

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

RECUEIL
DU MUSÉE NATIONAL
XXI-2

histoire de l'art

HOMMAGE À MIRJANA TATIĆ-ĐURIĆ



MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2014

ЗБОРНИК
НАРОДНОГ МУЗЕЈА
XXI-2

историја уметности

ПОСВЕЋЕН МИРЈАНИ ТАТИЋ-ЂУРИЋ



НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2014

Редакцијски одбор тома XXI–2

Јелена ЕРДЕЉАН, Бранка ИВАНИЋ, Драгана КОВАЧИЋ, Мирослава КОСТИЋ,
Миодраг МАРКОВИЋ, Лидија МЕРЕНИК, Љубица МИЉКОВИЋ,
Барбара МУРОВЕЦ (Словенија), Зоран РАКИЋ,
Гордана СТАНИШИЋ (уредник), Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ,
Слободан ЂУРЧИЋ (САД), Весна КРУЉАЦ (секретар)

Издавач

Народни музеј у Београду

Главни и одговорни уредник

Бојана БОРИЋ-БРЕШКОВИЋ

Rédaction du tome XXI–2

Jelena ERDELJAN, Branka IVANIĆ, Dragana KOVAČIĆ, Miroslava KOSTIĆ,
Miodrag MARKOVIĆ, Lidija MERENIK, Ljubica MILJKOVIĆ,
Barbara MUROVEC (Slovenia), Zoran RAKIĆ, Gordana STANIŠIĆ (rédactrice),
Miroslav TIMOTIJEVIĆ, Slobodan ĆURČIĆ (USA), Vesna KRULJAC (secrétaire)

Edition

Musée National de Belgrade

Rédactrice en chef

Bojana BORIĆ-BREŠKOVIĆ

САДРЖАЈ/CONTENTS

Бранка ИВАНИЋ МИРЈАНА ТАТИЋ–ЂУРИЋ, IN MEMORIAM.	9
<hr/>	
Олга З. ШПЕХАР СИРМИЈУМСКИ МУЧЕНИЦИ И КРЕИРАЊЕ ИДЕНТИТЕТА РАНОХРИШЋАНСКОГ ГРАДА	25
Olga Z. ŠPENAR THE SIRMIMUM MARTYRS AND THE CREATION OF THE IDENTITY OF AN EARLY CHRISTIAN CITY /SUMMARY/	50
<hr/>	
Драгана С. ПАВЛОВИЋ ПРЕДСТАВЕ СВЕТОГ АЛЕКСИЈА БОЖЈЕГ ЧОВЕКА, СВЕТОГ ЈОВАНА КАЛИВИТА И СВЕТОГ ЈЕФРОСИНА ПОВАРА У ВИЗАНТИЈСКОМ И ПОСТВИЗАНТИЈСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ	53
Dragana S. Pavlović REPRESENTATIONS OF ST. ALEXIOS THE MAN OF GOD, ST. JOHN KALYVITIS AND ST. EUPHROSYNOS THE COOK IN BYZANTINE AND POST-BYZANTINE WALL PAINTING /SUMMARY/	86
<hr/>	
Зоран Д. РАКИЋ ОРНАМЕНТИКА ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉА БР. 6 У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАР И БР. 263 У БИБЛИОТЕЦИ СРПСКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ	91
Zoran D. Rakić ORNAMENTATION OF THE TETRAEVANGELION NO. 6 IN THE HILANDAR MONASTERY AND NO. 263 IN THE LIBRARY OF THE SERBIAN PATRIARCHY /SUMMARY/	101
<hr/>	
Саша М. БРАЈОВИЋ ТУРНИЈЕОВ КОНЦЕРТ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ	105
Saša M. BRAJOVIĆ TOURNIER'S CONCERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE /SUMMARY/	131
<hr/>	
Мирослава М. КОСТИЋ ПОРТРЕТИ ГРОФА ГЕОРГИЈА БРАНКОВИЋА	137
Miroslava M. KOSTIĆ PORTRAITS OF COUNT GEORGIJE BRANKOVIĆ /SUMMARY/	160
<hr/>	
Мирослав М. ТИМОТИЈЕВИЋ ЈЕСТИРА ПРЕД КСЕРКСОМ ТЕОДОРА ДИМИТРИЈЕВИЋА КРАЧУНА.	163
Miroslav M. Timotijević ESTHER BEFORE XERXES BY TEODOR DIMITRIJEVIĆ KRAČUN /SUMMARY/	190
<hr/>	

Владимир М. СИМИЋ ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН И ЛИКОВНА АКАДЕМИЈА У БЕЧУ: ПРИЛОГ БИОГРАФИЈИ*	193
---	-----

Vladimir M. SIMIĆ ZAHARIJA ORFELIN AND THE VIENNA ACADEMY OF FINE ARTS: APENDICES TO THE BIOGRAPHY /SUMMARY/	202
--	-----

Вера М. ВАСИЉЕВИЋ ЕНТЕРИЈЕР КАИРСКЕ КУЋЕ НА СЛИКАМА ПАЈЕ ЈОВАНОВИЋА	205
Vera M. VASILJEVIĆ THE INTERIOR OF A CAIRO HOUSE ON PAINTINGS OF PAUL JOANOVITCH /SUMMARY/	218

Јована М. НИКОЛИЋ КОНЦЕПТ МРТВОГ ПЕСНИКА У СИМБОЛИЗМУ СЛИКА <i>УМОРНИ КЕНТАУП</i> ГИСТАВА МОРОА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	221
Jovana M. NIKOLIĆ THE CONCEPT OF THE DEAD POET IN SYMBOLISM THE PAINTING <i>TIRED CENTAUR</i> BY GUSTAVE MOREAU FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE /SUMMARY/	234

Игор Б. БОРОЗАН СИМБОЛИЗАМ И ЕСТЕТИЗАЦИЈА РЕЛИГИЈЕ: <i>МАРИЈА МАГДАЛЕНА</i> ПАШКА ВУЧЕТИЋА	237
Igor B. Borozan SYMBOLISM AND THE AESTHETISATION OF RELIGION: <i>MARY MAGDALENE</i> BY RAŠKO VUČEVIĆ /SUMMARY/	266

Александра З. СТАМЕНКОВИЋ ЕФЕМЕРНА АРХИТЕКТУРА: ПАВИЉОН КРАЉЕВИНЕ СРБИЈЕ НА МЕЂУНАРОДНОЈ ИЗЛОЖБИ У ТОРИНУ 1911. ГОДИНЕ	269
Aleksandra Z. Stamenković EPHEMERAL ARCHITECTURE: PAVILLION OF THE KINGDOM OF SERBIA AT THE INTERNATIONAL EXHIBITION IN TURIN IN 1911	279

Ана М. БОГДАНОВИЋ УМЕТНИЧКЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ БЕОГРАДА И ЗАГРЕБА НА ПРИМЕРУ САРАДЊЕ ИЗМЕЂУ ГРУПЕ УМЕТНИКА И ПРОЉЕТНОГ САЛОНА (1919–1921) /SUMMARY/	281
Ana M. Bogdanović ARTISTIC CONNECTIONS BETWEEN BELGRADE AND ZAGREB FROM THE EXAMPLE OF COOPERATION BETWEEN <i>THE GROUP OF ARTISTS AND THE SPRING SALON</i> (1919-1921) /SUMMARY/	293

Бојана В. ПОПОВИЋ ИЛУСТРАЦИЈА У РАНОМ ОПУСУ МИЛЕНЕ ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ	295
Bojana V. POKOVIĆ ILLUSTRATION IN THE EARLY OPUS OF MILENA PAVLOVIĆ BARILLI /SUMMARY/	307

Milena G. GEORGIEVA ON THE COLLECTION OF BULGARIAN PAINTINGS FROM THE 1920 ^s AND 1930 ^s IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE: VIEW FROM BULGARIA	311
Милена Г. ГЕОРГИЕВА О КОЛЕКЦИЈИ ДЕЛА БУГАРСКЕ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ ДВАДЕСЕТИХ И ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ – ИЗ БУГАРСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ /РЕЗИМЕ/	325
<hr/>	
Никола КУСОВАЦ АНАНИЈЕ ВЕРБИЦКИ (1895–1974)	331
Nikola KUSOVAC ANANIJE VERBIČKI (1895–1974) /SUMMARY/	344
<hr/>	
Јеша ДЕНЕГРИ РАДОМИР ДАМЊАНОВИЋ ДАМЊАН И ГРУПА ГОРГОНА.	347
Ješa DENEGRI RADOMIR DAMNJANOVIĆ DAMNJAN AND THE GORGON GROUP /SUMMARY/	354
<hr/>	
Петар ПЕТРОВИЋ ПРОФ. ДР МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ, IN MEMORIAM	357

IN MEMORIAM



МИРЈАНА ТАТИЋ-ЂУРИЋ (Београд, 1924 – Београд, 2013)

Дугогодишњи радник Народног музеја (1950–1988), у звању кустоса (1954), вишег кустоса (1965) и музејског саветника (1974), Мирјана Татић-Ђурић обављала је послове у многим сегментима музејског рада: у домену документације, музеолошким, педагошким, стручним и научним пословима из области археологије и историје уметности.

Мирјана Татић-Ђурић рођена је у Београду 15. септембра 1924. у породици Жарка Татића, познатог архитекте и историчара средњовековне српске архитектуре. Дипломирала је на Београдском универзитету 1949. године (награда ректората за најбољу средњу оцену) на групи Историја уметности са археологијом, а похађала је и завршила осам семестара класичне филологије. Од 1948. радила је као библиотекар Семинара за историју уметности и волонтирала у Јагићевој библиотеци.

Исте године када се запослила у Народном музеју учествовала је у организовању прве изложбе посвећене приказу насељавања Словена на тлу



Србије – *Етногенеза јужних Словена* (1950). Такође, Мирјана Татић-Ђурић дала је свој допринос приликом формирања прве сталне музејске поставке, 1952. године, у згради у којој се Музеј и данас налази. Помагала је и при организовању веома важне изложбе *Пећко-дечанска иконописна школа* (1955) чији је аутор била др Мирјана Ђоровић-Љубинковић, тадашњи и потоњи дугогодишњи руководилац Одељења за средњи век.

Још као студент или непосредно након стицања дипломе, Мирјана Татић-Ђурић радила је на заштитним ископавањима САНУ, на локалитету Најева циглана у Кикинди (1949). Као млади кустос, прати кампање на словенској некрополи у Брестовику код Гроцке (1953–1959), на касноантичком локалитету у Белој Паланци код Пирота (1956), а као сарадник ангажована је у обради неких локалитета у капиталној публикацији *Археолошки споменици и налазишта у Србији II. Централна Србија* (1956). Да су ране преокупације Мирјане Татић-Ђурић биле усмерене ка археолошкој старини, показује и то што је у првом броју новооснованог *Зборника радова Народног музеја* 1958. године приказала налаз из доба Сеобе народа.

Наредна деценија протекла је у још већим радним и сваралачким напорима. Уочавају се, а то ће и следећих година бити видљиво, широки хронолошки и тематски оквири њених интересовања. У музеолошком раду, осим рада на допуни сталне музејске поставке (1966), издвајају се послови на две важне међународне манифестације – при поставци изложбе *Иконе из Југославије* која је била организована приликом 12. византолошког конгреса (Охрид) у Београду (1961), и при организовању изложбе *Byzantine Art – An European Art* у Атини (1964). Била је комесар изложбе *Благо Кипра* (1968), а за изложбу *Античка бронза* (1969) Мирјана Татић је обрадила сарматски материјал. Три године – 1969, 1970. и 1971. биле су у знаку изложбе *Средњовековна уметност у Србији* у Народном музеју коју је са сарадницима осмислила и остварила Мирјана Ђоровић-Љубинковић. Изложба је гостовала у Риму, Венецији, Љубљани и Берлину, те постала образац антологијских изложби када је у питању српска средњовековна култура. Такође, ових година Мирјана Татић-Ђурић радила је за амбициозно замишљен, нажалост, неостварен *Корџус фресака* најважнијих српских споменика, чији је издавач требало да буде Галерија фресака.

Рад на археологији обухватао је сондажна ископавања у Новим Бановцима у Срему (1960), на средњовековној тврђави Ново Брдо на Косову (1957–1960) и на Ђурђевима ступовима код Новог Пазара (1968). Ове деценије, представљањем најзначајнијих уметничких предмета византијске продукције који се чувају у Народном музеју у Београду на 12. византолошком конгресу 1961. године, започиње и њено наступање на међународним научним скуповима.

Уметничка дела античког и византијског наслеђа, и то са нарочитим нагласком на предметима који се чувају у збиркама Народног музеја, објављивала је у *Зборнику Народног музеја*, гласилима сродних музејских установа, као и часопису *Жива антика*, чији је издавач Савез друштва за студије антике у Македонији. Не изостају ни студије посвећене позној средњовековној

српској, руској и послевизантијској уметности. Током те деценије почела је да објављује и радове посвећене Богородици, теми која ће у потоњим деценијама заузимати све више места у студијама и преокупацијама ове ауторке (*Стеатийијска иконица из Куришумлије, Икона Богородице Прекрасне, њено порекло и расиродњавање*).

Још једна склоност Мирјане Татић испољава се ових година – енциклопедијски рад. Сарађивала је при стварању *Enciklopeduje likovnih umjetnosti*, где се смењују одреднице посвећене српским локалитетима, градовима и манастирима, периодима и истраживачима. Тих година огледала се и у научнопопуларном жанру у малој монографији *Ариље* (1960) и књизи коју је издао познати центар у Реклингхаузену, *Das Bild der Engel* (1962, енглеско издање 1964).

За водич кроз поставку Народног музеја (1970) Мирјана Татић обрадила је део поставке *Уметности раној средњеј века*. Сарађивала је у организацији изложбе *Уметности Койиша* у музеју Боде у Берлину (1970) и израдила елаборат за нову поставку музеја у Смедереву – епоха Бранковића (1972). Седамдесете године прошлог века донеле су значајне структуралне промене. Године 1974. Галерија фресака припојена је Народног музеју, Средњовековно одељење престало је да постоји, а дотад јединствена средњовековна збирка подељена је у две археолошке и две историјскоуметничке, које су тада прикључене одељењима за археологију и уметност. Приликом овог новог распореда, Мира Татић била је задужена збирком Уметност у доба турске власти. Тада је и модификована стална музејска поставка у чијој је изради учествовала. Крајем те деценије сарађивала је на изложби *Kunst der Ostkirche*, Херцогенбург (1977).

Мора се приметити да су седамдесете године прошлог века означиле пад активности под кровом и за Народног музеј, а знатан пораст у области научног рада Мирјане Татић. Тих година узела је учешће у већем броју научних скупова и конгреса општег – византолошки (1971, 1976) и локалног карактера – балканолошки (1974, 1979), пелопонески (1975), грузијски (1977), Конгрес историчара уметности СФРЈ у Охриду 1976. године. Своје реферате представила је и на три мариолошка конгреса (1971, 1972, 1975). Ту је ауторка нашла свој оквир за истраживање ове велике теме хришћанске уметности.

Током те деценије написан је изузетно велики број студија посвећених Богородици. Прва у српској иконографији, Мирјана Татић-Ђурић посвећује низ студија типовима, атрибутима и епитетима Богородице, дотада недовољно познатим или непримећеним у домаћој научној јавности (Богородица Евергетида, Марија-Ева, Богородица Панахрантос, Влахернитиса, Богородица Скопиотиса, Богородица Страсна, Никопеја, Елеуса, Богородица Знамења, Истинска нада, Богородица Београдска). Не изостају ни радови које се баве атрибуцијом, приказом ликовног живота далматинског залеђа 17. века, иконографијом (*Икона Јована Крилатијој, Једна тројеска из Љевишке, L'icographie de la donation dans l'ancien art serbe*).

Осамдесетих година прошлог века у оквиру музеолошког рада учествовала је у редовним изменама и допунама сталне музејске поставке (1980,

1984, 1987), а била је и комесар изложби *Сйаре руске иконе из Трејџаковске* (1980) и *Умешности Грузије* (1981). Као и претходне, и ове деценије Мирјана Татић-Ђурић даје свој допринос на домаћим и међународним конгресима, на Кипру 1982, балканолошким конгресима и скуповима (1984, 1987, 1989), на српско-грчким колоквијумима, које је организовао Балканолошки институт САНУ (1985. и 1987), као и на колоквијумима посвећеним античким студијама код Срба 1987. и јеретичким покретима на Балкану 1989. године. Са рефератима учествује на Другом и Трећем пелопонеском конгресу (1980. и 1985); по други пут је и на грузијском симпозијуму (1983). Узела је учешће и на Конгресу историчара уметности у Сарајеву 1985, на научним скуповима САНУ посвећеним Милешевима и Дечанима 1985, Студеници 1986, Данилу II 1987, 400-годишњици грачаничке штампарије 1989, као и на византолошком конгресу у Вашингтону 1986. године.

Тих година продубљују се студије о Богородици било да се ради о тумачењу иконографских типова и епитета (Кириотиса, Владимирска, Утешитељка), истраживању чудотворних икона (Фенечка Чудотворица), било химнографских извора који, уз многе друге, утичу на укупну ликовну интерпретацију религиозних идеја и појава које се односе на Богородицу. Знање класичних језика и књижевности, темељни увид у ранохришћанско наслеђе у широком територијалном оквиру, познавање споменика архитектуре и живописа, иконописа, књижне илуминације, и нарочито, на посебном колосеку, такозване примењене уметности – музеалија, било је основа да се Мирјана Татић Ђурић посвети посматрању идеја у апстрактном простору људског мишљења.

За луксузну публикацију приредила је антологијски избор српских и итали-критских икона, већином из збирке Народног музеја, *Poznate ikone od XII do XVIII veka*, 1984. године. Осим тога, посебно се посвећује предметима из збирке (*Икона са оријенталним највишим у збирци Народног музеја у Београду, Панаџијар из Војловице, Две необјављене Лонџинове иконе*). Наставља да ради на изради енциклопедијских јединица у издањима *Enciklopedija Jugoslavije*. Већ при крају музејске каријере, античким студијама се накратко враћа у склопу теоријских размишљања о континуитету уметности на Балкану (*Надживелости антике у српској уметности и култури Средњег века, Byzance après Byzance - aspects, survivances et innovations*).

Учествовала је на научним конгресима и након пензионисања: на Криту 1993. године, на Византолошком конгресу у Москви 1991, на скуповима балканолога (1990, 1997). Своје реферате чита, као редовни учесник, на пелопонеским конгресима (1990, 1995) као и на научним скуповима САНУ посвећеним Манасији 1994, Жичи 1995. и Ариљу 1996. Деведесетих година прошлог века настављају се студије типова Богородице (Богородица Млекопитатељница, Извор живота), као и радови који се баве историјом рецепције култа Богородице у средњовековној Србији. Примећује се интересовање за христолошка истраживања. Своје завештање истраживача који покушава да научним средствима проникне у невидљиву природу уменичког стварања оставља у језгровитом тексту *Умешности и мейод* (1994).

Долазак 21. века затекао је Мирјану Татић-Ђурић још увек у послу: наступа на Византолошком конгресу у Паризу 2001. године, као и на међународном скупу Манастирска култура на Балкану (Самоков, 2002). Истраживања иконографије Богородице се настављају (Богородица Страсна у Жичи, Богородица Λουχία) крунисана издавањем монографије *Студије о Богородици* (Јасен, Београд, 2007). Гледана у целини, ова монографија представља полазну тачку за свако истраживање које за свој циљ буде имало историју култа Богородице. Богатство и слојевитост, како познавања материје, тако и њене интерпретације, кратке и јасне анализе често употребљене као скретнице унутар текста доводе веома често ову ауторку до питања које се поставља као удео људскости у сотериолошкој мисији богочовекове патње. Као одговор, Мирјана Татић-Ђурић оставила је најлепше редове посвећене односу Богородице и Христа у српској историографији о тој теми. Мада се интересовање за христолошку иконографију јавило у доцнијем периоду њеног рада, студије посвећене тој теми прикупљене су у другој монументалној монографији *Студије о Христју* (Јасен, Београд 2011).

Њен дугогодишњи труд добио је пуно признање учешћем у раду на капиталном остварењу српске лексикографије, *Енциклопедији њавославља*, у три тома (2002). Уз најистакнутије професоре Теолошког факултета и академике, Мирјана Татић-Ђурић била је члан редакције ове публикације и сама аутор 82 одреднице о иконографији, претежно о Богородици. До свог краја, њен радни век остао је у знаку теме *У раду и стварању лежи смисао живошта*, теме матурског рада за који је Мира Татић добила награду за најбољи матурски рад у Србији 1943. године.

Бранка Иванић



БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА¹

1947.

Средњовековна архитектура, Београд, 1947.

1949.

Пећско четворојеванђеље бр. 363, у: *Научни прилози сјуденајиа Филозофској факултетиа*, Београд, 1949, стр. 123–133.

1956.

Јешића песак у Остружници, у: *Археолошки сјоменици и налазишја у Србији II. Централна Србија*, Београд, 1956, стр. 245–246.

1958.

Готски гроб из Остружнице, *Зборник радова Народної музеја 1*, Београд, 1958, стр. 161–185.

1960.

Ариље, Београд, 1960.

Данил међу лавовима, један примерак новгородске сликарске школе XV века, *Зборник радова Народної музеја 2*, Београд, 1960, стр. 153–172.

Једна касноантичка лампа из збирке Народног музеја у Београду, *Жива Антика*, год. 10, св.1–2, Скопље, 1960, стр. 237–248.

1961.

Les objets byzantins au Musée National de Belgrade, in: *Résumés des Communications XIIe Congrès international des études byzantines Belgrad – Ochride, 1961*, стр. 106–107.

Три византијске посуде из Народног музеја у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности 6–7*, Београд, 1961, стр. 27–44.

1962.

Античко наслеђе у средњовековној уметности, *Жива Антика*, год. 11, св. 2, Скопје, 1962, стр. 377–398.

¹ Списак објављених радова Мирјане Татић-Ђурић приређен је на основу Библиографије објављене у књизи *Сјудије о Христју*, Јавор, Београд, 2011.

Das Bild der Engel, Recklinghausen, 1962.

Бронзани тег са ликом византијске царице, *Зборник радова Народној музеја* 3, Београд, 1962, стр. 115–127.

1964.

Angel, Recklinghausen, 1964.

Златни налаз из Вишњице, *Зборник Народној музеја* 4, Београд, 1964, стр. 185–195.

Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе, *Зборник Народној музеја* 4, Београд, 1964, стр. 267–281.

Pavlica na Ibru, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, Zagreb, 1964, str. 640–641.

Pavlovac, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, Zagreb, 1964, str. 641.

Pokriškin, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, Zagreb, 1964, str. 694.

1965.

Ostružnica, *Enciklopedija Jugoslavije* 6, Zagreb, 1965, str. 397.

Pavlovac pod Kosmajem, *Enciklopedija Jugoslavije* 6, Zagreb, 1965, str. 444.

Poganovo, *Enciklopedija Jugoslavije* 6, Zagreb, 1965, str. 524.

Prizren, *Enciklopedija Jugoslavije* 6, Zagreb, 1965, str. 621–622.

Prokuplje grad, *Enciklopedija Jugoslavije* 6, Zagreb, 1965, str. 625.

1966.

Rudenica, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Zagreb, 1966, str. 135.

Srbija, rani srednji vek, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Zagreb, 1966, str. 267–269.

Стеатитска иконица из Куршумлије, *Зборник за ликовне уметности Маџице српске* 2, Нови Сад, 1966, стр. 65–85.

Tatić Žarko, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Zagreb, 1966, str. 401.

1967.

Икона апостола Петра и Павла у Ватикану, *Зограф* 2, Београд, 1967, стр. 11–16.

Сребрно посуђе из Костолца, *Зборник Народној музеја* 5, Београд, 1967, стр. 351–374.

1969.

Икона Богородице „Прекрасне“, њено порекло и распрострањеност, у: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд, 1969, стр. 335–354.

[Каталожке јединице], у: *Средњовековна уметносћ у Србији*, Београд, 1969, стр. 37, 39–44, 46, 48–50, 52–53, 55–72, 74–79, 80–82, 87–96, 107, 116–117, 120–122, 128–129.

1970.

Збирка фибула и апликација са емајлом, *Зборник Музеја применене уметносћи* 14, Београд, 1970, стр. 81–92

Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородице Евергетиде, *Зборник за ликовне уметносћи Мајице српске* 6, Нови Сад, 1970, стр. 15–36.

[Katalog], in: *Mittelalterliche Kunst Serbien*, Berlin, 1970, str. 39–84.

Уметност раног средњег века, у: *Народни музеј Београд – водич*, Београд, 1970, стр. 37–43.

[Catalogo], in: *Antica arte Serba*, Roma, 1970, str. 39–80.

[Catalogo], in: *Antica arte Serba*, Venezia, 1970, str. 39–84.

1971.

La Vierge Immaculée Panachrantos. Son iconographie et son culte, in: *De Cultu Mariano saeculis VI–XI. Considerationes generales*, Acta Congressus Mariologici–Mariani internationalis in Croatia anno 1971 celebrati, vol. 2, Romae, 1972, str. 247–271.

Марија–Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте, *Зборник за ликовне уметносћи Мајице српске* 7, Нови Сад, 1971, стр. 209–218.

1972.

Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе, *Зборник за ликовне уметносћи Мајице српске* 8, Нови Сад, 1972, стр. 63–88.

Живот на фрескама, *Полиџика*, Специјални додаток, март 1972.

Једна гротеска из Љевишке, *Зоџраф* 4, Београд, 1972, стр. 24–26.

1973.

Икона Јована Крилатог из Дечана, *Зборник Народној музеја* 7, Београд, 1973, стр. 39–51.

1975.

Икона Богородице Скопиотисе, *Зборник на Археолошки музеј на Македонија посвећен на Димче Коџо*, 6–7, Скопје, 1975, стр. 245–256.

Икона Св.Тројице са потписом сликара Јована, *Зборник Народној музеја* 8, Београд, 1975, стр. 489–496.

Iconographie de la „Vierge de Passion“: genèse du dogme et symboles, *Cahiers marials*, nouvelle série 99, Paris, 1975, str. 223–234.

1976.

Bogorodica Nikopeja, u: *Zbornik radova I kongresa Saveza društava povijesničara umjetnosti SFRJ*, Ohrid, 1976, str. 39–52.

Eleousa. A la recherche du type iconographique, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 25, Wien, 1976, str. 259–267.

Icône signée de Constantinos Zgouros avec la representation du Christ Grand archeveque, in: *Πρακτικά του Α' Διέθνους συνεδριου Πελοποννησιακών σπουδων*, T. 2, 'Αθήναι, 1976, str. 211–218

L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe, in: *Actes du XIVe Congrès International de études byzantines*, Bucarest, 6–12. Sept. 1971, Bucarest, 1976, str. 311–322.

1977.

Икона Богородице Знамења, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 13, Нови Сад, 1977, стр. 3–26.

[Katalog], in: *Kunst der Ostkirche*, Herzogenburg 1977, str. 211–214.

1978.

Икона Богородице Београдске, *Годишњак града Београда* 25, Београд, 1978, стр. 147–161.

Heide und Helmut Buschhausen, Die Marienkitche von Appolonia in Albanien. Byzantiner, Normanen und Serben im Kampf um die Via Egnatia (приказ), *Зограф* 9, Београд, 1978, стр. 77–78.

1979.

La Vierge de la Vraie Espérance—symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 15, Нови Сад, 1979, стр. 71–92.

Мирјана Љубинковић–Ђоровић (биографија), *Зборник Народној музеја* 9–10, Београд, 1979, стр. 7–8.

Пијета са Јованом и Јосифом Ариматијским, *Зборник Народној музеја* 9–10, Београд, 1979, стр. 551–569.

1980.

Арилје, *Енциклопедија Југославије* 1, Zagreb, 1980, str. 295.

Две необјављене Лонгинове иконе, *Свеске Друштва историјара уметности Србије* 9–10, Београд, 1980, стр. 1–12.

1981.

- L'icône de Kyriotissa, in: *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines II. Art et Archéologie*, Athenes, 1981, str. 759–786.
- Iconographie de la Vierge de Passion genèse du Dogme et des symboles, in: *De Cultu Mariano saeculis XII–XV, Acta Congressus Mariologici Mariani internationalis Romae anno 1975 celebrati VI*, Romae, 1981, str. 135–168.

1982.

- Икона са оријенталним натписом у збирци Народног музеја у Београду, *Зборник Народног музеја* 11/2, Београд, 1982, стр. 7–15.
- The Influence of Mistra on the Postbyzantine Painting at Balkan, in: *Πρακτικά του Β' Διέθνους συνεδρίου Πελοποννησιακών σπουδων*, 'Αθηναι 1981–1982, str. 305–320.

1983.

- Ариље, *Енциклопедија Југославије* 1, Загреб, 1983, стр. 220–221.
- Арханђели код Призрена, *Енциклопедија Југославије* 1, Загреб, 1983, стр. 232–233.
- Панагијар из Војловице, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 19, Нови Сад, 1983, стр. 171–184.
- Фенечка Чудотворица, *Свеске Друштва историцара уметности Србије* 14, Београд, 1983, стр. 43–51.

1984.

- Ikona, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb, 1984, str. 616–619.
- Ikonomastis u Srbiji, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb, 1984, str. 625–626.
- Ljubinković, Mirjana, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb, 1984, str. 218.
- Ljubinković, Radivoje, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb, 1984, str. 218.
- Poznate ikone od XII do XVIII veka*, Beograd, 1984.
- Han, Verena, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb, 1984, str. 516.
- [Harisijadis Mara], *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb, 1984, str. 518.

1985.

- Anastasii Sinaitae VIAE DUX, ed. Uthemann, Karl–Heinz, Brepols, 1981 (приказ), *Зограф* 16, 1985, стр. 85–86.
- Богородица Владимирска, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 21, Нови Сад, 1985, стр. 29–50.
- Вита из Котора, *Енциклопедија Југославије* 2, Загреб, 1985, стр. 726–727.

1986.

Студеничка Богородица Кириотиса, у: *Осам векова Сѡуденице*, Београд, 1986, стр. 191–195.

1987.

Karan, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 14–15.

Kondakov, N. B., vizantolog, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 83.

Konstantin Zograf, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 85.

L'inspiration littéraire dans l'iconographie mariale, in: *L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et des courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec* (Belgrade, 1985), Belgrade 1987, str. 41–55.

Lazarev, V. N., vizantolog, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 179.

Longin, živopisac, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 202.

Maksimović, Jovanka, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 267.

Mihailović, Radmila, *Likovna enciklopedija Jugoslavije* 3, Zagreb, 1987, str. 324.

Охридска Богородица Утешитељка, *Зборник Народној музеја* 13/2, Београд, 1987, стр. 31–40.

Херцеговачки митрополит и патријарх српски Антоније као ктитор фресака и икона, у: *Милешева у историји српској народа*, Београд 1987, стр. 195–204.

1988.

Byzance après Byzance – aspects, survivances et innovations, *Balkanica* 20, Belgrade, 1988, str. 9–32.

Ikona, *Enciklopedija Jugoslavije* 5, Zagreb, 1988, str. 491–494.

Les icônes de la Vierge à Studenica, у: *Сѡуденица и византијска уметност око 1200. јодине*, Београд, 1988, стр. 193–203.

Die Ohrider Ikone der Gottesmutter Trösterin, in: *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag in Memoriam*, München, 1988, str. 269–282, 445–452.

L'Hymne 'ΕΠΙ ΣΟΙ ΧΑΙΡΕΙ' dans les monasteries de Vulkano et de Mardaki en Messénie, in: *Πρακτικά Γ' Διεθνούς συνεδρίου Πελοποννησιακών σπουδών*, Μαλαμάτα, 8–15, Σεπτεμβρίου 1985, 'Αθήναι, 1987–1988, str. 353–364.

1989.

Archanges gardien de porte à Dečani, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд, 1989, стр. 359–366.

Икона рођења Богородице из Шишатовца, у: *Манасѿир Шишаѿовац*, Београд, 1989, стр. 197–204.

Надживелост антике у српској уметности и култури средњег века, у: *Анѿичке сѿудѿје код Срба*, Београд, 1989, стр. 281–306.

1990.

Богородица Млекопитатељница, *Зборник за ликовне уметности Маѿице срѿске* 26, Нови Сад, 1990, стр. 119–138.

‘Η Είκονα της Παναγίας Κυκκοτίσσας, in: *Επετηρίδα κεντρου μελλετων ιερασ μονησ Κυκκου* 1, Λευκοσία, 1990, str. 199–220.

1991.

Богородица у делу архиепископа Данила II, у: *Архиеѿискоѿ Данило II и ѿегово доба*, Београд, 1991, стр. 391–408.

Једна нова тема словенског барока, у: *Заѿагноевроѿски барок и визанѿѿјски свети*, Београд, 1991, стр. 123–135.

1993.

Image et Message de la Théotokos „Source de vie“, in: *Textes et imges de pré-sage dans le Sud–Est Européen au Moyen Age et à la première époque moderne: politique et mentalité*, Bucarest, 1993, str. 31–47.

Исѿне despotique a St. Taxiarque de Lada et l’origine du theme „Le Christ Ampelos“, in: *Πρακτѿка Δ’Διέθνουσ συνεδριου Πελοποννησιакων σπουδην*, Κόρινθος 9–16. Σεπτεμου 1990, Αθηναι 1993, str. 209–225.

1994.

Ангелина Василић (1926–1993) (некролог), *Гласник Друшѿѿва конзерватора Србије* 18, Београд, 1994, стр. 247–248.

Легенда о Авгару и српски Абагар, *Зборник за ликовне уметности Маѿице срѿске* 29–30, Нови Сад, 1994, стр. 251–279.

Метод и уметност, *Зборник Народноѿ музеја* 15/2, Београд, 1994, стр. 275–286

Мистични Логос и ѿегова слика, *Valcanica* 25/1, Београд, 1994, стр. 297–315.

Сребрни лик Богородице, у: *Радионице и ковнице сребра*, Београд, 1994, стр. 277–293.

1995.

Les Apôtles Pierre et Paul embrassé a Vulkanos, in: *The Fifth International Congress of Peloponnesian Studies*, Argos–Navplion, 1995.

L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle, in: *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, str. 557–564.

1996.

Богородица Заступница у Ариљу, у: *Свети Ахилије у Ариљу (историја, уметности)*, Београд, 1996.

1997.

Тројеручица Светог Саве и њен култ у православном свету, у: *Силавање моштију Светог Саве (1549–1994)*, Београд, 1997, стр. 133–160.

2000.

Богородица Страсна у Жичи, у: *Манастир Жича*, Краљево, 2000, стр. 149–164.

La mère de dieu „Perivleptos“ à Elmali Kilisse. Ses modèles et répliques, in: *Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, Stuttgart, 2000, str. 240–257.

2002.

[82 одреднице о иконографији], *Енциклопедија православања I–III*, Београд, 2002.

Премудрост уз јеванђелисту у Ресави, у: *Словенско средњовековно наслеђе. Зборник у част Ђорђа Трифуновића*, Београд, 2002, стр. 189–209.

2003.

Две иконе Христових страдања из Народног музеја у Београду, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 34–35, Нови Сад, 2003, стр. 181–199.

2005.

Чудотворне иконе Богородице на Светој Гори Атонској, у: *Четири казивања о Светој Гори*, Београд, 2005, стр. 48–83.

2006.

La Théotokos „Λυχνία“ dans l'art et l'hymnographie, *Balkanica* 37, Београд, 2006, стр. 89–102.

2007.

Судије о Богородици, Београд, 2007.

2008.

Икона Христа Спаситеља и животодавца из Зрзе, *Вардарски зборник 6*,
Београд, 2008, стр. 1–18.

2011.

Студије о Христју, Београд, 2011.



Олга З. ШПЕХАР

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

СИРМИЈУМСКИ МУЧЕНИЦИ И КРЕИРАЊЕ ИДЕНТИТЕТА РАНОХРИШЋАНСКОГ ГРАДА

Astra fovent animam corpus natura recepit¹

Апстракт: Римљани су веровали да добробит државе зависи непосредно од колективног изражавања побожности свих њених грађана, а уништавање сваког облика непослушности, па и религијске, постало је из перспективе римских царева 3. века разумљиво, чак оправдано. Тим поводом спроведени су и прогони хришћана, међу којима су најсуровији били они које је у периоду од 303. до краја своје владавине 305. године спровео цар Диоклецијан на територији читавог Царства, па и у касноантичком Сирмијуму. Стварање култова мученика било је међу најважнијим последицама прогона. Места страдања или сахране оних који су изгубили живот због хришћанства постала су и места окупљања читаве заједнице. Изградњом храмова, маријума и меморија на сирмијумским некрополама након Миланског едикта 313. године драстично је измењена топографска слика града. Поставши ходочаснички центар, Сирмијум је свој легитимитет међу другим великим градовима Царства заснивао управо на значају локалних страдалника за веру.

Кључне речи: касна антика, рано хришћанство, Сирмијум, сакрална топографија, култ мученика, некрополе

Након проглашења Миланског едикта 313. године и пораза Лицинија 324. године обележавање гробова оних који су страдали у име хришћанског Бога репрезентативним архитектонским споменицима било је међу прио-

1 Текст урезан на гробу епископа града Лиона почетком 6. века. Према: P. R. L. Brown, *The cult of the Saints: its rise and function in Latin Christianity*, Chicago, 1981, 3.



ритетима хришћанске заједнице. Њихово мучеништво сматрано је својеврсним *imitatio Christi*, а њихов живот био је једино што су могли као жртву принети Богу,² постајући на тај начин сакрални фокус ка коме су били усмерени погледи оних који су преживели прогоне да би од затирања сачували своју веру. Припадници хришћанске заједнице окупљали су се крај њихових гробова како би „уживали у предукусу *refrigerium*-а, радосног освежења Божјим рајем.“³ Мартиријуми и меморије саграђени на градским некрополама постали су центри таквих окупљања, те су стога имали пресудну улогу у стварању топографске слике християнизованог града, по много чему различите од оне која је била карактеристична за прехришћанске урбане центре. Изградња ових нових сакралних средишта била је саставни део јавног и религијског живота у свим великим градовима Царства у 4. и 5. веку. Управо у том периоду подигнути су и хришћански храмови на некрополама касноантичког Сирмијума (*Sirmium*), који су из темеља изменили изглед урбаног простора изван градских бедема, мењајући истовремено и његово значење.

Антички Сирмијум формирао се као насеље са градским статусом у време династије Флавијеваца (69–96).⁴ Касноантичка историја овог града добро је позната захваљујући изузетном значају који је као повремени царска резиденција добио истовремено са другим тетрархијским *sedes imperii* крајем 3. и почетком 4. века.⁵ Тада је на темељима старијих објеката у југоисточном делу града саграђена царска палата са хиподромом, као и луксузне виле.⁶ Из писаних извора, пре свега аката црквених сабора и сачуваних међусобних личних преписки појединих епископа, дознајемо да је током 4. и 5. века Сирмијум био и важно седиште ране цркве.⁷ Заправо, велики значај Сирмијума у периоду од 4. века до пада града у руке Авара 582. године⁸ темељи се управо на личности епископа и континуитету епископског седишта у том периоду.

2 G. Heyman, *The Power of Sacrifice: Roman and Christian Discourses in Conflict* [Washington], 2007, 164; C. R. Moss, *The Other Christs. Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*, Oxford, 2010, 20–21, 46–47.

3 П. Браун, *Усион хришћанства на Зайпагу. Тријумф и разноликост 200–1000. године*, Београд, 2010, 93.

4 V. Popović, “Sirmium, a town of emperors and martyrs”, in: *Roman imperial towns and palaces in Serbia*, D. Srejović (ed), Belgrade, 1993, 17, 19; M. Mirković, *Sirmium: istorija grada od kraja I do kraja VI veka*, Sremska Mitrovica, 2008, 19–20.

5 *Isto*, 32, 85. О значају Сирмијума сведочи и Амијан Марцелин пишући о Јулијану у својој *Историји*: „Обрадован овим догађајем и предзнаком, и учвршћен у нади на будућност – да ће, као у овој многољудној и славној метрополи бити примљен и у другим градовима као спасоносна звезда – приредио је следећег дана трке колима, на велико задовољство народа.“ Упоредити: *Amm. Marc. XXI, X, 2* = А. Марцелин, *Историја*, предговор, превод и објашњења М. Милин, Београд, 1998, 232.

