од узора коју су имали и други српски сликари школовани у иностранству. Преобликујући научено у складу са датостима сопственог миљеа, Алексић ствара специфичан пикторални исказ и уједно поджанр који је своје место збивања нашао у њему омиљеном амбијенту кафане.

Потом се фокус интересовања ауторке усмерава на Алексићеве портрете и аутопортрете. Како је објашњено, његов приступ лицу и идентитету варира од натуралистичког бележења, преко симболистичке транспозиције, као емоционалној усредсређености и психолошкој продорности која га је приближила експресионистичкој поезији. Самоиспитивање и самоприказивање, олично у 41 данас познатом аутопортрету, Алексића представља као јединственог у српској визуелној култури. Ниједан други сликар својим се лицем и идентитетом није тако поигравао. Алексићев портрет, објашњава ауторка, творе целокупну „животну литературу“ која, истовремено, исказује суштинске заједничке токове европске историје и уметности. Ауторкино познавање психоаналитичких теорија чврсто је суспрегнуто неопходном историјском контекстуализацијом.

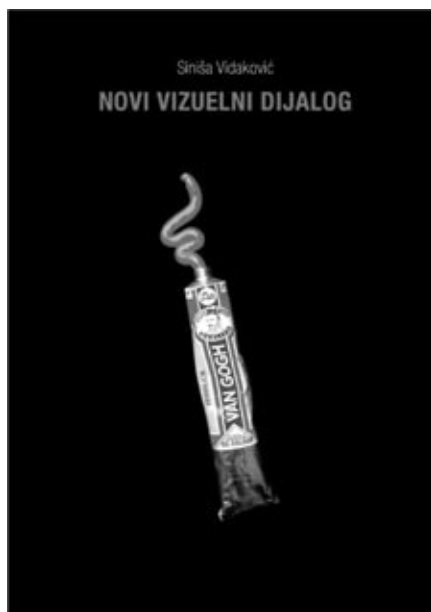
Већина поглавља ове књиге, неумитно, дотиче проблем симболизма, али је овом феномену с правом посвећена њена завршница. Након анализе симболизма, Јасна Јованов управо у том суштинском сегменту Алексићевог сликарства открива његову модерност и оригиналност. У том домену он је, истиче Јованов, премошћавао јаз између историјске наративе и личног одговора на актуелно

насиље изазвано Првим светским ратом, између натуралистичког и алегоријског, нарученог портрета и аналитичког аутопортрета.

Као дело зреле научнице, остварене на различитим пољима у својој струци, књига *Стеван Алексић 1876–1923* не поставља коначне судове, јер се они никада и не могу поставити. Због сублимирања свих досадашњих знања, нових спознаја и отварања даљих путева размишљања, књига Јасне Јованов представља драгоцен допринос нашој науци, а свим будућим истраживачима незаобилазну помоћ и велики подстицај.

*Сања Брајовић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности*

Синиша Видаковић, *Нови визуелни дијалог* (Арт принт, Бањалука 2009)



Збирка текстова др Синише Видаковића о ликовном стваралаштву, првенствено млађе групе умјетника чији рад је у претходних десетак година на својеврстан начин обиљежио ликовну сцену у Републици Српској, објављена је 2009. године у издању Арт принта у Бањалуци. Књига садржи четрдесет седам приказа изложби и осврта на рад ликовних колонија, њихов значај и умјетничке домете на њима досегнуте. Највећи дио текстова односи се на опусе умјетника из Републике Српске, првенствено из Бањалуке, али је у књигу укључен и један број осврта на изложбе аутора са ширег простора бивше Југославије, које су оставиле упечатљив траг на свеукупност овдашњих умјетничких токова.

У протеклих десетак година др Синиша Видаковић, историчар умјетности, интензивно, непристрасно, критички дистанцирано и подстицајно је пратио збивања на ликовној сцени првенствено у Бањалуци, али и шире, у Републици Српској и Босни и Херцеговини. Својим уводним излагањима на свечаним отварањима изложби давао је не само стручне осврте и анализе изложене ликовне понуде већ и назнаке којима се публика иницира у свијет изложбе. Сличну функцију имали су његови осврти на поједине ликовне догађаје објављени у дневној штампи или стручно оријентисаној пе-

риодици. Оно што обично називамо „предговором“ у публикованом каталогу изложбе за Синишу Видаковића је представљало простор у којем је испуњавао своју обавезу да теоријски продубљује и промишља пресудне идеје и ликовне домете сваке понаособ, специфичне ликовне праксе. У том интензивном, континуираном, преданом и досљедном раду настале су десетине ликовних приказа и критика. Неких безмало педесет текстова из тог опуса аутор је одлучио да обједини и публикује у књизи под насловом *Нови визуелни дијалог*.

Структура овог издања показује свестраност Видаковићевог приступа – ту су прикази, осврти, интродукције у ликовност у њеној свеобухватности. Текстови о појединачним и колективним изложбама, о продукцији насталој на умјетничким окупљањима званим „ликовне колоније“, о раду умјетника који су тек на почетку своје стваралачке путање (у већем броју) и о дјелу оних из којих стоји вишегодишња и вишедеценијска креативна пракса, као и о дјелу дојена југословенске (и свјетске) ликовне сцене – Стојану Ћелићу.

У *Новом визуелном дијалогу* су осврти на изложбе слика, цртежа, графика, акварела, асемблажа, фотографија, мултимедијалних пројеката. Оваквим избором аутор је презентовао у првом реду свестраност, комплексност и разноликост ликовне продукције у смислу одабира ликовних техника, говора и кодова на овдашњој сцени. С друге стране, у оваквом избору огледа се Видаковићево суверено познавање специфичности сваке појединачне ликовне дисциплине, могућности њихове употребе у

традиционалном контексту, али и указивање на мноштво варијанти њихових нових, потенцијалних функција.

У књизи су сакупљени, у неколико случајева, текстови који у низу прате развојну линију, стасавање, проблемску разраду или проблемску и ликовну метаморфозу појединих умјетника (Леонила Јочић, Бранко Јунгић, Никола Заклан). Као један од организатора и селектор ликовне колоније Ракани (али и ликовне колоније Ласта) Видаковић је, не само учешћем у селекцији већ и одговорно и непристрасно конципираним текстовима који су ову врсту ликовне дјелатности пратили, доприносио њиховој јасној диференцираности, профилисаности и, наравно, умјетничком квалитету. Та врста непрекинутог истрајавања на трагу појединачног или колективног ликовног феномена несумњив је Видаковићев допринос афирмацији садржајности и кристализацији форми, његова драгоцјена подршка аутономији умјетности и инсистирање на исказивању чисте ликовне истине. Поједини ствараоци, једнако као и групни подухвати, добили су овом врстом ангажмана аутора књиге *Нови визуелни дијалог* неопходну смјерницу о умјетности која треба да буде „отпорна према свему што споља треба да уђе у њу, јер је испуњена сазнањем о сопственом свету, његовим границама, циљевима, функцији“ (Растко Петровић).

Премда у уводној ријечи аутор истиче да „књига нема полемички карактер, нити доноси генералне оцјене и судове о квалитету“ те да постоји „велики број, ништа мање талентованих и заслужних умјетника“ чији рад аутор није пратио нити критички сагледавао, ипак је Видаковићево одређивање за представљање и тумачење управо ових аутора и ликовних збивања у *Новом визуелном дијалогу* свједочанство о њиховом великом значају у области презентације одређених идеја, одређивања и токова у рецентном ликовном миљеу Републике Српске.

Давно је уочено да они којима способност умјетничког стварања није дата, који као „неумјетници“ заузимају једну позицију према свијету битно различиту од односа који према чулном и духовном аспектима тог свијета заузима умјетник, у овај други могу да продру тек ако успију да тај други и другачији однос промишљају као „потпуно изворни и особени однос људских сазнајних снага према стварима“. Допринос текстова које је Синиша Видаковић објединио у књизи *Нови визуелни дијалог* најупечатљивији је управо у том домену способности апстрактног сазнавања помоћу средстава којима ликовну појавност подвргавамо специфичним сазнајним захтјевима. Помажући нам својим текстовима да властиту способност мишљења каналишемо у смијеру преформулације, својеврсног „превода“ слике у одређени семантички и језички склоп, аутор нам омогућава да ове стваралачке домете присвојимо, обогаћујући тако себе.

Ликовне критике, прикази и осврти обједињени у *Нови визуелни дијалог* превазилазе ниво актуелне констатације и дескрипције и, била то намјера аутора или не, прерастају у синтетички умјетнички суд, поткријеplен филозофским и културно-историјским факторима. Видаковићева потреба да на одређену појаву из области ликовности реагује надраста функцију објашњења и тумачења и улази у домен дефинисања најсадржајнијег стваралачког момента, ма колико он тешко ухватљив био у плуралистичком бескрају стваралаштва прве деценије XXI вијека.

Широка обавијештеност, одличан увид у актуелне тенденције, добро познавање ликовних техника, поузданост критеријума, развијено осјећање за чисте ликовне вриједности и бескрајна креативна знатижеља красе Синишу Видаковића као историчара умјетности. Те особине биле су неопходан услов за стварање текстова који се публици представљају у књизи *Нови визуелни дијалог*, публикацији која ће ужем кругу стручњака из ове области бити драгоцјена и свеобухватна анализа једног ликовног десетљећа, умјетницима драгоцјен путоказ, а широкој ликовној публици поуздан водич кроз онај бољи, оплемењујући свијет стварања, паралелан са свакодневним и неопходан за његову спознају.

Љиљана Шево
Универзитет у Бањалуци, Академија умјетности

Владан Ђокић, *Урбана типологија: градски трг у Србији* (Архитектонски факултет Универзитета у Београду 2009)



Приручником о урбаној типологији градских тргова у Србији др Владан Ђокић, професор београдског Архитектонског факултета, недавно је употпунио истраживачки опус у области теорије и историје урбанизма. После инспиративне студије „Град и градски трг“, објављене такође у матичној установи (2004), своју пажњу је усмерио на актуелни феномен урбане обнове, колико и на постојеће стање најважнијих градских тргова у ужој Србији. Пре њега, тако екстензивна и методолошки захтевна теренска истраживања у домаћој историографији предузимали су једино Бранко Максимовић и Богдан Несторовић, а делом и Јован Крунић, Зоран Петровић, Жељко Шкаламера, Љубинко Пушић, Зоран Маневић и Владимир Мацура.

Као један од малобројних домаћих експерата за функционалне и формалне одлике градских тргова, Ђокић у свом прегледном приручнику обједињује искуства историографа и урбанисте, комбинује методе историчара, критичара, теоретичара и практичара. Отуд се и његово излагање

одликује високим степеном актуелизације разматране проблематике, која у свом дескриптивном аспект у квантитативно надраста слојеве историографске контекстуализације.

Ослањајући се на познате, као и на мање примећене и потпуно неистражене историјске документе, аутор обогаћује досадашња сазнања о развоју тридесет значајних градских тргова у Србији. Претежно се позива на поуздане картографске, геодетске, теренске, фототечке, хемеротечке, путописне, мемоарске, историографске и друге релевантне изворе. У исцрпном излагању на 480 страна, критички осветљава урбанистичку ситуацију тргова у Горњем Милановцу, Рашкој, Лешници, Куршумлији, Бајиној Башти, Лозници, Пожеги, Краљеву, Ваљеву, Трстенику, Јагодини, Ариљу, Крушевцу, Београду, Ужицу, Њуприји, Параћину, Голупцу, Сурдулици, Смедереву, Великом Градишту, Нишу, Шапцу, Зајечару, Неготину, Чачку, Врању, Пироту, Књажевцу и Крагујевцу. Реч је о најзначајнијим целинама реализованим у пракси нашег новијег градоградитељства.

У првом делу приручника, аутор дефинише појмовни апарат своје критериологије, бавећи се значењем и примереношћу термина „тип“, „архетип“ и „типологија“. Устаљена схватања претходних ауторитативних тумача слојевито проблематизује, а делом и ревидира. Посебно плодно разматра садејство појмова „типологија“ и „морфологија“. Оригиначне класификације типова градских тргова изводи из властитог теоријског оквира, уводећи у расправу низ нових елемената (препознаљивост, привилегованост, протективност, симболизам, дистинктивност, контрола и др.).