6 И. Поповић, „Сирмијум – царска резиденција, панонска метропола и хришћанска глава Илирика“, у: *Константијин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*, ур. И. Поповић и Б. Борић-Брешковић, Београд, 2013, 108, сл. 47. О фазама у изградњи царске палате и њеној декорацији упоредити: I. Popović, “The motif of Christogram on architectural elements from the imperial palace in Sirmium”, in: *Serdica Edict (311 AD): concepts and realizations of the idea of religious toleration*, V. Vachkova et D. Dimitrov (eds), Sofia, 2014, 261–276. О архитектонској пластици сирмијумске палате и *villae urbanae*: М. Јеремић, „Техника *champlevé* на клесаном архитектонском декору Сирмијума IV века“, у: *Драгослав Срејовић и уметност: Крајњевац, 28. и 29. новембар 2006*, ур. В. Јовић, Крагујевац, 2008, 138–148.

7 J. Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire Romain*, Roma, 1967; П. Милошевић, *Археологија и историја Сирмијума*, Нови Сад, 2001, 202–203.

8 W. Pohl, *Die Awaren. Ein Steppenvolk in Mitteleuropa, 567–822 n. Chr.*, München, 1988, 70–76.

Поменути континуитет почивао је, између осталог, и на немалом броју оних који су у прогонима почетком 4. века изгубили живот не желећи да се одрекну вере у Христа. Места на којима су страдали или сахрањени обе-лежена су већ током истог или почетком наредног века архитектонским споменицима, који су нам познати захваљујући археолошким ископавањима у данашњој Сремској Митровици од краја 19. века до данас. Откривена светишта ранохришћанског Сирмијума представљају доказе тога колики су значај култови мученика имали у христијанизацији града, који ће захваљујући ктиторској делатности епископа и богатијих чланова конгрегације већ у 4. веку оправдано заслужити важно место међу великим урбаним центрима хришћанског Царства.

Први у изворима потврђени сирмијумски мученик и први по имену познати градски епископ био је Иринеј.⁹ Његово страдање везује се за прогоне који су уследили када је у фебруару 303. године цар Диоклецијан (284–305) издао едикт којим се наређује да хришћански храмови морају бити уништени, списи спаљени, а хришћани протерани са свих државних функција уз губљење грађанског права.¹⁰ Овако суров и одлучан напад на монотеистичко хришћанство само је једна последица турбулентног 3. века, када су се цареви смењивали на престолу великом брзином и, по правилу, умирали насилном смрћу.¹¹ У циљу уређења политичких, социјалних и финансијских прилика у Царству, Диоклецијан је предузео многе непопуларне мере у које се убраја и поменути едикт. Њиме је започео последњи, али уједно и најсуровији талас прогона хришћана.¹²

У периоду од 303. до 305. године страдало је на десетине мученика у Сирмијуму.¹³ Премда би о њима најречитије сведочиле пасије, до данас је сачуван веома мали број оних које се односе на сирмијумске страдалнике. Редак пример представља, на пример, Пасија св. Иринеја настала, вероватно, у другој половини 4. века.¹⁴ Иако препуна *topos*-а карактеристичних за

9 Као датум страдања св. Иринеја узима се најчешће 5. или 6. април 304. године. Упоредити: Zeiller, *nav. delo*, 79–81; H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1912, 293; F. Dolbeau, „Le dossier hagiographique d'Irénée de Sirmium“, *Antiquite tardive* 7, 1999, 205. У Acta Sanctorum, међутим, страдање сирмијумског епископа налази се под датумом 25. март. Упоредити: *Acta Sanctorum, Martii, Tomus Tertius*, colligere coepit J. Bollandus, G. Henschenius et D. Papebrochius, Parisiis et Romae, 1865, 553; F. Dolbeau, *nav. mesto*.

10 Издавање *Constitutio Antoniniana* већ на самом почетку 3. века (212. године), којим се римско грађанско право додељује свим слободним становницима Царства, значило је уједно и да су богови Рима постали богови које треба и мора да поштује сваки „Римљанин“. Непощтовање римских закона за многе је значило и губитак грађанског права.

11 G. Heyman, *nav. delo*, 167–168.

12 Пишући о касноантичкој Александрији, Кристофер Хас (Christopher Haas) истиче да је датум доласка Диоклецијана на чело државе и данас значајан датум у коптском календару, а његову владавину означава као „Еру мученика“. Упоредити: Ch. Haas, *Alexandria in Late Antiquity: Topography and Social Conflict*, Baltimore and London, 1997, 9.

13 Реч је о 22 по имену позната мученика, пет (или седам) девица, као и већем броју оних који су збирно поменути. Упоредити: M. Jarak, „Ranokršćanski mučenici Panonije“, у: *1700 godina svetih srijemskih mučenika: Zbornik radova s međunarodnog simpozija o 1700. obljetnici Sirmijsko-panonskih mučenika* (304.-2004.), prir. D. Damjanović, Đakovo, 2011, 54.

14 Моруће је да је Пасија настала и у 6. веку, али се заснива на оригиналу из 4. века. Упоредити: D. Damjanović, „Autentične pasije sirmijsko-panonskih mučenika“, у: *1700 godina svetih srijemskih mučenika*:

мартиролошку литературу, она ипак пружа неке веома значајне податке о страдалништву сирмијумског епископа. У њој се наводи да је епископ ухапшен заједно са својим ђаконом Димитријем и изведен пред Проба, тадашњег претора префектуре Илирик (*agens praefecturam praeses Probus*), који се помиње као судија и у другим познатим пасијама из истог периода. Иринеј је, као углавном и сви његови саборци за веру, одбио да принесе жртву римским боговима, што је сматрано једним од основних видова непоштовања римске државе и њене управе оличене у личности цара. Будући да није желео да се одрекне своје религије, Иринеј је осуђен на смрт и одведен на *pons Basantis* (*Basentis*). Омогућивши му да се накратко помоли свом хришћанском Богу, целат му је одрубио главу, а његово тело је потом бачено у реку.¹⁵ Овакав начин погубљења требало је да спречи да се крај гроба страдалог окупљају они који би желели да му одају почаст, те самим тим да онемогући и стварање његовог култа.¹⁶

Страдање Светог Иринеја било је део царске кампање која је за циљ имала очување стабилности Царства затирањем хришћанског свештенства, а самим тим и Цркве. Основни разлог за овакве потезе државе огледа се у све већем значају који су епископи имали у животу хришћанске градске популације крајем 3. и на самом почетку 4. века.¹⁷ Поједини рани епископи, баш као и Свети Иринеј, били су препознати као вође своје заједнице и стога опасни по стабилност града и Царства у целини. Историја им је веома брзо доделила улогу мученика, а на крви коју су они пролили зарад опстанка своје конгрегације заснована је и хришћанска црква након 313. године. Тако су на страдању Светог Иринеја легитимитет темељили и сви потоњи епископи Сирмијума, чија су имена захваљујући писаним изворима скоро без прекида сачувана све до почетка 5. века.¹⁸

Писани помени страдалих предводника хришћанске заједнице – епископа Иринеја, свештеника Ромула и ђакона Димитрија, Фортуната, Доната и Сил-

Zbornik radova s međunarodnog simpozija o 1700. obljetnici Sirmijsko-panonskih mučenika (304.-2004.), prii. D. Damjanović, Đakovo, 2011, 87.

- 15 *Acta Sanctorum, Martii, Tomus Tertius*, 555; J. Zeiller, *nav. delo*, 79–81; Р. Поповић, *Рано хришћанство на Балкану пре досељења Словена*, Београд, 1995, 42; F. Dolbeau, *nav. delo*, 211–214; В. Поповић, „Блажени Иринеј, први епископ Сирмијума“, у: *Sirmium: ipad царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2003, 260; „Пасија св. Иринеја Сирмијскога“ (превод и белешке М. Милин), у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2004, 186–187; М. Мирковић, *nav. delo*, 116; М. Јарак, *nav. delo*, 60–61; D. Damjanović, *nav. delo*, 77, 80–81. Судићи по Лактанцију, „смакнуће мачем“ представљало је повластицу малог броја људи, „ако су им старе заслуге прибавиле право на благу смрт“. Упоредити: Lact. De Mort. 22, 3 = L. C. F. Laktancije, *O smrtna prognitelja*, prijevod N. Cambi i B. Lučin, Split, 2005.
- 16 У званичној римској религији веровало се да само душа покојника који је прописно сахрањен може да доспе у Елизијум. Упоредити: J. M. C. Toynbee, *Death and burial in the Roman World* [London], 1982, 49. Будући да они који су одбијали да приносе жртве за добробит цара и Царства нису заслужили место у Елизијуму, њихова тела управо стога често нису била прописно сахрањена.
- 17 R. van Dam, “Bishops and Society”, in: *The Cambridge History of Christianity. Vol. 2, Constantine to c. 600*, A. Casiday et F.W. Norris (eds), Cambridge... [etc.], 2007, 343–344.
- 18 М. Мирковић истиче да низ сирмијумских епископа није био непрекидан у периоду од почетка 4. до почетка 5. века, указујући на то да постоји празнина између св. Иринеја и следећег епископа Домнија, чији епископат датује у период између (око) 325. и 335. године. Упоредити: М. Мирковић, „Лициније и прогони хришћана у Сингидунуму“, *Зборник Филозофског факултета* 14–1 (Београд), 1979, 26.

вана¹⁹ – сугеришу да је у граду већ на почетку 4. века морао постојати објекат где су се обављала богослужења у складу с потребама очигледно нарастајуће заједнице. Досадашња археолошка истраживања касноантичког Сирмијума нису потврдила ову хипотезу.²⁰ Упркос томе, може се претпоставити да је *domus ecclesiae* морала постојати, свакако, најкасније 304. године, као место на којем се окупљала хришћанска градска популација предвођена епископом.²¹ Стога се страдања св. Иринеја и његовог ђакона Димитрија у априлу 304. године могу узети као *terminus ante quem* за постојање одговарајућег објекта коришћеног за подучавање катехумена, крштавање, служење литургије и Евхаристију као врховни чин сваког раног хришћанског богослужења.²²

Martyrologium Hieronymianum бележи да су и други хришћански страдалници изгубили животе истог дана када је погубљен и ђакон Димитрије. Реч је о страдању пет или, како исти текст касније наводи, седам девица.²³ Неједнак број страдалих које помиње *Мартиролој* не може се разјаснити стога што у изворима нису сачувана њихова лична имена. Насупрот том примеру, неки сирмијумски страдалници за Христову веру познати су пак само по имену, попут Полиона, Секунда, Базиле и многих других.²⁴ Сачувана је, међутим, пасија св. Синерота (*Sireno, Sinerio, Sinerotus*), који се убраја у најпоштованије локалне мученике. У њој се може прочитати да је био баштован грчког порекла, који је увредио супругу једног официра из непосредног окружења цара Галерија. Поменути догађај био је основни разлог његовог хапшења, али је приликом сведочења пред судом откривено да је хришћанин. Стога је осуђен и погубљен, а на месту на којем је сахрањен подигнута је црква око које се касније формирала некропола, што је потврђено и археолошким ископавањима северно од бедема касноантичког града.²⁵

Свети Синерот и његови саборци за веру били су, пре свега, значајни за локалну популацију. Међутим, неколико сирмијумских мученика слављено је широм хришћанског света. Света Анастасија била је међу последњим и најпоштованијим који су страдали у време Диоклецијанових прогона. Она је живот изгубила крајем 304. године. Сачуване су бројне легенде које доносе

19 H. Delehayе, *nav. mesto*; M. Jarak, *nav. delo*, 61.

20 M. Јеремић, „Култне грађевине хришћанског Сирмијума“, у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2004, 46; J. Janssens, „Historiološka promišljanja o starokršćanskim objektima u Sirmiumu“, у: *1700 godina svetih srijemskih mučenika: Zbornik radova s međunarodnog simpozija o 1700. obljetnici Sirmijsko-panonskih mučenika (304.–2004.)*, прir. D. Damjanović, Ђakovo 2011, 216.

21 H. Delehayе, *nav. mesto*.

22 G. Dix, *The Shape of the Liturgy*, London, 1945, 103–105.

23 *Acta Sanctorum, Aprilis, Tomus Primus*, collecta, digesta, illustrata a G. Henschenio et D. Papebrochio, Parisiis et Romae, 1866, 817–818.

24 H. Delehayе, *nav. mesto*.

25 „Пасија мученика Синерота“ (превод и белешке М. Милин), у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2004, 187–189; M. Jarak, *nav. delo*, 64–65; D. Damjanović, *nav. delo*, 77–78. Опширније о некрополи видети у: A. Нутрек, „Starokršćansko grobište sv. Sinerota u Srijemu“, у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика): зборник радова*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2004, 199–206; J. Zeiller, *nav. delo*, 87–88; M. Mirković, *nav. delo*, 116.

различите информације о њеном пореклу и страдању. По једној легенди, мученица је била пореклом из Сирмијума, док је по другој била римска матрона, можда чак и сестра цара Константина, која је ухапшена и погубљена у панонској метрополи. Трећа легенда наводи да је Анастасија Римљанка која је ухапшена у Сирмијуму да би касније била погубљена на острву Палмарија.²⁶ Ипак, најбројнији извори бележе да је мученица сахрањена у врту извесне матроне Аполоније у Сирмијуму.²⁷ Иако поменути податак не указује поуздано на постојање храма у којем су мошти св. Анастасије биле похрањене, из писаних извора 9. века дознаје се да су се налазиле у Сирмијуму до отприлике 470. године, када су пренете у Константинопољ.²⁸ Судићи по Константину VII Порфирогениту (913–959), светитељкине мошти у његово време више нису биле ни у Константинопољу, већ у Диадори, данашњем Задру.²⁹

На поклопцу саркофага у којем је похрањено светитељкино тело, а који је и данас у катедралној цркви у Задру, исклесан је натпис који гласи: + *In nomine s(an)c(t)e Trinitatis hic recuiscit corpus beate s(an)c(t)e Anastasie + De donis D(e)i et s(an)c(t)e Anastasie Donatus peccatur episcopus fecit D(e)o gratias.*³⁰ Помен епископа Доната у овом посветном натпису омогућио је његово датавање у 9. век.³¹ Зна се и податак да су мошти пренете из престонице у Диадору као поклон у знак опроста што су се 805. године његови становници поклонили Карлу Великом, те су од тог тренутка мошти Свете Анастасије међу најважнијим сакралним фокусима Задра.³² Нешто касније, 819. године, мошти светитељке, или један њихов део пронађен је и у каролиншкој опатији у Фулди.³³ Будући да има веома мало поузданих писаних сведочанстава, не може се са сигурношћу пратити пут којим су се ове значајне сирмијумске

26 Више о различитим верзијама страдања у: P. Tóth, "Syrman martyrs in exile. Pannonian case – studies and a re-evaluation of the St. Demetrius problem", *Byzantinische Zeitschrift* Bd. 103/1, 2010, 157–159.

27 Р. Поповић наводи да је касније, када је хришћанство постало „дозвољена вера“, на истом месту подигнут храм посвећен светитељки, доносећи и податак да је Хитрек сматрао да се једна од две сакралне грађевине на источној некрополи може идентификовати са храмом св. Анастасије. Упоредити: Р. Поповић, *нав. дело*, 45. Из млађег *Страдања св. Димитрија (Passio Altera)* зна се да је префект Леонтије саградио храм посвећен светитељу у Сирмијуму у близини Цркве Свете Анастасије, те постоје претпоставке и да су се оба храма налазила унутар бедема. Упоредити: *Acta Sanctorum, Octobris, Tomus Quartus*, collecta, digesta, comentariisque et observationibus a C. Suyskeno... [et al.], Parisiis et Romae, 1866, 95; An. Boll. II, 11 = *Analecta Bollandiana, Tomus II*, C. de Smedt, G. van Hooft et J. de Backer (eds), Paris, Bruxelles, 1883; M. Vickers, "Sirmium or Thessaloniki? A Critical Examination of the St. Demetrius Legend", *Byzantinische Zeitschrift* 67, 1974, 343; P. Tóth, *нав. дело*, 158; M. Jarak, *нав. дело*, 63–64.

28 *Theophanis Chronographia, Vol. 1*, recens. C. de Boor, Leipzig, 1883, 111; И. Николајевић, „Мученик Анастасија у Фулди“, у: *Сирмијум и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2004, 124–125; P. Tóth, *нав. место*.

29 Константин Порфирогенит наводи неку, иначе, непознату легенду да је реч о ћерки извесног Еустатија, који је у време њене смрти био на престолу. У одломку посвећеном овој светитељки Порфирогенит описује и базилику која јој је посвећена. Упоредити: Constantine Porphyrogenitus, *De ceremoniis aulae byzantinae* (trans.) R. J. H. Jenkins, Washington, 1967, 139; Д. Прерадовић, „Преноси реликвија из Византије на Јадран у периоду између VI и XI века“, у: *Ниш и Византија* 11 (ур. М. Ракоција), Ниш, 2013, 192, 195–197.

30 И. Николајевић, *нав. дело*, 128.

31 J. Zeiller, *нав. дело*, 85–86.

32 Д. Прерадовић, *нав. дело*, 206.

33 И. Николајевић, *нав. дело*, 127–131.

реликвије кретале у средњем веку, поготово не како су доспеле међу Франке. Извесно је да је култ Свете Анастасије био веома раширен међу готском популацијом, можда стога што су је Остроготи предвођени Теодорихом прихватили као своју светитељку-заштитницу.³⁴ О томе сведочи и чињеница да су јој посветили храм у самом срцу своје престонице у Равени.³⁵ Будући да је Карло Велики (768–814) сматрао Теодориха првим германским хришћанским краљем, може се претпоставити да је преношење реликвије св. Анастасије у франачку државу у време његовог наследника Лудвига Побожног (814–841) представљало део политике остваривања легитимитета Франачке путем повезаности с највећим остrogотским краљем.³⁶

Из околине Сирмијума потичу и петорица панонских скулптора, при чему је временом избледело сећање на једног од њих, те се у мартиролозима означавају као Четворица овенчаних (*Quattuor Coronati*). Позната су нам и њихова имена: Клаудије, Никострат, Симпроније, Касторије и Симплиције.³⁷ Хагиографија наводи да су изведени пред суд због одбијања да исклешу статуу Асклепија за цара Диоклецијана.³⁸ Осуђени су живи затворени у ковчеге од олова и бачени у реку, али је хришћанин Нестор касније пронашао ковчеге и сахранио их.³⁹ Култ ових сирмијумских скулптора проширио се, такође, у западне провинције Царства, при чему је најснажнији био у Риму. Стога се с разлогом претпоставља да су становници Сирмијума, који су избегли из града пре или најкасније у време аварског освајања 582. године, могли пренети у Рим и мошти Четворице овенчаних или један њихов део.⁴⁰ У прилог томе сведочи и списак присутних на сабору одржаном у Риму 595. године, на коме се среће потпис римског свештеника чије је седиште *titulus sanctorum IV coronatorum*.⁴¹ Писани подаци у неким мартиролозима, такође, наводе да су Четворица овенчаних заправо мученици из Рима. Тако, на пример, у *Martirologium Trevirensis* за шести дан новембарских ида пише: *Roma natal[is] sanctorum Quattuor Coronatorum. Claudii. Nicostrati. Simphroniani. Castori. Simplici martyris*.⁴² Из свега наведеног чини се да је слична судбина задесила култове Свете Анастасије и Четворице овенчаних, те је њихово

34 О односу Гота према св. Анастасији и могућим везама између готске популације и светилишта посвећених сирмијумској мученици у Константинопољу, Равени и Сирмијуму упоредити: I. Popović et S. Ferjančić, "A New Inscription from Sirmium and the Basilica of St. Anastasia", *Starinar* 63, 2013, 104–109.

35 D. Maukopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge, 2010, 174–175.

36 H. Shutz, *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750–900*, Leiden–Boston, 2004, 146.

37 An. Boll. II, 31; H. Delehayе, *nav. delo*, 295; M. Jarak, *nav. delo*, 58.

38 П. Мијовић, „Сирмијумски скулптори и каменоресци – Quattuor coronati“, у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од страдања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2004, 114.

39 J. Zeiller, *nav. delo*, 88–103; P. Поповић, *нав. гело*, 50.

40 О различитим верзијама легенди везаних за порекло и страдање Четворице овенчаних упоредити: P. Tóth, *nav. delo*, 159–161.

41 J. Zeiller, *nav. delo*, 100; P. Поповић, *нав. гело*, 49. О поменима Четворице овенчаних и пре 595. у Риму упоредити: P. Tóth, *nav. mesto*.

42 An. Boll. II, 31. Под заједничким именом *Quattuor Coronati* наведена су имена петорице мученика.

стварно порекло и страдалништво током средњег века било заборављено. Упркос томе, култ панонских скулптора је и након аварског освајања Сирмијума наставио да „живи“ у титулатури римске Цркве.

У време Диоклецијанових прогона, у Сирмијуму је страдао и Монтан, свештеник пореклом из Сингидунума, као и његова жена Максима. Чини се да њиховим страдањем започиње хронолошки низ оних чија се погубљења у Сирмијуму релативно прецизно могу датовати.⁴³ Осудио их је, попут Иринеја, Димитрија и пет (или седам) девица, преторијски префект Проб, наредивши да буду бачени у Саву заједно са још 40 хришћана.⁴⁴ Број оних који су у Сирмијуму страдали за веру указује на то да је град имао већу хришћанску заједницу него други градови у окружењу, на шта је утицала и његова улога повремениог пребивалишта царева,⁴⁵ али и његов значај трговачког и економског центра. Судићи по пасијама, у граду се налазио суд на чијем је челу био преторијски префект, што објашњава чињеницу да су ту осуђени и страдали и хришћани из околних градова, попут сингидунумског свештеника Монтана.⁴⁶

Многи сирмијумски мученици нису упамћени до данас најпре зато што је Сирмијум претрпео девастацију у време хунских напада 441/442. године, а потом и због улоге коју је имао у бројним сукобима између Ромеја и новонастањених „варварских“ племена који су се одвијали упоредо с развојем хришћанске цркве у граду. Коначно су га 582. године освојили Авари, након више неуспешних преговора са Ромејима.⁴⁷ Само годину дана касније Сирмијум је изгорео у пожару, а становништво, које је већ почело да се исељава у време аварског освајања, напустило је уништени град.⁴⁸ Раселили су се у разне делове некада простране империје, носећи са собом највредније што су поседовали, у шта се убрајају и мошти мученика. Томе у прилог сведочи култ Четворице овенчаних у Риму, а можда још речитије и сасвим утемељена могућност да је још у 5. веку легенда о страдању сирмијумског ђакона повезана са страдањем св. Димитрија Солунског.⁴⁹

Повезаност сирмијумског и солунског св. Димитрија, о чему је у историографији доста писано,⁵⁰ последица је преношења култа или повезивања

43 H. Delehaye, *nav. delo*, 294; M. Jarak, *nav. delo*, 58–60.

44 J. Zeiller, *nav. delo*, 105–106.

45 V. Popović, *Sirmium, a town of emperors and martyrs*, 16; I. Popović, *The motif of Christogram on architectural elements from the imperial palace in Sirmium*, 264.

46 M. Mirković, *Sirmium: istorija grada od kraja I do kraja VI veka*, 115.

47 Упоредити: Menandar, „Excerpta de legationibus“; у: *Грчки извори за бџарскајна историја II*, ред. И. Дуйчев et al., Софија, 1958, 219–257. п. 475,10–24; 476,4–10; 477, 1–7.

48 M. Mirković, *nav. delo*, 11.

49 О различитим тумачењима порекла култа св. Димитрија у историографији упоредити: P. Tóth, *nav. delo*, 145–154.

50 H. Delehaye, *nav. delo*, 263–264; J. Zeiller, *nav. delo*, 81–83; M. Vickers, *nav. delo*; P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans*, T. II, *Commentaire*, Paris, 1981, 202; P. Поповић, *nav. delo*; В. Поповић, „Култ светог Димитрија Солунског у Сирмијуму и у Равени“, у: *Sirmium: ipad careva и мученика*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2003, 279–289; М.В. Панов, „The creation of the cult of St. Demetrius in Thessalonica: byzantine invention?“, *Гласник на Институту за национална историја* 52, 2008, 75–86; P. Tóth, *nav. delo*; M. Jarak, *nav. delo*, 62;

култова двојице истоимених светитеља. Треба, међутим, имати на уму да су политички разлози могли да имају пресудну улогу у томе. Наиме, судећи према тексту Јустинијанове XI *Новеле*, Сирмијум је постао седиште префектуре Илирик 424. године, да би већ у време хунских напада 441. године изгубио ову функцију у корист Солуна.⁵¹ То је подразумевало пресељење префекта, администрације, а вероватно и дела сирмијумског становништва, у нову престоницу префектуре. Њихово присуство у Солуну могло је утицати на повезивање две легенде и/или два светитеља, при чему је временом солунска традиција потиснула старију сирмијумску.⁵² Можда је то разлог што млађи текст Чуда св. Димитрија *Passio altera (Passio secunda)* за разлику од старијег *Passio Sancti Demetrii Thessalonicensis (Passio prima)* доноси, нажалост, тешко провериве податке о градитељској делатности префекта Илирика Леонтија у Сирмијуму. Текст сведочи да је Леонтије, који је столовао у Солуну, саградио цркву посвећену св. Димитрију у свом граду у знак захвалности што су га његове чудотворне мошти исцелиле од болести коју је добио за време боравка у Дакији.⁵³ Након изградње ове цркве, префект се упућује у Илирик, са жељом да и тамо сагради цркву посвећену истом светитељу, у коју би сместио део мученикових моштију.⁵⁴ Јавивши се Леонтију у једној ноћној визији светитељ се лично успротивио скрнављењу својих остатака, те префект креће у Илирик са окрвављеном мучениковом хламидом и делом орарија затвореним у сребрну липсанотеку. Другу цркву посвећену св. Димитрију саградио је у Сирмијуму у близини већ постојећег храма мученице Анастасије, након што је уз светитељеву помоћ прешао реку Дунав.⁵⁵ На питања да ли је Сирмијум у 5. веку баштинио мошти локалног св. Димитрија и реликвије солунског истоименог светитеља, као и на који су се начин преплели култови поменуте двојице (ако су уопште постојала двојица) за сада нема коначног одговора.

Ипак, поменута транслација култова св. Димитрија и Четворице овенчаних може посредно да укаже на то да су се они који су се из Сирмијума иселили могли наћи у Солуну и у Риму. Становништво сирмијумског порекла са сигурношћу је потврђено и у Салони, где је на ранохришћанској некрополи на локалитету Манастирине откривен фрагментован саркофаг опатице

D. Dimitrov, "Who executed st. Demetrius? An attempt at a forensic report", in: *Serdica Edict (311 AD): concepts and realisation of the idea of religious toleration*, V. Vachkova (ed), D. Dimitrov, Sofia, 2014, 133–141.

51 Iust. Nov. XI = Iustinianus, *Novellae Constitutiones*, notis locupletate, recognitae, studio et diligentia Ivl. Pacii, Eustath. Vignon, 1580.

52 J. Zeiller, *nav. delo*, 81–83; P. Поповић, *nav. дело*, 43–44; M. Mirković, *nav. delo*, 116. О различитим фазама пасија св. Димитрија, улози пресељења седишта префектуре у Солун и мешању легенди о сирмијумском и солунском светитељу више: M. Vickers, *nav. delo*, 339–343; M. B. Panov, *nav. delo*, 79–83; P. Tóth, *nav. delo*, 162–163 са старијом литературом.

53 У неким мартиролозима среће се податак да је поводом свог чудесног оздрављења Леонтије сазидао две цркве, једну у Солуну, а другу у Сирмијуму. Упоредити: Delehaye, *nav. delo*, 263.

54 Викерс наводи изводе различитих Пасија св. Димитрија по којима је префект Леонтије желео да „врати“ светитељеве мошти у Сирмијум. Упоредити: Vickers, *nav. delo*, 343.

55 Vickers, *nav. delo*, 342–343; P. Lemerle, *nav. delo*, 200–201; V. Popović, „Die süddanubischen Provinzen in der Spätantike vom Ende des 4. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts“, 96–97.

Јохане (*Iohanna*). На једној страни саркофага налази се натпис са кога се може ишчитати да је опатица још као дете избегла из Сирмијума 584. године, те да се замонашила у манастиру у близини Салоне и ту и преминула у својој четрдесетој години 12. маја 612. године.⁵⁶ У Салони је откривен и надгробни споменик девојчице Доминике (*Domnicae*), такође, пореклом из Сирмијума, који се датује у приближно исто време као и натпис на саркофагу опатице Јохане.⁵⁷ Поменути натписи потврђују да је сирмијумско становништво избегло из града у престоницу Далмације, али нам нису познати сви правци у којима су се они могли упутити. У недостатку прецизнијих података чини се да су култови мученика ти који нам могу за сада послужити као једини путоказ.

На формирање и даљи развој култова мученика пресудно су утицали сирмијумски епископи, као својеврсни градски патрони који су након Миланског едикта имали у својим рукама духовну, али и профану власт. Сирмијум је био седиште појединих прелата који су имали изузетно велики значај у време када се хришћанска црква ломила између никејске догме и аријанске јереси. Од помена Домнија на Првом васељенском сабору 325. године,⁵⁸ па све до пада Сирмијума 582. године, писани извори бележе имена градских епископа који су одиграли можда и најзначајнију улогу у конституисању идентитета Сирмијума у Царству којим доминира нова религија. Домнија наслеђује епископ Еутерије, забележен у Актима сабора одржаног у Сердици 343–344. године.⁵⁹ Након њега на епископски престо долази Фотин, чије је име годинама одзвањало у црквеним круговима читавог християнизованог Медитерана, будући да је био зачетник веома раширене и неколико пута осуђиване фотинијанске јереси.⁶⁰

Када је 350. године погинуо Констанс, а узурпатор Ветранион се у Сирмијуму прогласио за цара, Констанције II (337–361) сместио је привремено своју резиденцију у овом граду. Разлог за царев долазак у Сирмијум био је, пре свега, успостављање контроле над самопрокламованим претендентима на престо, али је, како се чини, желео да донесе и мир сирмијумској Цркви уздрманој Фотиновим учењем. Сазвао је 352. године у граду сабор који је коначно осудио јеретичког епископа, те је након више неуспелих покушаја напослетку протеран из града. Заменио га је Германије, који је и сам био један од водећих личности антинекејске струје на Балкану.⁶¹ За његовог наследника постављен је Анимије, заступник никејске догме, чији избор пред-

56 П. Милошевић, *нав. дело*, 206; М. Јеремић, *нав. дело*, 69, нап. 63.

57 П. Милошевић, *нав. дело*, 207.

58 J. Zeiller, *нав. дело*, 143.

59 J. Zeiller, *нав. дело*, 144, 243.

60 Епископ Фотин осуђен је на два сабора, оба одржана у Милану 345. и 347. године, али је упорно остао на епископском престолу. Упоредити: М. Humphries, *Communities of the Blessed: Social Environment and Religious Change in Northern Italy, AD 200–300*, Oxford and New York, 1999, 133. О Фотиновој догматици упоредити: D. H. Williams, "Monarchianism and Photinus of Sirmium as the Persistent Heretical Face of the Fourth Century", *The Harvard Theological Review* 99/2, 2006, 187–188.

61 J. Zeiller, *нав. дело*, 144, 174, 270. Опширније о улози Фотина и његовој јереси и након збацивања са епископског престола видети у: D. H. Williams, *нав. дело*, 192–193; Б. Стојковски, „Хијероним о

ставља коначан пораз јеретичког наслеђа у Сирмијуму. Анемијев долазак на епископски престо пропраћен је још једним у низу сукоба између чланова царске породице и миланског епископа Амброзија. Наиме, аријанка Јустина, друга жена цара Валентинијана I и мајка и регент Валентинијана II, која је у време Германијевој смрти пребивала у Сирмијуму, покушала је да за наследника епископског трона постави некога из свог окружења. Амброзије из Милана тим се поводом умешао у избор епископа у панонској метрополи.⁶² Његовим залагањем изабран је Анемије као присталица проникејске струје на чијем је челу дуго био управо милански епископ.⁶³

Пре него што се 374. године посветио духовном животу Амброзије је као правник, заједно са својим братом Уранијем Сатиром, био део особља преторијског префекта са седиштем у Сирмијуму. Стога је милански епископ очигледно имао лични интерес да постави правоверног епископа у граду у којем је и сам једно време живео. Не треба, при том, занемарити и блиске везе између северноиталијанских и централнобалканских области у 4. веку, пре свега, трговачке и духовне.⁶⁴ Вероватно је управо стога хиротонију епископа Анемија извршио лично Амброзије у катедралној сирмијумској цркви. За сагледавање топографске слике града у последњој четвртини 4. века од посебног значаја је Житије св. Амброзија, дело његовог ђакона Паулина, које доноси податак да је аријанска струја покушала да свог епископа хиротонише „у истој цркви“,⁶⁵ дакле, највероватније у епископској цркви. Поменути информација је веома важна не само стога што указује на сукоб између про и антинекејске струје већ и стога што имплицира постојање других цркава унутар бедема касноантичког Сирмијума, од којих је до данас са сигурношћу потврђена само једна, и то познијег датума (сл. 2/f).⁶⁶

На листи познатих епископа Сирмијума налази се и Анемијев наследник Корнелије, чије се име помиње у једном писму папе Инокентија I упућеном 409. године епископу Маркијану из Наисуса.⁶⁷ Сачували су се и други документи који у различитим редакцијама пружају веома разнолике податке о сирмијумским епископима, па чак и различите називе града, те се стога не могу узети као сигуран извор информација о сирмијумској епископији у 5.

епископу Сирмијума Фотину“, у: *Антика, савремени свет и рецепција античке културе. Зборник радова*, ур. К. Марици Гађански, Београд, 2012, 419–429.

62 J. Zeiller, *nav. delo*, 309; D. H. Williams, *Ambrose of Milan and the End of Arian-Nicene Conflicts*, Oxford, 2002, 126. Сукоб између аријанаца и правоверних у Милану претворио се у отворени сукоб између царске породице и градског епископа Амброзија. Упоредити: M. Humphries, *nav. delo*, 120–121, 132–133.

63 Милин указује на то да се година у којој је рукоположен Анемије не може прецизно одредити јер у *Vita Sancti Ambrosii* Паулина из Милана пише само да је милански епископ извршио хиротонију Анемија „неколико година по свом избору за епископа“. Стога она поменути догађај смешта у период између 376. и 378. године. Упоредити: М. Милин, „Прилози проучавању хришћанства у Сирмију“, *Сйаринар* 1/2000, 2001, 256, нап. 27. Ј. Јансенс, међутим, експлицитно наводи 378. као годину Анемијевог доласка на сирмијумски епископски престо, упоредити: J. Janssens, *nav. delo*, 215.

64 M. Humphries, *nav. delo*, 149; R. Bratož, „Die kirchenpolitischen und kulturhistorischen Beziehungen zwischen Sirmium und Aquileia“, *Balkanica* 18–19, 1987/1988, 151–175.

65 *Vita sancti Ambrosii mediolanensis episcopi, a Paulino eius notario ad beatum Augustinum conscripta*, *Patrologia Latina* XIV, 11; М. Милин, *нав. дело*, 256.

66 М. Јеремић, „Градитељство Сирмијума у V и VI веку“, *Саопштења* 34/2002, 2003, 44–46.

67 J. Zeiller, *nav. delo*, 144–145.

веку или касније.⁶⁸ Са извесном се поузданошћу, упркос нетачном називу града, прихвата још једно писмо папе Инокентија I упућено исте године епископу Лаврентију (*Laurentio episcopo Seniensi*), којим га папа обавештава о још увек постојећој опасности од фотинијанске јереси у његовом граду.⁶⁹ Претпостављено је да је Лаврентије био на сирмијумском епископском престолу од 401. до 417. године, али релативно поуздани податак да се Корнелије задржао на месту епископа до 404. или чак до 409. године⁷⁰ приморави истраживаче да ове датуме прихвате са извесном резервом.

Јустинијанова XI *Новела* бележи и име префекта Апремија (негде *Arpenius*), који је у време хунске инвазије 441. године пребегао из Сирмијума у Солун и наставио да обавља своје дужности префекта, али и епископа.⁷¹ Тек средином 6. века помиње се Трасарик, епископ Сирмијума који је био пореклом Гепид.⁷² У писмима папе Гргура (590–604) јавља се и име епископа Себастијана означеног као *Sebastiano episcopo Resimiensi (Sirmiensi?)*.⁷³ Иако име града указује на могућност да је реч о епископу града Рисинијума (Рисна), Владислав Поповић је на основу навода из расположивих писаних извора ипак сматрао вероватнијим да је у питању сирмијумски епископ, који стољује у епископији која је могла бити обновљена 567. године, у време када је град поново дошао у посед РOMEЈА. Након пада града у руке Авара епископ је, како се чини, отишао у Рим, одакле га папа Пелагије II (579–590) шаље на важну мисију у Константинопољ, где ће остати сигурно до 595. године.⁷⁴ Одласком последњег сирмијумског епископа хришћанска црква у граду замире на дуже време.

У периоду који се обрађује у овом раду, дакле током више од два века након доношења Миланског едикта, епископи нису само црквени прелати већ јача и њихов јавни ауторитет те они попримају улогу римских магистрата у многим важним питањима.⁷⁵ У време убрзане трансформације хришћанства епископима су се природно наметале неке дужности које нису могли имати у време пре потписивања едикта о толеранцији. Истовремено, неке раније дужности постепено су губиле на значају или доживљавале корените промене пратећи нову улогу хришћанства у читавом Царству. Пример који сликовито описује њихов новостечени значај за житеље града потиче из 5. века из Александрије, где савременици називају епископа „новим фараоном“, експлицитно наглашавајући изузетну моћ коју је он у својим рукама

68 J. Zeiller, *nav. mesto*.

69 J. Zeiller, *nav. delo*, 146.

70 *Isto*, 145; P. Поповић, *нав. гело*, 52.

71 *Iust. Nov.* XI; M. Mirković, "Episcopus Aquensis and bonosiacorum scelus", in: *The Age of Tetrarchs*, D. Srejović (ed), Belgrade, 1995, 207.

72 W. Pohl, *nav. delo*, 58; M. Милинковић, *Германска ѿлемена на Балкану. Археолошки налази из времена сеобе народа* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1998, 277.

73 J. Zeiller, *nav. delo*, 146–147; P. Поповић, *нав. месѿо*; В. Поповић, „Последњи епископ Сирмијума“, у: *Sirmium: grad царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2003, 265.

74 В. Поповић, *нав. гело*, 277–278.

75 C. Rapp, *Holy Bishops in Late Antiquity. The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*, Berkeley [etc.], 2005, 16–18, 23–24; R. van Dam, *nav. delo*, 346.

поседовао.⁷⁶ За нашу тему много је, међутим, значајнија чињеница да епископи постају веома важне мецене, што се, пре свега, односи на ктиторску делатност у изградњи и украшавању хришћанских храмова. Уистину, чак и када нису били ктитори сакралних грађевина, епископи су се морали бринути о њиховој изградњи.⁷⁷

Поменути сирмијумски епископи били су велики ктитори, и то се, свакако, сматрало њиховом најважнијом улогом, о чему сведочи релативно велики број ранохришћанских сакралних грађевина до сада откривених у Сирмијуму. Иако се на месту античког града данас налази савремено насеље, спроведена археолошка истраживања потврдила су постојање једне цркве унутар градских бедема,⁷⁸ и што је за овај рад од пресудног значаја, неколико цркава на околним некрополама (сл. 1). Реч је о мартиријумима или меморијама првобитно посвећеним сирмијумским мученицима. За поједине се може са сигурношћу тврдити да су имали мартиријалну функцију, као што је случај са једнобродном црквом св. Синерота на северној градској некрополи (сл. 2/а) или са Црквом св. Иринеја на североисточној некрополи (сл. 2/с). У обе цркве пронађени су епиграфски докази њихове намене и посвете. Два натписа откривена на локалитету Мајурска бара, градској некрополи уз цркву посвећену св. Синероту, били су повод за започињање археолошких ископавања у Сремској Митровици осамдесетих година 19. века.⁷⁹ Први натпис гласи: *Ego Artemidora feci viva me memoriam ad Domnum Synerotem inter antem ad dexteram inter Fortunatanem et Disiderium*.⁸⁰ Термин *ad Domnum* представља својеврсну потврду да је реч о мартиријуму, будући да и ова формула баш као и *ad sanctos* указује на постојање прописно сахрањеног тела мученика у чијој би се непосредној близини обављали прикладни обреди и вршила доцнија сахрањивања верника. Тако је и потписана Артемидора себи одредила гробницу уз тело светитеља, верујући да ће јој близина његових моштију, идентификована у свести првих хришћана са стварним присуством светитеља, послужити као гарант спасења приликом Христовог другог доласка. Поред тога, одређивање положаја гробнице између Форунатана и Дезидерија, указује и на веома јасно развијен осећај припадништва хришћанској верској заједници. Чланови конгрегације чували су и старали се о моштима својих страдалника, како би они чудима и моћима за које се веровало да их поседују узвратили припадницима заједнице у невољи.⁸¹ На другом натпису откривеном крајем 19. века урезан је текст: *[Ego Aur]elia Aminia po[sui ti]tulum viro meo [Fl(avio)] Sancto ex n(umero) Jov(ianorum) pr(o) tec(tori) bene meritus qui vixit ann(os) pl(us) m(inus) L qui est defunctus civit(ate) Aquileia. Titulum posuit ad beatu[m] Synerot[em] marture[m] et infan[t]em filiam*

76 C. Haas, *nav. delo*, 10.

77 C. Rapp, *nav. delo*, 221–223.

78 М. Јерemiћ, „Градитељство Сирмијума у V и VI веку“, *Саопштења* 34/2002, 2003, 44–46.

79 А. Хутрек, *nav. delo*, 199; Ј. Janssens, *nav. delo*, 219–220.

80 *Isto*. Натпис објављен у Хитрековом тексту измењен је овом приликом на основу читања оригиналног натписа на веб-сајту: www.ubi-erat-lupa.org, где је објављен под ознаком ID 4350.

81 J. Janssens, *nav. delo*, 225–227.

*suam nomine Vrsicina qui vixit annis n(umero) III.*⁸² И овај натпис формулацијом *ad beatu[m] marture[m]* такође сугерише постојање мартирејума св. Синерота, чије су остатке коначно и потврдила спроведена археолошка ископавања. Штавише, опис положаја гроба дат у првом натпису послужио је и за потенцијално реконструисање тачног изгледа храма.⁸³

На североисточној градској некрополи Сирмијума археолошки је истражена једнобродна црква са широком полукружном апсидом на истоку чија је посвета потврђена открићем надгробне плоче са следећим текстом: *In basilica Domini n(ostri) Erenei ac memoriam posuit Macedonius una cum matronam suam <A> Ammete Evenati.*⁸⁴ Констатовано је да је храм подигнут средином 4. века на старијој прехришћанској некрополи, као и да се унутар цркве и у њеној близини налазило више од сто гробова.⁸⁵ Из наведеног епиграфског налаза са сигурношћу се може закључити да хришћански храм на некрополи носи посвету мученику Иринеју те да је реч о меморији.⁸⁶ Овако формулисан натпис онемогућава нам, с друге стране, да потврдимо да је реч о храму подигнутом *ad corpus*. Такође, треба имати на уму и пасију која сведочи да је епископ страдао одсецањем главе и бацањем тела у воду, као и то да се ни у овом извору, нити у било ком другом не могу наћи информације о потенцијалним даљим збивањима са мучениковим телом. Подсетићемо да пасије Четворице овенчаних или сингидунумских мученика Хермила и Стратоника бележе податке да су, упркос бацању у реку, њихова тела касније пронађена и сахрањена.⁸⁷ У случају да тело св. Иринеја можда никада није пронађено, сакрални фокус његовог култа могла је бити меморија подигнута у знак сећања на епископа мученика (*ad memoriam sanctorum*), чије је страдање служило као пример жртвовања сопственог живота у славу Бога. Фунерарне стеле, мензе или кенотафи неретко су замењивали тело умрлог, што није била хришћанска инвенција већ старија паганска пракса коју су примењивале породице у случајевима када нису могле доћи у посед тела преминулог. Ако су такве структуре биле супститут за непостојеће посмртне остатке хришћанских мученика, оне су у потпуности сматране еквивалентом мучениковог тела, те стога заправо и правим фокусом култа.⁸⁸

Насупрот наведеним примерима који потврђују да су сакралне грађевине на сирмијумским некрополама биле посвећене најзначајнијим мартирима, намена се не може поуздано одредити за триконхалну и једнобродну цркву

82 *Isto*. И овај је натпис измењен на основу читања оригиналног натписа на веб-сајту: www.ubi-erat-lupa.org, где је објављен под ознаком ID 4349.

83 О могућности реконструкције првобитног изгледа ове грађевине упоредити: М. Јеремић, *Кулџине грађевине хришћанској Сирмијума*, 51–54; М. Јеремић, „Adolf Hytrek et les premieres fouilles archeologiques a Sirmium“, *Сџаринар* 55/2005, 2006, 121, fig. 9b.

84 Видети: www.ubi-erat-lupa.org, ID 5709; П. Милошевић, *нав. дело*, 172; I. Popović, „Sirmium (Sremska Mitrovica) -Residenzstadt der römischen Kaiser und Stätte der frühen Christen“, in: *Roms Erbe auf dem Balkan: Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, U. Brandt et M. Vasić (eds), Mainz am Rhein, 2007, 21, Abb. 3; I. Popović i S. Ferjančić, *нав. дело*, 102.

85 М. Јеремић, *Кулџине грађевине хришћанској Сирмијума*, 59–61; I. Popović, “Wall Painting of Late Antique Tombs in Sirmium and its Vicinity”, *Сџаринар* 61, 2011, 227.

86 J. Janssens, *нав. дело*, 218.

87 H. Delehayе, *нав. дело*, 283; J. Zeiller, *нав. дело*, 88–103, 106–107; P. Поповић, *нав. дело*, 50.

88 J.D. Alchermes, *Cura pro mortuis and Cultus martyrum. Commemoration in Rome from the 2nd through 6th Century* (PhD), New York University, 1989, 386–390.

откривене на источној некрополи (сл. 2/b, d), за малу једнобродну грађевину са апсидом откривену уз североисточни угао градских бедема (сл. 3), као и за грађевину непознате основе на локалитету „Ширинград“ у Мачванској Митровици (сл. 2/e).⁸⁹

Посебно је занимљива сакрална грађевина на локалитету „Ширинград“, пре свега због дугог континуитета култног места, као и због чињенице да се налази поред моста за који се претпоставља да је био место страдања Светог Иринеја, поменуто у пасији.⁹⁰ Иако је немогуће тврдити да се заиста ради о храму посвећеном сирмијумском епископу-мученику, може се са великом сигурношћу претпоставити да је био значајно средиште култа раног хришћанског страдалника, што потврђују и каснији сакрални објекти саграђени над њим.⁹¹ Поменути локалитет само је један у низу оних на којима се доцнија сакрална грађевина нашла над старијим култним местом, а у граду и данас постоје топоси који се по локалној традицији везују за ранохришћански Сирмијум.⁹²

На то посредно указује и недавно публикован, премда оштећен натпис, који се према својим палеографским особеностима може датовати у крај 3. или почетак 4. века, а у којем се помиње храм посвећен Светој Анастасији: [*In dom]o beati[ssimae --- | --- nost]re Anast[asiae --- | --- in] hoc loco d[epositus --- | ---]x qui conv[ixit mecum annis --- | ---] qui vixit a[nnis --- | ---] fili]o eius d[ie] pridie [--- | ---] T Fl[avius, -avia] Decen[--- | ---].⁹³ Нажалост, није познато место на којем је откривен овај значајни епиграфски налаз, али Ивана Поповић и Снежана Ферјанчић указују на постојање могућности да је мала једнобродна структура са апсидом, која је откривена уз североисточни градски бедем, могла бити мартријум св. Анастасије. Као аргумент наводе покретни археолошки материјал који указује на снажно остроготско присуство у овом делу града.⁹⁴ Иако су, како то и саме ауторке наводе, сви закључци о убикацији мартријума св. Анастасије у основи хипотетични, важно је имати на уму да се међу сакралним грађевинама на сирмијумским некрополама морала налазити и црква посвећена мученици онаквог значаја какав је имала св. Анастасија. У прилог томе сведочи и већ поменути млађи текст „Чуда св. Димитрија“. Будући да је страдала међу последњима за време Диоклецијанових прогона 304. године, може се претпоставити да би њој посвећена црква могла бити датована најраније у прву половину 4. века, на шта би указивале и палеографске особености наведеног натписа.*

89 М. Јеремић, *нав. дело*, 55–64; N. Miladinović–Radmilović, *Sirmium necropolis*, Beograd i Sremska Mitrovica, 2011, 310.

90 П. Милошевић, *нав. дело*, 76.

91 В. Поповић, „Сирмијска епископија и средњовековна Црква на Балкану“, in: *Sirmium XI. Recherches archéologiques en Syrmie*, V. Popović (ed), Beograd, 1980, VI–IX; В. Поповић, „Блажени Иринеј“, 263.

92 П. Милошевић, „О римској архитектури испод Старе српске цркве у Сремској Митровици“, *Раг војвођанских музеја* 32, 1989–1990, 38; П. Милошевић, *Археологија и историја Сирмијума*, 173–174; М. Јеремић, *нав. дело*, 70–73; J. Janssens, *нав. дело*, 218–219.

93 I. Popović, S. Ferjančić, *нав. дело*, 103.

94 *Isto*, 110.

Подаци у писаним изворима не помажу нам у расветљавању тога где је било првобитно место на којем се налазила црква св. Анастасије, иако помињу да је сахрањена у врту матроне Аполоније. Овакво „присвајање“ мучениковог тела није било необично у касној антици. Један хронолошки и географски близак пример сведочи о истој пракси. Реч је о телу мученика Анастасија које салонитанска матрона Асклепија сахрањује у мартирејуму, где ће касније и сама бити сахрањена. Мартирејум се, како се чини, налазио на њеном приватном имању изван градских бедема Салоне.⁹⁵ Приватна вила је баштињем моштију мученика постала *locus sanctus*, јавни простор намењен окупљању хришћана. Ако је тачно да је сирмијумска светитељка сахрањена у врту матроне Аполоније, могло би се претпоставити и да се поменути вила са вртом вероватно налазила изван бедема Сирмијума. Као потврда ове претпоставке могли би послужити и други примери савремени овом догађају. Наиме, у Риму су мошти мученика неретко биле сахрањиване на некрополама које су се налазиле у градском субурбијуму на имањима богатих и угледних личности (нпр. на царским поседима или на имању Ирода Атика).⁹⁶

Упркос томе што до сада позната топографија сакралних објеката Сирмијума у периоду од 4. до 6. века, по свему судећи, није коначна те можемо очекивати још нових података, светилишта за које је потврђено да су била сакрални фокуси култа локалних мартира указују на велику могућност да су и остали храмови саграђени на градским некрополама имали исту или сличну функцију. Самим тим, добили су водећу улогу у креирању идентитета Сирмијума као важног центра нове религије.

Такође, треба поменути да данас већина истраживача Сирмијума сматра да је такозвана градска црква, саграђена на остацима прехришћанског објекта у трећој деценији 5. века у самом срцу касноантичког града, била посвећена св. Димитрију.⁹⁷ Она представља једини до сада откривен хришћански сакрални објекат унутар градских бедема. Реч је о тробродној базилици са трансептом и широком полукружном апсидом на истоку.⁹⁸ Унутар и око цркве формирала се некропола, на којој су откривени остаци покојника ексхумираних вероватно са некропола изван бедема приликом напада Хуна и поново сахрањених уз градску цркву или унутар ње.⁹⁹ Судећи према архитектонском распореду простора градске цркве, чини се да њене најближе паралеле треба тражити у Солуну, и то баш у Цркви св. Димитрија, великој

95 P. Brown, *nav. delo*, 33; A. M. Yasin, "Reassessing Salona's Churches: Martyrium Evolution in Question", *Journal of Early Christian Studies* 20/1, 2012, 92–97.

96 R. Krautheimer, *Three christian capitals: topography and politics*, Berkeley, 1983, 23–25.

97 V. Popović, „Die süddanubischen Provinzen in der Spätantike vom Ende des 4. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts“, in: *Die Völker Südosteuropas im 6. bis 8. Jahrhundert*, B. Hänsel (ed), München, Berlin, 1987, 121; M. Jeremić, „Les temples païens de Sirmium“, *Сїаринар* 56, 2006, 188–192, fig. 36; J. Janssens, *nav. delo*, 222; И. Поповић, *Сирмијум – царска резиденција, њанонска мейројола и хришћанска ѡлава Илирика*, 115. Приликом изградње цркве у 5. веку секундарно је искоришћена камена пластика са старијег паганског култног објекта. Упоредити: М. Јеремић, *nav. delo*, 189–192.

98 М. Јеремић, *Градишћелсїво Сирмијума у V и VI веку*, 44–46.

99 В. Поповић, „Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од 5. до 7. века н.е.“, у: *Sirmium: град царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Сремска Митровица, 2003, 243–244; I. Popović, „La nécropole de la basilique urbaine à Sirmium“, *Сїаринар* 62, 2012, 127–130.

петобродној базилици са трансептом саграђеној такође у 5. веку.¹⁰⁰ Архитектонска сличност између две цркве, млађи текст „Чуда св. Димитрија“¹⁰¹ и до сада још увек нејасно повезивање легенди о солунском и сирмијумском истоименом светитељу,¹⁰² навело је истраживаче да претпоставе да је градска црква у Сирмијуму била посвећена управо њему упркос непостојању поузданих археолошких или епиграфских доказа. Градска црква је била значајно сакрално средиште града, вероватно само једно од неколико још увек неоткривених. Њена изградња негирала је раније гало-римско светилиште, а у њеној декорацији нашла се камена пластика са прехришћанских споменика.¹⁰³ Десакрализација гало-римског храма подизањем хришћанске цркве у првој половини 5. века додатно је изменила топографску слику касноантичког Сирмијума.

Тријумфални улазак цара Константина I (306–337) у Рим после пораза Максенција у бици на милвијском мосту 312. године, као и проглашење Миланског едикта наредне године симболично означавају почетак краја прогона хришћана. Може се претпоставити да у то време и хришћани у Сирмијуму почињу слободно да исповедају своју веру. У прилог томе можда сведоче и мермерни панел са урезаним христогорамом и архиволта са истим симболом у плитком рељефу, обе откривене у непосредној близини сирмијумске царске палате.¹⁰⁴ Иако се мермерни панел може датовати вероватно у двадесете године, а архиволта средином 4. века, оба примера речито сведоче о томе да је до тог тренутка хришћанство продрло у највише друштвене слојеве Сирмијума.¹⁰⁵ На то је могло утицати и лично присуство царева Константина I и Констанција II у граду. Отприлике у то време, дакле, убрзо након новостворене могућности да монументалним градитељским подухватима буду учињени репрезентативним и видљивим свим становницима и намерницима, мартријуми и меморије су постали епицентар великих градова Царства. У том смислу је касноантичка Александрија била изузетак будући да, осим мартријума из 4. века посвећеног св. Марку као утемељивачу прве хришћанске заједнице у граду, нема података о храмовима на некрополама.¹⁰⁶ Упркос поменутом изузетку, некрополе су изградњом мартријума и меморија добиле нови значај у животу свих касноантичких градова, па и Сирмијума.

100 R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia: a Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, London, New York, 1963, 130–134.

101 P. Lemerle, *nav. delo*, 199–202.

102 V. Popović, „Die süddanubischen Provinzen in der Spätantike vom Ende des 4. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts“, 99–10, 111; P. Töth, *nav. delo*, 158; D. Dimitrov, *nav. mesto*.

103 M. Jeremić, *Les temples payens de Sirmium*, 192–193.

104 I. Popović, *The motif of Christogram on architectural elements from the Imperial palace in Sirmium*, 271–276.

105 *Isto*, 275.

106 Ch. Haas, *nav. delo*, 213.

Премда се не могу са сигурношћу пратити утицаји из других великих урбаних средина, они се ипак могу наслутити на основу писаних извора и саме сакралне топографије. Као природни узор скоро сваке градитељске активности у *sedes imperii* морао је послужити Рим. Ефекти Едикта о толеранцији на топографију престонице могли су се видети веома брзо, већ за време владавине Константина I и његових наследника. Велика светилишта посвећена мученицима св. Петру и Марцелину, св. Лаврентију, св. Агнези, апостолима Петру и Павлу саграђена су на римским некрополама. Прво светилиште подигнуто *ad corpus* вероватно је стара црква св. Петра на ватиканској некрополи, саграђена још за време Константиновог живота.¹⁰⁷ Уследила је изградња бројних фунерарних комплекса покрај гробова или над гробовима мученика страдалих у Риму. До краја 4. века римски бедеми били су окружени мартријумима и меморијама као сакралним фокусима ходочасника, који су долазили да се поклоне моштима.¹⁰⁸ Други узор морао је бити Милано као пандан Сирмијуму у сваком смислу: као *sedes imperii*, епископски центар и место ходочашћа.¹⁰⁹ Баш као што се у градитељским подухватима миланског епископа св. Амброзија разазнаје жеља да свој град окружи меморијалним грађевинама, посебно мартријумима локалних светитеља по узору на Рим,¹¹⁰ тако су и сирмијумски епископи свој град опасали низом светилишта. На тај начин, локални светитељи постали су заштитници читавог градског ареала и хришћана у њему.

Од тренутка када је створена могућност да гробна места хришћанских мученика на некрополама буду обележена архитектонским споменицима како би се издвојила од нехришћанских, мења се, како то Винћенцо Фјоки Николај (Vincenzo Focchi Nicolai) и Умберто Фазола (Umberto Fasola) називају, „урбанизам” некропола, што значи да се по први пут хришћанска гробља формирана око мартријума и визуелно разликују од паганских.¹¹¹ Походили су их ходочасници из читавог Царства, а светилишта подигнута покрај гробова мученика увршћена су у градску праксу литијских богослужења.¹¹² Џон Балдовин (John Baldovin) је са релативном сигурношћу реконструисао ток и календар литијских богослужења важних празничних дана у највећим

107 R. Ross Holloway, *Constantine and Rome*, New Haven – London, 2004, 77, 121–155; A. Doig, *Architecture and Liturgy. From the Early Church to the Middle Ages*, Farnham – Burlington, 2010, 28–29, 39–42.

108 R. Krautheimer, „Mensa–coemeterium–martyrum”, *Cahiers archeologiques* 11, 1960, 15–40; *Isti, Three christian capitals*, 23–25; B. Brenk, „Art and Propaganda fide: Christian Art and architecture, 300–600”, in: *The Cambridge History of Christianity. Vol. 2, Constantine to c. 600*, A. Casiday et F.W. Norris (eds), Cambridge... [etc.], 2007, 709. Број ходочасника утицао је на то да се већ у 5. веку поред цркава св. Петра, св. Павла изван бедема и св. Лаврентија изграде читави комплекси зграда: крстионице, терме, зграде намењене свештенству и сиромашнима. Упоредити: H. W. Dey, *The Aurelian Wall and the Refashioning of Imperial Rome, AD 271–855*, Cambridge... [etc.], 2011, 222.

109 R. Krautheimer, *nav. delo*, 69–92.

110 *Isto*, 79; U. M. Fasola et V. Focchi Nicolai, „Le necropoli durante la formazione della città Cristiana”, in: *Actes du XIe Congrès international d'archéologie chrétienne*, N. Duval (ed), Rome, 1989, 1195.

111 *Isto*, 1175. Наравно, то не значи да се пагани више не сахрањују крај хришћана и обратно, већ да се карактер и значење некрополе мења изградњом хришћанског храма. Упоредити: I. Popović, „Wall Painting of Late Antique Tombs in Sirmium and its Vicinity”, 223–245.

112 Градске некрополе Рима обилазили су и најпознатији људи свог доба. Свети Јероним је шездесетих година 4. века обилазио градске катакомбе. Такође, Пруденције, песник пореклом из Шпаније, дошао је у Рим с намером да обиђе света места. Упоредити: H. W. Dey, *nav. delo*, 220–221.

хришћанским центрима Царства: Риму, Јерусалиму и Константинопољу.¹¹³ Да су цеметеријалне цркве имале своју литургијску функцију још у 4. веку, потврђују извори у којима се експлицитно помиње свештенство које одређених дана у години учествује у богослужењу над гробом мученика.¹¹⁴

Рим као пример ове праксе наводи и Хендрик Деј (Hendrik Deuy): папа би предводио процесiju која се од Латерана кретала до релативно удаљених светилишта, у којима се славио неки црквени празник или мартир. Процесија је подразумевала помпу попут прославе тријумфа, папу је пратило свештенство, ношене су заставе, крстови, лампе итд. Аутор указује на то да је најважнија улога ових процесии била да буду везивно ткиво, које је на окупу држало бројне храмове у градовима и изван њих, претварајући на тај начин и простор изван бедема (*in cimiterio*) у урбани простор.¹¹⁵ Упркос томе што су историјски извори остали неми када је у питању постојање градских литургијских процесии у Сирмијуму, на основу аналогија са познатим информацијама које се тичу поменутих градова можемо претпоставити да су и сирмијумске цркве подизане у славу мученика биле место окупљања верника на дане када су се они славили и у којима су епископи обављали богослужење. Ова евхаристијска улога била је секундарна у односу на меморијалну улогу, али је била важна за одређивање места мученика у градском празничном календару. Овај закључак, ма колико био утемељен у пракси других градова Царства, за сада ипак мора да остане само хипотетичан, јер нам подаци добијени на терену без писаних извора не омогућавају поуздану реконструкцију улоге појединих храмова у религијском животу града.

Из сакралне топографије Сирмијума са сигурношћу се може закључити да су његове цркве баштиниле реликвије веома значајних хришћанских мученика, те да су самим тим имале вишеструку улогу. Оне су на првом месту биле мартиријуми или меморијалне грађевине, али су уз то биле и покривена гробља, где су сахрањивани сви они који су желели да се у смрти нађу *ad sanctos* и тако себи обезбеде бољу „Божанску интервенцију“ на Страшном суду. О томе можда сведочи и осликана гробница у Улици Мике Антића, недалеко од Цркве Светог Иринеја, која се датује у године непосредно након 350.¹¹⁶ Сликани програм ове гробнице, у којем се срећу, додуше, знатно оштећени мотиви из старозаветне Приче о Јони, а можда и урезан натпис *Iwnas*,¹¹⁷ могао би да укаже на хришћанску популацију која је сахрањивана у близини мучениковог тела. Исто се може рећи и за секундарно сахрањивање унутар градске цркве.¹¹⁸ Иако налази у гробовима не указују на верско опре-

113 J. F. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship: the origins, development and meaning of stationary liturgy*, Roma, 1987.

114 J. D. Alchermes, *nav. delo*, 324–325, 347–348.

115 H. W. Deuy, *nav. delo*, 227.

116 I. Popović, *nav. delo*, 245; И. Поповић, „Прикази 'ограде раја' у зидном сликарству ранохришћанских гробница Сирмијума“, *Зборник Музеја Срема* 9, 2012, 60.

117 I. Popović, *Wall Painting of Late Antique Tombs in Sirmium and its Vicinity*, 230, 234; И. Поповић, „In hoc signo vinces“, у: *Константин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на јилу Србије*, ур. И. Поповић и Б. Борић-Брешковић, Београд, 2013, 147–148.

118 I. Popović, „La nécropole de la basilique urbaine à Sirmium“, 132.

дељење преминулих, чињеница да су сахрањени унутар сакралног простора цркве, можда посвећене св. Димитрију, сугерише да је реч о хришћанској популацији која у време опасности од Хуна тражи спас за земне остатке својих преминулих предака у важном хришћанском храму унутар бедема града. Још једна важна функција храмова на некрополама била је ходочасничка, јер су света места привлачила путнике из разних крајева Царства и пре Едикта о толеранцији. И, најзад, поједини су као најсветија *loca sancta* једног града постали део празничног календара. Сирмијум је одиста могао да се подичи моштима оних који су свој живот жртвовали за опстанак хришћанства.

ЛИТЕРАТУРА:

- Alchermes, Joseph D. *Cura pro mortuis and Cultus martyrum. Commemoration in Rome from the 2nd through 6th Century* (PhD), New York University, New York, 1989.
- Baldovin, John F. *The Urban Character of Christian Worship: the origins, development and meaning of stationary liturgy*, Pont. Institutum Studiorum Orientalium, Roma, 1987.
- Bratož, Rajko. „Die kirchenpolitischen und kulturhistorischen Beziehungen zwischen Sirmium und Aquileia“, *Balkanica* 18–19, 1987/1988, 151–175.
- Браун, Питер. *Усљон хришћансџива на Зајпаду. Тријумф и разноликост 200–1000. године*, Clio, Београд, 2010.
- Brenk, Beat. „Art and Propaganda fide: Christian Art and architecture, 300–600“, in: *The Cambridge History of Christianity. Vol. 2, Constantine to c. 600*, A. Casiday and F.W. Norris (ed), Cambridge University Press, Cambridge... [etc.], 2007, 691–725.
- Brown, Peter R. L. *The cult of the Saints: its rise and function in Latin Christianity*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Van Dam, Raymond. „Bishops and Society“, in: *The Cambridge History of Christianity. Vol. 2, Constantine to c. 600*, A. Casiday et F.W. Norris (ed), Cambridge University Press, Cambridge... [etc.], 2007, 343–366.
- Vickers, Michael. „Sirmium or Thessaloniki? A Critical Examination of the St. Demetrius Legend“, *Byzantinische Zeitschrift* 67, 1974.
- Dey, Hendrik W. *The Aurelian Wall and the Refashioning of Imperial Rome, AD 271–855*, Cambridge University Press, Cambridge... [etc.], 2011.
- Delehaye, Hippolyte. *Les origines du culte des martyrs*, Bureaux de la Société Bollandistes, Bruxelles, 1912.
- Damjanović, Darija. „Autentične пасије сирмијско–панонских мученика“, u: *1700 година светих сријемских мученика: Zbornik radova s међународног симпозија о 1700. обљетници Сирмијско–панонских мученика (304.-2004.)*, прир. D. Damjanović, Katolički bogoslovski fakultet u Ђakovu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Ђakovo 2011, 71–90.
- Dimitrov, Dimitar. „Who executed st. Demetrius? An attempt at a forensic report“, in: *Serdica Edict (311 AD): concepts and realizations of the idea of religious toleration*, V. Vachkova et D. Dimitrov (eds), Sofia, 2014, 133–141.
- Dix, Gregory. *The Shape of the Liturgy*, Dacre Press, London, 1945.
- Doig, Allan. *Architecture and Lithurgy. From the Early Church to the Middle Ages*, Ashgate, Farnham–Burlington, 2010.
- Dolbeau, François. „Le dossier hagiographique d'Irénée de Sirmium“, *Antiquite tardive* 7, 1999, 205–214.
- Zeiller, Jacques. *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire Romain*, „L'Erma“ di Bretschneider, Roma, 1967.
- Janssens, Jos. „Historiološka промишљанја о старокрћанским кулним објектима u Сирмијуму“, u: *1700 година светих сријемских мученика: Zbornik radova s*

- međunarodnog simpozija o 1700. obljetnici Sirmijsko-panonskih mučenika (304.-2004.)*, prir. D. Damjanović, Katolički bogoslovski fakultet u Đakovu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Đakovo, 2011, 215–228.
- Jarak, Mirja. „Ranokršćanski mučenici Panonije“, u: *1700 godina svetih srijemskih mučenika: Zbornik radova s međunarodnog simpozija o 1700. obljetnici Sirmijsko-panonskih mučenika (304.-2004.)*, prir. D. Damjanović, Katolički bogoslovski fakultet u Đakovu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Đakovo, 2011, 51–70.
- Јеремиић, Мирослав. „Градитељство Сирмијума у V и VI веку“, *Саопштења* 34/2002, 2003, 43–51.
- Јеремиић, Мирослав. „Култне грађевине хришћанског Сирмијума“, у: *Sirmium u na nebu i na zemљи (1700 година од сјрадања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума, Сремска Митровица, 2004.
- Jeremić, Miroslav. „Adolf Hytrek et les premieres fouilles archeologiques a Sirmium“, *Сџаринар* (н. с.) 55, 2006, 115–132.
- Jeremić, Miroslav. „Les temples payens de Sirmium“, *Сџаринар* (н. с.) 56, 2006, 167–200.
- Јеремиић, Мирослав. „Техника шамплеве на клесаном архитектонском декору Сирмијума IV века“, у: *Драјослав Срејовић и уметности: Крајујевац, 28. и 29. новембар 2006*, ур. В. Јовић, Центар за научна истраживања Српске Академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу, Крагујевац, 2008, 135–148.
- Krautheimer, Richard. „Mensa-coemeterium-martyrum“, *Cahiers archeologiques* 11, 1960, 15–40.
- Krautheimer, Richard. *Three christian capitals: topography and politics*, University of California Press, Barkeley, 1983.
- Lemerle, Paul. *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans, T. II, Commentaire*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1981.
- Mauskopf Deliyannis, Deborah. *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- Мијовић, Павле. „Сирмијумски скулптори и каменоресци – Quattuor coronati“, у: *Sirmium u na nebu i na zemљи (1700 година од сјрадања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума, Сремска Митровица, 2004, 113–122.
- Miladinović-Radmilović, Nataša. *Sirmium necropolis*, Arheološki institut Beograd-Bлаго Sirmijuma, Beograd-Sremска Mitrovica, 2011.
- Милин, Милена. „Прилози проучавању хришћанства у Сирмију“, *Сџаринар* (н. с.) 50/2000, 2001, 253–259.
- Милинковић, Михаило. *Германска њлемена на Балкану. Археолошки налази из времена сеобе народа* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1998.
- Милошевић, Петар. *Археологија и историја Сирмијума*, Матица српска, Нови Сад, 2001.
- Милошевић, Петар. „О римској архитектури испод Старе српске цркве у Сремској Митровици“, *Раг војвођанских музеја* 32, 1989–1990, 35–39.
- Mirković, Miroslava. „Episcopus Aquensis and bonosiacorum scelus“, in: *The Age of Tetrarchs*, D. Sreјović (ed), The Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, 1995, 205–216.

- Мирковић, Мирослава. „Лициније и прогони хришћана у Сингидунуму“, *Зборник Филозофској факултету* 14–1, 1979, 21–26.
- Mirković, Miroslava. *Sirmium: istorija grada od kraja I do kraja VI veka*, Blago Sirmijuma, Sremska Mitrovica, 2008.
- Moss, Candida R. *The Other Christs. Imitating Jesus in Ancient Christian Ideologies of Martyrdom*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- Николајевић, Иванка. „’Martyr Anastasia’ у Фулди“, у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од сјарања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума, Сремска Митровица, 2004, 123–131.
- Ранов, Митко В. “The creation of the cult of St. Demetrius in Thessalonica: byzantine invention?“, *Гласник на Институту за национална историја* 52, 2008, 75–86.
- Поповић, Владислав. „Сирмијска епископија и средњовековна Црква на Балкану“, in: *Sirmium XI. Recherches archéologiques en Sirmie*, V. Popović (ed), Institut archéologique de Beograd, Beograd, 1980, VI–IX.
- Popović, Vladislav. „Die süddanubischen Provinzen in der Spätantike vom Ende des 4. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts“, in: *Die Völker Südosteuropas im 6. bis 8. Jahrhundert*, B. Hänsel (ed), Südosteuropa-Gesellschaft und das Seminars für Ur- und Frühgeschichte der Freien Universität, München, Berlin, 1987, 95–139.
- Поповић, Владислав. „Блажени Иринеј, први епископ Сирмијума“, у: *Sirmium: град царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума–Археолошки институт Београд, Сремска Митровица, 2003, 259–263.
- Поповић, Владислав. „Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од 5. до 7. века н. е.“, у: *Sirmium: град царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума–Археолошки институт Београд, Сремска Митровица, 2003, 239–258.
- Поповић, Владислав. „Култ светог Димитрија Солунског у Сирмијуму и у Равени“, у: *Sirmium: град царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума–Археолошки институт Београд, Сремска Митровица, 2003, 279–289.
- Поповић, Владислав. „Последњи епископ Сирмијума“, у: *Sirmium: град царева и мученика*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума–Археолошки институт Београд, Сремска Митровица, 2003, 265–278.
- Popović, Vladislav. “Sirmium, a town of emperors and martyrs”, in: *Roman imperial towns and palaces in Serbia*, D. Srejskić (ed), The Serbian Academy of Science and Arts, Belgrade, 1993, 15–27.
- Popović, Ivana. „Sirmium (Sremska Mitrovica) - Residenzstadt der römischen Kaiser und Stätte der frühen Christen“, in: *Roms Erbe auf dem Balkan: Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, U. Brandl et M. Vasić (eds), Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 2007, 17–32.
- Popović, Ivana. “Wall Painting of Late Antique Tombs in Sirmium and its Vicinity”, *Сјаринар* (н. с.) 61, 2011, 223–245.
- Popović, Ivana. „La nécropole de la basilique urbaine à Sirmium“, *Сјаринар* (н. с.) 62, 2012, 113–135.
- Поповић, Ивана. „Прикази ’ограде раја’ у зидном сликарству ранохришћанских гробница Сирмијума“, *Зборник Музеја Срема* 9, 2012, 57–68.

- Поповић, Ивана. „In hoc signo vinces“, у: *Константијин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*, ур. И. Поповић и Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд, 2013, 138–159.
- Поповић, Ивана. „Сирмијум – царска резиденција, панонска метропола и хришћанска глава Илирика“, у: *Константијин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*, ур. И. Поповић и Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд, 2013, 102–117.
- Popović, Ivana. “The motif of Christogram on architectural elements from the imperial palace in Sirmium”, in: *Serdica Edict (311 AD): concepts and realizations of the idea of religious toleration*, V. Vachkova et D. Dimitrov (eds), Centre for Research on the Bulgarians, Sofia, 2014, 261–276.
- Popović, Ivana, Ferjančić, Snežana. “A New Inscription from Sirmium and the Basilica of St. Anastasia”, *Стиаринар* (н. с.) 63, 2013, 101–114.
- Поповић, Радомир. *Рано хришћанство на Балкану пре досељења Словена* [Р. Поповић], Београд, 1995.
- Pohl, Walter. *Die Awaren. Ein Steppenvolk in Mitteleuropa, 567–822 n. Chr.*, С. Н. Beck, München, 1988.
- Прерадовић, Дубравка. „Преноси реликвија из Византије на Јадран у периоду између VI и XI века“, у: *Ниш и Византија* 11, ур. М. Ракоција, Град Ниш... [и др.], Ниш, 2013, 187–207.
- Rapp, Claudia. *Holy Bishops in Late Antiquity. The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*, University of California Press, Berkeley [etc.], 2005.
- Ross Holloway, Robert. *Constantine and Rome*, Yale University Press, New Haven–London, 2004.
- Shutz, Herbert. *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750–900*, Brill, Leiden–Boston, 2004.
- Стојковски, Борис. „Хијероним о епископу Сирмијума Фотину“, у: *Антика, са-времени свей и рецеиција античке културе. Зборник радова*, ур. К. Марицки Гађански, Друштво за античке студије Србије, Београд, 2012, 419–429.
- Tóth, Peter. “Syrman martyrs in exile. Pannonian case – studies and a re-evaluation of the St. Demetrius problem”, *Byzantinische Zeitschrift* Bd. 103/1, 2010, 145–170.
- Toynbee, Jocelyn Mary Catherine. *Death and burial in the Roman World*, Thames and Hudson [London], 1982.
- Fasola, Umberto M. et Focchi Nicolai, Vincenzo. „Le necropoli durante la formazione della città Cristiana“, in: *Actes du XIe Congrès international d'archéologie chrétienne*, N. Duval (ed), École Française de Rome, Rome, 1989, 1153–1205.
- Haas, Christopher. *Alexandria in Late Antiquity: Topography and Social Conflict*, The John Hopkins University Press, Baltimor–London 1997.
- Heyman, George. *The Power of Sacrifice: Roman and Christian Discourses in Conflict*, Catholic University of America Press, [Washington], 2007.
- Hoddinott, Ralf F. *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia: a Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, Maxmillan & Co, London, New York, 1963.
- Humphries, Mark. *Communities of the Blessed: Social Environment and Religious Change in Northern Italy, AD 200–300*, Oxford University Press, Oxford–New York, 1999.

- Hytrek, Adolf. „Starokršćansko grobište sv. Sinerota u Sirmiu“, у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од сѝрадања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума, Сремска Митровица, 2004, 199–206.
- Williams, Daniel H. *Ambrose of Milan and the End of Arian-Nicene Conflicts*, Clarendon Press, Oxford, 2002.
- Williams, Daniel H. “Monarchianism and Photinus of Sirmium as the Persistent Heretical Face of the Fourth Century”, *The Harvard Theological Review* 99/2, 2006, 187–206.
- Yasin, Ann Marie. “Reassessing Salona’s Churches: Martyrium Evolution in Question”, *Journal of Early Christian Studies* 20/1, 2012, 59–112.

ИЗВОРИ

- Acta Sanctorum, Aprilis, Tomus Primus*, collecta, digesta, illustrata a G. Henschenio et D. Papebrochio, Parisiis et Romae, 1866.
- Acta Sanctorum, Martii, Tomus Tertius*, colligere coepit J. Bollandus, G. Henschenius et D. Papebrochius, Parisiis et Romae, 1865.
- Acta Sanctorum, Octobris, Tomus Quartus*, collecta, digesta, comentariisque et observationibus a C. Suyskeno... [et al.], Parisiis et Romae, 1866.
- Амијан Марцелин, *Исѝорија*, предговор, превод и објашњења М. Милин, Просвета, Београд, 1998.
- Analecta Bollandiana, Tomus II*, C. de Smedt, G. van Hooff et J. de Backer (eds), Société Générale de Librairie Catholique, Paris–Bruxelles, 1883.
- Vita sancti Ambrosii mediolanensis episcopi, a Paulino eius notario ad beatum Augustinum conscripta* (Patrologia Latina XIV), Paris, 1845, 29–50.
- Iustinianus, *Novellae Constitutiones*, notis locupletate, recognitae, studio et diligentia Ivli. Pacii, Eustath. Vignon, 1580.
- Laktancije, Lucije Cecilije Firmijan. *O smrtima progonitelja*, prijevod N. Cambi i B. Lučin, Književni krug, Split, 2005.
- Menandar, „Excerpta de legationibus“, у: *Грѝцки извори за бѝларскаѝа исѝорија II*, ред. И. Дуйчев et al., Българската Академия на науките, София, 1958, 219–257.
- „Пасија мученика Синерота“ (превод и белешке М. Милин), у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од сѝрадања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума, Сремска Митровица, 2004, 187–189.
- „Пасија св. Иринеја Сирмијскога“ (превод и белешке М. Милин), у: *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од сѝрадања хришћанских мученика)*, ур. Д. Познановић, Пројекат Благо Сирмијума, Сремска Митровица, 2004, 185–187.
- Theophanis Chronographia, Vol. 1*, recens. C. de Boor, Teubner, Leipzig 1883.
- Constantine Porphyrogenitus, *De ceremoniis aulae byzantinae* (trans.) R. J. H. Jenkins, Dumbarton Oaks, Washington, 1967.

THE SIRMIMUM MARTYRS AND THE CREATION OF THE IDENTITY OF AN
EARLY CHRISTIAN CITY

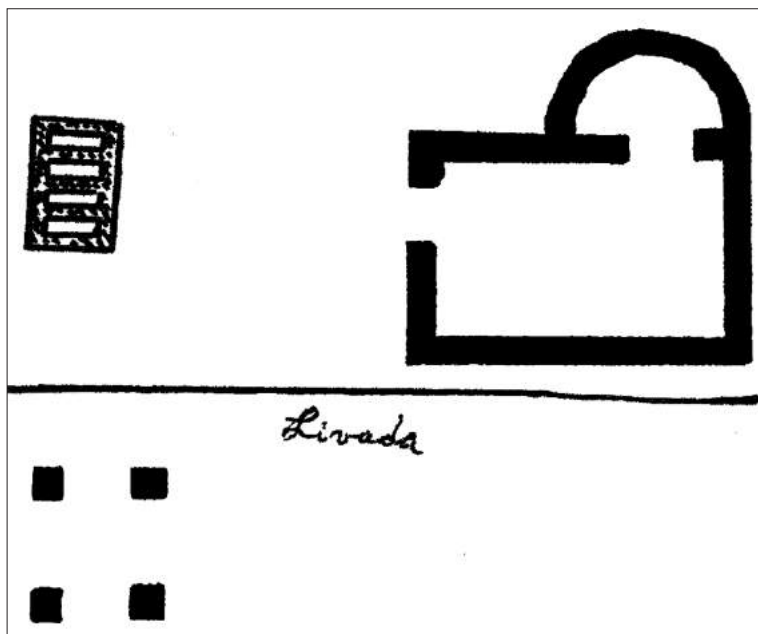
SUMMARY

The Romans believed that the well-being of the state directly depended on the collective expression of the piety of all of its citizens, and the eradication of any form of disobedience, including religious, became understandable and even justified in the views of the Roman emperors of the 3rd century. This was the reason for the persecution of Christians, the harshest of which was that carried out by the emperor Diocletian throughout the Empire, including the late antique Sirmium, in the period from 303 AD to the end of his reign in 305. The places of martyrdom or burial of those who sacrificed their lives to the Christian God became the places where the members of the community gathered. After the Edict issued by the emperors Constantine I and Licinius in Milan in 313 AD, it was possible to build representative Christian churches, *martyria* or *memoriae* above their graves. Cemeterial churches drastically changed the topography of cities of Late Antiquity. Thus, the churches of St. Irenaeus and St. Synerot were built on the necropoles of Sirmium, as well as several others for which it is not reliably known who of the many Sirmium martyrs they were dedicated to. After becoming a centre of pilgrimage, Sirmium based its legitimacy among other major cities of the Empire on the significance of its local martyrs, and on the personalities of bishops who were the most important donors of the early Christian churches.