Приказом типова заступљених у домаћој урбанистичкој пракси током последња два века, у даљем излагању Ђокић развија срж свог приручника, усредсређујући се на поменуте примере из уже Србије и Београда (Теразије). Штета што у своје разматрање није уврстио и урбане целине са Косова и Метохије, које су од ослободилачких ратова Србије (1912–1918) до почетка деведесетих година прошлог века у знатној мери осмишљавали српски стручњаци (што се може рећи и за Скопље и Бањалуку). Одсуство аналитичког осврта на Лесковац, Пожаревац, Нови Пазар, Власотинце, Пријеполје и неколико других необухваћених градова такође умањује ефективност овог приручника. Анализа идеолошких и социо-економских основа затечених историјских решења је такође могла бити потпунија.

Полазећи од функционалних и формалних карактеристика разматраних тргова, класификације типолошких целина Ђокић утемељује разложно и аргументовано. У већини аналитичких одељака баца ново светло на структуру, историјат и стање тргова, износећи плодне закључке и одрживе оцене. У светлу властитих мерила, потенцира морфолошке сличности и типолошке разлике између градова, често међусобно удаљених. Досијее појединачних места развија уједначено, обогаћујући их комбинацијама старијих и новијих цртежа, фотографија и планова. Сваки досије поткрепљује напоменама, у којима је, осим незаобилазних дела стручне литературе, неочекивано изостало навођење низа корисних историографских прилога о урбанизму и архитектури разматраних градова (радови П. Васића, М. Шћекића, З. Маневића, М. Војиновића, Т. Борић, Ђ. Боровњак, В. Касалице, М. Живковића, Б. Андрејевића, В. Вучковића, Д. Рајић и других аутора). Тај упадљиви методолошки недостатак, који деценијама уочљиво оптерећује радове из ове области (и који једнако иде на душу рецензента), указује на недовољно праћење научне продукције о важним питањима историје наше новије градске архитектуре. Томе доприноси и све израженије одсуство комуникације између архитеката, урбаниста, критичара, конзерватора, историчара уметности и академских предавача. Све дубља специјализација поменутих дисциплина, колико поспешује њихов појединачни развој, парадоксално доводи и до међусобног удаљавања и штетног затварања у уске монолошке оквири. Због тога је неопходно пронаћи начине за успостављање еластичнијих хомогенизујућих спона између полазишних матрица ужих дисциплина, нужних за превладавање распрострањеног партикуларизма.

Заокруженошћу и темељитошћу пласираних анализа, а поготово плодним критичким опсервацијама, Ђокић оживљава дуго запостављене студије из историје српског урбанизма. Посебно је значајно што је читаво излагање херменеутички, технички и језички прецизно уједначио, лишавајући га помодних ванстручних екскурса и непримерених вишезначних термина. Квалитетно одабрани и функционално пласирани, илустративни прилози додатно подижу ниво ауторове експликације.

Истичући врлине и мане затечених тргова, аутор оформљује подстицајно методолошко полазиште за њихова будућа проучавања, нарочито значајна за вредновања мање примећених, од центра удаљених целина. У завршном поглављу трактата, износи и предлоге за планско исправљање уочених грешака генерација домаћих градоградитеља, који су неретко наступали претенциозно и неконтекстуално.

Иако је претходни општији приручник 2004. год. саставио далеко надахнутије и језгровитије, арх. Ђокић овим најновијим прилогом вишеструко обогаћује наставу, критику, теорију и историографију нашег новијег урбанизма. Двојезичним српско-енглеским преломом издања, своја запажања знатно приближава заинтересованој међународној читалачкој публици.

*Александар Кадијевић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности*

**Лидија Мереник, *Уметносћ и власћ*:
српско сликарство 1945–1968 (Вујичић колекција,
Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2010)**



Књига Лидије Мереник *Уметносћ и власћ: српско сликарство 1945–1968*, објављена је 2010. године, у издању Фонда Вујичић колекције и Филозофског факултета Универзитета у Београду. Реч је о другом, допуњеном издању књиге, која је проистекла из ауторкине докторске дисертације, одбрањене на Филозофском факултету у Београду 1999, а публиковане 2001. под насловом *Идеолошки модели: српско сликарство 1945–1968*, у издању Беополиса и НУА Ремонт. На више од две стотине страна студијског текста и пратећег илустративног материјала књиге *Уметносћ и власћ*, Лидија Мереник је представила важна поглавља политичке стратегије, културне политике и уметничке продукције Титове Југославије. Књига прати развој српског послератног сликарства, почев од социјалистичког реализма, преко различитих манифестација високог модернизма, до београдског енформела, дела Леонида Шејке и Медиале, закључно са новом фигурацијом и посебно издвојеним делом Ивана Табаковића, као и однос уметности, уметничких удружења, група и појединачних уметника према политици, државној и партијској власти.

Мада су у другом издању књиге ранија методолошка полазишта, композициона структура текста, основне тезе, кључне термилошке одреднице, хронолошки оквир, те општи ставови и оцене српске послератне уметности остали готово непромењени, ово дело заправо представља даљу елаборацију, надградњу и продубљивање првобитних концепата у домену историјске верификације, теоријског тумачења и критичког промишљања ликовних феномена и њиховог идејно-идеолошког и друштвено-политичког контекста. Такође, књига је обogaћена новим запажањима о појединим феноменима српске послератне уметности, али и проширена екскурсима о ликовној критици из времена доминације социјалистичког реализма на југословенској уметничкој сцени и митологизацији личности и дела Пабла Пикаса у домаћој средини. Промена у првом делу наслова књиге (*Уметносћ и власћ* уместо *Идеолошки модели*) произлази из померања тежишта анализе на однос и међудејство културе и уметности, с једне, и политичко-партијског естаблишмента, унутрашњег и спољнополитичког курса Југославије, с друге стране. Остаци при становишту да би историја српске послератне уметности требало да представља историју кључних уметничких идеја и идеологија, тј. свих уметничких и извануметничких фактора који су до тих промена довели, Лидија Мереник је задржала концепт структурирања развоја српског послератног сликарства према четири идеолошка модела слике: *идеолошки, модернистички, криптички, дело као модел*. Извесне измене, односно допуне у насловима посебних поглавља *Без огледала*:

италијански модел, Пред огледалом: модернистички модел, Кроз огледало: критички модел и Соба огледала: Иван Табаковић, резултат су не само домишљате игре речима које метафорички указују на саму бит наведених модела слике већ и аналитичког продирања у њихову комплексну семантичку структуру.

Предговор садржи експликацију основних циљева рада и његове композиционе структуре, примењених методолошких поступака, предложене класификације материјала и хронолошког оквира. Управо из тих елемената, дају се ишчитати суштинске разлике, новине које, у поређењу са другим општим прегледима и историзацијама српске послератне уметности, доноси ова проблематски конципирана и комплексно структурирана књига.

Уверена у неопходност перманентне елаборације и осавремењивања постојећих модалитета проучавања и интерпретације српске уметности и визуелне културе XX века, Лидија Мереник се определила за интердисциплинарни приступ и поступак утврђивања временско-просторног и концептуалног референтног поља предмета изучавања. Ради се о еkleктичном методолошком поступку типичном за постмодернизам, својеврсној „бриколаж творевини“ која се темељи на примени више различитих приступа: историографског, формалистичког, социолошког, феминистичког и семиотичког. Суштину предложене методолошке стратегије, превасходно утемељене на постахузеровској ревизији појма идеологије и преиспитивању традиционалног интерпретативног дискурса, чини декодирање раније занемариваних аспеката уметности, пре свега друштвених образаца, кодова и разлика, као и механизма помоћу којих поменути фактори обликују и детерминишу однос између уметности и политике. Иако је у аргументацији предност дата уочавању доминантног система идеја, идеолошких атрибута слике и полисемичном тумачењу њеног укупног значењског корпуса, проблематика стила, форме и технике није занемарена. Хронолошки оквир одређен је годинама које су суштински обележиле епоху српског послератног модернизма: 1945, која је означила долазак КПЈ на власт и измену друштвеног поретка у Југославији, али и почетак кампање наметања соцреалистичке доктрине као званичног и једино могућег модела, с једне стране, и 1968, када је неповерење у систем вредности југословенског самоуправног социјалистичког друштва кулминирало у масовним демонстрацијама студената, а дубока криза модернистичког концепта уметности обележила крај модерне и почетак постмодерног доба, с друге. За разлику од ранијих општих прегледа и историзација српског послератног сликарства који су инсистирали првенствено на главним уметничким токовима и њиховом праволинијском смењивању кроз време, Лидија Мереник је предложила модел „мреже“ или „ризома“, као могући начин структурирања предмета и класификације материјала. Аргументе у прилог оваквом решењу нашла је у чињеници да рецидиви четири идеолошка модела, формирана у периоду од соцреализма до нове фигурације, паралелно егзистирају и данас, у савременој уметничкој продукцији Србије. Издвајање и дефинисање четири доминантна модела подразумевало је њихово разматрање као идејних и морфолошких покретача даљег развоја уметности, „матрице“ мишљења и стварања све до преласка у „главни ток“ (*mainstream*), када постају парадигма не само идеолошко-уметничке већ и социолошке, културолошке и политичко-идеолошке ситуације. Ове идејне и значењске детерминанте основних модела уједно су и индикатори уметничког става (*pro, contra* или, пак, *intro*) према затченој ситуацији у уметности, друштву и политици, док се њихова дела указују као парадигма одређене „политике виђења“ или схватања света. Из тих разлога ауторка је узела у обзир само пионирске и најартикулисаније представнике, креаторе или носиоце модела, а опусе одабраних уметника разматрала изван устаљених позиција које им је историографија до сада додељивала.

Прво поглавље **Без огледала: италијански модел** посвећено је феномену социјалистичког реализма и периоду од 1945. до 1949. године. Мало је аутора попут Лидије Мереник, који су били спремни да се детаљније суоче са уметничком продукцијом, идеологијом и идеолозима соцреализма, на начин који не поједностављује историјске, политичке, идеолошке и уметничке домете овог феномена и његове последице у уметности педесетих и шездесетих година. Тако ауторка већ на почетку овог поглавља даје врло исцрпну, грађом документовану генезу српског соцреализма, анализира све

сложености и контрадикције овог феномена и његове снажне повезаности са социјалном уметношћу и политичком идеологијом, како током тридесетих година XX века, тако и у времену блоковске поделе света. Уједно, она детектује на који начин је соцреалистички модел био идеолошки наметан, како је прихваћен и како је, на крају, реализован у југословенској средини. Иако дефинише југословенски соцреализам као облик политички програмиране уметности изразито агитационог, пропагандистичког, дидактичког и популистичког карактера, Лидија Мереник међу првима уочава извесне нијансе унутар његове продукције и издваја две струје: тврду, догматску, и меку, либералнију. Констатујући да велики број дела почива на својеврсном еклектицизму, тачније на комбинацији елемената класицизма, модернизма, псеудомодернизма, антимодернизма и интимизма, она одређује соцреализам као „везивну карику између модернизма и постмодернизма“. Полазећи од чињенице да идеологија соцреализма почива на негацији целокупног модернистичког наслеђа, културног плурализма и индивидуалности уметника, с једне, и афирмацији совјетског културног модела, идеје колектива и улоге уметника као политички ангажованог радника, с друге стране, ауторка систематски разоткрива механизме притисака и контроле југословенске власти у домену уметности. У том контексту, нарочит значај има осврт на ставове водећих партијских и уметничких идеолога соцреализма, у оквиру којег су посебно апострофирани текстови Јована Поповића, Грга Гамулина и Милована Ђиласа, као окоснице соцреалистичке критике и југословенске културне политике и у наредном периоду. Генерално, Мереник је мишљења да је управо због искључивости којом је наметан, али и услед бројности следбеника и приврженика, феномен соцреализма представљао „први *mainstream*“ југословенске институционалне уметности после 1945. Истражујући како су изгледали отпори овој уметничкој идеологији, када и ко су били њени носиоци, те до које су мере партијске одлуке и политичке промене утицале на креирање, али и на „поткопавање“ овог идеолошког модела, она је као најраније примере истакла прву изложбу савременог југословенског сликарства из збирке Павла Бељанског 1945. у Сомбору и изложбу Милана Коњовића „Људи“ 1947. у Београду, које у том контексту готово да нису ни разматране у домаћој уметничкој историографији.