Key words: Late Antiquity, early Christianity, Sirmium, sacral topography, cult of the martyrs, necropoles

Сл. 3 Сирмијум, локалитет
60 – сакрална грађевина
уз североисточни градски
бедем, скица И. Јунга (према
П. Милошевић, *Археологија и
историја Сирмијума*,
Нови Сад, 2001, 183)

Рис 3 Sirmium, locality No.
60 – sacral building next to the
north-eastern city wall, sketch
by I. Jung (according to P.
Milošević, *Археологија и исто-
рија Сирмијума* (Archaeology
and History of Sirmium),
Novi Sad, 2001, 183)



Драгана С. ПАВЛОВИЋ

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

ПРЕДСТАВЕ СВЕТОГ АЛЕКСИЈА БОЖЈЕГ ЧОВЕКА, СВЕТОГ ЈОВАНА КАЛИВИТА И СВЕТОГ ЈЕФРОСИНА ПОВАРА У ВИЗАНТИЈСКОМ И ПОСТВИЗАНТИЈСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ*

Апстракт: Предмет овог рада јесу представе тројице светих монаха – Алексија Божјег човека, Јована Каливита и Јефросина Повара – у византијском и поствизантијском живопису. У првом делу текста наведени су бројни сачувани прикази ових светитеља у сликаним програмима храмова источно-хришћанског света и истакнуте њихове иконографске особености. Анализа житија наведених светих, у другом делу рада, показала је да је присуство заједничких биографских елемената и сличних подвига разлог због чега су свети Алексије Божји човек, свети Јован Каливит и свети Јефросин Повар у иконографским програмима храмова веома често довођени у непосредну везу. Посебна пажња посвећена је специфичним решењима и просторном размештању њихових представа у сликаним програмима неколико храмова. У највећем броју случајева, повезивани су ликови светог Алексија Божјег човека и светог Јована Каливита, који су смештани један поред другог, један наспрам другог или један у близини другог. Сличну програмску поставку, мада са нешто мањим бројем сачуваних примера, имале су и представе светог Алексија Божјег човека и светог Јефросина Повара, као и прикази потоњег светог и Јована Каливита.

Кључне речи: свети Алексије Божји човек, свети Јован Каливит, свети Јефросин Повар, монаси, јуродиви Христа ради, византијско и поствизантијско сликарство

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта ев. бр. 177036 – „Српска средњовековна уметност и њен европски контекст“, који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Свети́и Алекси́је Божи́ човек, свети́и Јован Каливи́и и свети́и Јефросин Пова́р поштовани су у читавом источнохришћанском свету и често приказивани међу фигурама монаха у сликаним програмима средњовековних храмова. Будући да поменута тројица не припадају најистакнутијим представницима ове категорије светитеља, они нису неизоставно сликани међу најуваженијим подвижницима. Представе свети́ої Алекси́ја Божи́јеј човека, свети́ої Јована Каливи́ија и свети́ої Јефросина Повара разматране су у недавно објављеној студији о светим монасима у византијском живопису,¹ као и у бројним ранијим радовима посвећеним зидном сликарству храмова у чијим се сликаним програмима јављају њихови ликови, у којима су наведене основне иконографске одлике ових светих, уз запажање да су они ретко приказивани у средњовековном живопису.² У питању су, дакле, тројица монаха, нетипична представника специфичне категорије подвижника – јуродивих Христа ради.³ Судећи према сачуваној ликовној грађи, а насупрот устаљеном мишљењу, представе свети́ої Алекси́ја Божи́јеј човека, свети́ої Јована Каливи́ија и свети́ої Јефросина Повара ипак нису биле тако ретке. А када су они сликани унутар мање или веће групе монаха, њихове фигуре довођене су у узајамну везу. Примери њиховог програмског повезивања спорадично су забележени у досадашњој научној литератури.⁴ Стога ће у наставку текста бити више речи о веома раширеном обичају заједничког приказивања свети́ої Алекси́ја Божи́јеј човека, свети́ої Јована Каливи́ија и свети́ої Јефросина

1 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy (eds), Paris, 2011.

2 У циљу избегавања преопширне напомене овде ћемо изоставити навођење свих тих бројних радова будући да ће они бити поменути на потоњим страницама рада приликом набрајања појединачних споменика у којима су сачуване представе ове тројице светитеља.

3 Одређени биографски елементи учинили су светог Јефросина, премао мишљењу истраживача, представником раног типа безазлене „лудости Христа ради“. Одлике својствене овој категорији светих присутне су у већој мери у житију светог Алексија. Верује се да је у питању измишљена личност, чији је лик изграђен на основу биографија других светитеља, као што је преподобни Онисим Чудотворац. Даља разрада исте легенде опажа се у житију светог Јована Каливита, иако он у тексту житија није назван „лудим Христа ради“, већ „просјаком Христа ради“ (S. A. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford, 2006, 53–54, 81–90). Иако нетипични представници овог екстремног облика аскезе, свети Алексије, свети Јован Каливит и свети Јефросин, били су популарнији и чешће приказивани у програмима средњовековних храмова него најпознатији Божији људи, као што су Симеон из Емесе и Андреја Јуродиви, чији се портрети ретко срећу у монументалном сликарству. О представама светог Симеона и Андреје Јуродивог в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 52, 54, fig. 7, 110a.

4 Најпре је, поводом разматрања насупрамно постављених фигура светог Алексија човека Божјег и светог Јована Каливита у сликарству градачког наоса, уз навођење неколицине сличних решења, истакнута и прогумачена њихова програмска веза [Д. Павловић, *Зидно сликарство Благовештјенске цркве манастира Градца* (магистарски рад), Београд, 2010, 83–86]. Исти аутор је затим ту везу поткрепио навођењем већег броја примера у средњовековном сликарству, уз напомену да је заједно са поменути светитељима неретко приказиван свети Јефросин (*истиа*, „Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима“, *Зограф* 36, 2012, 103–105). У студији о монасима у византијском зидном сликарству поменуто је неколико примера који указују на програмско упаривање Алексија и Јована Каливита, потом Алексија и Јефросина, као и потоњег светог и Јована Каливита (S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 207). У недавно објављеном раду о приказу светог Јефросина из Трескаваца и његовом односу са представама у јужном делу егсонартекса ове цркве, наведени су примери из српског средњовековног сликарства који сведоче о обичају довођења у узајамну везу ликова Јована Каливита и Јефросина, уз наговештај разлога ове појаве (В. Милановић, „Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац“, у: *Византијски свет на Балкану*, т. 2, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић и Р. Радић, Београд, 2012, 473, нап. 54).

Повара у живопису храмова источнохришћанског света, које је проистекло из низа сличности у житијима ових светитеља.⁵

Светии Алексије је рођен у Риму у богатој и побожној породици. Још у раној младости донео је одлуку да служи Богу. Према житију, касније се оженио, али је убрзо напустио жену, породични дом и отишао у Едесу, где се поклониио нерукотвореној икони Христовој. У том граду боравио је седамнаест година, проводећи дане и ноћи у посту и молитви покрај врата припрате Богородичине цркве. Носио је подерано одело, а новац који је добијао као милостињу делио је сиротињи. Како житије даље казује, у једном тренутку се црквењаку у сну јавила Богородица са заповешћу да у цркву уведе човека Божјег. Тако су становници Едесе сазнали да је убоги човек, који је живео покрај врата припрате, у ствари, угодник Божји. Међутим, Алексије је бежећи од славе и поштовалаца напустио град. Лађа којом се отиснуо на пут ненадано га је одвела до Рима. Разумевши у томе вољу Божју, Алексије је отишао до породичног дома и ново уточиште нашао у колиби поред капије родитељске куће. Из његове кућице пружао се поглед на породични дом, па је Алексије свакодневно посматрао јадиковање и плач родитеља и жене за њим. Он је ради љубави Христове подносио, како се у житију каже, ту неподношљиву тугу и веровао да онолико патње и жалости колико он нанесе својим родитељима, толико ће они радости примити у небеском царству. У сталним молитвама, вређан, понижаван и шамаран од слугу и препознат од родитеља, он је ту као просјак провео седамнаест година. Сазнавши да му се ближи крај, Алексије је забележио на хартији догађаје и детаље из свог живота, познате само његовим родитељима, да би га на тај начин они после његове смрти препознали. Након што се једнога дана у цркви Светог Петра, за време литургије, зачуо глас из олтара који је заповедио становништву Рима да човека Божјег потраже у Јефтимијановом дому, односно у кући Алексијевог оца, Алексије је пронађен мртав са исписаном хартијом у рукама на основу које је откривен његов идентитет. У житију се на крају казује да је одар с његовим телом био однет у саборну цркву и да су становници Рима целивали његове мошти, које су биле повезиване са многим чудима и исцелитељским моћима. Према синаксару Велике цркве цариградске, свети Алексије се слави 17. марта.⁶

Из крипте цркве Светог Алексија у Риму потиче рана, како се сматра, најстарија позната представа *свeтiоi Алексија Божјеi човека* (8. век),⁷ а из

5 Тај обичај присутан је како у иконопису, тако у делима примењене уметности. Овом приликом, из више разлога, узети су у разматрање само примери сачувани у монументалном зидном сликарству.

6 Архиепископ Сергей, *Полный месяцеслов Востока*, т. 2, Москва, 1997, 77; Н. Delehaye, *Sinaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, col. 543–544; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни свeтiачник*, т. 1, Београд, 1988, 356. О животу светог Алексија в. А. Amiaud, *La légende syriaque de Saint Alexis, l'Homme de Dieu*, Paris, 1889; F. M. Estevès Pereira, „Légendes grecques de l'Homme de Dieu Saint Alexis“, *Analecta Bollandiana* 19, Bruxelles, 1900, 241–253; B. de Gaiffier, „Intactam sponsam relinquens. A propos de la vie de S. Alexis“, *Analecta Bollandiana* 65, Bruxelles, 1947, 157–196; *Bibliotheca hagiographica graeca*, F. Halkin (ed), Bruxelles, 1975, 51–56; F. Halkin, „Une légende grecque de Saint Alexis (BHG 56d)“, *Analecta Bollandiana* 98, Bruxelles, 1980, 1–16; J. Поповић, *Житијуја свeтiиx за мариј*, Београд, 1973, 345–353.

7 *Lexikon der Christlichen Iconographie*, vol. 5, Freiburg-Basel-Wien, 1973, 38, 43 нар. 62, 90.

истог града, из доње цркве Светог Климента, из 11. века, први илустровани циклус с приказима три догађаја из његовог живота.⁸ Међу представама овог светог, вредан помена је и мозаик из Монреала на којем је *свeтiи* *Алексије* приказан у раскошној одећи, са крстом и круном у руци која, како се сматра, указује на његово племићко порекло.⁹ И док је у поменутим храмовима *свeтiи* *Алексије* приказан у духу западњачке иконографије, нешто другачији иконографски модел приказивања овог светитеља присутан је у источнохришћанском свету. У византијском зидном сликарству овај свети представљен је у Светом Николи у Какопетрији на Кипру¹⁰ (сл. 1), Панагији тон Халкеон у Солуну,¹¹ Спасопреображенском храму Мирожског манастира у Пскову,¹² Светом Спасу у Нередици,¹³ Светом Николи у истоименом селу у близини Монемвасије¹⁴ и Старом манастиру код Врондаме у Лаконији¹⁵ (сл. 2), грузијском манастиру Тимотесубани,¹⁶ Оморфи Еклисији у Атини,¹⁷ Богородици Мавриотиси код Костура¹⁸ и Цркви Светог Ђорђа у близини истог града,¹⁹ храму у селу Беренде,²⁰ у новгородским црквама (Успење Богородице на Волотовом пољу,²¹ Спас Преображења²²), критским храмовима: Богородица Кера у Крици,²³ Јован Крститељ у Аксосу,²⁴ Богородичина црква

-
- 8 G. Kafal, *Iconography of the Saints in central and south Italian schools of painting*, Florence, 1965, 40–44, fig. 37.
- 9 S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XI^e siècle*, Rome, 2010, 320–321.
- 10 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 29, 58, 59, 82, 95, 207, 290, fig. 1; A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, London, 1985, 59.
- 11 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 29, 60, 95, 282.
- 12 В. Д. Сарабьянов, *Сѣасо-Преображенский собор Мирожскоѣо монастѣвря*, Москва, 2010, 239, 250 (илл. 223), 308; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 303.
- 13 V. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics*, London, 1966, 124; Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Сѣаса на Нередице в Новѣорѣде. Иконографическая ѳроѳрама росѣиси*, Санкт-Петербург, 2002, 28, 29, 56, 126, 198, сл. 15, 38, 205; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 301.
- 14 N. В. Драндѳкѳс, „Οί τοιχογραφίες του Ἁγίου Νικόλαου στὸν Ἁγίου Νικόλαο Μονεμβασίας“, *Δελτίον της Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας* 9 (1977–1979) 40–41.
- 15 N. В. Драндѳкѳс, „Τὸ Παλιомονάστηρο τοῦ Βρονταμᾶ“, *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον* 43, 1988, 175, πίν. 84β.
- 16 Е. Л. Привалова, *Росѣиись Тимѣтесубани*, Тбилиси, 1980, 98, 102–103, т. XLIV; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 29, 60, 299, fig. 110a.
- 17 Судећи по иконографским обележјима реч је о представи светог Алексија; уп. А. Βασιλάκη-Καρακατζάνη, *Οι τοιχογραφίες της Ὀμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, πίν. 3α (без идентификације).
- 18 S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens, 1985, 68; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 278.
- 19 С. Кисас, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Свeтiи* *Ђорђа код Касѣорѣје*, Београд, 2008, 38; I. Σίσιου, „Το πρόγραμμα στον εξωνάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς“, у: *Νησι и Византија* X, Ниш, 2012, 354, 369–370, еик. 1, 16.
- 20 A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, 250, 256; Е. Бакалова, *Сѣеноѣисѣиѣ на цѣркваѣиѣ при село Беренде*, Софија, 1976, 59–61, 66, 108, илл. 70.
- 21 Л. И. Лифшиц, *Монуменѣиѣальная живоѣиѣись Новѣорода XIV–XV веков*, Москва, 1987, 497; Г. И. Вздорнов, *Волоѣшово. Фрески церкви Усѣения на Волоѣшовом ѣоле близ Новѣорода*, Москва, 1989, 50, н^о. 117.
- 22 Г. И. Вздорнов, *Фрески Феѣфана Грека в церкви Сѣаса Преображения в Новѣороде*, Москва, 1976, 63–64, 75, 125–127; Л. И. Лифшиц, *нав. дело*, 136, 501.
- 23 K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München, 1983, 432; K. K. Μυλοποταμιτάκη, *Ο ναός της Παναχίας Κεράς Κριτσάς*, Ηρακλειον, 2005, 93, еик. 46.
- 24 I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, II. Mylopotamos province*, Leiden, 2010, 98–101, 106, 265, 322, fig. 440.

у Капетаниани,²⁵ Богородица Живоносни источник у Приносу²⁶ и Свети Георје у Асари²⁷ (сл. 3), као и у цркви Часног крста „ту Агиасмати“ у Платанистаси на Кипру.²⁸ *Свети Алексије* је често приказиван и у поствизантијском раздобљу, као на пример, у католикону манастира Светог Неофита код Пафоса на Кипру,²⁹ цркви Успења Богородице у Калабаки,³⁰ храму Светог Николе „Анапавсас“³¹ и манастиру Варлаам на Метеорима,³² манастирима Филантропинон (сл. 4) и Дилиу (сл. 5) на острву на јањинском језеру.³³ Надаље, представе *свeтiоi Алексија* сачувале су се у светогорским споменицима: Великој Лаври (католикон и трпезарија),³⁴ Дохијару (католикон и трпезарија),³⁵ Дионисијату (католикон),³⁶ Хиландару (трпезарија)³⁷ и Есфигмену (трпезарија),³⁸ као и у католикону манастира Галатаки на Евбеји,³⁹ Светом Николи у Витси,⁴⁰ костурским храмовима Панагија архонта Апостолаки⁴¹ и Свети Никола архонтисе Теологине.⁴²

Свети Алексије није често приказиван у српском живопису 13. века, будући да су до данас сачуване његове представе у припрати Милешеве⁴³ (сл. 6) и наосу Градца.⁴⁴ У 14. и 15. столећу овај свети, у виду допојасне или стојеће фигуре, сликан је чешће, и то у задужбинама краља Милутина (ђа-

25 I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, Leiden, 2001, 159; *isti*, *Byzantine wall paintings of Crete*, II, 250, 322, fig. 439.

26 K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *op. cit.*, 295, fig. 254 (на фотографији је приказан свети Алексије, али је грешком означен као свети Јефросин); I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, II, 249–253, 322, fig. 390–391.

27 Срдачно захваљујем колегиници Леонели Фундић, која ми је уступила снимак представе тројице светих из цркве у Асари за објављивање.

28 A. Stylianou et J. A. Stylianou, *Painted churches*, 206, 216.

29 *Isto*, 379.

30 Према сопственим белешкама.

31 D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora. The monastery of St. Nicholas Anapaftsas. History and art*, Kalambaka, 2003, 124–125, 132, 316; A. Bekiaris, *Theophanis the Cretan to the Holy Monastery of St. Nicholas Anapaftsas Meteora*, Athens, 2010, fig. 84–85.

32 S. Choulia et J. Albani, *Meteora. Architecture–Painting*, Athens, 1999, 75.

33 *Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, ed. M. Garidis et A. Paliouras, Ioannina, 1993, 137 (fig. 216), 214, 217, 266–267 (fig. 444, 447), 271, 273.

34 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, vol. 1, *Les peintures*, Paris, 1927, pl. 146–147/2; N. Τουτόс et Г. Φουστέρης, *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10^{ου}-17^{ου} αιώνας*, Αθήνα, 2010, 69, 71, 87, 93.

35 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241, 2; N. Τουτόс et Г. Φουστέρης, *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 344, 347, 354, 356.

36 N. Τουτόс et Г. Φουστέρης, *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 242, 244.

37 *Исiто*, 194–195 (са старијом литературом).

38 *Исiто*, 420–421.

39 T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint Jean le Précurseur*, Athènes, 2003, 42–43, 133, 134, pl. 78b.

40 A. Г. Тоурта, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα, 1991, 52–53, 166, πίν. 92β.

41 Ст. Πελεκаниδης, *Καστορία. Πίνακες*, Θεσσαλονικη, 1953, 243β.

42 *Исiто*, 262.

43 С. Радојчић, *Милешева*, Београд, 1963, 30, Т. XXXVII; S. Tomeković, „Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa“, у: *Милешева у исiјорији српског народа*, Београд, 1987, 53, 56, 58, 60, 62; Б. Живковић, *Милешева. Црiежи фресака*, Београд, 1992, 38–39.

44 Д. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90–91, 97, 103–105.

коникон Старог Нагоричина,⁴⁵ катихумена Грачанице⁴⁶ и припрата католикона Хиландара⁴⁷), Светој Софији у Охриду (спрат над нартексом),⁴⁸ наосу Богородичине цркве у Пећи,⁴⁹ припрати Добруна,⁵⁰ наосу Руденице,⁵¹ као и у припрати манастира Крепичевца.⁵² Представе из припрата Богородичине цркве у Студеници⁵³ (сл. 7) и Светог Јована у Великој Хочи,⁵⁴ наоса Свете Тројице у Пљевљима,⁵⁵ припрата Ломнице⁵⁶ и Враћевшнице,⁵⁷ као и наоса Светог Саве Српског у Хиландару⁵⁸ сведоче о обичају сликања *свѣтїиої Алексїја* и у познијем српском сликарству.⁵⁹ Поред тога, у оквиру илустрованог календара за 17. дан марта *свѣтїи Алексїје* приказан је у темену јужне куполе ексонартекса у Трескавцу,⁶⁰ а касније на своду апсиде у Пелинову.⁶¹

Свѣтїи Алексїје Божји човек, у средњовековној уметности најчешће је приказиван као средовечан човек са дугачком тамносмеђом коврџавом косом која пада на рамена и смеђом валовитом брадом средње дужине, тј. физио-

45 П. Миљковић-Пепек, *Делоїио на зоїрафиїе Михаїло и Еуїїихїј*, Скопје, 1967, 61, Т. CLXXII; Б. Тодић, *Стїаро Наїоричїно*, Београд, 1993, 75, 118, 135, сл. 103; *истїи*, *Срїско сликарстїво у доба краља Милуїїина*, Београд, 1998, 322.

46 Реч је оштењеној фигури на источном зиду катихумене, јужно од бифоре, која иконографски одговара светом Алексїју Божјем човеку и у чијем лику је, уз извесну ограду, препознат овај римски аскета (S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 258).

47 М. Марковић, „Првобитни живопис главне манастирске цркве“, у: *Манастїир Хиландар*, Београд, 1998, 232; Б. Тодић, *Срїско сликарстїво*, 355; Ν. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριον τής Μυνησιακής Ζωγραφικής*, 186, 189.

48 Ц. Грозданов, *Охридско зїдно сликарстїво XIV века*, Београд, 1980, црт. 14 (без идентификације овог светог); S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 264.

49 С. Томековић, „Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II“, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд, 1991, 428–429, 435; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 265, fig. 3.

50 М. Кашанин, „Манастир Добрун“, *Стїаринар* (т. с.) 4 (1926–1927), 1928, 78, т. XVII; И. М. Ђорђевић, *Зїдно сликарстїво срїске власстїеле у доба Немањїића*, Београд, 1994, 77, 145.

51 Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, (doktorska disertacija), Beograd, 2007, 183, i katalog (48).

52 Б. Кнежевић, „Сликарство манастира Крепичевца“, у: *На їїраїовїма Воїслава Ј. Ђурића*, ур. Д. Медаковић и Ц. Грозданов, Београд, 2011, 306, Т. 11.

53 Срдачно захваљујем колеги Милошу Живковићу, који ми је уступио снимак студеничке представе за објављивање. О приказу светог Алексїја из Студенице в. и С. Петковић, *Зїдно сликарстїво на їодручју Пећке їаїїријариїе 1557–1614*, Нови Сад, 1965, 168; Г. Бабић, В. Кораћ и С. Ђирковић, *Стїуденица*, Београд, 1986, 158, сл. 125; Р. Николић, „Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице“, II, *Саоїїїїења* 19, 1987, 79, сх. 7, бр. 12.

54 С. Петковић, *Зїдно сликарстїво на їодручју Пећке їаїїријариїе*, 186–187.

55 С. Петковић, *Манастїир Свѣїа Троїца у Пљевљима*, Пљевља, 2008, 137.

56 Љ. Шево, *Манастїир Ломница*, Београд, 1999, 61, 90, сл. 41.

57 Д. Милисављевић, *Враћевшница. Црїежи фресака*, Нови Сад, 1990, 34, 42–43; Љ. Шево, „Неке посебности у програму и иконографији живописа у Враћевшници“, *Саоїїїїења* 42 (2010) 134; *истїа*, *Срїско зїдно сликарстїво 18. вијека у византїијској їрадицији*, Бања Лука, 2010, 266.

58 З. Ракић, *Цркве Свѣїиої Димїїрија и Свѣїиої Саве Срїскої у Хиландару*, Нови Сад, 2008, 47, сл. XXI; Љ. Шево, *Срїско зїдно сликарстїво 18. вијека*, 289.

59 О још неким примерима светог Алексїја у српском сликарству 18. века в. Љ. Шево, *Срїско зїдно сликарстїво 18. вијека*, 228, 231, 254, 274, 296.

60 Од некадашње фигуре светог Алексїја, сачуван је само део главе и натпис; П. Мијовић, *Менолої*, Београд, 1973, 311, сл. 145; М. Глигоријевић-Максимовић, „Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу“, *Зборник радова Византїолошкої инстїїїуїа* 42, 2005, 96, сл. 3, 13.

61 Свети Алексїје приказан је као стојећа фигура, дуге косе и браде, одевена у дугу хаљину и представљена са окренутим дланом десне руке у молитви ка посматрачу и затвореним свитком у

номским одликама које имају сличности са ликом светог Јована Крститеља.⁶² Блискост црта лица, облика главе и косе *свѣтїи Алексїја* и светог Јована Претече нарочито је уочљива, примера ради, на представама *свѣтїи Алексїја* из Старог Нагоричина, цркве Спаса Преображења у Новгороду, Богородичиног храма у Капетаниани на Криту и цркве Богородице Живоносног источника у Приносу на истом острву, и доцније Богородичине цркве у Студеници, храма Светог Николе „Анапавсас“ на Метеорима, како су то налагали и сликарски приручници: књига попа Данила, тј. Други јерусалимски рукопис, ерминија Дионисија из Фурне и породице Зографски, Строгановски сликарски приручник,⁶³ као и сликарски приручник настао у манастиру Ивируну на Светој Гори крајем 15. века.⁶⁴ С друге стране, са нешто другачијим цртама лица *свѣтїи Алексїје* насликан је, на пример, у Богородици Мавриотиси код Костура, манастиру Филантропинон, манастиру Варлаам на Метеорима, манастиру Ставроникити и трпезарији манастира Есфигмена. На овим представама *свѣтїи Алексїје* има знатно краћу и косу и браду него што је уобичајено. Такође, нема црте лица сличне светом Јовану Крститељу, већ блиске представама Христа (из манастира Филантропинон, трпезарије Есфигмена, итд.).⁶⁵

Имајући у виду поменуте примере, може се рећи да је *свѣтїи Алексїје* приказиван у виду допојасне, попрсне или стојеће фигуре, најчешће у наосу и припрати, како у нижим, тако и у вишим зонама живописа (Какопетрија, Мирожски манастир, Богородичина црква у Студеници, Милешева, Градац, Свети Никола у истоименом селу у близини Монемвасије, Богородичина црква у Пећи, кипарска црква Часног крста „ту Агиасмати“ у Платанистаси и католикон манастира Светог Неофита код Пафоса, Свети Никола „Анапавсас“ на Метеорима, Панагија архонта Апостолаки у Костуру, Крепичевац, Велика Лавра, Дохијар, Дионисијат, манастир Галатаки на Евбеји, Свети Никола у Витси, итд.), али је представљан и у простору светилишта (Панагија тон Халкеон у Солуну, Нередица,⁶⁶ Старо Нагоричино, новгородске

левој руци; уп. П. Мијовић, *Менолої*, 386, сл. 280. О светом Алексѣју у Пелинову в. и Љ. Шево, *Срїско зидно сликарство 18. вијека*, 248.

62 О иконографским карактеристикама светог Алексѣја в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 29, 59, 60, 61, 65, 82, 87, 88, 95 (са старијом литературом). Са наглашено шиљатом брадом, какву за сликање препоручује књига попа Данила, тј. Други јерусалимски рукопис (М. Медић, *Стари сликарски приручници*, књ. 2, Београд, 2002, 371), свети Алексѣје је приказиван врло ретко, као на пример, у лаконијским храмовима Светог Николе у истоименом селу у близини Монемвасије (према сопственим белешкама) и Старом манастиру код Врондаме (уп: N. В. Дравдѣкѣс, *Тѣ Палѣоноѣастро тої Вронтаѣї, пїв. 84ѣ и сл. 2 у нашем раду*). Свети Алексѣје представљен је најчешће са брадом средње дужине раздѣљене на неколико, углавном три до четири, увијена прамена.

63 За поменуте сликарске приручнике в. Строгановский лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия), Москва, 1869, илустрација за дан 17. март; М. Медић, *нав. дело*, 371, 551; *истїи, Стари сликарски приручници*, књ. 3, Београд, 2005, 423.

64 Реч је о богато илустрованом рукопису с великим бројем минијатура, који је служио као сликарски приручник. У оквиру групе минијатура на којима је илустрован календар, Свети Алексѣје приказан је на л. 104 као илустрација за дан 17. март. Опширније о овом рукопису, као и о поменутој минијатури в. Л. М. Евсејева, *Афонская кнїа образцов XV в.*, Москва, 1998, 284.

65 На представи из Богородице Мавриотисе у Костуру Свети Алексѣје је по фризури близак чак представама Светог Никона Метаноита.

66 О разлозима због којих је, према мишљењу аутора монографске студије о живопису Нередице, овај свети добио место у конхи проскомидије ове цркве в. Н. В. Пивоварова, *Фрески цркви Сїаса на Нередице в Новїорѣде*, 29.

цркве Успење Богородице на Волотовом пољу и Спас Преображења, црква Јована Крститеља у Аксосу на Криту). Сликан је или у хаљини до колена (Миројски манастир у Пскову, Спаспреображенски храм у Новгороду, Успење Богородице на Волотовом пољу, католикон манастира Светог Неофита код Пафоса на Кипру, Успење Богородице у Калабаки, Свети Никола „Анапавсас“ на Метеорима, манастир Варлаам на Метеорима, црква Светог Николе у манастиру Филантропинон, трпезарија Велике Лавре, манастир Галатаки на Евбеји, Враћевшница) или пак у дугој одори (Свети Никола у Какопетрији на Кипру, Беренде), а те хаљине су или са дугачким рукавима (Какопетрија, Стари манастир у Врондама, Богородица Мавриотиса код Костура, Беренде, Богородица Одигитрија у Пећи, Крепичевац, Богородичина црква у Студеници) или кратким (Тимотесубани, Спаспреображенски храм у Новгороду, Успење Богородице на Волотовом пољу, Свети Георгије у Асари на Криту, католикон манастира Светог Неофита код Пафоса на Кипру, Филантропинон, Дилиу, Дионисијат, Дохијар, трпезарије Велике Лавре и Есфигмена, Ломница), врло ретко са аналавом (Старо Нагоричино, католикон манастира Светог Неофита код Пафоса, Ломница). *Свети Алексије* сликан је најчешће како у једној руци држи крст, док је длан друге руке окренут у молитви ка посматрачу (Свети Никола у истоименом селу у близини Монемвасије, Богородица Живоносни источник у Приносу и Свети Георгије у Асари на Криту, Крепичевац, Свети Никола „Анапавсас“ на Метеорима, Филантропинон, Дилиу, Панагија архонта Апостолаки у Костуру, Свети Никола у Витси). Такође, *свети Алексије* је представљен како дланове обе руке, постављене пред грудима, окреће у молитви ка посматрачу (Врондама, Какопетрија, Тимотесубани, Студеница, Беренде, Богородичин храм у Капетаниани на Криту, Свети Никола архонтисе Теологине у Касторији, Враћевшница, итд.). Понекад је, као у манастиру Варлаам на Метеорима, Ломници, Светој Тројици у Пљевљима, католикону светогорских манастира Дионисијата и Дохијара, трпезарији Велике Лавре, западном травеју цркве Светог Саве Српског у Хиландару и Пелинову (календарска представа) овај свети приказан како у руци држи свитак. Свитак у његовој руци најчешће је отворен и исписан (Света Тројица у Пљевљима, трпезарија Велике Лавре, католикон Дохијара и манастира Дионисијата, итд.), а понекад, као у цркви Светог Саве Српског у Хиландару, затворен.⁶⁷

Свети Јован Каливиј, како житије казује, живео је у Цариграду у 5. веку. Потекао је из богате и угледне породице и још у раној младости истицао се међу вршњацима памећу и бистрином. Након сусрета са извесним монахом из витинијског манастира Неусипајущих Јован је донео одлуку да напусти богатство, родитељски дом и живот посвети служењу Христу. Према житију, он је тајно напустио породицу и отишао у поменути манастир носећи са собом јеванђеље оковано златом и украшено драгим камењем, које је пре пута добио на поклон од родитеља. У манастиру Неусипајущих, у којем

67 О неким другим, знатно ређим иконографским решењима у приказивању лика Светог Алексија, тачније о варијантама положаја његових руку в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 60, пар. 245; 61, пар. 249; 65.

је боравио шест година, примио је постриг. Монашке врлине испуњавао је ревностно и постојано, те је постао узор члановима братства. После суочавања са опасним искушењем – демонима који су његове мисли прожели потребом да види родитеље, Јован је решио да напусти манастир и да се врати у родни град. Са убогим човеком, кога је срео на путу до Цариграда, заменио је одору и прерушен у сиромаша појавио се пред породичним домом. Родитељи га нису познали па је најпре боравио у ћошку поред капије, а потом три године обитавао на најскромнији начин у колиби покрај своје родне куће. Примивши вест од Бога да ће ускоро доћи крај његовим патњама, Јован се открио родитељима поклањајући им јеванђеље које су му још као дечаку дали. Пошто је окончао живот убрзо након овог догађаја, родитељи су га, по његовој жељи, сахранили у колиби у којој је живео.⁶⁸ Према синаксару Велике цркве цариградске, слави се 15. јануара.⁶⁹

Свети Јован Каливити, једнако као и *свети Алексије Божји човек* и *свети Јефросин Кувар*, о коме ће у овом раду, такође, бити речи, у црквама источнохришћанског света средњег века није био редовно приказиван међу најпоштованијим византијским подвижницима, али је он, судећи према сачуваним представама, за разлику од поменуте двојице, био чешће сликан.⁷⁰ О том обичају сведоче његове ране представе из храмова Свете Варваре у Соганлију,⁷¹ Светог Луке у Фокиди,⁷² Неа Мони на Хиосу⁷³, Свете Софије у Солуну,⁷⁴ Светог Николе у Какопетрији на Кипру⁷⁵ (сл. 1), Спасопреображенског храма Мирожског манастира у Пскову,⁷⁶ Евангелистрије у Јеракију⁷⁷ и Светог Спаса у Нередици.⁷⁸ Током 13. века приказан је у Старом манастиру код Врондаме у

68 За хагиографске податке о светом Јовану Каливиту в. *Acta Sanctorum Ian. I*, 1643, col. 1031–38; *Bibliotheca hagiographica graeca*, F. Halkin (ed), Bruxelles, 1975, 868–869; J. Поповић, *Житија светих за јануар*, Београд, 1972, 480–488.

69 Архиепископ Сергей, *Полный месяцеслов Востока*, т. 2, Москва, 1997, 15; H. Delehaie, *Sinaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, col. 393; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светљачник*, т. 1, Београд, 1988, 261.

70 Најстарија представа светог Јована Каливита сачувана је у минијатурном сликарству, Менологу цара Василија II с краја 10. века. Опширније о тој представи в. *Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907, pl. 322; S. Tomeković, „Le 'portrait' dans l'art byzantine: exemple d'effigies de moines du menologe de Basile II a Dečani“, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд, 1989, 122, 125, 126–127.

71 C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, 261; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 296.

72 N. Chatzidakis, *Hosios Loukas. Mosaics-Wall paintings*, Athens, 1997, 48; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 276, fig. 52.

73 D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens, 1985, 75, 161–162, T. 229; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 287.

74 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 284.

75 A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches*, 59; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 82, 83, 87, 96, 207, 290, fig. 1.

76 В. Д. Сарабьянов, *Синасо-Преображенский собор*, 239 (на овој страници, вероватно грешком, наведено је да је представљен свети Јован Колов, док је у схеми живописа на страници 308 и у натпису уз илустрацију 224 на страници 249, овај свети исправно означен као преподобни Јован Каливит).

77 N. K. Μουτσοπουλος – Γ. Δημητροκαλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη, 1981, 94, sl. 140; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 275, fig. 53.

78 Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Синаса на Нередице в Новіорозе. Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург, 2002, 197, сл. 182; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 301.

Лаконији⁷⁹ (сл. 2), јерменској цркви у Ахтали,⁸⁰ грузијском храму у Тимотесубани,⁸¹ Богородици Мавриотиси код Костура,⁸² светим Теодорима у Кафиони на Манију,⁸³ цркви арханђела Михаила у Радожди,⁸⁴ крипти Светог Николе у Кампији у Беотији.⁸⁵ Из наредна два столећа, 14. и 15. века, сачуване су његове представе у Цркви Светог Јована Златоустог у Јеракију,⁸⁶ Светом Николи Орфаносу у Солуну,⁸⁷ храму Преображења Спаситељевог на Коваљевом пољу код Новгорода,⁸⁸ Цркви Часног крста „ту Агиасмати“ у Платанистаси на Кипру,⁸⁹ критским црквама у области Хање (Света Петка у Китиросу,⁹⁰ Свети арханђел Михаилу у Камилиани,⁹¹ Свети Ђорђе у Като Флорији⁹²) и у области Ласити: Богородица Кера и Свети Јован Крститељ у Крици,⁹³ као и Свети Георгије у Асари (сл. 3). У поствизантијском живопису представе *Јована Каливиџа* присутне су у католикону манастира Светог Неофита код Пафоса на Кипру,⁹⁴ параклису Јована Богослова у манастиру Богородице Мавриотиси код Костура,⁹⁵ цркви Успења Богородице у Калабаки,⁹⁶ храму Светог Николе „Анапавсас“⁹⁷ и манастиру Варлаам на Метеорима,⁹⁸ цркви Светог

79 N. B. Δρανδάκης, *Τὸ Παλιμονάστηρο τοῦ Βρονταμά*, 175, πίν. 84 α.

80 A. Lidov, *The mural paintings of Akhtala*, Moscow, 1991, 71; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 297.

81 E. Л. Привалова, *Росѣиць Тимотиѣсубани*, 97, 102, т. XLIV; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 58, 299, fig. 110a.

82 S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens, 1985, 68; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 278.

83 N. B. Drandakis, „Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)“, *Cahiers Archéologiques* 32, 1984, 167, 171; N. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήναι, 1964, pl. 57; K. M. Skawran, *The development of middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria, 1982, 165, fig. 174 (живопис у овој цркви потиче из друге деценије 12. века, али је представа светог Јована Каливита на слоју фресака из наредног, 13. столећа).

84 Ова фреска, откривена пре неколико година, уз композицију *Чудо у Хони* припада старијем слоју, живопису који се датује у 13. век. Репродукцију Светог Јована Каливита из ове цркве видети на веб-сајту: www.org.mk/struga-heritage/tekst.asp-lang=eng&tekst=81.htm

85 M. Παναγιωτίδης, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας*, Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, vol. 2, Athènes, 1981, 598, 608, εικ. 16.

86 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 276.

87 A. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Ἁγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατὰ τον πρῶμο 14^ο αἰῶνα*, Θεσσαλονίκη, 1986, 206, 249, πίν. 106; B. Τοδιћ, *Српско сликарство*, 349; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 283.

88 C. O. Дмитриева, *Фрески храма Сѣаса Преображения на Ковалѣево в Новѣорозе, 1380 ѿгоа*, Москва, 2011, 77, 163.

89 A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches*, 206, 216, fig. 120.

90 K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *op. cit.*, 211; S. Tomeković, „Hagiographie peinte: trois exemples crétois“, *Зограф* 15, 1984, 49, нар. 76; I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, 116.

91 I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, 190, fig. 167.

92 *Исѣо*, 217.

93 Опширније о овим двама црквама в. K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *op. cit.*, 433; I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, 133–134; K. K. Μυλοποταμιτάκη, *Ο ναός τῆς Παναχίας Κεράς Κριτίας*, Ηρακλειο, 2005, 93.

94 A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches*, 379.

95 Στ. Πελεκаниδης, *Καστορία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953, 215β.

96 Према сопственим белешкама.

97 D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora*, 124–125, 132, 317; A. Bekiaris, *nav. delo*, fig. 83.

98 M. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, 1989, fig. 188; S. Choulia et J. Albani, *Meteora*, 74.

Николу у манастиру Филантропинон⁹⁹(сл. 4), католикону манастира Галатаки на Евбеји,¹⁰⁰ Светом Николи у Витси,¹⁰¹ као и у манастирима на Светој Гори (католикон и трпезарија Велике Лавре¹⁰² и Дохијара,¹⁰³ католикон манастира Ставрониките,¹⁰⁴ трпезарије манастира Хиландара¹⁰⁵ и Есфигмена¹⁰⁶).

И док је *свѣтѣи Јован Каливѣи* ретко сликан у рашким храмовима 13. века, судећи по данас сачуваним представама, у припрати Милешеве, где је *свѣтѣи Јован* смештен у појас с допојасним ликовима, изнад зоне стојећих фигура¹⁰⁷ (сл. 6) и у наосу Благовештенске цркве у Градцу, тачније на чеаној страни југозападног ступца,¹⁰⁸ прикази овог цариградског аскете у српском живопису срећу се знатно чешће током наредна два столећа (Старо Нагоричино,¹⁰⁹ Жича,¹¹⁰ Грачаница,¹¹¹ Хиландар,¹¹² Свети Апостоли у Пећи,¹¹³ спрат над припратом у Светој Софији у Охриду,¹¹⁴ Псача,¹¹⁵ Љубостиња,¹¹⁶ Рамаћа,¹¹⁷ Дечани,¹¹⁸ Раваница¹¹⁹). У оквиру сликаног календара представљен

99 *Monasteres de l'île de Ioannina*, 137 (fig. 217), 214, 217.

100 Појава лика светог Јована Каливита у сликаном програму приправе ове цркве објашњена је постојањем манастира посвећеног овом светом у Псахни код Халкиде на истом острву; в. Т. Kanari, *Les peintures du catholicon*, 42–43, 47, 134, pl. 81b.

101 А. Г. Τουρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*, 52–53, 167, πίν. 92β.

102 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 146–147/1; Ν. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 69, 71, 87, 93.

103 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241,2; Ν. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 344, 347, 354, 356.

104 Ν. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 384.

105 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 113/ 3 ; Ν. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 194–195 (са старијом литературом).

106 Ν. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 420–421.

107 С. Радојчић, *Милешева*, Београд, 1963, 30, 31; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du partex de Mileševa*, 53, 56, 58, 60, 62; Б. Живковић, *Милешева. Црпјежи фресака*, Београд, 1992, 39.

108 Д. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90–91, 97, 103–105.

109 П. Миљковић-Пепек, *Делојо на зојрафијѣ Михаило и Еуѣиѣиј*, Скопје, 1967, 61; Б. Тодић, *Стјаро Најоричино*, Београд, 1993, 75, 118; *исѣи*, *Српско сликарство*, 322.

110 М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Манасѣиур Жича*, у штампѣ (са старијом литературом).

111 Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд-Приштина, 1988, 90, 107; Б. Живковић, *Грачаница. Црпјежи фресака*, × (без пагинације); Б. Тодић, *Српско сликарство*, 334.

112 М. Марковић, *Првобитни живопис*, 226; Б. Тодић, *Српско сликарство*, 353; Ν. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 180, 184.

113 В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић и В. Кораћ, *Пећка ѣаѣиријаршија*, Београд, 1990, 212.

114 Ц. Грозданов, *нав. дело*, црт. 15 (без идентификације овог светог); В. Милановић, *Светачки лик у контексту*, 473, нап. 54.

115 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власѣле у доба Немањића*, Београд, 1994, 174; В. Милановић, *Свѣтѣачки лик у конѣексѣу*, 473, нап. 54.

116 С. Ђурић, *Љубосѣиња. Црква Усѣења Бојородичиној*, Београд, 1985, 86; Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 182, i katalog (56).

117 Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (1968), 151, ск. 2г; Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 183, i katalog (128).

118 М. Марковић, „Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима“, у: *Зидно сликарство манасѣиура Дечана. Грађа и сѣудѣје*, Београд, 1995, 252; Б. Тодић и М. Чанак-Медић, *Манасѣиур Дечани*, Београд, 2005, 427.

119 Б. Живковић, *Раваница. Црпјежи фресака*, Београд, 1990, 33, 50; Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 183, i katalog (19); В. Милановић, *Светачки лик у контексту*, 473, нап. 54.

је у Старом Нагоричину¹²⁰ и Дечанима.¹²¹ *Свети Јован Каливић* присутан је у српском монументалном сликарству и у доба обновљене Пећке патријаршије, када су настали примери у наосу и припрати Богородичине цркве у Студеници¹²² (сл. 7), припрати Мораче,¹²³ спољашњој припрати Грачанице,¹²⁴ припрати Светог Јована у Великој Хочи,¹²⁵ припрати манастира Свете Тројице у Пљевљима,¹²⁶ као и у припрати Пећи¹²⁷ и Пелинову¹²⁸ у оквиру илустрованог менолога.

Судећи по наведеним примерима може се закључити да је у средњовековном живопису *свети Јован Каливић* представљан са постојаним физиономским карактеристикама, као млад човек без браде, са кратком косом, одевен у монашку одору са аналавом и да је сликан унутар групе византијских подвизника.¹²⁹ На тај начин, његово приказивање препоручују и Дионисијева

120 П. Мијовић, *Менолог*, 271, сл. 57; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, 83, сл. 18; *исти*, *Српско сликарство*, 322.

121 П. Мијовић, *Менолог*, 332, сл. 211; С. Кесић-Ристић и Д. Војводић, „Менолог“, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и стиудије*, Београд, 1995, 394.

122 И док је у припрати студеничког католикона, у зони стојећих фигура, приказан, како је и натписом означено, свети Јован Каливит, у западном травеју ове Немањине задужбине представљена је фреско-икона са допојасном фигуром, која је натписом означена као свети Јован. У лику овог монаха препознат је најпре апостол Јован (С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке патријаршије*, 167), потом свети Јован Јањински (Р. Николић, *Конзервативски запис*, 74–75, сх. 1, бр. 76), а недавно, на основу иконографских карактеристика, свети Јован Каливит [М. Живковић, „Из иконографског програма Богородичине цркве у Студеници (1568): појединачне светитељске представе у северном вестибилу“, у: *Ниш и Византија* 12, Ниш, 2014, нап. 99]. У погледу физиономије, лик са фреско-иконе одговара светом Јовану Каливиту који се увек приказује као млад монах без браде и са кратком косом. Штавише, црте лица светог Јована из наоса студеничке цркве скоро су идентичне као на портрету светог Јована Каливита из приправе овог храма. У прилогу претпоставци да је у наосу Студенице на слоју из 13. века био приказан свети Јован Каливит говоре и представе овог цариградског аскете из приправе Милешеве и наоса Градца из истог столећа. Чини се, стога, прилично извесним да су студенички сликари из 16. века поновили позицију првобитне представе, изменивши, по свој прилици, њено иконографско решење. Наиме, на фресци из 16. века свети Јован је приказан са затвореним свитком у левој руци, без јеванђеља у једној и без крста у другој руци, како је обично приказиван и како је представљен на поменутим српским примерима из 13. столећа. Изостанак књиге, личног атрибута Јована Каливита, а приказивање свитка у његовим рукама, како ћемо видети даље у тексту, јавља се на неколицини представа овог светог у 15. и 16. веку. Дакле, такво иконографско решење било је познато у време када су студенички сликари радили на обнови првобитног живописа. С друге стране, изостанак епитета каливит или кушник, који је редовно исписиван уз Јованове портрете, може унети извесну сумњу према идентификацији овог светог као Јована Каливита.

О представи светог Јована Каливита из приправе Студенице в. С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке патријаршије*, 168; Г. Бабић, В. Кораћ и С. Ђирковић, *Студеница*, Београд, 1986, 158; Р. Николић, *Конзервативски запис*, 79, сх. 7, бр. 14.

123 С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке патријаршије*, 176; С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 250–251. Претпоставља се да је фреска из 16. века поновила првобитни садржај (В. Милановић, „О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи“, у: *Манастир Морача*, Београд, 2006, 175).

124 С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке патријаршије*, 172; Б. Живковић, *Грачаница. Прилежи фреска*, XII (без пагинације); Б. Тодић, *Сликарство*, Београд, 1999, 248, 249.

125 С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке патријаршије*, 186–187.

126 *Исти*, *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, Пљевља, 2008, 141.

127 П. Мијовић, *Менолог*, 368.

128 *Исти*, 383; Љ. Шево, *Српско зидно сликарство 18. вијека*, 247. За још неке примере светог Јована Каливита у српском сликарству 18. века в. Љ. Шево, *нав. дело*, 293, 296, 306.

129 О иконографским обележјима светог Јована Каливита в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 58, 82, 83, 87, 96 (са старијом литературом). Ретко, као у Жичи и Камилиани на Криту, свети Јован

ерминија и приручник породице Зографски,¹³⁰ а као млад монах с књигом у руци представљен је на листу за 15. јануар у Строгановском сликарском приручнику.¹³¹ Иако ови сликарски приручници предлажу сликање затвореног јеванђеља у рукама светог Јована, врло ретко, као у Светој Софији у Солуну,¹³² Светом Јовану у Великој Хочи,¹³³ Рамаћи и Светој Тројици Пљеваљској, овај атрибут је изостављен. У потоња два поменућа српска храма, цариградски аскета држи свитак који може бити затворен (Рамаћа) или исписан и отворен (Света Тројица Пљеваљска). Понекад је *свѣтѣи Јован Каливѣиѣ* приказан са развијеним свитком у левој и јеванђељем у десној руци (Свети Георгије у Асари на Криту, Свети Никола „Анапавсас“ на Метеорима), потом како украшено затворено јеванђеље држи обема рукама (црква арханђела Михаила у Радожди, Старо Нагоричино – обе представе, Дечани – фигура у прозору, католикон манастира Галатаки на Евбеји), односно како овај атрибут држи у једној руци док другом на њега указује (Љубостиња, трпезарија Велике Лавре), као и са затвореним јеванђељем у једној руци док је длан друге руке окренут у молитви ка посматрачу (грузијски храм Тимотесубани, крипта Светог Николе у Кампији). Без обзира на околност да *свѣтѣи Јован Каливѣиѣ* није завршио живот мученичком смрћу и чињеницу да поменути сликарски приручници не препоручују његово сликање са крстом у руци,¹³⁴ у византијском живопису овај свети представљан је и са поменутим атрибутом. Штавише, имајући у виду сачувану ликовну грађу, може се рећи да је у монументалном сликарству *свѣтѣи Јован Каливѣиѣ* најчешће сликан како украшено затворено јеванђеље држи у једној, а крст у другој руци (Свети Лука у Фокиди, Неа Мони на Хиосу, Свети Никола у Какопетрији на Кипру, Врондама, Богородичина црква у Студеници, Милешева, Морача, Градац, свети Теодори у Кафиони на Манију, Грачаница, Свети Никола Орфанос, Раваница, Успење Богородице у Калабаки, манастир Варлаам на Метеорима, Филантропинон, католикон Дохијара, манастир Ставроникита, итд.).

Свѣтѣи Јован Каливѣиѣ представљан је на различитим местима у оквиру сликаних програма, па је тако приказиван у целој фигури у доњим зонама живописа (Богородичина црква у Студеници, Градац, Морача, свети Тео-

је приказан са капом на глави; уп. I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, 190, fig. 167; М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Манасѣиур Жича*, у штампи.

130 М. Медић, *Сѣари сликарски ѣриручници*, књ. 2, Београд, 2002, 551; *исѣи, Сѣари сликарски ѣриручници*, књ. 3, Београд, 2005, 423.

131 Строгановский лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия), Москва, 1869, илустрација за дан 15. јануар.

132 У овој цркви свети Јован приказан је како у десној руци држи крст, а левица је подигнута до висине груди и дланом окренута у молитви према посматрачу; в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 58, нар. 237.

133 У овом храму свети Јован, приказан са крстом у десници, окренут је ка представи светог Алексија Божјег човека, који је насликан покрај њега (према фотографији).

134 Једино је на минијатури (л. 96) рукописа који се чува у Народној библиотеци у Санкт Петербургу, а који представља сликарски приручник, као илустрација за дан 15. јануар свети Јован Каливит приказан са крстом у десној и јеванђељем у левој руци (Л. М. Евсева, *нав. дело*, 80, 269). О крсту у рукама монаха као симболу мучеништва савешћу в. М. Марковић, *Појединачне фигури свѣиѣиѣ*, 255, нар. 136 (са наведеном литературом).

дори у Кафиони, Свети Никола у Какопетрији, црква арханђела Михаила у Раждожди, Свети Никола Орфанос, Коваљево поље, црква Часног крста „ту Агиасмати“ у Платанистаси на Кипру, манастир Варлаам на Метеорима, католикон Дохијара, Ставреникита, манастир Галатаки на Евбеји) или у прозору (јерменска црква у Ахтали, Дечани, Раваница, Свети Никола „Анапавсас“ на Метеорима), потом као цела фигура, допојасна или попрсна представа на луку, у лунети портала, у горњим зонама зидова и пиластара (Неа Мони на Хиосу, Света Софија у Солуну, Спасопреображенски храм Мирошког манастира у Пскову, Милешева, Жича, Грачаница, Свети Апостоли у Пећи, Љубостиња, католикон манастира Светог Неофита код Пафоса на Кипру, итд.), а понекад у виду допојасне или целе фигуре у простору светилишта (Света Барбара у Соганлију, Евангелистрија у Јеракију, Старо Нагоричино, Света Петка у Китиросу, Свети Јован Крститељ у Крици).

Подробнији подаци о *свјетом Јефросину Повару*, осим да је рођен у сиромашној породици, не могу се наћи у његовом житију. Ипак, оно открива догађај којим се овај скромни кувар прославио, а који потврђује његову богоизабраност. Према житију, Јефросин је обитавао у неком манастиру у Палестини, где је припремао храну братији и проводио дане у посту и непрестаној молитви. Вршио је подвиге угодне Богу, али су га остали чланови братства презирали и често вређали. Затраживши од Господа да му покаже блага која ће добити они који му верно служе, јереј из тог палестинског манастира уснио је сан да се нашао у рајском насељу у којем је видео никог другог до убогог куvara, Јефросина, који му је поклатио три мирисне јабуке из рајског врта. Пробудивши се из сна и угледавши три јабуке на постељи, јереј је потражио Јефросина, који се у том тренутку нашао у цркви на богослужењу. Скромни кувар потврдио је јереју истинитост догађаја. Према житију, јереј је потом испричао осталој братији своје необично сновиђење у којем се открила светост Јефросинова. Братство је пожурило да поздрави овог изабраника Божјег, али је Јефросин већ напустио манастир да би избегао славу. Чланови братства поделили су међу собом јабуке, које су имале исцелитељску моћ.¹³⁵ Свети Јефросин Повар се према синаксару Велике цркве цариградске слави 11. септембра.¹³⁶

Имајући у виду укупан број сачуваних представа, култ *свјетог Јефросина куvara*, за разлику од *свјетог Алексија Божјег човека* и *свјетог Јована Каливијиа*, био је мање распрострањен и популаран. *Свјетог Јефросин* не припада групи најистакнутијих свјетих монаха, па у складу с тим није чест у живопису храмова источнохришћанског света. Најстарија сачувана представа *свјетог Јефросина* у монументалном сликарству налази се у манастиру Курбиново.¹³⁷ Имајући у виду данас познате примере, појава лика

135 О животу светог Јефросина в. L. Clugnet, „Vies et récits d’anachorètes“, *Revue de l’Orient chrétien* 10, 1905, 42–45; *Bibliotheca hagiographica graeca*, F. Halkin (ed), Bruxelles, 1975, 628; J. Поповић, *Житија свјетих за септембар*, Београд, 1976, 243–245.

136 Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока*, т. 2, Москва, 1997, 279; H. Delehayе, *Sinaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, 34, 35–36; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни свјетичник*, т. 1, Београд, 1988, 34.

137 L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, I-II, Bruxelles, 1975, 264–265, fig. 135, 136, sch. 4. Старија од курбиновске представе светог Јефросина

свeйiој Јефросина у сликаним програмима храма била је, чини се, честа у одређеним подручјима. Тако су представе свeйiој Јефросина присутне у староруском сликарству, и то у живопису Пскова (Спаспреображенски храм Мирожског манастира)¹³⁸ и живопису Новгорода (Свети Спас у Нередици,¹³⁹ Успење Богородице на Волотовом пољу,¹⁴⁰ Преображење Спаситељево на Ковалевом пољу¹⁴¹ и Свети Теодор Стратилат¹⁴²), потом у Грчкој, у Арти (Панагија Вулгарели, позната као Кокини Екклисија¹⁴³), Солуну (Свети Илија¹⁴⁴ и параклис Светог Јевтимија у базилици Светог Димитрија¹⁴⁵) и на Криту, у области Ретимно (Свети Георгије у Аксосу,¹⁴⁶ Богородичина црква у Ламбини,¹⁴⁷ Богородица Живоносни источник у Приносу¹⁴⁸), у области Ласити (Свети Георгије у Асари – сл. 3) и у области Ираклион (Богородичина црква у Капетанијани).¹⁴⁹ У познијој византијској уметности овај свети представљен је у цркви Успења Богородице у Калабаки¹⁵⁰ и на Метеорима, и то у припрати Преображења Великог Метеора,¹⁵¹ храму Светог Николе „Анапавсас“¹⁵² и манастиру Варлаам,¹⁵³ потом у манастиру Дилиу на острву на јањинском језеру¹⁵⁴ (сл. 5), Светом Николи у Крапси,¹⁵⁵ католикону мана-

била је представа овог светог из цркве Светих Бесребрника у Костуру која данас није сачувана, али је њено некадашње постојање забележено у литератури; уп. L. Nadermann-Misguich, *op. cit.*, 265, 569; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 278; В. Милановић, *Свeйiачки лик у конiјекстиу*, 471, нап. 46 (са другом старијом литературом).

- 138 В. Д. Сарабьянов, *Сiасо-Преображенский собор*, 255 (појава овог светитеља, као и светог Никона, у овој цркви доведена је у везу са архиепископом Нифонтом, творцем сликаног програма), 258 (илл. 233), 310; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 304.
- 139 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 302.
- 140 Г. И. Вздорнов, *Волоiйово. Фрески цeркви Усiенiя на Волоiйовом iоле близ Новiорода*, Москва, 1989, 51, 66, н^о. 161.
- 141 А. П. Греков, *Фрески цeркви Сiаса Преображения на Ковалево*, Москва, 1987, 46; Л. И. Лифшиц, *Монументiальная живопись Новiорода XIV–XV веков*, Москва, 1987, 506; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 301; С. О. Дмитриева, *нав. дело*, 140, 149–151.
- 142 Л. И. Лифшиц, *нав. дело*, 294–295, 511; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 302.
- 143 L. Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηλείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αυγέλων (1204–1318)*, (докторска дисертација), Θεσσαλονίκη, 2013, 195, и каталог (318, 321, еικ. 130).
- 144 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 282.
- 145 E. N. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, 2008, 78–79, 187, еик. 30–31, 149; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 283.
- 146 I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, vol. 2, 89–90, 271, 323.
- 147 *Isto*, 251, fig. 442.
- 148 K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *op. cit.*, 295, fig. 254 (на фотографији је приказан Свети Алексije, али је грешком означен као Свети Јефросин); I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, vol. 2, 251–252, 323, fig. 392–393.
- 149 I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, 159; I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, vol. 2, 251, 323, fig. 444.
- 150 Према сопственим белешкама.
- 151 M. Chatzidakis et D. Sofianos, *The Great Meteoron. History and art*, Athens, 1990, 169; S. Choulia et J. Albani, *Meteora*, 105, 109.
- 152 D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora*, 112, 124–125, 132, 314.
- 153 S. Choulia et J. Albani, *Meteora*, 74–75.
- 154 *Monasteres de l'île de Ioannina*, 266–267 (fig. 444, 447), 271, 273.
- 155 A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina, 1989, 149.

стира Галатаки на Евбеји,¹⁵⁶ Светом Николи у Витси,¹⁵⁷ у појединим румунским споменицима (Снагов, Тарговиште, Хумор, итд.),¹⁵⁸ као и на Светој Гори (трпезарија Велике Лавре,¹⁵⁹ католикон и трпезарија Дохијара,¹⁶⁰ католикон Дионисијата,¹⁶¹ трпезарије манастира Хиландара¹⁶² и Есфигмена¹⁶³).

Неколико представа *свѣйѡї* Јефросина сачувано је и у српском сликарству. Недавно препознавање Јефросиновог лика у попрсју светог насликаног у лунети изнад северних врата јужног параклиса Жиче,¹⁶⁴ додатно поткрепљује претпоставку о могућности приказивања овог светитеља у неким старијим задужбинама Немањиха, тј. указује на могућност да су фигуре светог Јефросина из Студенице и Мораче, настале приликом обнове сликарства у 16. столећу, у наведеним храмовима постојале на старијем слоју живописа из 13. века. *Свѣйи* Јефросин приказан је током 14. и 15. столећа у катихумени Грачанице,¹⁶⁵ Трескавцу,¹⁶⁶ Дечанима,¹⁶⁷ Матеичу,¹⁶⁸ Добруну,¹⁶⁹ Светој Софији у Охриду (спрат над припратом),¹⁷⁰ Псачи,¹⁷¹ Поганову¹⁷² и Раваници,¹⁷³ а четири композиције инспирисане житијем овог светог смештене су у сегмент крстастог свода североисточног травеја припрате хиландарског католикона.¹⁷⁴ У сликаним програмима српских храмова у доба обновљене

156 T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée*, 42–43, 47, pl. 78b.

157 A. Г. Тоурта, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*, 52–53, 165, 174, πίν. 92a.

158 I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Paris, 1929, 33; *ista, La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle, texte*, Paris, 1932, 78, 138; V. Drăguț, *Humor*, Bucarest, 1973, 24.

159 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 146–147/ 2; N. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 87, 93.

160 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241, 2 ; N. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 344, 347, 354, 356.

161 N. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 242, 244.

162 *Исѣо*, 194–195.

163 *Исѣо*, 420–421.

164 Овом приликом срдачно захваљујем проф. Драгану Војводићу на уступљеној информацији. Опширније о представи Светог Јефросина у Жичи в. М.Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Манасѣир Жича* (у штампи).

165 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 33, 258; М.Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *нав. дело*.

166 В. Милановић, *Свѣйачки лик у конѣексѣу*, 463 et passim.

167 М. Марковић, *Појединачне фѣиуре свѣйиѣѣља*, 252; Б. Тодић и М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 427.

168 Е. Димитрова, *Манасѣир Маѣејче*, Скопје, 2002, 226, 310; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 261; fig. 39; В. Милановић, *Свѣйачки лик у конѣексѣу*, 463, нап. 15.

169 М. Кашанин, „Манастир Добрун“, *Сѣаринар* (т. с.) 4, (1926–1927) 1928, 76, т. XVIII; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѣво срѣске власѣеле*, 77, 145; В. Милановић, *Свѣйачки лик у конѣексѣу*, 463, нап. 15.

170 Ц. Грозданов, *нав. дело*, црт. 15 (без идентификације овог светог); И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѣво срѣске власѣеле*, 237, нап. 11; В. Милановић, *Свѣйачки лик у конѣексѣу*, 463, нап. 15, 473, нап. 54.

171 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѣво срѣске власѣеле*, 174; В. Милановић, *Свѣйачки лик у конѣексѣу*, 463, нап. 15, 473, нап. 54.

172 Б. Живковић, *Поаново. Црѣжеи фресака*, Београд, 1986, 27–28; А. Г. Тоурта, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*, 165.

173 Б. Живковић, *Раваница. Црѣжеи фресака*, Београд, 1990, 33, 50; T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 183, i katalog (19); В. Милановић, *Свѣйачки лик у конѣексѣу*, 463, нап. 15, 473, нап. 54.

174 М. Марковић, *Првобѣйни живѡиис*, 230; Б. Тодић, *Срѣско сликарсѣво*, 353; М. Марковић, „Илустрације патеричких прича у припрати хиландарског католикона“, у: *Осам векова Хиландара*.

Светог Димитрија *свѣти Јефросин* насликан како у једној руци држи три рајске јабуке док је длан друге руке окренут у молитви ка посматрачу, што је сасвим неуобичајен и, колико је нама познато, иконографски јединствен приказ овог светог. У средњовековним сликаним програмима *свѣти Јефросин* представљан је у пуној фигури, углавном у доњој зони зидова наоса или припрата (паклис Светог Јевтимија у солунској базилици Светог Димитрија, Добрун, Свети Георгије у Асари, манастир Варлаам на Метеорима, манастир Морача, католикон манастира Галатаки на Евбеји, католикон Дохијара, итд.), али и у прозору (Дечани, Раваница), те као попрсна представа у лунети портала (Жича) или допојасна фигура у вишим зонама зидова и стубова (Миројски манастир у Пскову, спрат над припратом Свете Софије у Охриду, Матеич, новгородски храмови Успење Богородице на Волотовом пољу и Свети Теодор Стратилат, итд.).

Приликом навођења сачуваних представа *Алексија Божјеј човека*, *Јована Каливиѣа* и *Јефросина Повара* на претходним страницама овог рада могло се запазити понављање назива храмова у чијим је сликаним програмима забележено њихово присуство. Другим речима, у највећем броју наведених храмова уочава се или истовремено укључивање представа све тројице светитеља или присуство двојице од наведених. Изузимајући мали број примера, ови свети били су повезивани са ликовима појединих других светих монаха¹⁸² или су пак њихови прикази довођени у узајамну везу, што је било знатно чешће и распрострањеније решење. Програмско повезивање представа *Алексија Божјеј човека*, *Јована Каливиѣа* и *Јефросина Повара* унутар сликаних програма може се објаснити заједничким биографским елементима. Наиме, и *Алексије Божји човек* и *Јован Каливиѣ* потицали су из имућних породица, први је био син римског великодостојника, а други цариградског угледника. Обојица су се веома рано, још у детињству, определила да служе Богу. И један и други су тајно напустили родитељски дом, посветили живот Богу и боравили неколико година далеко од куће: *Алексије* у припрати Богородичине цркве у Едеси, а *Јован* у манастиру Неусипајушчих у Витинији. Као и потоњи свети, *Јефросин* је, такође, боравио у једном манастиру и проводио дане у непрекидним молитвама, посту и подвизима угодним Богу, али и у приправљању хране за братију. И *Алексије* и *Јован* су се после извесног времена вратили у родни град, Рим и Цариград, и то у подераној одећи коју су на путовању заменили с просјацима, а за своја нова места боравка прихватили слично окружење. Ново обитавалиште они су пронашли у колибама поред породичне куће у којој су живели веома скромно. Њихови очеви у њима су видели просјаке, па су обојица у близини дома својих родитеља неколико година водили усамљенички живот с обзиром на то да их

приписује непућености сликара (В. Милановић, *О њрвобийном ѡроѡраму зидној сликарсѣва*, 174, сл. 9).

182 Свети *Алексије Божји човек* приказан је тако наспрам Павла Тивејског у Руденици, свети *Јован Каливит* насликан је поред Акакија Синајског у Старом Нагоричину и Хиландару, а наспрам светог *Јована Колова* у трпезарији Велике Лавре, док је свети *Јефросин*, на пример, постављен насупрот светог *Никона* у Миројском манастиру у Пскову и светог *Мојсија Мурина* у храму Преображења Спаситељевог на Коваљевом пољу, итд.

укућани, који су годинама трагали за њима, нису препознали. Храну коју су добијали од очева делили су сиромасима, а време проведено у колиби посвећивали су непрекидним молитвама и строгом посту, уз тек нешто хлеба и воде. Свети Алексије је, као и свети Јован и свети Јефросин, постао предмет подсмеха околине. И док је потоњег манастирско братство презирало и често вређало, Алексије и Јован трпели су увреде и понижења слугу, а од својих мајки гађење и поругу. Све то поменути светитељи стоички су подносили, молећи се за оне који су их вређали и чинили им неправду. Подвизавали су се ревносно у свакој врлини, нарочито у врлини трпљења – стрпљивом и мирном подношењу увреда и понижења Христа ради, вршили су подвиге угодне Богу и својим понашањем и начином живљења подражавали су Христа. Зато су ова тројица светих били удостојени милости Божје и награђени боравком у рајском насељу. Насупрот томе, родитељи, слуге, манастирска братија нису препознали у лику просјака и убогог куvara угоднике и људе Божје. До те спознаје дошли су тек након извесних догађаја, тачније необичних виђења. У случају Алексија и Јефросина, она су се збила у светилиштвама у којима су они боравили. И као што је, најпре, свештенику из храма у Едеси било откривено у виђењу да је просјак који је обитавао покрај врата приправе цркве, у ствари, човек Божји, а потом и становницима Рима који су за време литургије чули глас у цркви са заповешћу да човека Божјег потраже у кући Алексијевих родитеља, тако се и јереју из манастира у којем је Јефросин боравио у сновиђењу приказало да је човек који чини дела угодна Господу нико други до презрени кувар. Затим, као што се јереју из палестинског манастира убоги кувар, Јефросин, указао као угодник Божји и чувар плодова у рајском насељу, тј. као пример трпљења и послушања, узор који треба следити, тако су и родитељима Јована Каливита и Алексија идентитети сиромаша и просјака, тачније њихових синова и угодника Божјих били откривени преко јеванђеља и исписаног свитка. Најзад, као што је Јефросин поклатио јереју из манастира рајске јабуке које су многе људе исцелиле од физичких болести, а манастирску братију охрабриле у подвизавању и богоугодним делима, тако су Јован Каливит и Алексије мајци и оцу даровали, то јест на „поклон“ оставили јеванђеље, односно исписани свитак који су њиховим родитељима открили нестале синове и указали им на исправан пут ка будућем животу.¹⁸³

Будући да се највише заједничких биографских елемената може запазити у житијима *Алексија Божјеј човека* и *Јована Каливита*, не изненађује што су најчешће у узајамну везу довођени њихови прикази у сликаним програмима цркава. Та веза је, судећи према постојећој ликовној грађи, потврђена постављањем њихових представа једне поред друге, једне наспрам друге или једне у близини друге. Решење у оквиру којег је *свешти Алексије* смештен непосредно до *свешти Јована Каливита* налазимо у зидном сликарству неколи-

183 Разлика је у томе што је идентитет светог Алексија откривен после његове смрти на основу текста на свитку, док су за идентитет Јованов родитељи сазнали непосредно пред његову смрт, и то посредством јеванђеља.

ко храма: у Светом Николи у Какопетрији на Кипру¹⁸⁴(сл. 1), Мирожском манастиру у Пскову,¹⁸⁵ Милешеви¹⁸⁶(сл. 6), Светом Јовану у Великој Хочи¹⁸⁷ и Светом Николи у Витси.¹⁸⁸ У оквиру низа појединачно представљених монашких фигура, *свѣиѣи Алексије* и *свѣиѣи Јован Каливиѣи* приказани су један у близини другог у наосу Тимотесубани, припратама Богородичине цркве у Студеници (сл. 7) и Дохијара, као и у наосу Велике лавре. Осим у потоњем примеру, између портрета *свѣиѣи Алексија* и *свѣиѣи Јована* смештена је по једна фигура светог монаха, и то светог Симеона Јуродивог у поменутом грузијском манастиру, светог Георгија Новог у студеничком католикону и светог Пајсија Великог у светогорском храму.¹⁸⁹ На основу сачуваних примера, може се запазити да је најраспрострањеније решење било оно у којем су *свѣиѣи Алексије* и *свѣиѣи Јован Каливиѣи* постављени као пандани. Једна наспрам друге, њихове представе налазе се у припрати Старог манастира код Врондаме у Лаконији на Пелопонезу¹⁹⁰ (сл. 2), као и на јужној и северној страни пролаза у наос Богородице Мавриотисе код Костура,¹⁹¹ а из 13. столећа потичу и њихове представе из наоса Благовештенске цркве манастира Градац. У овој српској цркви *свѣиѣи Јован Каливиѣи* и *свѣиѣи Алексије Божји човек* приказани су на чеоним странама југозападнoг и северозападнoг пиластра.¹⁹² Један наспрам другог, представљени су на довратницима северног портала цркве Часног крста „ту Агиасмати“ у Платанистаси на Кипру,¹⁹³ као и на потрбушју лука источне аркаде у јужном броду католикoна манастира Светог Неофита код Пафоса на истом острву.¹⁹⁴ Као пандани ови свети постављени су и у прозору припрате Светог Николе „Анапавсас“ на Метеорима, и то тако што је *свѣиѣи Алексије* смештен на источну, а *свѣиѣи Јован* на западну страну.¹⁹⁵ Један наспрам другог, *свѣиѣи Алексије* и *свѣиѣи Јован Каливиѣи* приказани су на северној и јужној страни лучног пролаза који води из спољашње припрате у нартекс цркве Светог Николе у мана-

184 A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches*, 59; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 290, fig. 1.

185 В. Д. Сарабьянов, *Сѣасо-Преображенский собор*, 239, 250, 308, илл. 223–224.

186 С. Радојчић, *нав. дело*, 30, 31; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, 53, 56, 58, 60, 62; Б. Живковић, *Милешева. Црѣежи фресака*, Београд, 1992, 38–39.

187 С. Петковић, *Зидно сликарствo на љодручју Пећке љаѣријаршије*, 186–187.

188 А. Г. Тоурта, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*, 52–53, 166, 167, πίν. 92β.

189 За поменуте примере в. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241,2; С. Петковић, *Зидно сликарствo на љодручју Пећке љаѣријаршије*, 123, 168; Е. Л. Привалова, *нав. дело*, 97, 102, т. XLIV; Р. Николић, *Конзерваторски зајис*, 79; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 299, fig. 110a; N. Tountos et G. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 69, 71, 344, 347.

190 N. В. Драндákης, *Το Παλιομονάστηρο του Βρονταιά*, 175, 188–189, πίν. 84 α–β.

191 S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens, 1985, 68; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 278.

192 Д. Павловић, *Зидно сликарствo Благовештенске цркве манастира Градца* (магистарски рад), Београд, 2010, 83–86; *исѣа*, *Зидно сликарствo гпадачкој кайоликона*, 103–105.

193 A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches*, 206, 216, fig. 120.

194 *Isto*, 379.

195 D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora*, 124–125, 132, 316, 317; A. Bekiaris, *нав. дело*, fig. 83, 84–85.

стиру Филантропинон на острву на јањинском језеру (сл. 4).¹⁹⁶ Представа *свeй̄о̄и Алексија*, пандан слици *Јована Каливитӣа*, налази се и у трпезарији манастира Хиландара.¹⁹⁷ На крају, вредан пажње је и пример из Старог Нагоричина. У овој Милутиновој задужбини, иако нису представљени један наспрам другог, њихове представе повезане су по дијагонали, тако што је *свeй̄ӣи Јован Каливитӣ* приказан у западном делу јужног, а *свeй̄ӣи Алексије* у источном делу северног зида ђаконикона.¹⁹⁸

И представе *свeй̄о̄и Алексија Божје̄и човека* и *свeй̄о̄и Јефросина* у зидном сликарству приказиване су једна у близини друге, наспрамно, као и у непосредном суседству. Када је реч о потоњем решењу, *свeй̄ӣи Алексије Божји човек* и *свeй̄ӣи Јефросин* сликани су један поред другог на јужном зиду припрате католикона манастира Галатаки на Евбеји,¹⁹⁹ на северном зиду трпезарије Велике Лавре,²⁰⁰ као и на јужном зиду припрате католикона и трпезарије Дохијара.²⁰¹ Пошто се у оштењеној фигури на источном зиду катихумене у Грачаници, јужно од бифоре, може препознати *Алексије Божји човек*, као што је у литератури, уз извесну оgradu, претпостављено,²⁰² овај римски аскета смештен је и у грачаничком храму поред *свeй̄о̄и Јефросина*, који је насликан на истом зиду, северно од бифоре. Двојицу светитеља, постављене један наспрам другог, налазимо на јужном зиду трпезарије манастира Есфигмена, будући да су добили место у западном прозору поменутог зида,²⁰³ као и у припрати католикона манастира Дионисијата, где је као пандан *свeй̄о̄и Алексију* на јужном зиду, *свeй̄ӣи Јефросин* насликан на северном зиду.²⁰⁴ Најзад, представе *свeй̄о̄и Алексија Божје̄и човека* и *Свeй̄о̄и Јефросина* смештене једна у близини друге, примера ради, срећемо на западном зиду припрате у Богородичином храму у Капетаниани у области Ираклион на Криту,²⁰⁵ северном делу наоса цркве Богородице Живоносног источника у Приносу у области Ретимно на истом острву,²⁰⁶ на северном зиду припрате католикона манастира Дилиу на острву на јањинском језеру²⁰⁷ (сл. 5), као и на јужном зиду трпезарије манастира Хиландара, где су између *свeй̄о̄и Алексија Божје̄и*

196 *Monasteres de l'île de Ioannina*, 137 (fig. 216–217), 214, 217.

197 N. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 194–195.

198 Уп. Б. Тодић, *Сѣпаро Наѣоричино*, Београд, 1993, 75, 118, 135, сл. 103; *истӣи, Ср̄пско сликарст̄во*, 322.

199 T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée*, 42–43, 47, 133, 134, pl. 78b.

200 N. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 87, 93.

201 *Ист̄во*, 344, 347, 354, 356.

202 S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 207, 258.

203 N. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής*, 420–421.

204 *Ист̄во*, 242, 244.

205 I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings*, 159; *isti*, *Byzantine wall paintings of Crete*, vol. 2, 250, 251, 322, 323, fig. 439, 444.

206 K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *op. cit.*, 295, fig. 254 (на фотографији је приказан свети Алексије, али је грешком означен као свети Јефросин); I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, vol. 2, 249–251, 322, 323, fig. 390–393.

207 *Monasteres de l'île de Ioannina*, 266–267 (fig. 444, 447), 271, 273.

човека, датог у пуној фигури у првој зони живописа и *свeй̑ої Јефросина* допојасно приказаног, насликани свети Зосима и Марија Египатска.²⁰⁸

Судећи по сачуваној ликовној грађи, *свeй̑и Јован Каливиѝ* и *свeй̑и Јефросин Повар* у зидном сликарству смештани су или један до другог, као испод бифоре на јужном зиду спрата над припратом Свете Софије у Охриду²⁰⁹ или су пак представљани као пандани. И док су, тако, у Дечанима и Раваници *свeй̑и Јован Каливиѝ* и *свeй̑и Јефросин* постављени један наспрам другог у отворима прозора, и то: у другом источном прозору северног параклиса у Дечанима²¹⁰ и у прозору на јужном зиду западног простора наоса Раванице,²¹¹ у цркви Успења Богородице у Калабаки као пандани приказани су на јужној и северној страни пролаза из припрате у јужни бочни брод ове базилике,²¹² а сличну позицију – *свeй̑и Јефросин* на јужном а *свeй̑и Јован Каливиѝ* на северном зиду, добили су и у трпезарији манастира Дохијара.²¹³ Надаље, приказивањем *свeй̑ої Јефросина* у лунети северних врата, а *свeй̑ої Јована Каливиѝа* у лунети над западним улазом у јужном параклису Жиче,²¹⁴ затим *свeй̑ої Јефросина* и *свeй̑ої Јована* на северној страни северног пиластра и јужној страни јужног пиластра крајњег западног травеја у Светом Николи у Псачи,²¹⁵ као и *свeй̑ої Јефросина* у средњој ниши северног зида, а *свeй̑ої Јована* у средњој ниши јужног зида у спољашњој припрати Грачанице,²¹⁶ повезаност ових светитеља истакнута је нарочитим распоредом њихових представа у простору поменутих српских храмова.

Постојање заједничких биографских елемената и сличних подвига описаних у житијима разлог је због чега су, како је показано, не само представе *свeй̑ої Алексија Божјеї човека*, *свeй̑ої Јована Каливиѝа* и *свeй̑ої Јефросина Повара* упариване у иконографским програмима, у којима су двојица од тројице наведених светих насликани, већ су и прикази све тројице светитеља веома често довођени у узајамну везу у храмовима, у којима су ликови светог Алексија, светог Јована и светог Јефросина били укључени истовремено. Та веза је јасно испољена смештањем приказа *свeй̑ої Јована Каливиѝа*, *свeй̑ої Алексија Божјеї човека* и *свeй̑ої Јефросина Повара* у непосредну близину. Такво решење примењено је у Светом Георгију у Асари у области Ласити на Криту, као и у манастиру Варлаам на Метеорима. У доњој зони

208 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 113/3; N. Τούτος et Γ. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 194–195.