Питање којем је посвећена посебна пажња у оквиру поглавља **Пред огледалом: модернистички модел** јесте процес либерализације свеукупне политичке и културне климе у Југославији после 1950. године. Разоткривајући сву амбивалентност и сложеност односа између уметности и власти, Мереник је нагласила да у овом периоду интервенције у култури не престају него само мењају свој *modus operandi*. Будући да не заступа тезу брзог, прецизног и радикалног „раскида“ са соцреализмом, она тврди да је заправо реч о врло спором и постепеном процесу либерализације културе. Према њеном мишљењу, плурализам уметничког изражавања јесте најважнија тековина еманципације југословенског друштва, где самостални наступи Миодрага Миће Поповића (1950) и Петра Лубарде (1951), као и изложба „Седамдесет сликарских и вајарских дела народа Југославије“ (1950), представљају само логичне последице тог процеса. У том смислу, ауторка је у даљој аргументацији скренула пажњу на историјску улогу Задарске групе, као и на до сада мање истицано, али језички и семантички врло самосвојно дело Богољуба Јовановића. Затим је отворила расправу о изразито хетерогеном „модернистичком моделу“, који је развијан у духу интернационалног стила, односно на тековинама „париске школе“. Расветљавајући до сада недовољно истражене аспекте деловања Децембарске групе као кључног носиоца модернистичког модела, Мереник је допринела демистификацији крајње осетљивих питања везаних за идеолошко позиционирање групе у југословенској и српској средини. Она је мишљења да ова група у суштини инкарнира морфолошке склопове и идеолошке конотације домаће међуратне уметности, пре свега групе Облик. Управо тај чин успостављања континуитета како са српским међуратним модернизмом тако и са концептом слике „париске школе“, ауторка сматра не само кључним фактором „отупљивања оштрице“ уметничког израза Децембарске групе у идеолошком смислу већ и својеврсним *retro* елементом, ограничавајућим за даљи развој српске послератне уметности. Истовремено, у опусима Александра Томашевића, Лазара Возаревића и Младена Србиновића, идентификовала је тренд оживљавања „идеје прошлости“. Ову наизглед парадоксалну тенденцију позивања на традицију и својеврсни *genius loci*, те њихово

инвентивно инкорпорирање у модернистичку концепцију слике, Мереник повезује са постепеним процесом ревидирања ставова и, консеквентно, ревалоризације укупног југословенског уметничког наслеђа. У наставку, покреће веома важно питање карактера и статуса апстракције у српској уметности, посебно у сликарству после Другог светског рата. Констатујући да је апстракција најчешће била комбинована са редуктивним облицима предметног, закључила је да су примери чисте апстракције, у оном радикалном и неререференцијалном виду, крајње ретки у српском сликарству датог периода. Директнији продор у подручје апстракције ауторка идентификује у делу сликара који делују изван домаће уметничке средине, првенствено у Паризу (Б. Јовановић у другој фази, Петар Омчикус и Милорад Бата Михаиловић). Изазов интерпретирања врло самосвојне позиције раног стваралаштва Радомира Дамњановића Дамњана (до 1970), Мереник је разрешила његовим разматрањем у оквиру завршне етапе „модернистичког модела“, иако уметникове радикалне искораче у апстракцију из средине шездесетих година повезује са „постсликарском апстракцијом“ америчке провенијенције. Тиме она Дамњаново дело, као први и фактички једини такав искорак у српској модерној уметности, јасно издваја из доминантног париског сензибилитета и схватања слике, који су чинили главно упориште „социјалистичког естетизма“. Управо оне естетике и уметничког концепта чији је творца био Пабло Пикасо. У том контексту, разматрана су исходишта огромне популарности уметникове личности и дела код југословенске уметничке елите, али и у политичко-партијским круговима. Генерално, Мереник је мишљења да су за домаће уметнике Пикасов политички ангажман, посткубистички уметнички концепт и сложене конотације *Гернике*, представљали савршен модел поистовећивања и путоказ у формирању идеолошке и морфолошке матрице модернистичке слике, која је била визуелно читљива, те самим тим и прихватљива антимодернистички настројеним кадровима у култури.

У трећем поглављу, под називом *Кроз огледало: кријички модел*, Лидија Мереник разматра уметност београдског енформела, Медиале и нове фигурације, тенденција које представљају окосницу „критичког модела“. Према речима ауторке, појам „критички“, којим је именован овај модел, односи се на две инстанце: друштвено-политички контекст и феномен „социјалистички естетизам“, према којима сва три наведена тока показују изразит критички отклон. Затим је објаснила да се реакција на модернистички *mainstream* педесетих, током следеће деценије водила са две дијаметрално различите позиције: енформела – као изразите апстракције, и Медиале и нове фигурације – као обнове предметности и нарације. У наставку дискурса о овој тзв. „изданој идеологији“, ауторка анализира крупне преломе на југословенској политичкој сцени који су се непосредно манифестовали у постепеном урушавању идеолошког, али и уметничког монолитизма. Као доказ да се политички естаблишмент жестоко противио овој идејно и идеолошки субверзивној уметности, Мереник наводи говоре Јосипа Броза, у којима је он оштро критиковао уметност апстракције. Даља разматрања парадигматичних примера ове својеврсне „уметности опасности“, ауторка заснива на анализи њихових језичких својстава и идеолошких атрибута, али узима у обзир и релевантне текстове промотивних критичара и теоретичара, као и напise водећих протагониста ових струјања. Пре свега зато што текстови уметника, уз конкретна дела, представљају неоспорне индикаторе њиховог уметничког, друштвеног и етичког става. Закључком да у српској уметности шездесетих година више није постојао само један доминантан ток, додатно је поткрепила своју иницијалну тезу да седма деценија представља период „после модернизма“. Зато, иако је наведене три тенденције генерално дефинисала као „критички модел“ и позиционирала у раздобље позног модернизма, Лидија Мереник је истовремено неке њихове сегменте – због извесних морфолошких и синтаксичких детерминанти – одредила као антиципацију постмодернизма. Под феноменом ране постмодерне, она подразумева такво стање идеологије и субјекта које, генерално, губи поверење у одлике и суштину идеје модернитета, преиспитује његове темеље, идеологију и уметничке језичке моделе.

Завршно поглавље *Соба огледала: Иван Табаковић* у целини је посвећено личности и „аутсајдерској“ позицији овог уметника, чије дело не трпи притисак уопштавајућег идеолошког модела. Аргументе за овакав приступ ауторка налази у чињеници да је реч о јединственом примеру умет-

ничког и етичког деловања изван категорија политичко-идеолошког, затим о самосвојном уметничком концепту изразито спекулативног и метафизичког карактера који надилази, сажима и декодира различите правце и поетике у српској послератној уметности, те коначно, о медијски врло еманципованом опусу (фотоколажи, фотомонтаже итд.) и сликовној логици карактеристичној за почетке постмодерне. Према њеном мишљењу, све то Табаковића чини не само централном уметничком личношћу епохе модернизма, већ и уникатном споном са савременом уметничком продукцијом. Овако конципирано поглавље индиректно показује да Лидија Мереник уметнику, чије дело схвата као парадигму модела, даје улогу кључног носиоца важних процеса у свету уметности. На тај начин она дискурс о српској послератној уметности поново враћа у домен уметничког, иако остаје при ставу да на том пољу истовремено дејствују и бројни идеолошки, друштвено-политички и други извануметнички чиниоци.

Темељећи интерпретативни поступак на укрштању анализа различитих значењских слојева слике, односно на интеракцији уметничких идеја и идеологије модернизма и раног постмодернизма, с једне, и политичко-партијских одлука и збивања, с друге стране, Лидија Мереник је открила сву специфичност и сложеност српског послератног сликарства, које је имало властите путеве развоја, просторно-временску структуру и уметнички идентитет. Генерално, ради се о покушају прецизнијег одређења изразито комплексног феномена југословенског и српског модернизма XX века као „модернизма неразвијености“, у свим његовим историјским, политичким и идеолошким етапама. Зато предложена четири модела нису само термиолошка иновација којом се превазилази хронолошко излагање предмета, већ и платформа за шире сагледавање суштине и значења српског послератног сликарства. Инсистирајући на идејно-идеолошком аспекту уметности, ауторка је предложила нову дефиницију места и улоге модерне слике у корпусу укупне друштвено-политичке реалности. Уједно, скренула је пажњу на чињеницу да је у склопу владајућег комунистичког, односно социјалистичког поретка у СФРЈ дошло до релативизације аутономне улоге уметника као повлашћеног појединца који, независно од свих извануметничких фактора, одређује путеве уметности. С друге стране, уочавајући да извесна ликовна решења (Ј. Шејке, нове фигурације и И. Табаковића) представљају не само кључне уметничке феномене епохе модернизма већ и својеврсну антиципацију постмодернизма, померила је почетак постмодерног доба на крај педесетих и почетак шездесетих година XX века. Одступајући од ригидних поређења српског послератног сликарства са појавама на југословенској и европској ликовној сцени, углавном базираних на хронологији првенства или на језичко-стилским сродностима, Лидија Мереник имплицитно указује да није феномен изолованости и ексклузивитета националне уметности примарни циљ књиге, него питање специфичног развоја једног уметничког организма, начина његове самоидентификације и облика његове самосвести, наспрам других, колико год они, политички или географски, били блиски. Посматран са тог аспекта, овај истраживачко-дедуктивни текст уствари представља добро документовану антологију самосталности српског послератног сликарства.

Писана с израженим смислом за сагледавање културно-историјског и политичког тренутка и завидним искуством у селекцији и тумачењу релевантних података и грађе, књига *Уметност и власит: српско сликарство 1945–1968* доноси низ новина у начину промишљања и интерпретације српске уметности послератног периода. Интердисциплинарно разматрање предмета, нехронолошка структура, истицање модела као генератора и носиоца централних уметничких токова, инсистирање на идејним и идеолошким мовенсима уметничких појава, те апострофирање појединих, за модернизам критичких и ревизионистичких, модела или феномена, представљају значајне иновативне аспекте овог дела. Методолошки допринос почива на продору у поље критичке историје, односно на преиспитивању домета досадашње историје и теорије уметности кроз ослобађање од искључиво историографских и формалистичких усмерења и примену различитих интерпретативних и методолошких поступака. Реч је о приступу који нема за циљ исцрпно хронолошко навођење постигнутог, него мапирање референтних оквира, стратегија конституисања и механизма функционисања типолошких модела уметничког језика и њима својствених идеолошких атрибута, те уочавање њихових

крајњих домета и укупног значењског комплекса. Зато је анализа иконографских, морфолошких и синтаксичких аспеката уметничког дела артикулисана друштвено-политичким контекстом, производно-економским односима и идејно-идеолошким променама у послератној Југославији, односно факторима који су били суштински за његово настајање и развој. Подједнако важан допринос овог дела чини висок степен одговорности аутора приликом тумачења идејно-идеолошког контекста, односно свест о важности објективног и методолошког утемељеног сагледавања односа уметности и политике. У том смислу, књига не само да представља драгоцен прилог новим правцима развоја српске уметничке историографије, већ и потврђује Лидију Мереник као једног од данас водећих ауторитета у домену интерпретације односа уметности и идеологије.