209 Ц. Грозданов, *нав. дело*, црт. 15 (без идентификације ових светитеља); В. Милановић, *Свeй̑ачки лик у кониџексију*, 473, нап. 54.

210 М. Марковић, Појединачне фигуре светитеља, 252; Б. Тодић и М. Чанак-Медић, *нав. дело*, 427.

211 Б. Живковић, *Раваница. Црп̑ежи фресака*, Београд, 1990, 33, 50; Т. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 183, i katalog (19); В. Милановић, *Свeй̑ачки лик у кониџексију*, 473, нап. 54.

212 Према сопственим белешкама.

213 N. Τούτος et Γ. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 354, 356.

214 М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Манасѝир Жича* (у штампи).

215 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѝтво српске власѝеле*, 174; В. Милановић, *Свeй̑ачки лик у кониџексију*, 463 (нап. 15), 473 (нап. 54).

216 С. Петковић, *Зидно сликарсѝтво на подручѝју Пећке ѝаѝријаршије*, 172; Б. Живковић, *Грачаница. Црп̑ежи фресака*, XII (без пагинације); Б. Тодић, *Грачаница. Сликарсѝтво*, Београд, 1999, 247–250.

јужног зида наоса поменутог критског храма, унутар низа монашких фигура, ова тројица светих подвижника представљени су један поред другог (сл. 3), а у припрати метеорског манастира они су распоређени у првој зони југозападног ступца, и то тако што је *свeтiи Јован Каливиџ* приказан на источној, *свeтiи Алексије* на јужној, а *свeтiи Јефросин* на западној страни.²¹⁷

Повезивање *Алексија Божјеј човека*, *Јована Каливиџа* и *Јефросина Повара* у простору храмова остварено је кроз још неколико специфичних решења. Наиме, неколико сачуваних примера сведочи о обичају приказивања двојице од тројице поменутих светих, једног поред или наспрам другог, док је трећи свети аскет постављен у непосредној близини једног од њих двојице, или је пак насликан на наспрамној зидној површини. Тако су, на пример, фигуре све тројице светих смештене на западни део јужног зида припрате манастира Дохијара, где су њихове представе распоређене тако да су *свeтiи Јефросин* и *свeтiи Алексије* насликани један уз другог, док је између потоњег и *свeтiој Јована Каливиџа* приказан Пајсије Велики.²¹⁸ Сва тројица монаха, у виду попрсних представа у медаљонима, добили су место изнад зоне стојећих фигура на западном зиду наоса у Светом Николи у Витси, а међусобно су размештени тако што су *свeтiи Алексије Божји човек* и *свeтiи Јован Каливиџ* приказани један до другог на северном делу западног зида, док је *свeтiи Јефросин* представљен на јужном делу истог зида.²¹⁹ Испод бифоре на јужном зиду спрата над припратом Свете Софије у Охриду, допојасни ликови *свeтiој Јована Каливиџа* и *свeтiој Јефросина* приказани су један до другог и смештени на супрот светих подвижника датих у пуној фигури на северном зиду, међу којима је *свeтiи Алексије Божји човек* насликан као пандан *свeтiом Јефросину*.²²⁰ Слично решење опажа се у трпезарији Хиландара. *Свeтiи Алексије Божји човек*, приказан је у пуној фигури у првој зони живописа у западном делу јужног зида и постављен наспрам *свeтiој Јована Каливиџа*, који је добио место на северном зиду, а у непосредној близини допојасно представљеног *свeтiој Јефросина*.²²¹ Надаље, на јужном зиду припрате католікона манастира Галатаки на Евбеји, на северном зиду трпезарије Велике Лавре и на јужном зиду трпезарије Дохијара, *свeтiи Алексије Божји човек*, насликан је непосредно до *свeтiој Јефросина*, док је *свeтiи Јован Каливиџ* у овим споменицима приказан на наспрамним зидовима.²²² Повезаност ове

217 S. Choulia et J. Albani, *Meteora*, 74–75.

218 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 241, 2 ; N. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 344, 347.

219 А. Г. Тоурта, *Οι ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα*, 52–53, πίν. 92α–β.

220 Ц. Грозданов, *нав. дело*, црт. 14 и 15 (без идентификације ових светеља). О идентификацији светог Јефросина в. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 237 (нап. 11), о светом Алексију в. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 264, а о светом Јовану Каливиту и навођењу охридског решења као примера довођења у програмску везу овог светог са светим Јефросином в. В. Милановић, *Свeтiачки лик у конiцкiју*, 473 (нап. 54).

221 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 113/ 3; N. Τουτός et Г. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς*, 194–195.

222 О поменутих примерима в. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 146–147/1, 2; T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée*, 42–43, 47, 133, 134, pl. 78b, 81b. У трпезарији Велике Лавре свети Јован Каливит приказан је на наспрамном, јужном зиду, али је он заправо представљен као

тројице светих просторним размештајем њихових представа опажа се и у цркви Успења Богородице у Калабаки. Стојећа фигура *свѣтѣи Јефросина* на јужној страни пролаза из припрате у јужни бочни брод позиционирана је наспрам *свѣтѣи Јована Каливиѣа*, али је истовремено постављена као пандан лику *свѣтѣи Алексија Божјеј човека*, смештеног на северној страни пролаза из припрате у северни бочни брод овог храма.²²³ Недалеко од ове цркве, у храму Светог Николе „Анапавсас“, *свѣтѣи Јован Каливиѣи* и *свѣтѣи Алексије Божји човек*, приказани су као парњаџи у прозору јужног зида нартекса, док је *свѣтѣи Јефросин* насликан наспрам њих, тачније на западној страни североисточног пиластра.²²⁴

Наведени примери указују на велики број сачуваних представа *свѣтѣи Алексија Божјеј човека*, *свѣтѣи Јована Каливиѣа* и *свѣтѣи Јефросина Повара* у византијском и поствизантијском зидном сликарству, на обичај њиховог међусобног повезивања, као и на њихове иконографске одлике. Ови светитељи не припадају реду најистакнутијих и најуваженијих византијских подвижника, па стога нису ни редовно приказивани на зидовима средњовековних храмова. Ипак, према данас расположивој грађи, може се закључити да су они често сликани унутар мање или веће монашке групе. Ликови *свѣтѣи Алексија Божјеј човека*, *свѣтѣи Јована Каливиѣа* и *свѣтѣи Јефросина* у виду стојећих, попрсних или допојасних представа били су најчешће део тематског програма прве зоне живописа наоса и припрате у средњовековним храмовима, али су смештани и на мање уочљива места, у више зоне живописа. Поменути светитељи обично су приказивани према уобичајеном иконографском обрасцу, са личним атрибутима који проистичу из њихових хагиографија: *свѣтѣи Јован Каливиѣи* и *свѣтѣи Јефросин*, скоро редовно, с књигом, односно граном са плодовима јабуке, а *свѣтѣи Алексије*, понекад, са свитком у рукама. О популарности ових светих у монументалном сликарству сведочи велики број њихових представа у споменицима широког географског распона. Ипак, уочљива је несразмера између знатног броја њихових сачуваних портрета у средњовековном живопису и веома ретког посвећивања храмова овим светим.²²⁵ Изузимајући мали број примера, уочава се тежња

пандан светом Јовану Колову, смештеном поред светог Алексија на северном зиду; уп. N. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εἰρητήριον τῆς Μυμειακῆς Ζωογραφικῆς*, 87, 93.

223 Према сопственим белешкама.

224 Up. D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora*, 112, 124–125, 132, 314, 316, 317; A. Bekiaris, *nav. delo*, fig. 83, 84–85.

225 У изворима је забележено постојање једне цркве у Цариграду посвећене Јовану Каливиту (R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie, t. 3, Les églises et les monastères*, Paris, 1953, 279–280; Архиепископ Сергей, *нав. дело*, 26). Култ Јована Каливита био је нарочито развијен на Евбеји, у месту Псахна, где се налази црква њему посвећена. Првобитна црква, подигнута 1245. године, није сачувана јер је на њеном месту подигнута нова, која и данас постоји, а фреске из 13. века сачуване су једино у апсидама проскомидије и ђаконикона. Опширније о овој цркви в. M. Emmanuel, „Die fresken der kirche des Hosios Ioannes Kalybites auf Euböia“, *Byzantinoslavica* 52, 1991, 136–144. Мошти Јована Каливита у Цариграду помиње Антоније, архиепископ Новгорода: „Святѣи Иоан Кушник лежит у врат двора своего; и крест на его железне пососѣ“; А. М. Лидов (ур.), „Антоний Новгородский. Описание святѣнь Константинополя“, у: *Реликвиѣи в Византији и Древней Руси. Письменные источники*, ур. А. М. Лидов, Москва, 2006, 194. В. и G. P. Majeska, *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington, 1984, 153–154. У селу Миличи

ЛИТЕРАТУРА

- Amiaud, Arthur. *La legende syriaque de Saint Alexis, l'Homme de Dieu*, Paris, 1889.
- Архиепископ Сергей, *Полный месяцеслов Востока*, т. 2, Москва, 1997.
- Бабић, Гордана, Кораћ, Војислав и Ђирковић, Сима. *Свијуденица*, Југословенска ревија, Београд, 1986.
- Бакалова, Елка. *Свиенойисийе на църкваѝа ѝри село Беренде*, Български художник, София, 1976.
- Bekiaris, Antonis. *Theophanis the Cretan to the Holy Monastery of St. Nicholas Anapausas Meteora*, Stamoulis Publications, Athens, 2010.
- Bibliotheca hagiographica graeca*, F. Halkin (ed), Bruxelles, 1975.
- Brodbeck, Sulamith. *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XI^e siècle*, École française de Rome, Rome, 2010.
- Βασιλάκη-Καρακατζάνη, Αγάπη. *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1971 [Vasilakē-Karakatzanē Agape, *Hoi toichographies tēs Omorphēs Ekklēsiās stēn Athēna*, Christianikē Archaialogikē Hetaireia, Athēna 1971].
- Вздорнов, И. Герольд. *Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Искусство, Москва, 1989.
- Вздорнов, И. Герольд. *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Искусство, Москва, 1976.
- Gaiffier de Baudouin. „Intactam sponsam relinquens. A propos de la vie de S. Alexis“, *Analecta Bollandiana* 65, Bruxelles, 1947, 157–196.
- Gallas, Klaus, Wessel, Klaus et Borboudakis, Manolis. *Byzantinisches Kreta*, Hirmer Verlag, München, 1983.
- Garidis, M. Milto. *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Editions C. Spanos, Athènes, 1989.
- Глигоријевић-Максимовић, Мирјана. „Сликаство XIV века у манастиру Трескавцу“, *Зборник радова Византѝолошкој инстѝитиуѝи* 42, 2005, 77–121.
- Grabar, Andre. *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928.
- Греков, П. Александр. *Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалево*, Искусство, Москва, 1987.
- Грозданов, Цветан. *Охридско зидно сликарство XIV века*, Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд, 1980.
- Delehayе, Hippolyte. *Sinaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902.
- Димитрова, Елизабета. *Манасѝир Маѝејче*, Центар за културно и духовно наследство Каламус, Скопје, 2002.
- Дмитриева, О. Светлана. *Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёво в Новгороде, 1380 года*, Галарт, Москва, 2011.
- Drăguț, Vasile. *Humor*, Éditions Meridiane, Bucarest, 1973.

- Δρανδάκης, Β. Νικολάου. *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήναι, 1964 [Drandakēs, Β. Nikolaou. *Vyzantines toichographies tēs Mesa Manēs*, Athēnai, 1964].
- Δρανδάκης, Β. Νικολάου. „Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸν Ἁγίου Νικόλαο Μονεμβασίας“, *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 9 (1977–1979) 35–61 [Drandakēs, Β. Nikolaou. „Hoi toichographies tou Hagiou Nikolaou ston Hagiou Nikolao Monemvasias“, *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Etaireias* 9 (1977–1979) 35–61].
- Drandakis, Β. Nikolaos. „Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)“, *Cahiers Archéologiques* 32, 1984, 163–175.
- Δρανδάκης, Β. Νικολάου. „Τὸ Παλιομοναστήρο τοῦ Βρονταμᾶ“, *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον* 43, 1988, 159–194 [Drandakēs Β. Nikolaou. „To Paliomonastēro tou Vrontama“, *Archaiologikon Deltion* 43, 1988, 159–194].
- Ђорђевић, М. Иван. *Зидно сликарство српске власнеле у доба Немањина*, Филозофски факултет, Београд, 1994.
- Ђурић, Ј. Војислав, Ђирковић, Сима и Кораћ, Војислав. *Пећка иајџуријашуја*, Југословенска ревија, Београд, 1990.
- Ђурић, Срђан. *Љубосиња. Црква Усиња Бојородичиној, Просвета*, Београд, 1985.
- Hadermann-Misguich, Lydie. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, I-II, Éditions de Byzantion, Bruxelles, 1975.
- Евсеева, М. Лилия. *Афонская книга образцов XV в.*, Индрик, Москва, 1998.
- Emmanuel, Melita. „Die fresken der kirche des Hosios Ioannes Kalybites auf Euboiā“, *Byzantinoslavica* 52, 1991, 136–144.
- Estevès Pereira, Francisco Maria. „Légendes grecques de l'Homme de Dieu Saint Alexis“, *Analecta Bollandiana* 19, Bruxelles 1900, 241–253.
- Живковић, Бранислав. *Појаново. Црпежи фресака*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1986.
- Живковић, Бранислав. *Раваница. Црпежи фресака*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1990.
- Живковић, Бранислав. *Милешева. Црпежи фресака*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1992.
- Живковић, Милош. „Из иконографског програма Богородичине цркве у Студеници (1568): појединачне светитељске представе у северном вестибилу“, у: *Ниш и Византија* 12, Ниш, 2014, 409–431.
- Ivanov, A. Sergey. *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- Il Menologio di Basilio II*, Bibliothecae Vaticanae, Turin, 1907.
- Janin, Raymond. *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie, t.3, Les églises et les monastères*, Institut Français d'Études Byzantines, Paris, 1953.
- Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни свејачник*, т. 1, Просвета, Београд, 1988.
- Jolivet-Lévy, Catherine. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1991.

- Kaftal, George. *Iconography of the Saints in central and south Italian schools of painting*, Sansoni, Florence, 1965.
- Kanari, Triantaphyllia. *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint Jean le Précurseur*, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Athènes, 2003.
- Кашанин, Милан. „Манастир Добрун“, *Сѣаринар* (т. с.) 4, (1926–1927) 1928, 67–80.
- Кесић-Ристић Сања и Војводић, Драган. „Менолог“, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и сѣудије*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1995.
- Кисас, Сотирис. *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Свеиої Ђорђа код Касио-рије*, Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2008.
- Кнежевић, Бранка. „Црква у селу Рамаћи“, *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* 4, 1968, 121–171.
- Кнежевић, Бранка. „Сликарство манастира Крепичевца“, у: *На ѿрајовима Војислава Ј. Ђурића*, ур. Д. Медаковић и Ц. Грозданов, Српска академија наука и уметности, Београд, 2011, 291–310.
- Lazarev, Viktor. *Old Russian murals and mosaics*, Phaidon press, London, 1966.
- Lexikon der Christlichen Iconographie, vol. 5, Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1973.
- Lidov, Alexei. *The mural paintings of Akhtala*, Nauka Publishers. Central Department of Oriental Literature, Moscow, 1991.
- Лидов, М. Алексей (ур.), „Антоний Новгородский. Описание святых Константинополя“, у: *Реликви в Византии и Древней Руси. Письменные источники*, ур. А. М. Лидов, Прогресс–Традиция, Москва, 2006.
- Лифшиц, И. Лев. *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Искусство, Москва, 1987.
- Majeska, P. George. *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Dumbarton Oaks, Washington, 1984.
- Марковић, Миодраг. „Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима“, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и сѣудије*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1995, 243–264.
- Марковић, Миодраг. „Првобитни живопис главне манастирске цркве“, у: *Манастир Хиландар*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1998, 221–242.
- Марковић, Миодраг. „Илустрације патеричких прича у припрати хиландарског католикона“, у: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни животи, књижевности, уметности и архивекија*, Српска академија наука и уметности, Београд, 2000, 505–537.
- Медић, Милорад. *Сѣари сликарски ѿручници*, књ. 2, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2002.
- Медић, Милорад. *Сѣари сликарски ѿручници*, књ. 3, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2005.
- Мијовић, Павле. *Менолої*, Археолошки институт, Београд, 1973.
- Millet, Gabriel. *Monuments de l'Athos, vol. 1, Les peintures*, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1927.

- Милановић, Весна. „О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи“, у: *Манасѝир Морача*, Српска академија наука и уметности. Балканолошки институт, Београд, 2006, 141–182.
- Милановић, Весна. „Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац“, у: *Визанѝијски свеѝи на Балкану*, т. 2, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић и Р. Радић, Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2012, 459–479.
- Милисављевић, Драгана. *Враћевишница. Црѝежи фресака*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1990.
- Миљковић-Пепек, Петар. *Делоѝо на зоѝрафиѝе Михаило и Еуѝихиј*, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1967.
- Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, M. Garidis et A. Paliouras (eds), Monasteres de l'île de Ioannina, Ioannina, 1993.
- Mouriki, Doula. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Commercial bank of Greece, Athens, 1985.
- Μυλοποταμιτάκη, Κ. Κατερίνα. *Ο ναός της Παναγίας Κεράς Κριτσάς*, Μύστις, Ηρακλειο, 2005 [Μυλοποταμιτάκη, Κ. Κατερίνα. *Ho naos tes Panagias Keras Kritsas*, Mustis, Herakleio, 2005].
- Μουτσοπουλος Κ. Νίκος et Δημητροκαλλης, Γεώργιος. *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη, 1981 [Μουτσοπουλος Κ. Νίκος et Dēmētrokallēs, Geōrgios. *Geraki. Hoi ekklesiēs tou oikismou*, Kentro Byzantinōn Ereunōn, Thessalonikē, 1981].
- Николић, Радомир. „Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице, II део“, *Саоѝиѝења* 19, 1987, 37–79.
- Παναγιωτίδη, Μαρία. „Οί τοιχογραφίες τής κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τής Βοιωτίας“, *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines*, vol. 2, Athènes, 1981, 597–622 [Panagiotide, Maria. „Hoi toichographies tes kruptes tou Agiou Nikolaou sta Kampia tes Boiotias“, *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines*, vol. 2, Athènes, 1981, 597–622].
- Павловић, Драгана. *Зидно сликарсѝиво Блаѝовешѝиенске цркве манасѝиура Градца* (магистарски рад), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2010.
- Павловић, Драгана. „Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима“, *Зоѝраф* 36, 2012, 89–108.
- Пејић, Светлана. *Црква Свеѝиоѝи Николе у Никољцу* (у штампи).
- Πελεκανίδης, Στυλιανός. *Καστοριά. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953 [Pelekanides, Stulianos. *Kastoria. Pinakes*, Etaireia Makedonikon Spoudon, Thessalonikē, 1953].
- Pelekanidis, Stylianos et Chatzidakis, Manolis. *Kastoria*, „Melissa“, Athens, 1985.
- Петковић, Сретен. *Зидно сликарсѝиво на ѝогручју Пећке ѝаѝиријариѝије 1557–1614*, Матица Српска. Одељење за ликовне уметности, Нови Сад, 1965.
- Петковић, Сретен. *Морача*, Српска књижевна задруга, Београд, 1986.
- Петковић, Сретен. *Манасѝиур Свеѝиа Тројица у Пљевљима*, Завичајни музеј, Пљевља, 2008.
- Пивоварова, В. Надежда. *Фрески цркви Спаса на Нередице в Новгородe. Иконографическая программа росписи*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург, 2002.

- Поповић, Јустин. *Жиџија светијих за јануар*, Манастир Св. Ђелије код Ваљева, Београд, 1972.
- Поповић, Јустин. *Жиџија светијих за март*, Манастир Св. Ђелије код Ваљева, Београд, 1973.
- Поповић, Јустин. *Жиџија светијих за септембар*, Манастир Св. Ђелије код Ваљева, Београд, 1976.
- Привалова, Л. Екатерина. *Роспись Тимотесубани*, Мецниереба, Тбилиси, 1980.
- Радојчић, Светозар. *Милешева*, Српска књижевна задруга и издавачко предузеће Просвета, Београд, 1963.
- Ракић, Зоран. *Цркве Светиої Димиџирија и Светиої Саве Срџскої у Хиландару*, Матица српска, Нови Сад, 2008.
- Сарабџинов, Д. Владимир. *Спасо-Преображенскии собор Мирожскої монастиря*, Северный Паломник, Москва, 2010.
- Σίσσιου, Ιωάννης. „То πρόγραμμα στον εξωνάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιός“, у: *Ниш и Византија Х*, Ниш, 2012, 353–372 [Sisiou, Ioannes. „То programma ston eksovartheka tou Agiou Georgiou Omorphokklesias“, у: *Ниш и Византија Х*, Ниш, 2012, 353–372].
- Skawran, M. Karin. *The development of middle Byzantine fresco painting in Greece*, University of South Africa, Pretoria, 1982.
- Sofianos, Z. Dimitrios et Tsigaridas, N. Eftimios. *Holy Meteora. The monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and art*, Monastery of Saint Nicholas Anapafsas, Kalambaka, 2003.
- Spatharakis, Ioannis. *Dated byzantine wall paintings of Crete*, Alexandros press, Leiden, 2001.
- Spatharakis, Ioannis. *Byzantine wall paintings of Crete, II. Mylopotamos province*, Alexandros press, Leiden, 2010.
- Starodubcev, Tatjana. *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, (doktorska disertacija), Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2007.
- Stavropoulou-Makri, Anghéliki. *Les peintures murals de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ioannina, 1989.
- Ștefănescu, D. Ioan. *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1929.
- Ștefănescu, D. Ioan. *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle, texte*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1932.
- Stylianou Andreas et Stylianou, A. Judith. *The painted churches of Cyprus*, Trigraph, London, 1985.
- Τσιγαρίδας, Ν. Ευθύμιος. *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Εκδόσεις Παν. Σ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 2008 [Tsigaridas, N. Euthymios. *Hoi toichographies tou parekklesiou tou Agiou Euthumiou (1302/3) ston nao tou Agiou Demetriou. Ergo tou Manouel Panselenou sten Thessalonike*, Ekdoseis Pan. S. Pournara, Thessalonikē, 2008].

- Τσιτουρίδου, Άννα. *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελετή της Παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη, 1986 [Tsitouridou, Anna. *O zographikos diakosmos tou Agiou Nikolaou Orphanou ste Thessalonikē. Symbolē ste melete tes Palaiologeias zographikes kata ton proto 14^o aiona*, Kentro Byzantinon Ereunon, Thessalonikē, 1986].
- Тодић, Бранислав и Чанак-Медић, Милка. *Манасџир Дечани*, Музеј у Приштини, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије, Српски православни манастир Високи Дечани, Београд, 2005.
- Тодић, Бранислав. *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Драганић, Београд, 1998.
- Тодић, Бранислав. *Грчаница. Сликарство*, Музеј у Приштини, Народна и универзитетска библиотека Приштина, Универзитет у Приштини, Београд, 1999.
- Тодић, Бранислав. *Сџаро Наџоричино*, Просвета, Београд, 1993.
- Тодић, Бранислав. *Српско сликарство у доба краља Милутина*, изд. Драганић, Београд, 1998.
- Тomeković, Svetlana. „Hagiographie peinte: trois exemples crétois“, *Зограф* 15, 1984, 41–50.
- Тomeković, Svetlana. „Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa“, у: *Милешева у историји српског народа*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1987, 51–65.
- Тomeković, Svetlana. „Le 'portrait' dans l'art byzantine: exemple d'effigies de moines du menologe de Basile II a Dečani“, у: *Дечани и византијска уметност у средином XIV века*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 121–136.
- Тomeković, Svetlana. „Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II“, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1991, 425–440.
- Тomeković, Svetlana. *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy (eds), Publications de la Sorbonne, Paris, 2011.
- Τourta, G. Αναστασία. *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα, 1991 [Tourta, G. Anastasia. *Hoi naoi tou Hagiou Nikolaou ste Vitsa kai tou Hagiou Mēna sto Monodendri*, Tameio Archaialogikon Poron kai Apallotrioseon, Athēna, 1991].
- Τουτός, Νικόλαος et Φουστέρης, Γεώργιος. *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10^{ου}-17^{ου} αιώνας*, Ακαδημία Αθηνων, Αθήνα, 2010 [Toutos, Nikolaos et Phousteres, Georgios. *Euretērion tes Mneμeiaiēs zographikēs tou Hagiou Orous 10^o-17^o aionas*, Akademia Athenon, Athēna, 2010].
- Fundić, Leonela. *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318)* (докторска дисертација), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013 [Fundić, Leonela. *Hē mnēmeiakē technē tou Despotatou tēs Hēpeirou tēn periodo tēs Dunasteias tōn Komnēnōn Aggelōn (1204–1318)* (докторска дисертација), Aristoteleio Panepistēmio Thessalonikēs, 2013].
- Halkin, François. „Une légende grecque de Saint Alexis (BHG 56d)“, *Analecta Bollandiana* 98, Bruxelles, 1980, 1–16.

- Clugnet, Léon. „Vies et récits d'anachorètes“, *Revue de l'Orient chrétien* 10, 1905, 39–53.
- Chatzidakis, Manolis et Sofianos, Dimitrios. *The Great Meteoron. History and art*, Interamerican, Athens, 1990.
- Chatzidakis, Nano. *Hosios Loukas. Mosaics-Wall paintings*, Melissa, Athens, 1997.
- Choulia, Suzanna et Albani, Jenny. *Meteora. Architecture – Painting*, Adam editions, Athens, 1999.
- Чанак-Медић, Милка, Поповић Даница и Војводић, Драган. *Манасџир Жича* (у штампи).
- Шакога, Мирјана. *Манасџир Сџуденица*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1986.
- Шево, Љиљана. *Манасџир Ломница*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1999.
- Шево, Љиљана. „Неке посебности у програму и иконографији живописа у Враћевшници“, *Саопштења* 42 (2010) 131–146.
- Шево, Љиљана. *Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији*, Art print, Бања Лука, 2010.

СКРАЋЕНИЦЕ

- A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches* – A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, London, 1985.
- A. Г. Тоурта, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα* – A. Г. Тоурта, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα, 1991.
- Б. Тодић, *Српско сликарство* – Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд, 1998.
- В. Милановић, О првобитном програму зидног сликарства – В. Милановић, „О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи“, у: *Манасџир Морача*, Београд, 2006.
- В. Милановић, Светачки лик у контексту – В. Милановић, „Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац“, у: *Византијски свет на Балкану*, II, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић и Р. Радић, Београд, 2012.
- В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор* – В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Москва, 2010.
- G. Millet, *Monuments de l'Athos* – G. Millet, *Monuments de l'Athos, vol. 1, Les peintures*, Paris, 1927.
- D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora* – D. Z. Sofianos et E. N. Tsigaridas, *Holy Meteora. The monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and art*, Kalambaka, 2003.
- Д. Павловић, Зидно сликарство градачког католикона – Д. Павловић, „Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о поједином програмским особеностима“, *Зограф* 36, 2012, 89–108.
- Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани* – Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси, 1980.

- И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власиеле* – И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власиеле у доба Немањића*, Београд, 1994.
- I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings* – I. Spatharakis, *Dated byzantine wall paintings of Crete*, Leiden, 2001.
- I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, vol. 2* – I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, vol. 2. Mylopotamos province*, Leiden, 2010.
- Љ. Шево, *Српско зидно сликарство 18. вијека* – Љ. Шево, *Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији*, Бања Лука, 2010.
- М. Марковић, Појединачне фигуре светитеља – М. Марковић, „Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима“, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1995, 243–264.
- М. Марковић, Првобитни живопис – М. Марковић, „Првобитни живопис главне манастирске цркве“, у: *Манастир Хиландар*, Београд, 1998, 221–242.
- Monasteres de l'île de Ioannina – Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, M. Garidis et A. Paliouras (eds), Ioannina, 1993.
- Ν. Β. Δρανδάκης, Τὸ Παλιομονάστηρο τοῦ Βρονταμά – Ν. Β. Δρανδάκης, „Τὸ Παλιομονάστηρο τοῦ Βρονταμά“, *Архαιολογικόν Δελτίον* 43, 1988, 159–194.
- Ν. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς* – Ν. Τουτός et Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὁρους 10^ο-17^ο αἰῶνα*, Αθήνα, 2010.
- Π. Мијовић, *Менолої* – Π. Мијовић, *Менолої*, Београд, 1973.
- Р. Николић, Конзерваторски запис – Р. Николић, „Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице, II део“, *Саопштења* 19, 1987, 37–79.
- Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία* – Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953.
- С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке папирјаришије* – С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке папирјаришије 1557–1614*, Нови Сад, 1965.
- S. Tomeković, *Les saints ermites et moines* – S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy (eds), Paris, 2011.
- S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa* – S. Tomeković, „Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa“, у: *Милешева у историји српског народа*, Београд, 1987.
- S. Choulia et J. Albani, *Meteora* – S. Choulia et J. Albani, *Meteora. Architecture – Painting*, Athens, 1999.
- T. Kanari, *Les peintures du catholicon* – T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint Jean le Précurseur*, Athènes, 2003.
- T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo* – T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, (doktorska disertacija), Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2007.
- Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство* – Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд, 1980.

REPRESENTATIONS OF ST. ALEXIOS THE MAN OF GOD, ST. JOHN KALYVITIS
AND ST. EUPHROSYNOS THE COOK IN BYZANTINE AND POST-BYZANTINE
WALL PAINTING

SUMMARY

After performing an iconographic and programme analysis of numerous preserved representations of *St. Alexios the Man of God*, *St. John Kalyvitis* and *St. Euphrosynos the Cook*, the paper discusses the widespread custom of connecting the three saints in Byzantine and post-Byzantine wall painting, which arises from their common biographical elements and the particular feats described in the biographies of these saints. The most frequently paired are *Alexios the Man of God* and *John Kalyvitis*, and their images were placed one next to the other (Kakopetria, Mirož, Mileševa, Vitsa), one near the other (Timotesubani, Studenica, Dohiar) or, which was the most frequent solution, one opposite the other (Mavriotisa near Kastoria, Gradac, Philantropinon). Moreover, *Alexios the Man of God* and *Euphrosynos* were depicted one near the other (Diliu, refectory of Hilandar), one opposite the other (refectory of Esphigmenou, narthex of Dionisiat), but also in the immediate neighbourhood (Gračanica, Galataki in Euboea, refectory of the Great Lavra). *St. John Kalyvitis* and *Euphrosynos* are also connected by the particular placement of their representations in the church spaces (Žiča, Gračanica, St. Sophia in Ohrid, Psača), that is, by positioning their figures one opposite the other (Dečani, Ravanica, Dormition of the Mother of God in Kalabaka). Furthermore, the representations of all three saints are connected in the iconographic programmes of several churches. For instance, in St. George in Assari on Crete and in the monastery of Varlaam in Meteora, their figures are placed in the immediate vicinity of one another, while several specific solutions are proof of the custom of presenting two of the three saints together or as companion images, while the third ascetic is painted in the direct vicinity of one of the two, or on the opposite wall surface (narthex of Dohiar, St. Nicholas in Vitsa, St. Sophia in Ohrid, Galataki in Euboea, refectory of the Great Lavra and of Dohiar, Dormition of the Mother of God in Kalabaka, etc.).

Key words: St. Alexios the Man of God, St. John Kalyvitis, St. Euphrosynos the Cook, monks, Holy Fools, Byzantine and post-Byzantine painting



Сл. 1 свети Алексије Божји човек и свети Јован Кали-
вит, црква Светог Николе у Какопетрији на Кипру
(S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture
murale byzantine*, L. Hadermann-Misguich et
C. Jolivet-Lévy (eds), Paris, 2011, 339, fig. 1)

Pic 1 St. Alexios the Man of God and St. John Kalyvitis,
church of St. Nicholas in Kakopetria on Cyprus (S.
Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture
murale byzantine*, L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-
Lévy (eds), Paris, 2011, 339, Fig. 1)



Сл. 2 свети Алексије Божји човек и свети Јован Кали-
вит, Стари манастир код Врондаме у Лаконији
(фото: Драгана Павловић)

Pic 2 St. Alexios the Man of God and St. John Kalyvitis,
Old Monastery near Vrondama in Laconia
(photo: Dragana Pavlović)



Сл. 3 - свети Јован Каливит, свети Јефросин
Повар и свети Алексије Божји човек,
црква Светог Георгија у Асари на Криту
(фото: Леонела Фундић)

Pic 3 St. John Kalyvitis, St. Euphrosynos the
Cook and St. Alexios the Man of God, church
of St. George in Assari on Crete
(photo: Leonela Fundić)



Сл. 4 свети Алексије Божји човек и свети Јован Каливит, црква Светог Николе у манастиру Филантропинон на острву на јањинском језеру (*Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, M. Garidis et A. Paliouras (eds), Ioannina, 1993, 137, fig. 216–217)

Pic 4 St. Alexios the Man of God and St. John Kalyvitis, church of St. Nicholas in the monastery of Philantropinon on the island of Ioannina lake (*Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, M. Garidis et A. Paliouras (eds), Ioannina, 1993, 137, Fig. 216–217)



Сл. 5 свети Алексије Божји човек и свети Јефросин Повар, црква Светог Николе у манастиру Дилиу на острву на јањинском језеру (*Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, M. Garidis et A. Paliouras (eds), Ioannina, 1993, 267, fig. 447)

Pic 5 St. Alexios the Man of God and St. Euphrosynos the Cook, church of St. Nicholas in the monastery of Diliu on the island of Ioannina lake (*Monasteres de l'île de Ioannina. Peintures*, M. Garidis et A. Paliouras (eds), Ioannina, 1993, 267, Fig. 447)



Сл. 6 свети Алексије Божји човек и свети Јован Каливит,
манастир Милешева (фото: И. М. Ђорђевић)

Pic 6 St. Alexios the Man of God and St. John Kalyvitis, monastery of Mileševa
(photo: I. M. Đorđević)



Сл. 7 свети Алексије Божји човек и свети Јован Каливит,
Богородичина црква у Студеници (фото: Милош Живковић)

Pic 7 St. Alexios the Man of God and St. John Kalyvitis, church of the Mother of God in
Studenica (photo: Miloš Živković)



Зоран Д. РАКИЋ

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

ОРНАМЕНТИКА ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉА БР. 6 У МАНАСТИРУ ХИЛАНДАР И БР. 263 У БИБЛИОТЕЦИ СРПСКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ

Апстракт: Рад се бави сликаним украсом два четворојеванђеља која потичу с краја 16. века, а чувају се у манастиру Хиландар и у Библиотеци Српске патријаршије у Београду. На основу дуктуса и стилских особености орнаментике утврђено је да је оба рукописа исписао исти писар – Димитрије Даскал. Главни украс у оба четворојеванђеља јесу велике квадратне заставице, које су класификоване, истражено је њихово порекло и наведене су типолошке паралеле у српској и балканској књижној орнаментички 16–17. века.

Кључне речи: Димитрије Даскал, писар, илуминација, заставица, српски рукописи 16. и 17. века, четворојеванђеље, манастир Хиландар

За време турске владавине у илуминацији српских рукописа није створен посебан стил. Одани традицији, илуминатори књига 16. и 17. века претежно су изводили заставице у духу геометријско-биљног стила старијих рукописа насталих у временима државне самосталности.¹ У орнаментички су преовлађивали преплети кругова, ромбова, лукова и дијагонала, чворови и плетенице, као и биљни мотиви – таласаста гранчица у чијим су волутама цветови и листови или врежа која се грана полазећи из вазе или стилизоване људске главе насликане у средишту орнаменталног поља. Заставице су претежно сведене на обојене цртеже углавном колорисане плавом, жутом, зеленом, црвеном, мрком и, нешто ређе, златном бојом.

1 Опширније о типовима заставица у српској илуминацији 12–17. века видети у: В. Мошин, „Орнаментика неовизантиског и балканског стила“, *Годишњак Балканолошког института* књ. 1 (Сарајево), 1957, 295–351; *исти*, „Ornament južnoslovenskih rukopisa XI–XIII veka“, *Radovi Naučnog društva Bosne i Hercegovine* VII-3 (Sarajevo), 1957, 5–79; З. Ракић, „Заставица (застава)“, у: *Лексикон српској средњег века*, Београд 1999, 220–222 (где је наведена и основна старија литература).



Поред наведених сликаних украса, у књигама исписаним у време османске власти нарочиту популарност стекла је и једна посебна врста великих квадратних заставица. Од остале оновремене илуминације те су се заставе јасно издвајале не само сложенешћу композиционих решења и богатством и минуциозном обрадом декоративних мотива већ и размерама самог орнаменталног поља, неретко развијеног преко читаве горње половине странице. Такав тип заставице често је повезиван с раскошним сликаним заглављима у књигама које је током друге половине 15. века исписао знаменити калиграф Владислав Граматик, па је у литератури каткад и називан према његовом имену.

Управо заставице тог типа украшавају и два четворојеванђеља која потичу из последње деценије 16. века – једно од њих чува се под бројем 6 у библиотеци манастира Хиландар, док се други примерак налази у рукописној збирци Библиотеке Српске патријаршије, где је заведен под бројем 263. Поред блиског времена настанка и безмало истоверсног сликаног украса, та два кодекса повезује и чињеница да их је исписао и илуминирао исти писар.

Хиландарско Четворојеванђеље бр. 6 до сада није детаљније истраживано. Поред основних података, које је о њему објавио Димитрије Богдановић,² и недавно извршеног прецизног датирања, од сликаног украса тог рукописа су, без додатних коментара, репродуковане једино две заставице.³ За разлику од примерка из хиландарске књижнице, о којем су до сада биле познате тек основне чињенице, Четворојеванђељу бр. 263 из Библиотеке Српске патријаршије Мара Харисијадис је још пре три и по деценије посветила засебну студију у којој је рукопис описала и, на основу сачуваних записа, делимично реконструисала његову историју.⁴ Том приликом, осврнула се и на орнаментичку у рукопису, али се није подробије бавила њеним пореклом и типолошким паралелама, нити је покушала да кодекс атрибуира руци одређеног преписивача и илуминатора. Решавању тих проблема – који се намећу у даљим истраживањима оба поменута четворојеванђеља и њиховог места у развоју српске књижне илуминације друге половине 16. и првих деценија 17. столећа – посвећени су наредни редови.

На основу анализе водених знакова, утврђено је да је хиландарско Четворојеванђеље бр. 6 исписано у последњој деценији 16. века.⁵ Књига има I + 257 + 1 лист, формата 422 × 280 mm, исписана је калиграфским полууставом 16. века, а садржи текстове јеванђеља с Теофилаковим предговорима, упутство за читање јеванђеља и месецослов изборни. Главнину њеног сликаног украса чине четири велике квадратне заставице које покривају скоро

2 Д. Богдановић, *Кайалој ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд, 1978, 55.

3 *Истин, Кайалој ћирилских рукописа манастира Хиландара. Палеографски албум*, Београд, 1978, таб. 157; Ј. Проловић, „Студеничко четворојеванђеље“, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд, 1988, сл. 14.

4 М. Харисијадис, „Четворојеванђеље патријарха Пајсија“, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 15, 1979, 331–342.

5 Р. Станковић, *Водени знаци хиландарских српских рукописа XVI века*, Београд, 2010, 32. Књига је повезана у дашчице пресвучене кожом.

читавау горњу половину страница с почецима јеванђеоских текстова (л. 5, 76, 121, 191) и два правоугаона орнаментална поља украшена таласастом гранчицом, у чијим су волутама тролисти (л. 1) или полупалмете (л. 73), која су изведена над почецима предговора јеванђеља по Матеју и Марку.

Заставица на л. 5 има изузетно сложену композицију сачињену од траке уплетене у облику розете око које се пружају зракасто разбокорене вреже с полупалметама и низовима чворова распоређених по дијагоналама и у виду четворолиста. Орнаментална схема заглавља над почетком Марковог јеванђеља (л. 76) има облик ромба испресецаног дијагонално компонованим чворовима с уплетеним полупалметама у угловима. Јеванђеље по Луки (л. 121) украшено је заставом у чијој се окосници налази равнокраки крст са по две волуте с пупољцима на површинама између кракова, док је преплет унутар поља уз Јеванђеље по Јовану (л. 191) организован у облику ромба пресецаног дијагоналама завршеним овалним угаоним сегментима. Свака заставица је дуж горње ивице и десне маргине украшена флоралним мотивима, а орнаментална поља на листовима 76 и 191 имају и широки декоративни оквир. Раскошна опрема страница с почецима текстова јеванђеља допуњена је фино стилизованим уставним заглавним словима, наизменично исписаним златном и тамноплавом бојом, и крупним позлаћеним иницијалима сачињеним од преплетених врежа и трака.