*Весна Круљац
Народни музеј у Београду*

Именски регистар

- Авермет, Том (Avermaete, Tom) 263
Ажбе, Антон (Ažbe, Anton) 220
Азриел, Виктор 259, 260
Ајзенменгер, Август (Eisenmenger, August) 223
Акакије (Akakios) 41–61
Алард, С. (Allard, S.) 107, 115
Алацић, Викторија 65
Александар II, руски цар 157
Алекси, Јанко (Alexu, Janko) 220, 227
Алексић, Весна 236
Алексић, Стеван 301, 302
Амброзић, Катарина 225
Ангели Радовани, Коста 196
Ангелов, Димитер 59
Андервуд, Пол А. (Underwood, Paul A.) 10, 11, 13, 15, 17–21, 28–30, 34, 44
Андреаш (Andreáš), принц 20–27
Андрејевић, Б. 307
Андрејевић Кун, Ђорђе 178, 179, 185–187, 193–195, 202
Андрић, Иво 184
Анђелковић, Бранислава 79, 81, 82, 130
Антић, Иван 263, 264
Антонић, Милош 240, 244
Аралица, Стојан 172, 178, 179
Ато, Жорж 178
Аугуста, Јарослав (Augusta, Jaroslav) 220
Аугустинчић, Антун 195

Бабац, Душан 153
Бабић, Гордана (Бабић-Ђорђевић, Гордана) 13, 22, 28, 33, 36, 42, 49, 50, 55
Бабић, Душан 261
Бадер, Вилхелм (Bader, Wilhelm) 236–238
Бајцурова, Катарина (Bajcurová, Katarína) 244
Бакалова, Елка 22
Бакић, Војин 196
Бакић, Војислав 162
Бал, Мике (Bal, Mieke) 82

Балан, Константин (Balan, Constantin) 10, 12, 32
Балент, Борис (Bálent, Boris) 218, 227, 232, 238
Барбу, Данијел (Barbu, Daniel) 10, 11, 22, 24, 32, 35
Баришић, Фрањо 41
Барковић 190
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 207–209, 285, 286
Бартак, Јинджих (Barták, Jindřich) 218
Бартакова, Јустина рођ. Јоклова (Bartáková, Justina рођ. Joklová) 218
Баћа, Бранко 192
Баумгартен, Џон В. (Baumgarten, John W.) 261
Баумхорн, Липот (Baumhorn, Lipót) 66
Башлар, Gaston (Bachelard, Gaston) 78, 101, 107, 140
Беговић, Божена 190
Беловић, Марина 37
Белтинг, Ханс (Belting, Hans) 20, 33, 43, 49, 54, 78, 136
Бељански, Милана 170
Бељански, Павле 167–181, 310
Бенези, Емануел (Bénézit, Emmanuel) 225
Бењова, Катарина (Beňová, Katarína) 226
Беретин 190
Бери, Кристофер Џ. (Berry, Christopher J.) 117, 118
Бернар (Bernard, Henri Goetz) 169
Бецер, Сара (Betzer, Sarah) 128
Бечман, Оскар (Bätschmann, Oscar) 208, 209
Бијелић, Јован 172, 179
Биргер, Петер (Bürger, Peter) 120, 123, 142
Бихаљи Мерин, Ото 178, 186, 194, 202
Блемидес, Никефорос (Blemmydes, Nikephoros) 59
Благојевић, Љиљана 255, 272
Богдановић, Богдан 263
Богдановић, Милан 200, 202
Богичевић, Цана 93
Боглић 190
Богуновић, Слободан Г. 259, 272, 278
Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean) 121, 126, 207
Божић, Милоје 151
Бојс, Јозеф (Beuys, Joseph) 208, 209

Бок, Гизела 79
 Болтански, Кристијан (Boltanski, Christian) 208
 Бомон, сликар 106
 Борисављевић, Милутин 261
 Борић, Тијана 98, 257, 259, 307
 Боровњак, Ђурђија 307
 Борозан, Игор **75–143**, 163–165
 Бошњак, Татјана 257, 268
 Брајовић, Саша 78, 141, **301–303**
 Брајс, Кетрин (Brice, Catherine) 84, 92, 136
 Бранковић, династија 35
 Бранковић, Деспина 35, 36
 Бранковић, Ђурађ 35
 Братулеску, Виктор (Brătulescu, Victor) 32
 Брашован, Драгиша 261, 262, 268
 Бркић, Алексеј 263, 264
 Броз, Јосип Тито 197, 198, 311
 Бугарски, Александар 258, 259
 Буковац, Влахо 77, 121, 122
 Булатовић, Драган **285–292**
 Бургин, В. (Burgin, V.) 130
 Бурдије, Пјер (Bourdieu, Pierre) 80, 81
 Бурен, Данијел (Buren, Daniel) 210
 Бурке, Шин (Burke, Seán) 207
 Бухтал, Хуго (Buchthal, Hugo) 20
 Бучовић, Стана 92, 97–99, 102, 103, 105–107
 Буше, Франсоа (Boucher, François) 125

 Вагнер, Влађимир (Wagner, Vladimir) 226, 230
 Вагнер Ђула (Wagner Gyula) 65
 Вајсброд, Бернд (Weisbrod, Bernd) 84
 Валенћик, Влађимир (Valentík, Vladimir) 244
 Валкаи Золтан (Valkay Zoltán) 65
 Валтровић, Михаило 113, 223
 Варбург, Аби (Warburg, Aby) 141
 Варош, Маријан (Váross, Marian) 220
 Василиу, Анка (Vasiliou, Anca) 33
 Васиљевић, Алимпије 99
 Васић, Павле 101, 103, 154, 307
 Васић, Чедомир 153
 Вацулик, Карол (Vaculík, Karol) 227
 Вебер, Киролајн (Weber, Caroline) 116, 126
 Вебер Келерман, Ингеборг (Weber-Kellermann, Ingeborg) 80, 101, 105, 114
 Вежа, Младен 189
 Велиз, Захира (Veliz, Zahira) 126, 129, 135
 Велманс, Тања (Velmans, Tania) 36, 37
 Венде, Карел Јан 178
 Венцел, Хорст (Wenzel, Horst) 98, 103
 Веснић, Миленко 145
 Вецел, Мајкл (Wetzel, Michael) 207, 208
 Вечеј Геза (Vécsey Géza) 66

Вивијен, Херберт (Vivian, Herbert) 98, 111
 Видаковић, Синиша **304–305**
 Викторија, енглеска краљица 84
 Вил, Рејчел (Weil, Rachel) 84
 Вилкенс, Мања (Wilkens, Manja) 107
 Вилхелм, принц 126
 Висеман, Мери (Wiseman, Mary) 81
 Витез 190
 Витковер, Маргот (Wittkower, Margot) 205
 Витковер, Рудолф (Wittkower, Rudolf) 205
 Витковић Жикић, Милена 109
 Вицић, Драган 238, 244
 Вицић, Снежана 238
 Владислав, принц 33
 Вогел, Ј. (Vogel, J.) 121, 129
 Возаревић, Лазар 310
 Војводић, Драган 26, 42, 49
 Војиновић, Милорад 307
 Волтер, Кристофер (Walter, Christopher) 42, 49
 Волф, Лари (Wolff, Larry) 84
 Вонка, Франтишек (Vonka, František) 219, 248
 Врбашки, Милена 134
 Вујовић, Бранко 255, 257, 272
 Вукановић, Бета (Bachmayer, Babbete) 225
 Вукашин Мрњавчевић, краљ 25
 Вуковић, Андрија 148, 257
 Вукотић-Лазар, Марта 261, 263
 Вулетић, Александра 84, 86
 Вурм (Wurm), породица 218
 Вурм, Јосип (Wurm, Josef) 218
 Вучетић Младеновић, Радина 108, 121
 Вучинић, Здравко 215, 230, 233
 Вучић-Перишић, Тома 146, 151
 Вучковић, Вера 307

 Габелић, Смиљка 49, 52, 295–297
 Гавриловић, Анђела **295–297**
 Гавриловић, Марко 298
 Галамбош Пал (Galambos Pál) 65, 66
 Гамулин, Грга 310
 Гарб, Тамар (Garb, Tamar) 109, 127
 Гарић, Драгана 107, 119
 Гвозденовић, Недељко 172, 176, 179
 Гелен, Арнолд (Gehlen, Arnold) 211
 Герка, Вилхелм (Gerka, Wilhelm) 220, 238
 Герле Јанош (Gerle János) 64, 67, 73
 Герстел, Шерон Е. Џ. (Gerstel, Sharon E. J.) 42, 47, 49, 58, 59
 Глигорић, Велибор 199, 200, 202
 Глиха, Отон 190
 Глишић, Драгомир 216, 234, 235
 Глобочник, Вито 193

Голубовић, Биљана 154
 Гомбош Бела (Gombos Béla) 65
 Гор, Зигфрид (Gohr, Siegfried) 210
 Гордић, Милојко 259
 Горки, Максим 279
 Грабар, Андре (Grabar, André) 27
 Гргуревић, Вук 35
 Грдан 172
 Грегуш, Александар (Greguss, Alexander) 233
 Грејам, Ден (Graham, Dan) 208–210
 Григореску, Николае (Grigorescu, Nicolae) 225
 Григорије 22, 25
 Грлица, Мирко 65
 Грозданов, Цветан 13, 25, 42, 47, 50
 Громан, Иван В. 104
 Грубачић, Коста 199, 202
 Грујић, Вера 134
 Грујић, Јасмина в. Трајков, Јасмина
 Грујић, Сава 75, 92
 Губернатис, Анђело де (Gubernatis, Angelo de) 87, 90, 97
 Гудмен, Дена (Goodman, Dena) 117
 Гума-Петерсон, Талија 79, 80–83

 Давидов, Динко 158
 Дамјанов, Андреја 257
 Дамњановић, Радомир Дамњан 311
 Дан I (Dan I), војвода 33
 Данил, Константин 151
 Данић, Риста 99
 Дарвин, Чарлс (Darwin, Charles) 83
 Дебељковић, Бранибор 157
 Дејановић, Б. 65
 Делиотос, Александар 178
 Делкоњ, Жорж (Delcogne, Georges) 178
 Демус, Ото (Demus, Otto) 10, 34, 37
 Денегри, Јерко 202
 Дерида, Жак (Derrida, Jaques) 207
 Дероко, Александар 261, 263
 Детони, Маријан 192, 193
 Дил, Шарл (Diehl, Charles) 28
 Димитријевић, Воја 193
 Димитријевић-Марковић, Светлана 268
 Димитрова, Елизабета 23, 25, 42
 Димић, Љубодраг 184, 202
 Дифрен, Сузи (Dufrenne, Suzy) 33
 Добровић, Никола 261, 263, 264, 268
 Добровић, Петар 172, 174, 176
 Додић, Смиљана 153, 159
 Доесбург, Тео ван (Doesburg, Theo van) 268
 Докић, Лазар 77
 Доплер, Елке (Doppler, Elke) 133, 134, 141

Доргерло, Анет (Dorgerloh, Annette) 78
 Драгичану, В. (Drăghiceanu, V.) 10
 Драгојевић, Предраг 244
 Драндакес, Николаос Б. (Drandakes, Nikolaos B.) 57
 Друвс, Франц (Drewes, Franz) 130, 133
 Дубови, Јан 261
 Дујчев, Иван 59
 Думитреску, Ана (Dumitrescu, Ana) 11–14, 16, 18, 20–22, 25, 27–29, 31–40
 Думитреску, Кармен Лаура (Dumitrescu, Carmen Laura) 9–11, 14, 16, 20–22, 28–34, 36, 39, 40
 Дуранци Бела 65, 67

 Ђилас, Милован 190, 202, 310
 Ђокић, Владан 306–307
 Ђорђевић, Владан 80, 115
 Ђорђевић, Иван М. 42, 50, 51
 Ђорђевић, Настас 257
 Ђорђевић, Никола 256
 Ђорђевић, Цана 99
 Ђото ди Бондоне (Giotto di Bondone) 175
 Ђурђевић, Марина 261, 274
 Ђурић, Војислав Ј. 18, 21, 22, 25, 29, 34–37, 41–43, 50, 254
 Ђурић, Срђан 37
 Ђурић-Замоло, Дивна 148, 236, 255

 Евгенија француска, краљица 84, 121
 Еквал, Кнут 97
 Елизабета аустријска, краљица 84, 121, 124, 129
 Елизабета Прва, енглеска краљица 87, 129
 Ен Холи, Мајкл (Ann-Holly, Michael) 77
 Енгелс, Фридрих (Engels, Friedrich) 278
 Енгелхарт, Франц 145, 160
 Епштајн, Ен Вартон (Epstein, Ann Wharton) 50

 Живановић, Алекса 242
 Живановић, Душан 257
 Живановић, Живан 147, 148, 150, 157, 163
 Живковић, Бранислав 11, 14, 15, 17, 18, 20, 26, 28, 29, 31
 Живковић, Миодраг 307
 Живковић, Станислав 215, 225, 229, 230, 232–235, 244
 Живковић, хаџи Никола 255, 256
 Жижек, Славој 137
 Жижка, Јан (Žižka, Jan) 220, 221, 226
 Жујовић, Јован 126
 Жујовић, Стана 95

 Заклан, Никола 305
 Захарије, монах (montre Zacharie) 12
 Здравковић, Иван М. 257
 Здравковић, Љубица 145

Здунѝ, Драго 196, 202
 Зенет, Ричард (Sennett, Richard) 211
 Зерван, Марјан (Zervan, Marian) 226, 244
 Зечевић, Емина 36
 Зигфрид, Сузан Л. (Siegfried, Susan L.) 127, 128
 Зимел, Георг (Simmel, Georg) 140, 141
 Зичи, гроф 131
 Злоковић, Милан 261, 262, 268
 Зметакова, Дањица (Zmetáková, Danica) 228
 Зоговић, Радован 193, 202
 Зорић, Светозар 225, 229, 242

Иванишевић, Вујадин 36
 Иванишевић, Марко 243, 244
 Ивановић, Атанасије – Таса Арачлија 148
 Ивановић, Зоран 278
 Ивановић, Љубомир, сликар 216
 Ивановић, Љубомир, сликарев унук 244
 Ивачковић, Светозар 164, 165, 257, 259
 Ивисон, Ерик А. (Iverson, Eric A.) 43
 Игњатовић, Александар 67, 68, 261, 265
 Илечкова, Силвија (Ilečková, Silvia) 220
 Илић, породица 235
 Илић, Божа 185, 186, 190
 Илић, Божица 235
 Илић, Војислав 235
 Илић, Драгутин 235
 Илић, Жарко 235, 236
 Илић, Јелица 235
 Илић, Јован 235
 Илић, Коста 236
 Илић, Милева 235
 Илић, Милутин 235
 Илић, Олга 236
 Илић, Петар 235
 Илић, Цица 236
 Илкић, Јован 257, 259, 260

Јагодић, Милош 86, 89
 Јаков (archbishop Iakovos Proarchios) 59
 Јакац, Божидар 192
 Јакшић, Јасмина **63–74**
 Јанакова, Маре 265
 Јанц, Загорка 160
 Јахјапашић, Дервиш-бег 155
 Јевтић, Бранко 229
 Јеленковић, Драган 265, 266
 Јеновац, Стеван 168
 Јоб, Игњат 172, 176
 Јован Угљеша Мрњавчевић, деспот 18
 Јован, митрополит 20, 22, 24, 25, 27
 Јован Théotimos 25

Јованов, Јасна **167–181**, 244, 301–303
 Јовановић, Бане 236
 Јовановић, Богољуб 310, 311
 Јовановић, Вера 169–171
 Јовановић, Војислав 36
 Јовановић, Ђорђе 138
 Јовановић, Зоран М. 263, 265
 Јовановић, Константин 259
 Јовановић, Милорад 147, 151, 153, 158, 164, 165
 Јовановић, Миодраг 77, 96, 134, 136, 139, 253, 254, 257, 259, 261, 301–303
 Јовановић, Павле Паја 100, 134, 238, 239
 Јовановић, Светозар 263
 Јовановић, Слободан, архитекта 65
 Јовановић, Слободан, историчар 91, 98, 99, 111, 112, 115, 124, 125, 128, 136
 Јовановић Чешка, Тијана 89
 Јовић, Еуфимија 65
 Јоедике, Јирген (Joedicke, Jürgen) 263
 Јонеску, Григоре (Ionescu, Grigore) 9–11, 15, 22, 24, 28, 29, 31–33, 35
 Јорданова, Јб. 82
 Јосипеску, Серђију (Iosipescu, Sergiu) 10
 Јочић, Леонил 305
 Јунгић, Бранко 305
 Јуришић, Милош 98, 100, 259

Кадиевић, Александар 64, 148, 164, 165, **253–269**, 272, 278, **306–307**
 Кадиевић, Ђорђе 75, 77
 Кајзер, Томас Е. (Kaiser, Thomas E.) 110
 Калаврезу, Јоли (Kalavrezou, Ioli) 56
 Калеб 190
 Калописи-Верти, Софија (Kalopissi-Verti, Sofia) 42
 Камилић, Викторија 261
 Кандилис, Џорџ (Candilis, George) 263
 Канети, Елијас (Canetti, Elias) 91
 Каниц, Феликс (Kanitz, Felix) 104, 105, 108, 109, 126, 156, 158
 Канон, Ханс (Canon, Hans) 130–133, 135
 Канторовиц, Ернст Х. (Kantorowicz, Ernst H.) 83, 84, 95, 112
 Каравида, Весна 65
 Карађорђевић, династија 146, 261
 Карађорђевић, Александар, кнез 146
 Карађорђевић, Петар, краљ 113, 118, 153
 Карановић, Бошко 190
 Карић, Владимир 154–156, 165
 Касалица, Владислав 307
 Касап Ђозо (Kasap Győző) 66
 Касид, Жил Х. (Casid, Jill H.) 82, 96
 Каспит, Доналд (Kuspit, Donald) 212

- Катарина Медичи, краљица 91
 Катарци, Марија 113
 Катић, Коста 244
 Кауви, Е. 82
 Каулбах, Вилхем фон (Kaulbach, Wilhelm von) 302
 Кацидакис, Манолис (Chatzidakis, Manolis) 10, 22, 28
 Кашанин, Милан 13
 Каштелан 190
 Квасњица, Борис (Kvasnica, Boris) 233
 Кверфелд, Адам 256
 Кесић-Ристић, Сања 296
 Кинг, С. (King, S.) 291
 Киракудис, Евангелис Н. (Kyriakoudis, Evangelis N.) 42
 Кицингер, Ернст (Kitzinger, Ernst) 47
 Киш, Александар (Kisch, Alexander) 217
 Клатон, Џорџ 178
 Клаћик, Јозеф (Klátik, Jozef) 244
 Клеменчич-Мај, Доре 193
 Клер, Жан (Clair, Jean) 285, 286, 292
 Клинт, Густав (Klimt, Gustav) 129, 132
 Кнежевић, С. 148
 Кнежевић, Урош 145, 153, 154, 165
 Ковач Атила (Kovács Attila) 64, 67, 73
 Ковач, Кристина 244
 Ковачев Нинков, Олга 65
 Ковачић, Иван Горан 198
 Којић, Бранислав 261, 263, 268
 Колар, Јан (Kollár, Ján) 221
 Коларић, Миодраг 106, 254
 Коларић-Кишур, Злата 190
 Колацио, Зденко 196
 Комарчић, Лазар 224
 Коменски, Јан Амос 220, 221, 226
 Константинеску, Николае (Constantinescu, Nicolae) 10
 Коњовић, породица 173
 Коњовић, Милан 168–174, 176, 177–181, 184, 189, 310
 Кораћ, Војислав 13, 29
 Корбел, Јозеф (Körbel, Josef) 178
 Корнелијус, Петер фон (Cornelius, Peter von) 302
 Коруновић, Момир 148, 261–263
 Коруновски, Сашо 42, 52
 Косановић, Емилија 244
 Косовљанин, породица 163
 Косовљанин, Јован 155
 Костић, Ђорђе С. 86, 134
 Костић, Мирослава **298–300**
 Костовска, Петрула **41–61**
 Коучел, Јаромил (Koučel, Jaromír) 232
 Коцо, Димче 41, 47, 50, 56
 Кош Карољ (Kósh Károly) 64
 Краљ, Тоне 189, 190
 Краснов, Николај 261, 262
 Краус, Розалин (Krauss, Rosalind) 211, 212
 Краусмилер, Дирк (Krausmüller, Dirk) 58
 Краут, Вања 134, 215, 229, 244
 Крафворд, Кетрин (Crafword, Katherine) 91
 Крафтнер, Јохан (Kräftner, Johann) 107
 Крестић, Василије 147, 157
 Кривокапић, Јелена 230
 Кригер, Верена (Krieger, Verena) 209
 Криж, Иван 233
 Кристелер, Пол Оскар (Kristeller, Paul Oscar) 205, 206
 Кривоац, Федор 267
 Крклец 190
 Крстић, Бошко 65
 Крстић, Бранко 262, 279
 Крстић, Ђорђе 223, 231, 232, 243
 Крстић, Никола 86, 89, 91, 94, 95, 99, 111, 115, 118, 120, 123, 126, 128, 129, 133, 135, 142
 Крстић, Петар 262, 279
 Круљац, Весна **308–313**
 Крунић, Јован 263, 278, 306
 Ксингопулос, Андре (Xyngopoulos, André) 28
 Кудријавцева, Тамара (Kudriavtseva, Tamara) 108
 Кулић, Бранка 298–300
 Кудрнач, Венцеслав (Kudrnáč, Václav) 219
 Куртовић, Иво 263
 Кусовац, Никола 134, 151
 Кутлик, породица 217, 218
 Кутлик, Богдан (Kutlík, Bohdan) 216, 217
 Кутлик, Јан (Kutlík, Ján) 217
 Кутлик, Кирил (Kutlík, Cyril) 215–251
 Кутлик, Марија (Kutlíková, Mária пођ. Báľentová) 218
 Кутлик, Милада (Kutlíková, Milada пођ. Nekvasilová) 233
 Кутлик, Павле (Kutlík, Pavel) 221
 Кутлик, Феликс мл. (Kutlík, Félix) 226
 Кутлик, Феликс ст. (Kutlík, Félix) 217
 Кутликова, Јарослава Јозефа пођ. Потоцка (Kutlíková, Jaroslava Jozefa пођ. Potocká) 226
 Лазар Хребелјановић (цар Лазар) 36
 Лазаревић, Анђелија 216
 Лазић, Љиљана 259
 Лазић, М. 153, 164
 Лајта Бела (Lajta (Leitersdorfer) Béla) 64, 67
 Лакан, Жак (Lacan, Jacques) 78, 139, 207, 209, 285, 286, 289, 291, 292
 Ланг, Ирма 170
 Лафонтен-Дозоњ, Жаклин (Lafontaine-Dosogne, Jacqueline) 11, 13, 15, 28, 29, 38, 44
 Ле Корбизије (Le Corbusier) 272, 280
 Леандров, Игор 199
 Лебенштајн, Жан-Клод (Leibenstein, Jean Claude) 286

Леже, Луј (Leger, Louis) 88
 Леко, Димитрије М. 263, 278
 Лехнер, Еден (Lechner, Ödön) 64, 67
 Лешјанин, Милојко 99
 Ли, Ренсалаер В. (Lee, Renssalaer W.) 102
 Липовецки, Жил (Lipovetsky, Gilles) 116, 120, 121
 Лос, Адолф (Loss, Adolf) 73
 Лот, Андре (Lhote, Andre) 169
 Лоти, Пјер (Loti, Pierre) 77
 Лохер, Хуберт (Locher, Hubert) 102
 Лубарда, Петар 172, 178, 184, 310
 Лудвиг XIV, краљ 117
 Луј XV, краљ 128
 Лукић, Миладин 265
 Лукомски, Виктор 262
 Лутер, Мартин (Luter, Martin) 251

 Љубинковић, Радивоје 41
 Љубинковић-Ђоровић, Мирјана 41

 Магвајер, Хенри (Maguire, Henry) 42
 Мадам Помпадур (Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour) 125
 Мажак, Јулијус (Mařák, Julius) 218
 Мајерс, Карола (Muysers, Carola) 101
 Мајерхофер-Ленс, Андреа (Mayerhofer-Llanes, Andrea) 125
 Макај Ендре (Makay Endre) 65
 Макарије 22, 25
 Макарт, Ханс (Makart, Hans) 102, 103, 126, 131–133
 Максимовић, Бранко 306
 Максимовић, Јованка 13
 Маковец, Имре (Makovecz Imre) 64, 67, 73
 Макуљевић, Ненад 83, 84, 86, 91, 92, 98, 100, 104, 109, 119, 127, 128, 145, 146, 148, 153, 158, 256, 257
 Малви 233
 Малви, Лора (Mulvey, Laura) 130
 Мале, Албер (Malet, Albert) 105, 106, 119, 121, 135
 Малић, Горан 157
 Малнаи Бела (Málnai Béla) 63, 64, 66, 67, 72–74
 Малозини, Тереза (Malossini, Tereza) 223
 Малро, Андре (Malraux, André) 285
 Манго, Сирил (Mango, Cyril) 43, 49, 54
 Маневић, Зоран 253, 254, 257, 261, 263, 265, 272, 278, 306, 307
 Мано-Зиси, Ђорђе 22, 26
 Манојловић Пинтар, Олга 127
 Мар, Карл фон (Marr, Carl von) 220
 Маргарита Савојска, краљица 84, 121
 Марија Антоанета, краљица 110, 116, 117, 126
 Марјановић Душанић, Смиља 145
 Марквичка, Јан В. (Mrkvička, Jan Václav) 225