Четворојеванђеље Патријаршијске библиотеке бр. 263 састоји се од I + 262 листа формата 410 × 265 mm, поред јеванђеоских текстова садржи и месецослов,⁶ а датирано је у последње године 16. столећа.⁷ Два записа које су на последњим листовима књиге својеручно исписала двојица патријараха – Пајсије и Арсеније IV Јовановић Шакабента – откривају део њене бурне повести. У првој забелешци (л. 260v) патријарх Пајсије помиње да је књигу купио 1624. за 2.400 аспри и да ју је шест година доцније опремио позлаћеним оковом и приложио Храму Вазнесења Христовог у Пећи.⁸ Запис Арсенија IV (л. 261v) наводи како су Турци приликом похаре Патријаршије, у смутним временима око Сеобе, рукопис однели, јамачно привучени његовом скупоценом опремом, и како га је потом, лишеног драгоценог окова, откупио неки поп Радосав, чији га је син 1729. године вратио матичној пећкој цркви.⁹

6 З. Ранковић, В. Вукашиновић и Р. Станковић, *Инвентар рукописа Библиотеке Српске патријаршије*, Београд, 2012, 51, бр. 249. Рукопис је некада припадао збирци Пећке патријаршије (бр. 113). Повезан је у дрвене даштице обложене мрком кожом с утиснутом орнаменталном траком која на горњој корици образује правоугаони оквир у којем се налази крст на постаменту, а на доњој концентричне правоугаонике.

7 На листовима се налази водени знак *круна равнoј гна са њeиј зyбaцa, облим шpолисџом на средњем зyицу и конџрамарком бV*, који потиче из 1595–1605. године. Скоро идентичне варијанте овог знака, али са другим контрамаркама, налазе се у хиландарским рукописима бр. 6, 33, 263, 362 и 760, исписаним између 1590. и 1605. године. *Једноцирука коџива у крују са угласџим шpолисџом и конџрамарком бV*, пронађена на докоричним листовима, датира се у исти временски период као и претходни водени знак. Филигранолошку анализу и датирање рукописа извршио је за потребе овог рада археограф Радоман Станковић, коме се и овом приликом срдечно захваљујем.

8 Запис је неколико пута објављиван, најпотпуније у: Т. Јовановић, *Књижевно дело патријарха Пајсеја*, Београд, 2001, 338 (исти аутор публиковао је и његов превод у: Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, Београд, 1993, 130).

9 Љ. Стојановић, *Стари српски списи и списи IV*, Сремски Карловци, 1923, бр. 6653; М. Харисијадис, *нав. дело*, 333, сл. 10.

Главни украс патријаршијског рукописа бр. 263 – осам заставица распо-
ређених над почецима сва четири јеванђеља (л. 5, 75, 119 и 196), њихових
предговора (л. 1, 73 и 117) и упутства за читање јеванђеља током богослуж-
бене године (л. 249) – решене су на скоро истоветан начин као у Четвороје-
ванђељу бр. 6 у Хиландару. Композициона схема великих квадратних ор-
наменталних поља на почетку Лукиног и Јовановог јеванђеља подударна је
онима у хиландарском примерку, док су заставице које украшавају Матејев
и Марков текст у оба рукописа такође истоветне, али су међусобно замениле
места, па застава с почетка Матејевог јеванђеља одговара оној која је у Чет-
воројеванђељу из Хиландара насликана над текстом Јеванђеља по Марку и
обратно. Једноставне, уске правоугаоне заставице изнад почетака Теофи-
лакових предговора такође се подударају са заставицама у хиландарском
кодексу бр. 6. Оне су украшене таласастом лозицом, у чијим се волутама
налазе трolistи (л. 1) и полупалмете (л. 117 и 249), као и тракама сплетеним
у низ елипси спојених ромбоидним чворовима (л. 73).

Декоративности заставица и иницијала у оба кодекса, поред сигурног
цртежа, рађеног мрким мастилом, у највећој мери доприноси складан и
ефектан колорит. Преплетне траке и вреже обојене су сонорним сазвучјима
тамноплаве, љубичасте, цинобера и загаситоцрвене, наранџасте и маслина-
стозелене, које су моделоване потезима сивобеле или жуте боје, а местимич-
но и позлаћене, док су поједини детаљи колорисани ружичастом и окером.
Основа заставица је златна, или је покривена црвеним, плавим, жутиим или
љубичастим темпера бојама, гдекад оживљеним белим тачкама.

Овакав тип заставица квадратног облика, испуњених сложеним, симе-
трично организованим преплетом, у којем је више геометријских облика
суперпонирано један преко другог, наглашено одређеном бојом и уоквирено
флоралним мотивима, води порекло из књижне орнаментике позновизан-
тијског периода¹⁰ одакле су га прихватили и српски илuminатори из времена
државне самосталности.¹¹ Посебно маштовита решења, прецизност цртежа,
неупоредиву деликатност колорита и сигурност у извођењу досегао је тај тип
нешто касније, у другој половини 16. столећа, на репрезентативним заставама

10 Пореклом овог типа заставице у средњовековним и послевизантијским рукописима у више навра-
та бавила се А. Цурова: "Славјанскиј тип орнамент в грѣкитѣ рѣкописи от XVI–XVII век", у: *Бѣл-
гарскиј шестнаџестѣ век*, Софија, 1996, 699–714; „La Synthèse slavo-byzantine dans les manuscrits
grecs dits de *grand luxe*, créés en Valachie et en Moldavie aux XVIe–XVIIe siècles”, in: *The Greek Script in the
15th and 16th Centuries*, National hellenic research foundation, Institut for byzantine research. International
symposium, Athens 2000, 499–521; „Към въпроса за заставките – матрици в славянските рѣкописи“,
у: *Афон и славянскиј мир*, Сборник 1, Издание Русског Свято-Пантелеимонова манастира на Афо-
не, Святая Гора Афон 2014, 277–291. У овим радовима наведена је и старија литература. Опширније
о примерима у српском рукописном наслеђу 16. и 17. века видети у: З. Ракић, „Заставице Четвороје-
ванђеља бр. 33 и 69 у Библиотеци манастира Хиландара”, *Peribolos*, Византолошки институт САНУ,
Београд, 2014 (у штампи).

11 У српском средњовековном рукописном наслеђу позната су четири примера овог типа застави-
це – у Београдској Александриди, Минхенском српском псалтиру, Четворојеванђељу бр. 276 у Ар-
хиву САНУ и у Хроници Георгија Амартола, која се налази у атонском манастиру Светог Панте-
лејмона (S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Београд, 1950, таб. XLa; *Der Serbische Psalter*, Faksimile-
Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, S. Dufrenne et al., H. Belting (ed),
Wiesbaden, 1978–1983, II, f. 8; J. Максимовић, *Српске средњовековне минијатури*, Београд, 1983, 70, сл.
28; A.-E. N. Tachiaos, *The Slavonic Manuscripts of Saint Panteleimon Monastery (Rossikon) on Mount Athos*,
Thessaloniki, 1981, 47–49, pl. for Ms. 17).

насликаним у кодексима које су исписали угледни калиграф Владислав Граматик¹² и његови следбеници. Аутори орнаментике у српским књигама 16. и 17. века су ову врсту заставица најчешће преузимали управо посредством те групе рукописа. Временом су истоврсни декоративни склопови, у више или мање компликованим варијантама, од којих су неке настале и под извесним утицајем исламске уметности,¹³ постали општеприхваћени на читавом Балкану и у скрипторијима Свете Горе,¹⁴ где су се задржали три наредна столећа, све до коначног замирања рада на рукописној књизи и њеној илуминацији.

Поникле на традицијама дужим од два столећа, а посебно оним утемељеним на сликаној опреми кодекса које је у другој половини 15. века исписао Владислав Граматик, велике квадратне заставице у оба разматрана четворојејеванђеља показују упадљиву сличност са читавим низом раскошних заглавних поља у књигама, претежно свечаним напрестолним четворојејеванђељима, које су настале у 16. и првој половини 17. века.

Најближе паралеле за орнаменталну схему заставице која је насликана на л. 5 у хиландарском, а на л. 75 у патријаршијском примерку, налазе се на л. 64 познатог Зборника Владислава Граматика из 1469. године, који се чува у Хрватској академији знаности и умјетности (III а 47),¹⁵ и у богато опремљеним четворојејеванђељима патријарха Максима (Библиотека манастира Хиландара, бр. 5, л. 7),¹⁶ Димитрија Даскала (Библиотека манастира Свете Троице Пљеваљске, бр. 78, л. 4)¹⁷ и примерка који је припадао манастиру Хопову (Београд, Музеј Српске православне цркве, бр. 352, л. 7).¹⁸ Композициони склоп

12 О Владиславу Граматику објављени су бројни прилози. Његова делатност и личност детаљно су обрађени у монографији: Г. Данчев, *Владислав Граматик, книжовник и сјисајел*, Софија, 1969. Уп. Ј. Максимовић, *нав. дело*, 133–134, као и недавно објављен рад М. Вълкове, „Ръкописните сборници на Владислав Граматик в Рилската библиотека. Технологично проучаване на украса“, у: *Културното наследство на Рилския манастир – състояние и перспективи на проучаването, опазването и реставрирането му*, Софија, 2009, 165–178, који је посвећен технолошким karakteristikama сликаног украса у Владислављевим књигама. Сретен Петковић с разлогом сумња да је Владислав Граматик сам илуминирао своје преписе. Уп. С. Петковић *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд, 1995, 43.

13 Утицајем исламске уметности на орнаменту српских рукописа најсцирпније се бавила З. Јанц, „Исламски елементи у српској књизи“, *Зборник Музеја ђримењене уметности* 5 (Београд), 1961, 27–43. Уп. А. Джурова, „Исламски влияния върху украсата на българските ръкописи XV–XVII век“, *Проблеми на изкуството* 3 (Софија), 1980, 31–34; Л. Станкова, „Исламски мотиви в украсата на ръкописната книга през XV–XVII век“, у: *Изкуство и контекст*, Софија, 2008, 26–36; А. Džurova, L. Stankova, „Motifs irano-persans et islamiques dans l'art chrétien des Balkans à l'époque postbyzantine“, in: *Integrazione, assimilazione, esclusione e relazione ethnica*, A. Pavan et G. Giraud (ed) vol. IV, Venezia, 2012, 6–21. Z. Rakić, „Islamic Influence on Illumination of Sixteenth and Seventeenth-Century Serbian Manuscripts“, *El Prezente. Studies in Sephardic Culture*, vol. 7 (Ben Gurion University of the Negev, Beer-Sheva), 2013, 217–224.

14 Опширније о томе видети у: В. Павловић, „Порекло заставица у рукописима Владислава Граматика“, *Археографски ђрилози* 21 (Београд), 1999, 315–332 (са старијом литературом о Владиславу Граматику) и А. Джурова, „Към въпроса за заставките – матрици в славянските ръкописи“, *passim* (с низом примера из бугарских рукописа XVI–XVII века).

15 Ј. Максимовић, *нав. дело*, сл. у боји 75.

16 З. Ракић, „Сликани украс ђирилских рукописа XVI и XVII века“, у: *Манасђир Хиландар*, Београд, 1998, сл. 1 на л. 311. Рукопис је исписан око 1530/1540. године (Д. Богдановић, *Кайђалођ ђирилских рукописи манастира Хиландара*, 55; Р. Станковић, *нав. дело*, 31).

17 З. Ракић, „Димитрије Даскал – српски писар и илуминатор друге половине XVI века“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 79 (Београд), 2013, 167, сл. 1.

18 Заставица није довршена пошто је остала само у делимично позлаћеном цртежу. На блискост између заставица Хоповског и *Четђворојејеванђеља ђађиријарха Пајсија*, како је назвала кодекс Патријар-

заставица на л. 76 у рукопису из Хиландара и на л. 5 у кодексу из библиотеке Патријаршије, исте је врсте као заглавља у загребачком Зборнику Владислава Граматика (л. 534)¹⁹ и у Четворојеванђељима из Тројице Пљеваљске бр. 78 (л. 78)²⁰ и хиландарске библиотеке бр. 69 (л. 8),²¹ док се пандани за крстообразну схему орнаменталног поља на л. 121 у хиландарском, а на л. 119 у патријаршијском четворојеванђељу, могу пронаћи у већем броју српских рукописа, од којих су најстарији Хроника Георгија Амартола, Београдска Александрида и Зборник Владислава Граматика (л. 424).²² Међу примерима из 16. века најсродније су јој заставице у четворојеванђељима из Куманице (почетак века, Архив Српске академије наука и уметности, бр. 69),²³ Ковиља (Архив САНУ бр. 65 л. 7),²⁴ Студенице (друга четвртина столећа, ризница манастира Студенице),²⁵ Бешенова (Музеј Српске православне цркве, бр. 355, л. 172),²⁶ Хиландара (бр. 33, л. 18 и бр. 69, л. 94)²⁷ и Поганова (Народна библиотека у Београду бр. 333, л. 4, уништено 1941. године),²⁸ потом у два рукописа које је у другој половини 16. века преписао и украсио Димитрије Даскал – Равноречком²⁹ и Дечанском четворојеванђељу бр. 19,³⁰ у Лесновском псалтиру Српског семинара бр. 43³¹ и другде. Будући да је био омиљен у оновременом књижном украсу дилем Балкана, овај мотив често се среће и у рукописима из бугарских збирки,³² а заступљен је и у графичкој опреми старе српске штампане књиге.³³ Најзад, најближи узор за тип заставице насликан на л. 191 хиландарског четвороје-

шијске Библиотеке бр. 263, с правом је указала М. Харисијадис, *нав. дело*, 336–337. Иста ауторка скренула је пажњу и на сличност дуктуса у оба рукописа и закључила да их је *радио вероватно исти, за сада анонимни преписивач*. Истина, блискост дуктуса и сликаног украса у ова два рукописа је несумњива, али се у облицима појединих писмена уочавају и исвесне разлике које наводе на помисао да се ипак ради о два писара са изузетно сродним рукописом и смислом за декоративност. Штавише, могло би се претпоставити да је преписивач и илуминатор Хоповског јеванђеља био следбеник писара који је извео патријаршијско Четворојеванђеље бр. 263 и да је у свом раду са изузетним талентом опонашао не само сликани украс већ и рукопис свога узора.

19 Г. Данчев, *нав. дело*, 55 (сл. 11).

20 З. Ракић, „Димитрије Даскал“, 167, сл. 2.

21 *Исти*, „Заставице Четворојеванђеља бр. 33 и 69 у библиотеци манастира Хиландара“, сл. 1.

22 Уп. нап. 11 овог рада и Ј. Максимовић, *нав. дело*, сл. у боји 77.

23 М. Харисијадис, „Куманичко четворојеванђеље“, *Зборник Музеја примењене уметности* 9–10, 1966, 52, сл. 8.

24 М. Харисијадис, „Заставице Четворојеванђеља бр. 65 Архива Српске академије“, *Зборник Музеја примењене уметности* 9–10, 1966, 43, сл. 2.

25 Ј. Проловић, *нав. дело*, 525–533, сл. 1 и 3.

26 С. Радојчић, *нав. дело*, 50; Ј. Проловић, *нав. дело*, сл. 10.

27 З. Ракић, „Заставице Четворојеванђеља бр. 33 и 69 у библиотеци манастира Хиландара“, сл. 4 и 6.

28 С. Радојчић, *нав. дело*, 53–55, таб. XLV.

29 С. Радојчић, *нав. дело*, 58–59; Р. М. Грујић, „Пакрачка епархија. Историјско-статистички преглед“, у: *Сјоменица о Српском православном владичанству пакрачком*, Нови Сад 1930, 42–43 и сл. 17; З. Ракић, „Димитрије Даскал“, 165–166.

30 Б. Тодић и М. Чанак-Медић, *Манасијир Дечани*, Београд, 2005, сл. 96; З. Ракић, „Димитрије Даскал“, 168–169, сл. 7.

31 С. Радојчић, *нав. дело*, 51, таб. XL-с.

32 М. Стојанов, *Украса на славјанскитѣ рѣкојиси в Бѣларія*, Софија, 1973, сл. на стр. 89, 121, 152; А. Джурова, „Към въпроса за заставките – матрици в славјанскитѣ рѣкојиси“, *passim*.

33 На пример, у Псалтиру с последовањем, штампаном на Цетињу 1494. и у Београдском четворојеванђељу из 1552. године (Д. Медаковић, *Графика српских иштамјаних књига XV–XVII века*, Београд, 1958, 91, 163–164, 191, 227–229, таб. VII-2, CX-2)

ванђеља и на л. 196 рукописа из библиотеке Патријаршије налазе се у два рукописа Владислава Граматика који се чувају у манастиру Рили – Зборнику слова и житија, с краја 15. века, и Панегирику преписаном и украшеном 1479. године (л. 163),³⁴ и у четири српска четворојеванђеља из друге половине 16. столећа – из Бешенова (Музеј Српске православне цркве, бр. 355, л. 8), Поганова (некадашња Народна библиотека у Београду, бр. 333, л. 92),³⁵ Народне библиотеке у Пловдиву (бр. 22, л. 188)³⁶ и из Крушедола, које је преписао и украсио калиграф Никанор 1579. године (Музеј Српске православне цркве, бр. 353, л. 8).³⁷

Склоп и орнаментални репертоар издужених правоугаоних заставица у оба рукописа, украшених таласастом врежом с трolistима и полупалметима или тракама уплетеним у низ елипси и ромбова, био је уобичајен у уметничкој опреми српске рукописне књиге, почевши од 13. столећа, а у различитим варијантама јављао се скоро током читавог њеног постојања.³⁸

Посматрано *grosso modo*, у погледу избора орнаменталних мотива и њихових композиционих схема, али и у сасвим особеним појединостима, које се односе на колорит, у којем су заступљене и карактеристичне боје, попут наранџасте и расветљених тонова љубичасте или ружичасте, потом изразитог смисла за декоративност читаве странице и, посебно, на одлике сигурно изведеног цртежа, који на појединим партијама, нарочито на представама крупних стилизованих сасанидских полупалмета уз велике квадратне заставице, прелази у истинске цртачке бравуре,³⁹ илуминација Четворојеванђеља бр. 6 из Хиландара и бр. 263 из Патријаршијске библиотеке највише блискости показује са сликаним украсом Четворојеванђеља бр. 78 у Тројици пјеваљској и бр. 19 у манастиру Дечани, које је исписао и украсио Димитрије (Дмитар) Даскал, један од најбољих српских писара и илуминатора друге половине 16. века.⁴⁰

Уколико се пажљивије погледа дуктус у оба рукописа, такође ће се уочити не само изразита међусобна сличност већ и мноштво блискости с облицима писмена исписаних управо у књигама чији је аутор Димитрије

34 В. Павловић, *нав. дело*, сл. 1; М. Стојанов, *нав. дело*, сл. на стр. 17.

35 С. Радојчић, *нав. дело*, 50, 53–55, таб. XXXIXа и XLVII.

36 Н. Райнов, *Орнаментѝ и буква въ славянскиѝ рѣкописи на Народнаѝа библиотека въ Пловдивѝ*, Софија, 1925, 68–71, сл. CXIV.

37 М. Тимотијевић, *Манасѝир Крушегол*, књ. II, Београд 2008, 270 (таб. 71), 281.

38 О таквим заставицама и њиховој распрострањености у српској и балканској илуминацији најпотпуније пише В. Мошин, „Орнаментика неовизантског и балканског стила“, 303 и даље.

39 Уп. изванредне цртеже таквих орнамената на л. 78, 126 и 275 у пјеваљском рукопису са стилски истоветним мотивима насликаним на л. 5 и 121 у хиландарском Четворојеванђељу и на л. 5, 119 и 196 у Четворојеванђељу Библиотеке Српске патријаршије. Посебно се истиче раскошни флорални орнамент на маргини л. 196 патријаршијског примерка, чији префињени колорит и супериорно вођена линија, са завршецима истањеним попут најтананије нити на местима на којима се рука с писалком одвојила од површине папира, представљају једно од најлепших остварења у српској илуминацији у деценијама након обнове Пећке патријаршије.

40 Опширније о делатности Димитрија Даскала, који је пореклом био из Јањева, видети у: З. Ракић, „Димитрије Даскал“, 163–178. В. *Истѝи, Срѝска минијайѝура XVI и XVII века*, Београд, 2012, 11, 35–38, 49, 204.

Даскал, посебно с оним у Четворојеванђељу Тројице Пљеваљске бр. 78 и у Поменику манастира Дечана из 1595. године,⁴¹ што наводи на закључак да је све поменуте рукописе исписала (и украсила) иста личност. Стога би списку до сада познатих радова Димитрија Даскала, који чине четири рукописа – Четворојеванђеља из манастира Тројице Пљеваљске, бр. 78, Дечана, бр. 19, манастира Пакре (некада се налазило у Равној Реци) и Поменик манастира Дечани – требало прикључити још две брижљиво исписане и богато украшене књиге, Четворојеванђеље бр. 6 из Хиландара и Четворојеванђеље бр. 263 из Библиотеке Српске патријаршије.

Четворојеванђеља из Тројице Пљеваљске, Дечана и Пакре потичу из шесте и седме деценије 16. века, док су остали Димитријеви преписи настали у последњој деценији столећа, у време када се његова дуга писарска делатност јамачно већ ближила крају. Упркос чињеници да наведене књиге потичу из релативно дугог раздобља, омеђеног крајем шесте и средином последње деценије 16. века, лепота Димитријевог рукописа и његова сигурност у изради орнаментике задржали су у свим примерцима изузетно уједначен, висок ниво. Такво запажање речито потврђују и лепота писма и сликани украс у два четворојеванђеља која су овом приликом описана и приписана руци Димитрија Даскала.

41 Нарочито уп. начин исписивања слова А – с петљом која је изведена у виду двеју паралелних танких линија спојених кратким потезом на доњој линији реда, М – са заобљеном спојницом која се спушта испод реда, Д – с малим ножицама и издуженим стаблом, заравњеним на горњем споју, Ч – које се редовно јавља у два облика, као једнострано и у облику чаше, Ж – редуковано у горњем делу, З – код кога се лучни репић спушта до наредног реда, И – које има танку водоравну спојницу постављену мало испод врха стабла, Н – чија коса спојница полази од врха левог и досеже мало изнад средине десног стабла; код слова Т и јат леви троугласти завршетак пречке увек је дужи од десног и др.

ЛИТЕРАТУРА:

- Джурова, Аксиния. „La Synthèse slavo-byzantine dans les manuscrits grecs dits de *grand luxe*, créés en Valachie et en Moldavie aux XVIe–XVIIe siècles“, in: *The Greek Script in the 15th and 16th Centuries*, National Hellenic Research Foundation, Institut for Byzantine Research. International Symposium, Athens, 2000, 499–521.
- Богдановић, Димитрије. *Кай̀алої ћирилских рукописна манастира Хиландара*, Српска академија наука и уметности и Народна библиотека СР Србије, Београд, 1978.
- Вълкова, Младост. „Ръкописните сборници на Владислав Граматик в Рилската библиотека. Технолоично проучване на украса“, у: *Културното наследство на Рилският манастир – състояние и перспективи на проучването, опазването и реставрирането му*, 23–24. јун 2009, С. Куюмджиева (ed), Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките, Софија, 2009, 165–178.
- Грујић, Радослав. „Пакрачка епархија. Историјско-статистички преглед“, у: *Споменица о Српском православном владичанству пакрачком*, Издање Свештенства Владичанства пакрачког, Пакрац, 1930.
- Данчев, Георги. *Владислав Граматик, книжовник и списател*, Българска академия на науките, Софија, 1969.
- Dufrenne, Suzy et al. *Der Serbische Psalter*, Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, H. Belting (ed), Reichert Verlag, Wiesbaden, 1978–1983.
- Джурова, Аксиния. „Ислямски влияния върху украсата на българските ръкописи XV–XVII век“, *Проблеми на изкуството* 3 (Софија), 1980, 31–33.
- Джурова, Аксиния. „Славянският тип орнамент в гръцките ръкописи от XVI–XVII век“, у зборнику: *Българският шестнадесети век*, Софија, 1996, 699–714.
- Džurova, Axinia et Stankova, Lilyana. „Motifs irano-persans et islamiques dans l'art chrétien des Balkans à l'époque postbyzantine“, in: *Integrazione, assimilazione, esclusione e relazione ethnica*, A. Pavan et G. Giraud (ed), vol. IV, Venezia, 2012, 6–21.
- Джурова, Аксиния. „Към въпроса за заставките – матрици в славянските ръкописи“, у: *Афон и славянският мир*, Сборник 1, Издание Русского Свято-Пантелеимонова манастира на Афоне, Светая Гора Афон, 2014. 277–291.
- Јовановић, Томислав. *Књижевно дело њај̀ријарха Пај̀сеја*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 2001.
- Јанц, Загорка. „Исламски елементи у српској књизи“, *Зборник Музеја љримењене уметности* 5 (Београд), 1961, 27–43.
- Максимовић, Јованка. *Српске средњовековне минијатури*, Просвета, Београд, 1983.
- Медаковић, Дејан. *Графика српских шиџамџаних књиџа XV–XVII века*, Научно дело и Издавачка установа Српске академије наука, Београд, 1958.
- Мошин, Владимир. „Ornament južnoslovenskih rukopisa XI–XIII veka“, *Radovi Naučnog društva Bosne i Hercegovine* VII-3 (Sarajevo), 1957, 5–79.
- Мошин, Владимир. „Орнаментика неовизантиског и балканског стила“, *Годишњак Балканолошкој инстџиџуџи* књ. 1 (Сарајево), 1957, 295–351.
- Павловић, Вера. „Порекло заставица у рукописима Владислава Граматика“, *Археоџрафски љрилози* 21 (Београд), 1999, 315–332.

- Патријарх Пајсије, *Сабрани сѝиси*, (прир. Т. Јовановић), Просвета и СКЗ, Београд, 1993.
- Петковић, Сретен. *Срѝска умејносѝи у XVI и XVII веку*, СКЗ, Београд, 1995.
- Проловић, Јадранка. „Студеничко четворојеванђеље“, у: *Сѝуденица и византијска умејносѝи око 1200. године*, Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, септембар 1988, САНУ, Београд, 1988, 525–533.
- Radoјчић, Svetozar. *Stare srpske minijature*, Naučna knjiga, Beograd, 1950.
- Райновъ, Никола. *Орнаментъ и буква въ славянските рѣкописи на Народната библиотека въ Пловдивъ*, Софија, 1925.
- Ракић, Зоран. „Сликани украс ћирилских рукописа XVI и XVII века“, у: *Манасѝир Хиландар*, САНУ, Београд, 1998.
- Ракић, Зоран. „Заставица (застава)“, у: *Лексикон срѝској средњеј века*, Knowledge, Београд, 1999.
- Ракић, Зоран. *Срѝска минијатура XVI и XVII века*, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2012.
- Ракић, Зоран. „Димитрије Даскал – српски писар и илуминатор друге половине XVI века“, *Прилози за књижевносѝи, језик, исѝорију и фолклор*, књ. 79 (Београд), 2013, 163–178.
- Rakić, Zoran. “Islamic Influence on Illumination of Sixteenth and Seventeenth-Century Serbian Manuscripts”, *El Prezente. Studies in Sephardic Culture* vol. 7 (Ben Gurion University of the Negev, Beer-Sheva), 2013, 217–224.
- Ракић, Зоран. „Заставице Четворојеванђеља бр. 33 и 69 у Библиотеци манастира Хиландара“, *Peribolos*. Зборник радова, Византолошки институт САНУ, Београд, 2014. (у штампии)
- Ранковић, Зоран, Вукашиновић, Владимир и Станковић, Радоман. *Инвенѝиар рукописа Библиотеке Срѝске ѝаѝиријаршије*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Станкова, Лиљана. „Исламски мотиви в украсата на рѣкописната книга през XV–XVII век“, у: *Изкуство и контекст*, Българска академия на науките. Институт за изкуствовознание, Софија, 2008, 26–35.
- Станковић, Радоман. *Водени знаци хиландарских срѝских рукописа XVI века*, Народна библиотека Србије, Београд, 2010.
- Стојановић, Љубомир. *Сѝари срѝски заѝиси и најѝиисии IV*, Српска краљевска академија, Сремски Карловци, 1923.
- Tachiaos, N. Anthony-Emil. *The Slavonic Manuscripts of Saint Panteleimon Monastery (Rossikon) on Mount Athos*, Hellenic Association for Slavic Studies, Thessaloniki, 1981.
- Тимотијевић, Мирослав. *Манасѝир Крушедол*, изд. Драганић, Београд, 2008.
- Тодић, Бранислав и Чанак-Медић, Милка. *Манасѝир Дечани*, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – MNEMOSYNE, Београд, 2005.
- Харисијадис, Мара. „Куманичко четворојеванђеље“, *Зборник Музеја ѝримењене умејносѝии 9–10* (Београд), 1966, 49–63.
- Харисијадис, Мара. „Заставице Четворојеванђеља бр. 65 Архива Српске академије“, *Зборник Музеја ѝримењене умејносѝии 9–10* (Београд), 1966, 41–47.
- Харисијадис, Мара. „Четворојеванђеље патријарха Пајсија“, *Зборник за ликовне умејносѝии Маѝишце срѝске 15* (Нови Сад), 1979, 331–342.

ORNAMENTATION OF THE TETRAEVANGELION NO. 6 IN THE HILANDAR MONASTERY AND NO. 263 IN THE LIBRARY OF THE SERBIAN PATRIARCHY

SUMMARY

The paper is dedicated to the painted decorations of two tetraevangelia – No. 6 in the Library of the Hilandar monastery and No. 263 in the Library of the Serbian Patriarchy in Belgrade – which originate from the last decade of the 16th century. Both manuscripts were written and illuminated by the same scribe, and their principle decorations are large square headpieces filled with intricate interlacements and plant motifs. The headpieces are executed in the spirit of older Byzantine solutions and ornamentation from the manuscripts of the famous Serbian calligrapher, Vladislav the Grammarian (second half of the 15th century). The surfaces of these lavish headpieces are filled with interlaced vine tendrils and ribbons which expand in a radial manner from the centre, forming complex schemes with a rosetta, a cross, a rhombus or diagonals in the base. The characteristics of decorations of both tetraevangelia are flawless drawing, confidence in the procedure and refined colours. The headpieces have been classified, their origin explored and parallels have been cited from the Serbian and Balkan book ornamentation of the 16th and 17th century. Based on the features of the manuscripts and the compositional solutions and style of the headpieces, both codices were attributed to Dimitrije Daskal, who is considered to be among the best Serbian scribes and illuminators of the second half of the 16th century, to whom four manuscripts have been attributed so far – the tetraevangelia in the monasteries of the Holy Trinity of Pljevlja (No. 78), Dečani (No. 19) and Ravna Reka, and the *Pomenik* (Book of Remembrance) of the Dečani monastery (No. 109).

Key words: Dimitrije Daskal, scribe, illumination, headpiece, Serbian manuscripts of the 16th and 17th century, tetraevangelion, Hilandar monastery



Сл. 1 Четворојеванђеље бр. 6, Библиотека
манастира Хиландара, заставица на л. 6

Pic 1 Tetraevangelion No. 6, Library of the
Hilandar monastery, headpiece on p. 6

Сл. 2 Четворојеванђеље бр. 6, Библиотека
манастира Хиландара, заставица на л. 76

Pic 2 Tetraevangelion No. 6, Library of the
Hilandar monastery, headpiece on p. 76



Сл. 3 Четворојеванђеље бр. 6, Библиотека
манастира Хиландара, заставица на л. 121

Pic 3 Tetraevangelion No. 6, Library of the
Hilandar monastery, headpiece on p. 121

Сл. 4 Четворојевањђе бр. 6, Библиотека манастира Хиландара, заставица на л. 191

Pic 4 Tetraevangelion No. 6, Library of the Hilandar monastery, headpiece on p. 191



Сл. 6 Четворојевањђе бр. 263, Библиотека Српске патријаршије, заставица на л. 75

Pic 6 Tetraevangelion No. 263, Library of the Old Patriarchy, headpiece on p. 75



Сл. 5 Четворојевањђе бр. 263, Библиотека Српске патријаршије, заставица на л. 5

Pic 5 Tetraevangelion No. 263, Library of the Old Patriarchy, headpiece on p. 5





Сл. 7 Четворојеванђеље бр. 263,
Библиотека Српске патријаршије,
заставица на л. 119

Pic 7 Tetraevangelion No. 263, Library of the
Old Patriarchy, headpiece on p. 119



Сл. 8 Четворојеванђеље бр. 263,
Библиотека Српске патријаршије,
заставица на л. 196

Pic 8 Tetraevangelion No. 263, Library of the
Old Patriarchy, headpiece on p. 196

Саша М. БРАЈОВИЋ

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд***ТУРНИЈЕОВ КОНЦЕРТ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ ***

Апстракт: Први део рада посвећен слици *Концерт* (уље на платну, 121,5 × 169,8 cm) француског уметника Николе Турнијеа прати њену судбину од настанка у Риму, отприлике 1626, до епилога 1949. године у Народном музеју у Београду, и изучава њено место у литератури друге половине 20. века. Потом се *Концерт* разматра у оквиру опуса француског караваџисте и, посебно, тзв. *Manfrediana Methodus-a*. Анализа стила и духа слике указује на то да *Концерт*, више од свих Турнијеових римских слика, изражава најјачи отклон од Манфредијевог *метода*. Томе у прилог највише говори специфичан начин презентовања теме слике – музике, којем је посвећен закључни део рада. *Концерт* се сагледава као изданак римске барокне музичке културе. Наглашава се његова аутономност у односу на уобичајене караваџескне кафанске сцене са музицирањем, јер приказује деликатно извођење музике и пажљиво слушање. Префињеност укупног израза, покрети тела и усмереност погледа протагониста, распростирање светлости, начин на који су насликани инструменти доприносе осећању складног, интимног музицирања. Нарочита пажња поклања се улози певачице и гитаристкиње која је самосвојна женска фигура у целокупном Турнијеовом опусу, као и оновременом европском сликарству профаног садржаја. Емоционална изражајност *Концерта* тумачи се као израз барокне визуелне културе која тежи покретању *страсти душе* код посматрача, а у овом случају, и посматрача и слушаоца. Аранжман композиције и фигура, токови светла и музике трансформишу посматрача/слушаоца од пасивног рецепијента у активног партиципијента визуелне и музичке креације.

Кључне речи: Никола Турније, Народни музеј у Београду, Рим, барок, Манфредијев манир, (француски) караваџисти, музика, сликање музике, слушалац

* За настанак овог рада посебну захвалност исказујем Јелени Дергенц, вишој кустоскињи Народног музеја, која ми је омогућила непосредан увид у слику и документацију Музеја. На увиду у полеђину слике, као и на информацијама о њеном стању, захваљујем се мр Софији Кајтез, рестаураторки саветници Народног музеја. Мр Весни Круљац, кустоскињи Народног музеја, благодарим на свесрдној помоћи у писању. Захваљујем се и Вељу Илићу, фотографу Народног музеја, на фотографијама слике. Рад је настао у оквиру пројекта Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба Министарства просвете и науке Републике Србије, бр. 177001.



У Збирци стране уметности Народног музеја у Београду чува се слика *Концерт* (уље на платну, 121,5 × 169,8 cm) француског уметника Николе Турнијеа (Nicolas Tournier, од 1590. до 1639). Слика је настала током уметничког боравка у Риму (од 1619. до 1626), вероватно између 1624. и 1626. године. Приказује омиљениу тему барокног сликарства, честу у Турнијеовом опусу, музицирање (сл. 1). Оцењена је као „једна од највиртуознијих“ Турнијеових слика и „најелегантнија“ међу његовим сликаним концертима.¹

Турнијеово сликарство, тихо и медитативно, суздржано у поступку и осећању, препознато је тек у новијој историји уметности као један од најдрагоценијих израза француске визуелне културе 17. века. Раније су се многа његова дела, нарочито она која је створио у Риму, због сличног сликарског начина водила под именом других француских или италијанских следбеника Каравађа (Michelangelo Merisi da Caravaggio). То је дуго био случај и са сликом *Концерт* у Народног музеју.

На слици су приказане четири фигуре окупљене око каменог стола. Лаутиста и виолиниста окрећу се ка девојци која пева и свира гитару. Она не чита ноте, отворене на столу, већ подиже очи ка небу. Млади музичари су покретима, гестовима и погледима повезани у стварању музике. Четврта фигура, старији брадати мушкарац, у томе не учествује. Таква представа, иако веома ретка у времену када је *Концерт* настао (о чему ће касније бити речи), подстакла је нама данас незнаног познаваоца уметности да слику припише Каравађу, креатору првих барокних слика са темом музике. Под атрибуцијом *Caravaggio* примљена је у Народног музеј у Београду 1949. године.

Историјат слике

Начин и тачна година настанка свих римских Турнијеових слика нису познати. Турнијеово име не помиње се ни у значајним римским колекцијама, чак ни оним које су сакупљале каравађисте (Ђустинијани, Лудовизи, Дел Монте, Боргезе). За разлику од његових савременика и сународника, Вуеа (Simon Vouet), Де Булоња (Valentin de Boulogne), или Фламанца Ренијеа (Nicolas Regnier), којима су касније приписиване његове слике, Турније није уживао заштиту угледних патрона, што је био једини начин уметничког успеха, тачније добијања великих јавних поруџбина. Пошто се његове слике могу датирати једино стилском анализом, зналци његовог опуса још увек се споре поводом питања када је, у периоду од 1619. до 1626. године, нека слика настала. На основу стилских карактеристика (о којима ће касније бити речи), *Концерт* из Народног музеја настао је средином треће деценије 17. века. Насликан је, вероватно, за продају на слободном римском тржишту уметнина. Није искључено да је био поручен, али ко је био евентуални поручилац, остаће, по свему судећи, тајна.

Тајна, бар за сада, остаје и историјат слике. На полеђини платна и на слепог раму налази се неколико записа који помажу да се, до извесне мере, реконструише њена судбина у 19. и 20. веку.

¹ А. Hémerly, „Oeuvres autographes non présentées à l'exposition“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Toulouse, 2001, 168–169, ill. 53.

На средини горње хоризонталне летве слепог рама налази се искрзана налепница *W. Cribb, Carver, Gilder, Looking-glass Manufacturer and seller, 34 King Street, Covent Garden, Picture Cleaned, Lined and Repaired* (сл. 2). Она прецизно указује на то да се *Концерт* налазио у Лондону, у раздобљу између 1820. и 1861. године, када је пословала угледна радионица Вилијама Криба. Осим столарије, дубореза, позлате и послова са стаклом, Криб се бавио, како сведочи налепница, чишћењем, рестаурацијом и урамљивањем слика. Којим путевима је *Концерт* стигао у Лондон, не знамо. Судаћи по томе што су у овој радионици и галерији рестауриране, урамљиване и продаване слике најпризнатијих уметника,² можемо само тврдити да је *Концерт* у њу предао угледни колекционар.

О даљој судбини слике сведочи искрзана налепница на левој страни доње хоризонталне летве слепог рама: *Etatbl ts Alexandre V...Y... emballleur ... 7 et 9 Rue de Ponthieu Paris VIII^{eme}*. Судаћи према типографији, налепница потиче из друге, вероватније, треће деценије 20. века. Она указује на то да је *Концерт* пакован у радњи у еминентном пословном делу Париза. Одговор на питања ко је платио његово опремање због транспорта, разлози за то, као и жељена дестинација потражићемо у даљем истраживању. Извесно је једино да је слика првих деценија 20. века била у Паризу. Била је спакована за даље путовање у радњи која више не постоји на истој адреси.