Марко Мрњавчевић, владар 22, 25
 Марковић, Аксентије 298
 Марковић, Арсеније 298
 Марковић, Иван Р. 271–283
 Марковић, Јасна 244
 Марковић Распоп, Милија 223, 230
 Марковић, Миодраг 42, 48, 50, 51
 Марковић, Никола 93
 Марковић, П. 238
 Марковић, Срђан 184, 202
 Маркс, Карл (Marx, Karl) 278
 Мартиновић, Изабела 157
 Мартиновић, Урош 263, 272
 Мартиновић-Џвијин, Ката 65
 Маскарели, Драгиња 165, 259
 Маслаћ, Петар 261
 Матезијус, Стефан (Muthesius, Stefan) 96, 100–103, 106, 108, 114
 Матија Корвин (Máthiás Corvin), краљ 35
 Матис, Анри (Matisse, Henri) 169
 Матић, Војислав 254
 Матковић, Маријан 190
 Матушек, Петр (Matoušek, Petr) 219
 Мацура, Владимир 306
 Мацура, Милорад 263
 Медаковић, Дејан 148, 224
 Медић, Милорад 49
 Меркати, С. (Mercati, S.) 59
 Меловски, Христо 42
 Мереник, Лидија 170, 203, 244, 308–313
 Мерло-Понти, Морис (Merleau-Ponty, Maurice) 289
 Метјуз, П. 79, 80–83
 Метл-Вурм, С. (Matti-Wurm, S.) 124
 Мије, Габријел (Millet, Gabriel) 13, 15, 20, 22, 23, 26, 28, 49
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon) 139
 Милановић, Весна 42, 56, 57
 Милашиновић-Марић, Дијана 261, 263
 Миленковић, Александар 265, 266, 272, 278
 Миленковић, Малиша 164
 Миленковић, Тома Т. 261
 Милер, Јожеф (Müller, József) 66, 74
 Милер, Јохан Георг (Miller, Johann Georg) 298
 Милер, Карл (Müller, Karl) 217
 Милетић-Абрамовић, Љиљана 265, 267
 Милисављевић, Драгана 18
 Милићевић, Милан Ђ. 92, 110
 Милићевић-Николић, Олга 278
 Милица Хребелановић (царица Милица) 36
 Миличевић, Коста 216, 233–235
 Милко Игнац (Milkó Ignác) 65, 66

Миловановић, Милан 216
 Милосављевић, Предраг 184, 189
 Милосављевић, Раде 147, 149, 154
 Милуновић, Василије 265
 Милуновић, Мило 169, 172–174, 178, 179, 184
 Милутин, краљ 26
 Миљковић-Пепек, Петар 15, 26, 41, 47, 56
 Миндеровић, Чедомир 198
 Минић, Оливер 272, 278
 Мирча (Mircea l'Ancien), војвода 33
 Митриновић, Драгутин 172
 Митровић, Андреј 253
 Митровић, Бранислав 265
 Митровић, Владимир 65
 Митровић, Ђорђе 110
 Митровић, Катарина 79, 117, 146, 257
 Митровић, Михајло 263, 264
 Михаил, И. (Mihail, I.) 12, 28
 Михаиловић, Ђорђе 229
 Михаиловић, Катарина 163
 Михаиловић, Магдалена 151
 Михаиловић, Милорад Бата 311
 Михаиловић, Мирјана 146
 Михаиловић, Софија 151
 Михаиловић, Стефан Стевча 145–165
 Михајловић, Јања 256
 Михелич, Франце 192, 193
 Мишић, Биљана 158
 Мишковић, Наташа 84, 255
 Младеновић, Милорад 265
 Можина, Мелита Стеле 192, 203
 Момчиловић, Рафаило 216, 226, 241
 Монтроз, Луис (Montrose, Louis) 129
 Моравански, Акок (Moravánszky, Akok) 67, 73
 Морис, Роберт (Morris, Robert) 209, 210
 Мохану, Дан (Mohanu, Dan) 10, 12, 32
 Мраз, Фрањо 189
 Муановић, Емануел Маша 216
 Муџезиновић, Исмет 188–190, 194
 Мурике, Н. (Mourike, N.) 49
 Мурики, Дула (Mouriki, Doula) 43, 49, 54, 56
 Мусил-Дањковски, Емил (Musil-Daňkovský, Emil) 219, 221
 Мусическу, Марија Ана (Musicescu, Maria Ana) 9, 11, 15, 22, 24, 28, 29, 31, 32, 35
 Мухић, Томислав 157
 Назор, Владимир 198
 Наполеон (Napoléon Bonaparte) 287
 Невола, Јан (Nevola, Jan) 257
 Неквасил, Франтишек (Nekvasil, František) 233, 236
 Неквасилова, Ана (Nekvasilová, Anna poђ. Kunc) 233

Неквасилова, Зденка (Nekvasilová, Zdenka удата Brázdilová) 233
 Нелсон, Шармејн (Nelson, Charmaine) 128
 Ненадовић, Љубомир 219
 Ненадовић, Мирјана 244
 Нерсесијан, Сирапје дер (Nersessian, Sirarpie der) 49, 58
 Несторовић, Богдан 257, 259, 306
 Несторовић, Никола 258, 259
 Nicholl, Gail 58
 Николајевић, Миливој 176, 189
 Николас Александре (Nicolas Alexandre), војвода 32, 33
 Николић, Владимир 65, 257
 Николић, Живојин 262
 Николић, Зоран Љ. 267
 Ниче, Фридрих Вилхелм (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) 136
 Нишкановић, Вилма 232, 244
 Новак, Сл. 190
 Нохлин, Линда (Nochlin, Linda) 79, 82, 83
 Нуза, Фехми 178
 Нушић, Бранислав 232
 Њагоје Басараб (Neagoe Basarab), војвода 35, 36
 Обреновић, династија 108, 110, 146, 153, 157
 Обреновић, Александар, краљ 85, 86, 90, 111–113, 115, 220, 224, 242
 Обреновић, Драга, краљица 77, 110
 Обреновић, Јулија, кнегиња 129
 Обреновић, Милан, краљ 78, 80, 85, 86, 88, 90–95, 105, 110, 111, 113, 115, 117, 118, 129, 142, 143, 147
 Обреновић, Милош, кнез 124, 146, 147, 153, 155, 255, 256
 Обреновић, Михаило, кнез 146, 147, 151, 154
 Обреновић, Наталија, краљица 75–143
 Обреновић, Сергије 78
 Озуф, Мона (Ozouf, Mona) 82
 Окуњев, Николај Љвович 295
 Олбрајт, Мадлен (Albright, Madeleine) 178
 Омчикус, Петар 311
 Ончул, Д. (Onciul, D.) 10
 Опинћал, Душан 65
 Орешковић, Ружа 77
 Орловић, Милица 178, 179
 Отилингер, Ева Б. (Otilinger, Eva B.) 97, 101, 108
 Павић, Милорад 235, 236
 Павлићић 190
 Павловић, Стеван 106, 119, 120, 127, 130
 Палас, Деметриос (Pallas, Demetrius) 33

Палеолог, династија 25, 39, 40, 296
Палковљевић, Тијана 244
Палфи, Едуард (Pálffy, Eduard) 217
Панаитеску, Петре П. (Panaitescu, Petre P.) 10, 28, 32
Панделејмеон (Pandéléimon), зограф 12
Пантовић, Милорад 263
Папагеоргиу, Атанас (Papageorgiou, Athanase) 53
Парун, Весна 190
Патримонио, госпођа 135
Пашелес, Семјуел В. (Pascheles, Samuel W.) 217
Пашић, Никола 93, 146, 278
Паштрнакова, Ива (Paštrnáková, Iva) **215–251**
Пелеканидис, Стилијанос (Pelekanidis, Stylianos) 22, 26, 28
Пенгов, Славко 189
Пенкова, Бисерка 54
Перић, Јефта 169, 172, 179
Перовић, Милош Р. 263
Петковић, Владимир Р. 12, 13, 27, 28–30
Петковић, Михаило 244
Петковић, Сретен 55
Петричић, Бранко 263, 271, 272, 274, 279–281, 283
Петров, Михаило 172, 189
Петровић, Бошко 175–177, 181
Петровић, Вељко 168, 172–174, 178, 179, 181, 184
Петровић, Д. Ћ. 153
Петровић, Ђорђе Карађорђе 256
Петровић, Зора 171
Петровић, Зоран 306
Петровић, Надежда 216, 225
Петровић, Никола, књаз 220, 224
Петровић, Петар 233, 244
Петровић, Растко 305
Петровић Његош, Петар 228
Пикасо, Пабло Руиз (Picasso, Pablo Ruiz) 308, 311
Пилетић, Мила 157
Пирнер, Максимилијан (Pirner, Maximilián) 216, 220, 222, 223, 231
Пис, Доналд Е. (Pease, Donald E.) 207
Питерсон-Шевченко, Ненси (Petterson-Ševčenko, Nancy) 42, 51, 52, 55, 56
Планкет, Џон (Plunkett, John) 91, 136
Плокхорст, Бернард (Plockhorst, Bernhard) 217
Подбрецки, Инге (Podbrecky, Inge) 100
Подгорац, Тодор И. 259
Полок, Гризелда (Pollock, Griselda) 79, 81, 83
Поповић, Бојан 52
Поповић, Бранко 216
Поповић, В. 23, 27
Поповић, Вукица 65
Поповић, Даница 49, 145
Поповић, Ђорђе 179, 180

Поповић, Игњат 281
Поповић, Јован 145, 151, 165, 174, 176, 191, 197, 198, 200, 203, 310
Поповић, Коча 184
Поповић, Марко 52, 265, 278
Поповић, Миодраг Мића 310
Поповић, Петар 260, 261
Поповска, Наталија 60
Потерфилд, Тод (Poterfield, Todd) 127, 128
Потпарић, Чедомир 65
Предић, Урош 75–78, 81, 95–97, 103, 105, 107, 115, 116, 119, 121, 123, 124, 126, 130, 132, 134–143
Притеџон, Елизабет (Prettejohn, Elizabeth) 111, 129, 141
Проловић, Јадранка 22–27
Просен, М. 274, 278
Протић, Владимир 229
Протић, Миодраг Б. 192, 202, 203
Прошић Дворнић, Мирјана 113, 118, 119, 121
Прчић Вујновић, Гордана 65
Пушић, Љубинко 306
Радауш, Вања 192
Раденковић, Милан 149, 152, 163
Радић, Весна 36
Радовић, Иван 171, 184
Радовић, Р. 266
Радојковић, Љубица 277
Радојчић, Јован С. 162
Радојчић, Светозар 10, 36, 41
Радоњић, Јован 35
Раду (Radu), зограф 12
Раду I (Radu I), војвода 9, 10, 32, 33
Радужко, Милан 22, 24–26, 37
Рајић, Делфина 307
Рајовић, Цветко 151, 256
Рајс Золтан (Reiss Zoltán) 66
Рајх Јожеф (Reich József) 66, 74
Рајхл, Јулиус (Reichl, Julius) 216
Рајчевић, Угљеша 93, 244
Распоповић, Иванка 264
Рејхрт, Лудек (Rejchrt, Luděk) 242
Ривије, Жорж Анри (Rivière, Georges-Henri) 287
Рикер, Пол (Ricoeur, Paul) 120, 139
Ристески, Бранко 43, 60
Ристић, Вера 215, 229, 244
Ристић, Влада 234, 244
Ристић, Душан 176
Ристић, Јован 93, 117, 147
Ристић, Коста 162
Розенблум, Роберт (Rosenblum, Robert) 81
Розић, Владимир 168
Роксандић 190

Роман Миклош (Román Miklós) 67
Ротер-Благојевић, Мирјана 98, 255–257
Руби, Сигрид (Ruby, Sigrid) 83, 86
Рудолф Аустријски, принц 120, 123, 132
Руперт, Волфганг (Ruppert, Wolfgang) 211
Русо, Жан Жак (Rousseau, Jean-Jacques) 82, 117

Сава Немањић (Свети Сава) 36
Савић, Емилија рођ. Гаудернак 233
Сади, Б. (Sádi, B.) 65
Саид, Едвард В. (Said, Edward W.) 108
Сакаларес, К. (Σακαλλάρης, К.) 53
Салва, Карол (Salva, Karol) 220, 248
Самојлов, Григорије Иванович 274
Саруп, Мадан (Sarup, Madan) 207
Сезан, Пол (Cézanne, Paul) 175
Секвенс, Франтишек (Sequens, František) 223
Секулић, Исидора 184, 190
Селаковић 190
Sennot, Stephen R. 27
Сило, Зденко 196
Симеон Немања 36
Симић, Владимир 91
Симић, Ненад 77, 89, 106, 134–142, 226
Симић, Стојан 256
Симић-Константиновић, Љиљана 151
Симић-Лазар, Драгиња **9–40**
Симић-Миловановић, Зора 215
Сисиу, И. (Σισίου, I.) 44
Скалски, Густав Адолф (Skalský, Gustáv Adolf) 219
Скот, Валтер (Scott, Walter) 114
Скот, Џоан В. (Scott, Joan W.) 79, 80
Слотердијк, Петер (Sloterdijk, Peter) 286, 291
Сматс, Беркланд 178
Смерда, Франтишек 196
Смирнов, Сергеј 262
Сокић, Љубица 190
Спирић, Миодраг 158
Србиновић, Младен 310
Сремац, Стеван 235
Сретеновић, породица 77
Сретеновић, Н. 70, 71
Срећковић, Панта 94
Стаменковић, Славица 232
Станковић, Раде 189
Станојевић, Илија Чича 124
Станојловић, Нинослав 147–150, 152, 153, 163
Станчић, Донка 65
Стањевић, Никола 295, 296
Стевановић, Андра 258
Стевановић, Боривоје 216, 225, 234
Стефанеску, Ј. Д. (Stefanescu, I. D.) 32

Стефанија, жена Рудолфа Аустријског 130, 132, 133
Стојановић, Братислав 272, 278
Стојановић, Милица 233
Стојановић, Сретен 173, 199, 203
Стојковић, Божидар 156
Стојмировић, Милан 124
Столић, Ана 79, 83, 84, 91, 97, 98, 100, 104, 108, 110, 119, 145, 146, 148, 256
Стошић, Љиљана 254
Страјнић, Коста 167, 168
Стронг, Рој (Strong, Roy) 129

Табаковић, Иван 172, 189, 308, 312
Талбот Рајс, Дејвид (Talbot Rice, David) 41
Таназевић, Бранко 259, 260
Тартаља, Марино (Tartaglia, Marino) 169, 172
Тафр, Роберт (Taft, Robert) 33
Tafrali, A. 9, 13, 15, 19, 21, 22, 24, 26, 28, 29, 31, 32, 35
Тејлор, Мајкл Д. (Taylor, Michael D.) 57
Теодоровић, Ђорђе 193
Теодоровић, Милоје 145
Тешенберг, баронеса 126
Тешић, Душан 265
Тимотијевић, Мирослав 98, 100, 102, 106, 111, 137, 145, 158, **301–303**
Тителбах, Владислав 148, 154–156, 165
Тодић, Бранислав 13, 43, 296
Тодић, Миланка 157, 203
Тодоров, Петар 178
Тодоровић, Пера 241
Тодоровић, Стеван 77, 134, 223
Томашевић, Александар 310
Томаковић, Светлана 24, 53
Тошева, Снежана 259, 263
Трајков, Јасмина 134, 149, 154, 156
Трговчевић, Љубинка 78, 86, 87, 89, 92, 98, 106, 108–111, 113, 114, 119–121, 126, 128, 130, 141, 142
Тренквал, Јозеф Маћаш (Trenkwald, Josef Matyáš) 216
Трифунковић, Лазар 177, 179, 215, 223, 225
Трумић, Стојан 176
Туђман, Мирослав 288

Ћаловић, Драган **183–203**
Ћаће 190
Ћелић, Стојан 304
Ћирић, Д. М. 110
Ћирковић, Сима 13, 29, 35, 36
Ћосић, Добрица 198
Ћурчић, Петар 218, 223

Убавкић, Петар 77, 89, 106, 134, 226
Узелац, Миливој 172, 173, 176

- Фајст, Петер Х. (Feist, Peter H.) 230
 Филиц, Херман (Fillitz, Hermann) 141
 Форетић, Никола 255
 Фотић, Александра 145
 Франасовић, Драгутин 99
 Франичевић 190
 Франк, Дан (Franck, Dan) 169
 Френк, Манфред (Frank, Manfred) 209
 Френцл, Јован 257
 Фројд, Зигмунд (Freud, Sigmund) 138, 139
 Фролоу, Анатол (Frolow, Anatole) 13, 15, 20, 26
 Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 80, 112, 116, 207–209
- Хабермас, Јирген (Habermas, Jürgen) 91, 110, 211
 Хавличек, Венцеслав (Havlíček, Václav) 220, 246
 Хадерман-Мисгвиш, Лиди (Hadermann-Misguich, Lydie) 47
 Хајд, Мелиса (Hyde, Mellisa) 80, 81, 125, 127
 Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 209
 Хаке, Ханс (Haake, Hans) 208
 Хакман, Коста 169, 172
 Хансен, Теофил 257
 Хант, Лин (Hunt, Lynn) 117, 138
 Хас Ђула (Haász Gyula) 63, 64, 66, 67, 72, 73
 Хауард, Џереми (Howard, Jeremy) 65
 Хаџи-Поповић, Ивана 77, 91, 95, 106, 112
 Хевеши, Лудвиг (Hevesi, Ludwig) 131
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 103
 Хејнс, Дебора (Haynes, Deborah) 212, 213
 Хелвиг, Карин (Helvig, Karin) 138
 Хелд, Јута (Held Jutta) 79, 138, 139
 Хенкел, Герда 295
 Хертерих, Лудвиг фон (Herterich, Ludwig von) 220, 302
 Херцег, Јанош 168, 174–179, 181
 Химлер Деже (Himmler Dezső) 67
 Хркаловић, Јанко 158
 Хронец, Вићазослав (Hronec, Vit'azoslav) 244
 Худолетњак, Борис 286
 Хуњади, гроф 93
 Хус, Јан (Hus, Jan) 220, 221, 226, 229, 230
- Цар, Павел 157
 Цветић, Емило Ј. 147–149, 151, 153, 156, 160, 162–164
 Цветковић, Бранислав 52, **145–165**
 Цветковић, Наталија 216
 Цветковић, Снежана 244
- Церанић, Милица 165
 Цигаридас, Елијас Н. (Tsigaridas, Elias N.) 42
 Цитуриду, А. (Tzitouridou, A.) 20, 26
- Чаљуб, Бенедикт (Čaljub, Bénédict) 263
 Чанак-Медић, Милка 13, 296
 Челебоновић, Марко 172, 173, 175, 178, 184
 Человски, Самуел (Čelovský, Samuel) 244
 Черњајев, Михаил Глигоријевић 145, 158–162, 165
 Чех, Сватоплук (Čech, Svatopluk) 221
 Чиплић, Богдан 176, 190
 Чобановић, Коста 229
 Чолаковић, Родољуб 198
 Чупић, Симона 83, 130, 244
 Чурчић, Лазар 162
- Џалто, Давор **205–213**
 Џејм, Лиз (James, Liz) 47, 49
- Шакота, Мирјана 13
 Шандор Пал 65
 Шарлемон, Едуард (Charlemont, Eduard) 102
 Шево, Љиљана **304–305**
 Шејка, Леонид 308, 312
 Шекспир Вилијем (Shakespeare, William) 235, 236
 Шериф, Мери Д. (Scheriff, Mary D.) 84, 115
 Шимац, Јозеф (Šimák, Josef) 219
 Шинко 190
 Шкаламера, Жељко 164, 259, 306
 Шмит-Вулфен, Штефан (Schmidt-Wulffen, Stephan) 210
 Шнајдер 190
 Шнајдер, Норберт (Schneider, Norbert) 79, 138, 139
 Шок, Рајнер (Schoch, Rainer) 95, 105
 Шолц 190
 Шонер, Карл Готлоб (Schönherr, Karl Gottlob) 217
 Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 140, 141
 Шорске, Карл Е. (Schorske, Carl E.) 100, 129
 Шотра, Бранко 192
 Шрепловић, Коста 257
 Шретер (Schröter), породица 218
 Штробл, Алајош 89
 Штук, Франц фон (Stuck, Franz von) 302
 Шћекић, Милан 278, 307
 Шулта, Реџина (Schulte, Regina) 83, 86, 87
 Шулиц, лекар 131
 Шумановић, Сава 172
 Шупут, Марица 254, 257, 268

Географски регистар

- Абоњ (Abony) 73
Алексинац 145, 146, 158, 159, 165
Апатин 66
Арад 66, 302
Аранђеловац 159, 257
Арђеш (Argeş), регион 9, 12–15, 18, 20–22, 24–26, 28–31, 33–35, 37, 38
Ариље 26, 55, 306
Арко (Arco) 216, 219, 223, 229, 234, 251
Атина (Αθήνα, Athens, Athènes) 22, 26, 28, 42, 49, 56, 57, 229
Атос, планина (Mount Athos) 58, 59
Аустрија 67
Аустроугарска монархија (Austrian-Hungarian Monarchy) 64, 254, 302
Ашгџт (Ashgate) 79
- Бајина Башта 254, 306
Балкан 15, 20, 25, 36, 37, 39, 40, 231, 232
Банат 176
Банија 192
Бањалука 191, 203, 261, 304–305, 307
Бари (Bari) 59
Батина Скела 195
Бачка 170, 173
Бачка Паланка 217
Бачки Петровац 217, 250
Бек (Beck) 136
Бела Паланка 159
Бела Црква 194
Белгија 178
Бели Поток 159
Белица, река 146, 151, 155
Белички срез 146
Белфаст (Belfast) 47, 51
Београд (Belgrade) 13, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 36–38, 41–43, 47, 49, 52, 64, 65, 75, 77–80, 83, 84, 86–88, 90–93, 95, 96, 98–100, 102, 104–109, 111–115, 117, 118, 123–125, 127, 129, 131–137, 139–141, 143, 145–148, 150, 151, 153, 154, 156–160, 164, 167–173, 175–181, 184, 192, 199, 202, 203, 206, 215, 218, 219, 223–226, 229, 230, 232–238, 240, 242–248, 250, 251, 253–268, 271–283, 295–297, 306–307, 308–313
Берамо 196
Беренде 22
Берлин (Berlin) 33, 106, 257
Бехиње (Bechyně) 232
Беч (Wien, Vienna) 78, 95, 97, 100, 102, 103, 108, 121, 126, 127, 130–132, 134, 138, 169, 216, 223, 257, 259
Бечеј 63–68, 71–74
Бијариц (Biarritz) 106
Битола 42
Блед 189
Богородица Љевишка, црква у Призрену (Mother of God Ljevishka) 55
Богородица Перивлепта, црква у Охриду (Vierge de la Péribleptos à Ohrid, Virgin Peribleptos Ochrid) 15, 26, 58, 296
Бођани, манастир 226, 298
Бока которска 254
Бољевац 159
Бон (Bonn) 107
Босна и Херцеговина 304
Бостон 268
Братислава (Bratislava) 178, 216, 217, 220, 226–228, 233, 239, 245–251
Брза Паланка 159
Брисел (Bruxelles) 13, 32, 47
Бугарска (Bulgarie) 22, 32, 88, 178, 225
Будим 173
Будимпешта (Budapest) 64–67, 72, 73, 88, 178, 257
Букурешт (Bucureşti) 9, 10, 36
- Вајмар (Weimar) 108, 208
Вајска 226
Валково (Vál'kovo) 217

Ваљево 159, 196, 259, 306
 Варињано (Varignano) 223
 Варош 50
 Варшава (Warszawa) 178
 Ватопед, манастир 18, 26, 58
 Вашингтон (Washington) 20, 43
 Велика Британија 178
 Велики Бечкерек в. Зрењанин
 Велико Градиште 92, 159, 257, 306
 Велка Палудза (Veľká Paludza) 217, 224, 226, 247
 Видин (Vidin) 9
 Византија 44, 297
 Високе изнад Јизере (Vysoké nad Jizerou) 218, 222
 Власотинце 307
 Влашка (Valachie), област 18, 22, 34, 36, 39, 40
 Војводина (Vojvodina) 63, 64, 67, 74, 173, 175, 218, 254
 Врање 159, 259, 260, 306
 Вратна, манастир 229, 242
 Вуковар 302

 Голобок 217, 218
 Голубац 159, 242, 306
 Горња Крушевица 159
 Горњи Милановац 159, 306
 Грачаница, манастир 13, 28, 56
 Гроцка 257
 Грчка 178
 Гургусовац 151

 Далмација (Dalmatia) 175, 176, 254
 Деспотовац 254
 Дехтаре (Dechtäre) 217
 Дечани, манастир 55, 296
 Дизелдорф (Düsseldorf) 295
 Доња Каменица 28
 Доњи Милановац 159
 Драдња 25
 Драпети (Drapeti) 56
 Дубровник 167, 263
 Дунав (Danube), река 39, 40, 195, 254

 Ђурђево брдо 151, 155

 Европа 95, 97, 101, 106, 108, 119, 121
 Единбург (Edinburgh) 207
 Еласон (Elasson) 58

 Железник 234, 272
 Жича, манастир 241

 Загреб 91, 139, 169, 178, 185, 190, 196, 202, 253, 272, 278, 286, 288
 Зајечар 159, 306

Зволен (Zvolen) 232, 245, 247
 Земун 123, 164, 261
 Зрењанин 65, 174, 302
 Зрзе, манастир 25

 Иваново 22
 Истанбул 41
 Источни блок 201
 Италија 67, 106

 Јагодина 145–151, 153–156, 158, 159, 162–165, 306
 Јајинци 194
 Југославија 179, 180, 183–185, 194–196, 201–203, 220, 271, 272, 304, 308–310, 313
 Јухор, планина 155

 Казан 242
 Каленић, манастир 10, 12–15, 18, 28–31, 33–36
 Калотино 56
 канал Дунав–Тиса–Дунав 272
 Кањижа 66
 Карлсруе (Karlsruhe) 257
 Касторија (Kastoria) 22, 28, 44, 56
 Келн (Köln) 79, 209, 230
 Кембриџ (Cambridge) 211, 212
 Кипар (Cyprus) 53
 Кладово 159
 Књажевац 159, 306
 Ковалево 22
 Ковилј (Kovilj) 254
 Козија, манастир (Monastère de Cozia) 33
 Константинополь (Constantinople) 9, 10, 12, 25, 37
 Конче, манастир 295, 297
 Конче, село 295
 Копорин, манастир 20, 22–27, 34, 39, 40
 Кордун 192, 272
 Косово 35, 39, 40, 224
 Крагујевац 86, 110, 159, 162, 164, 165, 194, 256, 259, 261, 306
 Краков 179
 Краљевина Србија 165
 Краљево 194, 306
 Крижлице (Křižlice) 217, 219, 222, 242, 248, 249
 Крупањ 159
 Крушевац 134, 159, 259, 306
 Кулпин 217, 233, 245, 248
 Курбиново 47
 Куртеа де Арђеш (Curtea de Argeş), манастир 9–40, 56
 Куршумлија 306

 Лајпциг (Leipzig) 141
 Лењинград в. Санкт Петербург

- Лесковац 159, 265, 307
 Лесново, манастир 296
 Лешница 306
 Либштат (Libštát) 219
 Лика 192
 Липтовски Свети Микулаш (Liptovský Svätý Mikuláš) 221
 Лозница 159, 306
 Лондон (London, Londres) 10, 42–44, 49, 79, 81, 96, 108, 110, 205
- Љубљана 157, 178, 196
 Љубостиња, манастир 20, 22, 25, 36
 Љуботен 25
- Маглић 242
 Мађарска (Hungary, Hungaria, Hongrie) 35, 39, 40, 64, 73, 74
 Македонија (Macédoine) 20, 22, 25, 26, 28, 34, 59
 Мала Преспа, језеро 50
 Мало Црниће 164
 Манасија, манастир 18–20, 29, 31, 34–37, 39, 40
 Манастир 41–61
 Манастир Светог Стефана у Кончи 295
 Манчестер (Manchester) 65
 Мариово 41
 Марков манастир (Markov Manastir) 56
 Мартин (Martin) 230
 Масачусетс (Massachusetts) 211
 Матеич, манастир 23, 25
 Мегара (Megara) 55
 Милано (Milano) 130
 Минхен (Münich, Munich, München) 33, 36, 41, 78, 80, 101, 120, 179, 208, 210, 220, 230, 257
 Миријали (Miriali) 57
 Мистра (Mystras) 25, 28, 57
 Модош 302
 Момин камен 242
 Морава, регија 11, 12, 18, 20, 22, 25, 28, 33, 36, 38
 Москва 178, 272, 278
- Неа Мони, манастир (Monastère Nea Moni) 37
 Неготин 159, 306
 Немачка 67, 100
 Нивнице (Nivnice) 219
 Нитра (Nitra) 228
 Ниш 105, 108, 110, 165, 259, 261, 286, 306
 Нове Место изнад Ваха (Nové Mesto nad Váhom) 217, 249
 Нови Београд 263
 Нови Пазар 265, 278, 307
- Нови Сад 35, 65, 68, 82, 83, 101, 106, 130, 134, 139, 140, 154, 158, 162, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 215, 217, 254, 257, 259, 261, 262, 298–300, 301–303
- Њујорк (New York) 10, 49, 65, 79, 102, 116, 207, 261
- Обреновац 159, 257
 Огулински срез 272
 Оксфорд (Oxford) 79
 Оморфеклесија (Omorphoekklesia) 44, 57, 58
 Оплепац 261
 Опово 154
 Орашје 159
 Отоманско царство, Османско царство (Ottoman Empire) 145, 253
 Охрид 15, 25, 26, 41, 42, 47, 50, 58, 296
 Охридска архиепископија (Ochrid Archbishopric) 47, 50, 58
- Паланка 159
 Панагија Кубелидики у Касторији (Panagia Koubelidiki in Kastoria) 44
 Панагија Олимпиотиса у Еласону (Panagia Olympiotissa at Elasson) 58
 Панчево 191, 203, 256, 257, 265, 266, 272
 Параћин 159, 307
 Пардубице (Pardubice) 249
 Париз (Paris) 9, 13, 15, 22, 23, 27, 28, 33, 35, 37, 42, 49, 58, 113, 121, 127, 142, 143, 169, 175, 179, 217, 225, 226, 263, 272, 285, 286, 292, 311
 Пелопонез (Peloponnese) 57
 Петроград 159, 176
 Пећ 29, 39, 40
 Пећка патријаршија (Patriarcat de Peć, Patriarchate of Peć) 30, 55
 Пирот 110, 159, 306
 Плашки 271
 Подгорица 81, 254, 267
 Пожаревац 159, 164, 242, 307
 Пожега 306
 Пољска 169, 178
 Потиски крунски дистрикт 65
 Праг (Praha) 130, 178, 179, 216–221, 226, 228, 233, 242, 249
 Преображенска црква у Сентандреји 298
 Призрен 56
 Пријепоље 307
 Прилеп 42
 Приштина 194
 Прованса, регија 175
 Протатон (Protaton), црква 58, 296
 Псача (Psača), манастир 56

Раваница, манастир 16–18, 28, 34, 36
 Ражањ 159
 Рам 242
 Рамача (Ramača) 56
 Рача 159
 Рашка 306
 Република Српска 304, 305
 Ресава в. Манасија
 Рибники (Ribniki) 249
 Рим (Roma) 169
 Ровенско испод Тросака (Rovensko pod Troskami) 219
 Ровине 25
 Роттердам (Rotterdam) 263
 Руденица 27
 Ружомберок (Ružomberok) 220
 Рујевица, брдо 145, 158
 Румунија (România, Roumanie) 9–40, 225
 Русија (Russie) 22, 36, 101, 233

 Саборна црква Светог Петра и Павла у Јагодини 164
 Саборна црква у Београду 92, 93
 Сава (Sava), река 254
 Савина, манастир 255
 САД 178
 Санкт Петербург (Saint Petersburg) 178, 261
 Сарајево 190, 218
 Света гора (Holy Mountain) 59
 Света Софија, црква у Охриду (Sainte-Sophie d’Ohrid) 25, 28
 Свети Анастас у Касторији (Saint-Anasthase à Kastoria) 28
 Свети Андреја, манастир на реци Треска (Saint-André sur la Treska) 20
 Свети Димитрије, црква у Солуну (Saint Dimitri de Thessalonique, St. Demetrius in Thessaloniki) 35, 58
 Свети Климент Охридски, црква (St. Clement of Ochrid) 47, 49
 Свети Никита, манастир 296
 Свети Никита, црква у Чучеру (Saint-Nikita de Čučer) 20, 26
 Свети Пантелејмон, манастир 50
 Светозарево в. Јагодина
 Свилајнац 159
 Сента (Zenta) 65
 Сентандреја 298
 Сијетл (Seattle) 42
 Силбаш 217
 Сисојевац, манастир 16, 18, 39, 40
 Сићевачка клисура 242
 Скопље (Скопје, Skopje) 13, 15, 23, 38, 41, 42, 50, 261, 307
 Словачка 216–218, 220, 224, 226, 228, 231–233, 239, 245–249

Смедерево 146, 159, 216, 226, 244, 306
 Смедеревска Паланка 217, 218
 Смирна 108
 Совјетски Савез 201, 279
 Солун (Thessaloniki, Thessalonique) 19, 20, 26–28, 33, 35, 37, 56, 58, 173
 Сомбор 167, 168, 170–181
 Сопоћани, манастир 55
 Софија (Sofia) 22, 54, 59, 272
 Спалов (Spálov) 217
 Србија (Serbia, Serbie) 11, 12, 16, 18, 21, 25, 28, 34–37, 75, 86, 88, 89, 92, 93, 98, 101, 106, 109, 115–119, 121, 123, 124, 134–136, 142, 143, 147, 151, 154, 158, 163, 165, 194, 215–218, 220, 225, 228, 229, 231–233, 236, 243, 253–256, 266, 283, 295, 306, 307, 309
 Средња Европа 68
 Сремски Карловци (Sremski Karlovci) 82, 116, 140, 254, 298
 St. Euthymios, базилика 58
 St. Nicholas Kasnitzes in Kastoria 56
 Станичење (Stanichenje) 56
 Стара Пазова 217
 Стара црква у Јагодини 155, 156
 Стари Бечеј 65, 66
 Старо Нагоричино, манастир 15, 27, 55
 Студеница, манастир 13, 28, 39, 40, 56, 58
 Суботица 64, 65
 Сурдулица 306
 Сутјеска 197
 СФРЈ 283, 312

 Тајгетос, планина (Taygetus mountain) 57
 Темишвар (Timișoara) 66, 302
 Тибинген (Tübingen) 207
 Тирново 32
 Тирол 220, 223, 229
 Титово Ужице в. Ужице
 Топола 261
 Топчидерска црква (Topčiderska Church) 257
 Торонто 77
 Треска, река 20, 22, 25
 Трст (Trieste) 130
 Трстеник 159, 306
 Турнов (Turnov) 219, 221, 222
 Турска 146, 178

 Ћуприја 159, 306

 Уб 159
 Угарска 64
 Ужице 159, 194, 259, 306
 УССР 263

Филиб 159
 ФНРЈ 271, 283
 Франкфурт на Мајни (Frankfurt am Main) 110, 211, 286
 Француска (France) 67, 91, 103, 109, 127, 178, 287
 Фрушка гора (Fruška Gora) 194, 254

 Хабзбуршко царство 145
 Хамбург (Hamburg) 210
 Хераклеја (Ηράκλειο) 42, 53
 Хиландар (Chilandari), манастир 13, 295, 296
 Хора / Кахрија Џами, манастир (Chora / Kahrié Djami)
 10, 15, 17, 19, 21, 29, 30, 39, 40
 Храм Светог Саве у Београду 261
 Хумполец (Humpolec) 218, 220

 Цариград 77
 Цариградски друм 155
 Цетиње, град 137, 261
 Цирих (Zurich) 180, 257
 Црква Вазнесења Исуса Христа у Голобоку 217
 Црква Светих апостола у Пећкој патријаршији (Church
 of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peć) 55
 Црква Светог Ахила на Малој Преспи (Church of St.
 Achilles at Mala Prespa) 50
 Црква Светог Ђорђа у Оморфеклесија (St. George in
 Omorphoekklesia 44, 57, 58)
 Црква Светог Игњатија у Малом Црнићу 164
 Црква Светог Марка у Београду 261
 Црква Светог Николе на Новом гробљу у Београду 164

Црква Светог Николе Орфаноса у Солуну (Saint-Nico-
 las-Orphanos de Thessalonique, St. Nicholas Orphanos
 in Thessaloniki) 19, 26, 27, 56
 Црква Светог Николе у Манастиру 41–61
 Црква Светог Николе у манастиру Куртеа де Арђеш
 (Saint-Nicolas de Curtea de Argeş) 9–40
 Црква Светог Николе у Пожаревцу 164
 Црква Светог Николе у Станичењу (St. Nikola at Sta-
 nichenje) 56
 Црква Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима
 298
 Црква Светог Стефана Дечанског у Железнику 234
 Црква Светог Стефана у манастиру Конче 295–297
 Црни врх, планина 155
 Црновршки планински венац 156

 Чаково 302
 Частков (Častkov) 217
 Чачак 159, 259, 281, 282, 306
 Чачански округ 146
 Чехословачка 178
 Чешка 216–220, 222, 225, 232, 234, 240, 242, 249
 Чучер 20, 26

 Шабач 159, 190, 306
 Штутгарт (Stuttgart) 129, 207, 208

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. изд. 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 љубликације*. 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. 39

Миодраг Марковић

Драган Војводић

Александар Кадијевић

Срђан Марковић

Миланка Тодић

Симона Чупић

Јерко Денегри

Тијана Палковљевић

Ненад Макуљевић

Ана Столић

Станислав Живковић

Бранко Вујовић

Драган Булатовић

Лидија Мереник

Ненад Радић

Саша Михајлов

Слободан Мијушковић

Донка Станчић

Кокан Грчев

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. 39/2011 закључило 28. јануара 2011.
За издавача: проф. др Душан Николић
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:

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