На слепом раму налази се још неколико ознака.³ Два округла печата, један на горњој хоризонталној летви слепог рама, а други на средини вертикалне пречке, веома су избледели, али се на њима назире орао аустријског грба и натпис *Bundesdenkmalamt*. Натпис указује на то да се ради о Савезној служби за споменике (BDA) која брине о културном благу Аустрије. Ова комисија је након Другог светског рата била одговорна за реституцију великог броја уметничких дела, отетих нарочито од Јевреја у време фашизма.⁴

На десној страни горње хоризонталне летве слепог рама, плавим крејоном, написан је број 44894. Овај број је слика добила у Минхенском централном сабирном центру уметничких дела (*Munich Central Collecting Point, МССР*).⁵

2 Ова мануфактура била је изданак радионице с дугом традицијом *Robert Cribb* (1784–1805) и *Robert Cribb & Son* (1804–1829). Крибови су урамљивали слике Рејнолдса (*Sir Joshua Reynolds*), Лутербурга (*Philip James de Loutherbourg*), Нејсмита (*Alexander Nasmyth*), као и Лоренса (*Thomas Lawrence*). Представљали су се и као *Carvers & Gilders to his Royal Highness the Prince of Wales*. Штампали су и продавали графике, увозили венецијанске рамове и материјал, правили намештај у стилу Кента (*William Kent*). Фирма Вилијама Криба, која је на наведеној адреси пословала од 1820. до 1861. године, увек је представљана на исти начин: *Carver, Gilder, Looking Glass Manufacturer & Printseller. Prints, Drawings, & Framed & Glazed.... Pictures Cleaned, Lined and Repaired*. National Portrait Gallery. <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/c.php>.

3 На хоризонталној летви види се избледели печат са ознаком 483 CD, као и округла налепница са бројем шест, исписаним графитном оловком.

4 BDA, коју је 1853. године основао цар Фрања Јосиф II, има дужност чувања, рестаурације и каталогизирања културног блага Аустрије. Успела је да обави реституције 8.000 дела опљачкане уметности. Детаљи попут поменутих налепница на позадини помогли су у проналажењу власника. Приступ архивама ове комисије веома се споро отвара. <https://bda.at/Bundesdenkmalamt>.

5 МССР је био највећи и главни центар који су Американци основали ради сакупљања конфискованих, отетих и продатих уметничких дела од 1933. до 1945. године, на територији немачког рајха и окупираних земаља. Приликом доласка у Центар слике су добијале инвентарни број. Многе су фотографисали главни фотограф Фелбермејер (*Johannes Felbermeyer*) и асистент Лист (*Herbert List*) од

На инвентарном картону (*MCCP Central Number File/Arrival Card File by Munich Number*) записано је да је слика стигла у Центар 10. септембра 1947. године. Названа је *Три музикантиа и* (избледео запис). Проглашена је *копијом Каравађа*.⁶ На инвентарном реституционом картону (*File Card MCCP Restitution Card File*) забележен је назив дела *3Musicians + 1 Listener*, и аутор *'Caravaggio'*. Уписан је материјал (*oil on canvas*), мере (*L 118 W 168*), стање приликом доласка (*good*) и претпостављени власник (*Yugoslavia*). Као идентификациони знак слике забележен је (погрешно) текст са њене полеђине (*Alexandre, Embelleyes Paris*). Поље „библиографија“ је празно. На другој страни картона убележени су датум доласка и одласка слике (*10. 9. 47, 10. Juni 1949 to Yugoslavia*). Из ових података види се да стручњаци Минхенског центра нису знали скоро ништа о пореклу слике.⁷

На основу шкртих података може се закључити да је Турнијеов *Концерт* имао бурну историју. Након настанка, средином треће деценије 17. века у Риму, припадао је, вероватно, разним власницима. У периоду између 1820. и 1861. године био је у Лондону, у поседу угледног колекционара, вероватно енглеског. Првих деценија 20. века био је у Паризу. У пролеће 1941. године био је, највероватније, у Краљевини Југославији.⁸

За време Другог светског рата *Концерт* је био предмет трговине, како сведочи и печат аустријске *Bundesdenkmalamt*, до које је стигао на непознат начин по завршетку рата, али извесно као отето власништво. Потом је у септембру 1947. године стигао у Минхенски сабирни центар.

Заједно са контингентом дела ликовне и примењене уметности, слика је у јуну 1949. године упућена у Београд на име ратних реституција.⁹ Ту акцију

1945. до 1949. године. Савезници су 1948. године пренели овлашћења супервизије над делима и документима Центра на управу Баварске, а од 1952. о њима се старало Министарство спољних послова за културу Западне Немачке: A. Enderlein et M. Flacke, *Database on the Munich Central Collecting Point*. <http://www.dhm.de/datenbank/ccp/>.

Опширније о пљачки уметничког блага током Другог светског рата видети у: Н. Feliciano, *The Lost Museum. The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, New York, 1997; L. H. Nikolas, *Otmica Evrope. Sudbina evropskih dragocenosti u Trećem rajhu i Drugom svetskom ratu*, Београд, 2011.

6 Eingangnummer (Arrival Number): 044894 Wasserburg 35; Beschriftung (Marks): Raum (Room) 10/6; Art des Gegenstandes (Type of object): 3 Musikanten, im ... (наставак је избледео), *Copie auf Caravaggio?*; Besitzer (Possessor): Lt. letter dr. Lireiteneg 13. 7. 48 (... C. S. R); Datum des Eingangs (Date of arrival): 10. 9. 47; Wetter (Weather): Zustand (Condition): gut; Bundesarchiv, B323/642, 323/690, Deutsches Historisches Museum Berlin. <http://www.dhm.de/datenbank/ccp/>.

7 Прегледом других картона установили смо да су администратори Минхенског центра прецизно уписивали податке о пореклу и другим карактеристикама слике уколико су их имали. На реституционом картону слике *Сийейеништије њарка њалаије Фарнезе у Кајрароли* Ибера Робера (Hubert Robert) написани су аутори, назив, као и име трговца од кога је слика откупљена за планирани Хитлеров музеј у Линцу. Слично је и са картоном за Роберу слику *Парк на језеру*: Т. Бошњак и С. Брајовић, „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли Ибера Робера у Народном музеју у Београду“, *Зборник Народне музеја* 19/2 (Београд), 2010, 137–174, 155, нап. 71 и 72; *Исије*, „Парк на језеру Ибера Робера у Народном музеју у Београду“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, Нови Сад, 2010, 79–96, 80, нап. 3; *Исије, Имаинарни вртови Ибера Робера*, Београд, 2012, 53, нап. 36 и 37.

8 Међу документима Репарационе комисије Владе ФНРЈ чува се онај из јуна 1949. године, у чијем је заглављу име Американца Стефана Мјунсинга (Stefan P. Munsing), директора Минхенског центра од 1947. године. У документу се помиње телеграм који је 2. јуна 1949. послао игуман манастира Острог, Леонтије Митровић, у којем се наводи да су Немци 1941. године из манастира однели слику *Музичка група која њријада Каравађовој школи*, уље на платну: Архив Југославије, Репарациона комисија Владе ФНРЈ 54-319-483: 20714, 11584. У тренутку закључења писања овог рада није било могуће даље пратити овај траг. То ће бити тема будућег истраживања судбине *Концерта*.

9 Овај датум, осим инвентарних картона Минхенског центра, потврђује и запис на вертикалној летви слепог рама: *June 13 30 (?)*

организовао је Анте Топић Мимара, ангажован на пословима реституције југословенске имовине.¹⁰ У јуну 1949. године слика је преузета од Министарства за науку и културу и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ и, на основу процене и према записнику који је сачинила стручна комисија, примљена у Народни музеј у Београду.¹¹ Од тада се чува у Збирци стране уметности, под инвентарним бројем 124, како бележи и запис на полеђини платна: УМ/И. стр. 124.

Концерти у Народном музеју у Београду и у литератури

Атрибуције дела која су стигла из Минхена у Народни музеј изведене су из података записаних на картонима Collecting Point-а. Тако је на инвентарном картону за *Концерти* писаћом машином откуцано: CARAVAGGIO, док је у инвентарној књизи, латиницом, исписано *Sledbenik Caravaggia*.¹² Сliku је први инвентарисао Момчило Стевановић, сликар, теоретичар, критичар и професор, који је после Другог светског рата водио Збирку стране уметности. Стевановић је био и секретар Комисије која је потписала записник о преузимању дела од Министарства за науку и културу и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ.¹³

У водичу који је публиковао Народни музеј 1970. и 1979. године, поводом прославе 125 година постојања, прво на француском, а потом на српском језику, Катарина Амброзић, кустос и шеф Збирке стране уметности, као аутора *Концертиа* навела је непознатог уметника, Каравађовог следбеника.¹⁴

10 Опширније о томе видети у: V. Kusin, *Mimara*, Zagreb, 1987, 106–107, 111–118, 133, 150–151; M. Terzić, „Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara“, *Vojnoistorijski glasnik* 46/1, 1997, 147–161.

11 У документу Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ, III бр. 7701, од 11. априла 1949, чији је предмет „Надопуна наших захтева према Немачкој“, који је Одељење за културу и уметност упутило Репарационој комисији Владе ФНРЈ, Одељењу за реституције, помиње се слика као „Каравађова школа: музицирајуће друштво“: Архив Југославије, Репарациона комисија владе ФНРЈ 54-319-483. У писму којим Уметнички музеј потврђује да је од Репарационе комисије при Влади ФНРЈ примио објекте, од 22. јуна 1949, слика се помиње као „Caravaggio: Muzikanti“: Архива Народног музеја у Београду: Уметнички музеј, бр. 466, 22. јун 1949, 15767. У поглављу „Објекти примљени од Репарационе комисије при Влади ФНРЈ“ записника састављеног у Уметничком музеју у Београду на дан 1. јула 1949, под бр. 55, наводи се: „Каравађо: Концерт, урамљен“: Архива Народног музеја: Уметнички музеј, бр. 501, од 2. VII 1949.

12 Опис слике на картону гласи: „Око стола четири фигуре које концертирају: с лева на десно: младић са леутом (дуге косе, рукав од беле свиле са крупним шарама исте боје), виолиниста окренут девојци (на глави шешир с белим перјем), девојка са гитаром (плава коса, глава у три четврти, поглед на горе, хаљина тамно љубичаста са жутом поставом на рукавима). Стоји мушка фигура, у црвеном огртачу са црним шеширом украшеним плавим нојевим перјем. На столу две нотне свеске. Општи тоналитет маслинастозелен, јаки ефекти осветљења.“ У инвентарној књизи слика је описана истим речима као и на картону, само је текст нешто дужи. Рукопис на инвентарној књизи припада Катарини Амброзић, кустосу и касније шефу Збирке стране уметности.

13 У Стевановићевом необјављеном *Каталогу дела француских мајстора из збирке Народног музеја у Београду* из 1957. године не помиње се Турнијеова слика, јер је вођена као дело италијанске уметности 17. века, а и због тога што су у каталогу описана искључиво дела из 19. и 20. века. О каталогу: И. Суботић, „Рукопис Момчила Стевановића ‘Каталог дела француских мајстора из Збирке Народног музеја у Београду’“, *Зборник Народног музеја* 15/2 (Београд), 1994, 263–271.

14 Катарина Амброзић је, као ауторка текста *La collection de peinture étrangère*, записала: *La belle composition le Concert, appartient au cercle des héritiers du Caravage, qui ont atténué la rigueur de la conception du maître*. Испод мале црно-беле фотографије слике написано је: *Peintre inconnu*. У издању ове публикације на српском девет година касније иста ауторка је у поглављу *Збирка страних сликар-*

Први који је слику приписао Николи Турнијеу био је инжењер електро-технике, познавалац уметности и колекционар Де Вито (Giuseppe de Vito),¹⁵ у тексту *Непознати Турније*, објављеном у угледном часопису за историју уметности, *Paragone*.¹⁶ На почетку текста истиче како је, у време када се још није стишао ехо изложбе француских караваџиста (мисли на значајну изложбу одржану у Риму и Паризу 1973. и 1974. године, која је донела многа нова знања и атрибуције),¹⁷ корисно скренути пажњу на слику која је, „иако се налази у музеју једног важног града, избегла пажњи специјалиста за *Seicento*, можда због тога што је удаљена од њиховог итинерера“. Потом истиче да се у Београду налази „јединствена и усамљена караваџеска слика без атрибуције“, која представља „убичајену тему концерта са четири фигуре од којих једна не учествује непосредно у акцији“. Пошто је „констатован манфредидански траг“ и поређења са другим сликама, Де Вито као аутора *Концертна* именује Турнијеа.

Међутим, *Концерт* је осамдесетих година 20. века и даље био наведен под старом атрибуцијом Караваџовог следбеника.¹⁸ Тих година знање о караваџистима знатно се проширило, захваљујући, између осталог, исцрпном каталогу њихових дела који је 1989. године саставио Николсон (Benedict Nicolson), у који је, према Де Витовој атрибуцији, увршћен и *Концерт*.¹⁹

У пролеће 1989. године у Народни музеј у Београду долази професор историје уметности на Римском универзитету и саветник многих светских музеја, па и југословенских, Зери (Federico Zeri). Залагањем Ирине Суботић, кустоса и тадашњег шефа Збирке стране уметности, Зери је прегледао Збирку и *Концерт* приписао Турнијеу, потврдивши Де Витову атрибуцију. Према његовој експертизи, преправљен је инвентарни картон, прецртано Караваџово име и написано *Nicolas Tournier*.²⁰

сѝва записала исто: „Лепа композиција *Концерт* припада кругу Караваџових следбеника, који су ублажили оштрину мајсторове концепције“, а испод фотографије: *Непознати сликар (Караваџова школа)*. Видети: *Musée National Beograd. Guide*, D. Papadopolos (réd) Beograd, 1970, 103; *Народни музеј Београд. Водич*, Д. Пападополос (ур.), Београд, 1979, 100–101.

15 Де Вито (1924) је, како нас је љубазно обавестио у писму, на чему смо му веома захвални, у Београду био другим пословним поводом, али је, приликом посете Народном музеју, у сусрету са *Концертом*, био „потпуно сигуран да се ради о Турнијеовом делу“. Де Витова изучавања уметности 17. века, нарочито напулитанске, објављивана су последње четири деценије у водећим стручним часописима (*The Burlington magazine*, *Paragone*) и као јединице у каталозима изложби караваџиста и барокне уметности. Оснивач је *Fondazione Giuseppe e Margaret de Vito per la storia dell'arte moderna a Napoli*, као и часописа *Ricerche sul '600 napoletana*, који излази од 1982. године. Подаци о њему могу се наћи на сајту поменуте фондације.

16 G. de Vito, „Un inedito del Tournier“, *Paragone* 297, novembre 1974, 55–56, tav. 25.

17 A. Brejon de Lavergnée et J-P Cuzin, *Valentin et les caravagesques français*, Paris, 1974.

18 Данас можемо само да нагађамо зашто Катарина Амброзић у документацију Народног музеја није увела Де Витову атрибуцију. У поменутом *Водичу Народног музеја* из 1979. године (фуснота 15) слику је поново приписала непознатом караваџисти. Можда је разлог био тај што није имала поверења у мишљење неког ко није историчар уметности, као ни у његов текст, први који је објавио у значајном стручном часопису. Међутим, Де Витова атрибуција је с правом прихваћена и призната од свих каснијих истраживача Турнијеовог опуса. Сем тога, Де Вито у свом кратком тексту истиче једноставна и тачна поређења *Концертна* са Турнијеовим сликама из европских пинакотека, која није било тешко проверити.

19 “Tournier: Concert (four figures), National Museum, Belgrade. De Vito, 1974, PL. 25“, in: B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, L. Vertova (ed), Torino, 1990, 198.

20 На овим подацима захваљујемо проф. Ирину Суботић, која је на картону исправила наслеђену нетачну атрибуцију. На полеђини картона, под рубриком „примедба“, записала је: *Nicolas Tournier*, а

Посвећеношћу Татјане Бошњак, која постаје кустос Збирке стране уметности 1996. године, *Концерти* је у базу података Народног музеја ушао под исправном атрибуцијом, а његова фотографија и опис (заснован на Де Витовом тексту) у каталог који је пратио најзначајнију изложбу посвећену Турнијеу 2001.²¹ Захваљујући овом прегнућу, *Концерти* је престао да буде „далеко од итинерера специјалиста за 17. век“.

Исте године написан је и текст у којем се кратко описује *Concertino* из Београда, из пера италијанске историчарке уметности Луизе Вертове (Luisa Vertova).²² *Концерти* је поменут и у тексту о француском сликарству Татјане Бошњак, који је био најавна њеног припреманог каталога збирке француског сликарства у Народног музеју.²³

Слика *Концерти* излагана је у оквиру сталне поставке Народног музеја од 1966. до марта 1996. године. За то време, осим могућег, тада уобичајеног „освежавања полисажом“ (додавања слоја сикативног уља), није прошла кроз конзерваторско-рестаураторски третман. Међутим, може се тврдити да је слика имала бар две конзерваторско-рестаураторске интервенције у прошлости. Подлепљена је на ново платно, па је касније урађена још једна интервенција. Платно којим је подлепљена засечено је на два места, што се види и голим оком у пределу око главе стојеће фигуре. Осим подлепљивања, слика је и чишћена: има ретуше и нови слој лака. На инфрацрвеном снимку виде се *pentimenti*: најјаснија промена је положај десне руке лаутисте (сл. 3). На ултраљубичастим снимцима се, као тамне флеке, виде само најмлађи ретуши, док су они старији мање уочљиви. Када је слика подлепљена и чишћена, није могуће утврдити без неопходне експертизе рестауратора Народног музеја, која ће у будућности донети многа неопходна знања о *Концерти*.²⁴

Турније, француски сликар каравађиста

Основни подаци о Турнијеовом животу и деловању налазе се у делима његових суграђана из Тулуза, правника Ди Греа (Bernard Dupuy du Grez), *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, из 1699, и археолога и ерудите Димежа (Alexandre Dumège),

у наставку: N. Monliener – NM Warszawa. Уколико је примедба исправно прочитана, верујемо да се односи на Турнијеову слику *Давид с Голијајиновом главом* у Народног музеју у Варшави (Muzeum Narodowe), те да је написана као препорука за компарацију, због сличности физиономија Давида и младића са виолином са *Концерти*.

21 С обзиром на то да је комесар изложбе и највећи зналац Турнијеовог опуса Емери (Axel Hémerý) замолио да добије слику у јануару 2000. године, околности нису допуштале њено путовање, па је Татјана Бошњак, тада шеф Збирке стране уметности, послала фотографију, која је објављена у колору и малом формату, у делу каталога у којем су приказане слике које нису биле на изложби, под бр. 53. Испод фотографије објављен је текст у којем је *Концерти* добио високу оцену (цитирано у нап. 2).

22 L. Vertova, „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne. Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), Toulouse, 2003, 91–102, 102, not. 39.

23 Т. Бошњак, „Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције“, *Зборник Народног музеја* 19/2 (Београд), 2010, 501–533, 515, нап. 45.

24 На свим наведеним подацима о стању слике захваљујем Софији Кајтез, рестаураторки саветници Народног музеја у Београду.

Biographie toulousaine, из 1823. године.²⁵ Захваљујући излагању и анализи документованих дела које је Турније створио после 1627. године у југозападној Француској, започело је уобличавање његове уметничке персоналости у науци. Посебан значај у томе имала је изложба *Peintres de la réalité en France au XVII^{ème} siècle* у Паризу 1934. године, на којој је први пут истакнуто да се Турнијеов значај може поредити са Пусеновим (Nicolas Poussin), Ле Бреновим (Charles Le Brun) и Де ла Туровим (Georges de La Tour), јер је у француско сликарство увео радикалне новине и дубоку емоционалност.²⁶ Интересовање за Турнијеове римске године подстакнуто је нарочито деловањем историчара уметности Лонгија (Roberto Longhi) и Лаверњеа (Arnauld Brejon de Lavergnée) и изложбом *Valentin et les caravagesques français*, у Риму и Паризу 1973. и 1974. године.²⁷ Након ове изложбе, као и других организованих у европским и америчким музејима Турнијеу су приписане слике некада сматране делима других каравађиста, па и самог Каравађа.²⁸ Нарочито је значајна била последња велика Турнијеова изложба у Тулузу, одржана 2001,²⁹ као и конференција из 2003. године.³⁰ Последње деценије Турнијеове слике често су излагане у оквиру изложби о барокној уметности, нарочито римској.³¹ На основу поменутих сазнања, Турнијеов живот и опус могу се донекле реконструисати.

Никола Турније рођен је 1590. године у Монбељару, тада у саставу Виртембершког војводства. Његов отац Андре и стриц Клод били су сликари који су, као протестанти, напустили родни Безансон, под шпанском влашћу. Турније је прве занатске подуче добио од оца, који га је учио да црта крејоном. Његов одлазак у Рим мора се посматрати у контексту француске културне политике тог времена. Визуелна култура ове државе, која се после религиозних сукоба и грађанског рата политички централизовала, обликовала се према узору на римску. Двор Анрија IV и Марије де Медичи, који је запошљавао италијанске уметнике, слао је сликаре из Француске у Рим. *Francesi* у Рим стижу почетком

25 Обе књиге су доступне у PDF формату на веб-сајту. <http://openlibrary.org/>.

26 C. Sterling, *Peintres de la réalité en France en XVII^{ème} siècle*, Paris, 1934. <http://www.musee-orangerie.fr>. Важно је напоменути да су Турнијеове слике излагане на салонима 1751. и 1791. године које је организовала Краљевска академија сликарства и скулптуре (Académie Royale de peinture et de sculpture) у Тулузу. На позив Музеја августинаца (Musée des Augustins) париски експерт Жорж (George) припремио је 1864. године каталог, публикован 1873, у којем се истиче чистота цртежа и племенит карактер Турнијеових слика: A. Hémery, „Nicolas Tournier, peintre de l'introspection. État de la question et essai de reconstitution de sa carrière“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 13–28.

27 Лонги је Турнијеов опус осветлио серијом чланака публикованих од 1928. до 1934. у *Quesiti caravageschi* и као комесар изложбе *Mostra del Caravaggio e dei Caravageschi* у Милану 1951. године, а Лаверње нарочито као комесар претходно наведене изложбе (в. нап. 18).

28 Посебан значај у томе имале су изложбе чије каталоге наводимо: P. Rosenberg et M. Fumaroli, *France in the Golden Age. Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1982; A. Brejon de Lavergnée et al., *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana methodus*, Milano, 1987.

29 *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse 2001, чији је комесар био Аксел Емери (в. нап. 21).

30 *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), Toulouse, 2003.

31 Последњи пут на изложби *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Budapest, 2013–2014.

друге деценије 17. века.³² Захваљујући франкофилској политици папе Урбана VIII, били су добро прихваћени.³³ За разлику од његових земљака који су уживали заштиту најугледнијих патрона и самим тим добијали и јавне поруџбине, Турнијеово име се нигде не помиње, осим у *Stati d'anime*, једином документу који потврђује његов боравак у Риму.³⁴

Турније се, како сведоче поменуте тулуске историографије, од 1626. до 1639. године помиње у Каркасону, Монпељеу, Безјеу и Тулузу. Осим жанр-сцена и портрета, стварао је јавне религиозне поруџбине, којима је увео каравађизам у тај део Француске. Највећи број поруџбина добио је од братства Покајника у црном (*Confrérie des Pénitents noirs*), која је, попут других конгрегација покајника, основана након Тридентског концила да ојача дух католицизма. Конгрегација је била посвећена декорацији својих капела, нарочито капеле Светог гроба (*Saint-Sépulcre*) у катедрали Сент Етјен (*Saint-Étienne*) у Тулузу, која је прослављена као „најлепша у Француској“ у ондашњим хроникама. Од 13 великих слика које су је украшавале, три најважније, за главни олтар, насликао је Турније: *Распеће*,³⁵ *Скидање с крста* и *Ношење крста*, откривено тек 2011. године.³⁶ На зиду брода катедрале налазила се његова слика *Бијка код Црвене стіене*. Осим чланова братства и свештенства катедрале, Турније је имао и друге угледне патроне међу којима се истицао Де Реш (*Bernard de Reich*), чувар државног трезора у Тулузу, за ког је насликао *Концерт*, данас у Лувру (*Musée du Louvre*).³⁷

Све религиозне теме које је Турније сликао у Француској биле су католичке, а то је била и *Бијка Констјантинина њрошив Максениција*, која је након Тридентског концила, нарочито у рубним областима католичанства, опомињала на пропаст свих јереси. Велика емоционална снага Турнијеових тешких, замишљених фигура, међусобно изолованих у тишини, строгост композиције и резак тон наводе неке истраживаче да у томе препознају његово хугенотско порекло.³⁸ Ипак, емоционална и композициона комплекс-

32 O. Bonfrat, „Molti francesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola: mobilità géographique, mode d'habitat et innovation artistique dans la Roma de Nicolas“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, Toulouse, 2003, 65–75.

33 Најугледнији је био Вуе, који је дела продавао и колекционарима заинтересованим искључиво за класицизам, као што је био Дал Поцо (*Cassiano dal Pozzo*), радио за цркве Светог Фрање у Риму (*San Francesco a Roma*) 1620. и Сан Лоренцо ин Лућина (*San Lorenzo in Lucina*) 1624, и те године постао *principe* Академије Светог Луке. Од француских сликара, нарочито Де Булоња, поручиване су олтарске слике за Цркву Светог Петра; W. Windorf, *Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom: Faktizität und Fiktionalität in der Altarbilddausstattung unter Papst Urban VIII (1623-1644)*, Regensburg, 2006, 132–157.

34 Опширније о *Stati delle anime (Status Animarum)*, регистрима уведеним након Тридентског сабора, у којима су свештеници бележили основне податке о својим парохијанима, и њиховој драгоценој улози у осветљавању уметничких биографија видети у: *Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, E. Debenedett (ed), parte I, Roma, 2004.

35 Ова слика популаризовала је Турнијеа у савременом добу: плава боја Богородичиног мафориона инспирисала је списатељицу Трејси Шевалије (*Tracy Chevalier*) у писању романа *Девичанско плаво (The Virgin Blue)* 1997. године.

36 S. Trouvé, „Nicolas Tournier et le décor de la chapelle de la confrérie des Pénitents noirs de Toulouse, u: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 173–186.

37 C. Sterling, „Le Concert de Tournier de Toulouse au musée du Louvre“, *Prométhée*, avril 1939, 171–174.

38 M. Koch, „Calvinism and the Visual Arts in Southern France, 1561 to 1685“, in: *Seeing Beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, P. Corby Finney (ed), Cambridge, 1999, 163–198, 191.

ност Турнијеових слика сведочи, пре свега, о неприкосновеном Каравађовом утицају. Турнијеове „архаизирајуће“ форме, овоидне и артифициране, плод су искустава из Рима утканих у властиту професионалну зрелост, као и католичке вере која је позивала на аскетизам и медитацију и, истовремено, на каритативни занос.³⁹ Турније је умро у Тулузу, као католик, 1639. године.⁴⁰ Његове слике из Тулуза биле су последња истинска медитација о Христовом страдању и последњи израз каравађескне интернационале.

Турније, *Концерти* и *Manfrediana Methodus*

Реконструкција Турнијеовог римског периода почива искључиво на стилској анализи његових слика. Не знају се датуми њиховог настанка, поручиоци, нема уговора, ни трагова учешћа у неком уметничком удружењу, што наводи на закључак да је живео као независни уметник. Једини чврст доказ је из *Stati d'anime*, које бележе да је становао са фламанским сликаром Дуфеом (Gérard Douffet), у улици Дела Кроће (Della Croce), у непосредној близини Пјаца дел Пополо (Piazza del Popolo), у крају у којем је живео највећи број уметника. Неки истраживачи сматрају да је Турније у Рим морао доћи знатно раније, као младић.⁴¹ Међутим, подаци из *Сћања душа* везују га за Рим у периоду од 1619. до 1626. године.⁴² Попут многих римских сликара тог времена, био је под великим утицајем Манфредија (Bartolomeo Manfredi) и прихватио тзв. *Manfrediana Methodus*.⁴³

Manfrediana Methodus-а не би ни било да није било Каравађа и његове сликарске револуције, једне од највећих које памти европска уметност. Изразитим реализмом у представљању протагониста жанра свакодневице, митолошких и религиозних тема, којим је убеђивао посматрача да је слика одраз његовог сопственог искуства, а не апстрактна појава, Каравађо је протресао римску уметничку сцену као нико пре њега пуних пола века. Каравађове слике, које су сажимале његове ломбардијске корене и римску пикторалну традицију, прихватила је образована елита, којој су се допали брижљиво насликани натуралистички детаљи и неуобичајени, често про-

39 L. Vertova, „Riflessioni su Nicolas Tournier“, *Antichità viva* 33, 2–3, 1994, 43–50; *Eadem*, „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 96.

40 P. Salies, „Nicolas Tournier. Peintre en Languedoc (1590-1639?)“. Nouveaux documents sur sa vie et ses oeuvres“, *Archistra* 11-12, hiver 1973-1974, 99–105.

41 Ова претпоставка изведена је на основу стилске анализе и докумената који прате Де Булоња и Ренијеа у Риму. Турнијеове римске слике показују траг сликарског начина каравађисте Бонерија (Francesco Boneri), познатијег под именом Чеко дел Каравађо (Secco del Caravaggio), чији је утицај био најизразитији током друге деценије 17. века: G. Papi, „Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 103–114.

42 A. Brejon de Lavergnée, „Pour Nicolas Tournier sur son séjour romain“, *Paragone* 287, 1974, 44–55.

43 Немачки писац и сликар Фон Зандрарт (Joachim von Sandrart), који је у Риму боравио од 1629. до 1635. године, први је препознао специфичан стил који је овај сликар установио и назвао га *Манфредијевим маниром*, у својој биографији о Зегерсу (Gerard Seghers) 1675. У латинском издању његових уметничких биографија из 1683, појавио се појам *Manfrediana methodus*, који је допринео Манфредијевој репутацији и остао у науци до данашњих дана: J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerer-Künste*, A. Peltzer (ed), München, 1925, 277.

вокативни, начин на који се његови јунаци обраћају посматрачу.⁴⁴ Сликари су препознали Каравађово одступање од конвенција, прихватајући есенцијално средство његових религиозних композиција, *tenebroso*, постављање фигура обасјаних јаким светлом испред тамне позадине.⁴⁵ Каравађово озлоглашено понашање и сукоби са колегама привлачили су додатну пажњу на његово сликарство, па и на сам Рим.

Каравађо није имао непосредне ученике, али јесте бројне следбенике. Они су створили каравађизам, интернационални тренд са најважнијим упориштима у Риму, Напуљу, Утрехту и Севиљи.⁴⁶

За успех и ширење каравађизма био је најзаслужнији Манфреди.⁴⁷ Он је након Каравађовог одласка из Рима 1607. године стандардизовао и поједноставио комплексност његовог сликарства. И данас се може потврдити давнашња оцена да није био „обичан имитатор“, већ неко ко је „трансформисао“ Каравађа.⁴⁸ На основу Каравађових жанр-слика и, посебно, слика о Светом Матеју у Цркви Светог Луја Француског (San Luigi dei francesi), Манфреди је створио *метод* представљања религиозних тема *Одрицања Светиој Пејтра* и *Давида и Голијата*, и жанр-композиција у којима су јунаци коцкари, војници, пророчице, млади дендији одбегли од родитељског дома што се опијају и певају у ситне ноћне сате у тавернама озлоглашеног римског кварта Ортачо (Ortaccio).

Манфреди није добијао велике јавне поруџбине, али су његова дела куповали најутицајнији патрони и колекционари. Водио је неку врсту *scuole* која је производила велики број копија и варијанти. У овом атељеу формирано је многи уметници, нарочито *Francesi* и *Fiamminghi*: Де Булоњ, Вуе, Вињон (Claude Vignon), Реније, Ван Бабурен (Dirck van Baburen), Хонтхорст (Gerrit van Honthorst), Зегерс. У њему је, највероватније, био и Турније.

Од оца већ подучен занату, нарочито цртежу, Турније је у Манфредијевом атељеу научио да слика бојом. Научио је да постави композицију без припремног цртежа, попут других каравађиста, и тако је радио до краја живота. Радиографска анализа неких Турнијевих слика доказује да је често поправљао и мењао положај ногу и руку фигура, њихова места на слици, понекад и читаве композиције и, сходно томе, теме. Инфрацрвени снимак београдског *Концертџа*, такође, показује *pentimente*, највише у положају руке лаутисте. За припрему платна користио је земљану браон боју (болус), направљену од оксида гвожђа, помешану са цинквајсом (цинково бело), дакле,

44 Опширније о томе видети у: V. Von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin, 2009.

45 P. M. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot, 2008, 75–135; M. Fried, *The Moment of Caravaggio*, New Jersey, 2010.

46 *Caravaggism and the Baroque in Europe*, A. Poggi et M. Voena (eds), London, 2007; *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, M. Calvesi et A. Zuccari (eds.), Roma, 2009.

47 Вероватно је Манфреди припадао кругу Каравађових пријатеља и био поменут као *Bartolomeo servitore del detto Michelangelo* на суђењу овом сликару поводом његових увредљивих песама на рачун колеге Баљонеа (Giovanni Baglione). О Манфредију: N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar, 2004.

48 *Bartolomeo Manfredi Mantovano non fu semplice imitatore, ma si trasformò nel Caravaggio*: G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, E. Borea (ed), Torino, 1976, 234.

стандардну препаратуру, уобичајену код римских сликара првих деценија 17. века. Најчешће је користио груба и чврста платна, чак и касније у Француској, где је имао имућне патроне.⁴⁹

Турније је од Манфредија прихватио тада популарне теме „конверзације“ која се развија између три и седам фигура различитог узраста и статуса, постављених у хоризонталним плановима, осветљених снопом светлости из невидљивог извора који долази са једног, обично горњег, угла слике, насликаних у браон и маслинастозеленим нијансама, уз повремене рефлексе жуте и црвене боје. Прихватио је и стандардни репертоар типова музичара, коцкара, војника, скитница, куртизана, увек представљених као *mezze figure*, са портретним карактеристикама. Овакав скуп ликова популаризован је пикарским романима, уличним песмама, представама *commedia dell'arte*, и Каравађовим сликама. Међутим, док су Каравађови јунаци усредсређени на једну активност, Турнијеови су најчешће, у духу *Манфредигејовој методе*, истовремено обузети пијанчењем, коцкањем, прорицањем судбине, музицирањем. Реалистична непосредност слике, комбинација стандардних карактера и портрета *al naturale* која наглашава физичко присуство фигура, постављених око стола покривеног венцем са античког храма, који као да продире у простор посматрача чинећи га саучесником, одређују Турнијеа као највернијег репрезента *Manfrediana Methodus*.⁵⁰

Ипак, како нарочито сведочи *Концерти* из Народног музеја у Београду, Турније је стекао и резерву према таквом начину сликања, па и одређену врсту конфронтације с њим.⁵¹ На *Концертију* он потпуно избегава радикалне мотиве каравађизма – плебејска лица, гримасе, запуштеност, и представља уредне и господствене фигуре, отменог лика и држања. Протагонисти већине Турнијеових слика, а нарочито *Концертиа*, озбиљни су, медитативни и меланхолични. Они су обузети неком врстом интроспекције чак и када посматрачу нуде чашу из руке, па и гледалац, попут сликара, задржава извесну дистанцу од сцене коју посматра. На Турнијеовим сликама, за разлику од Манфредигејових, нема немира, напора, насиља, буке и „нечег мангупског“. Активност је у току, али као да је замрзнута. Барокна театрална реторика је стишана и преточена у *tranquille gravité*.⁵²

У *Концерти* из Народног музеја у Београду Турније инкорпорира решења са својих ранијих римских слика. Лице и фигура виолинисте подсећају, како је већ примећено, на *Светиој Јована Јеванђелистију* из Галерије *Spada* (Galleria Spada) у Риму,⁵³ као и на *Лауисистију*, тј. како сведочи запис на слици, *Све-*

49 О сликарском поступку, на основу шест Турнијеових слика из француских колекција видети у: É. Martin, „À propos de la pratique picturale de Nicolas Tournier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 71–77.

50 N. Hartje, „L'influence de Bartolomeo Manfredi (1582-1622) sur les caravagesques français et sur Nicolas Tournier en particulier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 29–49, 45.

51 О Турнијеовом отпору према Манфредију као узору. Видети у: P. Rosenberg et M. Fumaroli, *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, New York, 1982, 324–325.

52 A. Hémerly, *Nicolas Tournier, peintre de l'introspection*, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 13–28.

53 G. de Vito, *op. cit.*, 55.

шої Генезијуса (приватна колекција). Човек који нуди чашу посматрачу на *Пијанци са лаутистом* из Музеја Де Бери (Musée du Berry) у Буржу (сл. 4) постављен је на исто место и одевен на исти начин као и лаутиста на београдској слици. Обојици је десна рука избачена до самог плана слике, чиме се посматрач слике из Буржа позива да „узме“ чашу, а онај слике из Београда да додирне струне лауте. Лаутисти са београдске слике позом и одећом веома је сличан онај из *Кафанске сцене са свирачем лауте* у Музеју Де Тесе (Musée de Tessé), у Ле Ману (сл. 5). Слике из Ле Мана и Београда имају сродан квалитет у приказивању руку, дугих и танких прстију, изузетно вешто представљених.

Лик човека који стоји најчешће се појављује на Турнијевим сликама. Веома сродна му је централна фигура са *Коцкара* из Етингем Парка (Attingham Park) у Шроузбрију, као и човек који седи на столу на два *Одрицања Свештој Пејра* из Националног музеја Прадо (Museo Nacional del Prado) у Мадриду и Хај музеја уметности (High Museum of Art) у Атланти. На *Сцени јозбе са свирачем лауте* из Музеја уметности у Сент Луису (Saint Louis Art Museum) слична му је фигура на левој страни.⁵⁴ Ова и београдска слика сродно третирају племените ликове, уредне фризуре, браду и бркове, детаље одеће, беретке, као и колорит, нарочито у акцентовању љубичасте на уснама. На свим поменутих, као и на осталим Турнијевим сликама, жене су приказане сасвим другачије од девојке са *Концертиа* у Београду, о чему ће касније бити више речи.

Турнијеве римске слике веома су сродне по колориту и у третману драперије. Боје се крећу од бледих окер и љубичастих тонова, према стишаним нијансама жуте и браон, уз акценте црвене и наранџасте, које увек носе најактивније фигуре на слици. Слична одећа на његовим јунацима слично је и моделована. Како је примећено, рукав лаутисте набран је на исти геометризван начин као и на *Флаутисти* из Пинакотеке (Pinacoteca Tosio Martinengo) у Бреши.⁵⁵ На *Сиражарској соби* из Галерије слика (Gemäldegalerie) у Дрездену, једној од Турнијевих највећих и најкомплекснијих жанр-слика, исто као и на много једноставнијем београдском *Концертиу*, примећује се дуга и оштра линија четке, посебно видљива на драперијама, нарочито рукавима, по којој се Турније разликује од осталих караваџиста.⁵⁶ Драперије су често представљене са угластим наборима, као да су од хартије, или „минерала“,⁵⁷ са текстуром постављеном у преломљеном, троугаоном аранжману.

Како су приметили сви досадашњи истраживачи, Турније представља варијације истог стола око којег окупља насликано друштво. Понекад су

54 Опширније и *Концертиу* као антологији фрагмената Турнијевих римских слика, и о његовом уопштеном поређењу са вероватно истовременим *Одрицањем Свештој Пејра* из Прадо музеја и *Сценом јозбе са свирачем лауте* из Сент Луиса видети у: А. Hémerу, „Oeuvres autographes non présentées à l'exposition“, in: Nicolas Tournier, *Un peintre caravagesque...*, 168–169.

55 G. de Vito, *op. cit.*, 55.

56 На дуг и оштар Турнијев потез четке скренута је пажња нарочито након техничке експретизе неких његових слика: Е. Martin, *op. cit.*, 73.

57 На овакав третман драперије скренуто је пажњу: G. Papi, “The Guard Room”, cat. no. 9, in: *Caravaggio to Canaletto...*, Budapest, 2013–2014, 152–153.

фрагменти римске античке пластике израженији и занимљивији, а понекад, као на *Концерти* у из Београда, то је једноставни антички венац.

Ипак, београдски *Концерти* веома је посебан у Турнијеовом опусу. По стилу, духу, атмосфери, испољава најјачи отклон од манира *à la Manfredi* од свих његових римских слика. Управо то, а не само рекапитулација дотад створених дела, тј. вешто рекреирање њихових фрагмената, упућује на то да ју је насликао пред крај боравка у Риму, као уметник који је тражио пут самосвојнијег изражавања. Томе у прилог нарочито сведочи начин на који је представљена тема слике – музика.

Турније, сликање музике и *Концерти* из Народног музеја

У Турнијеовом опусу, не нарочито обимном, музичке теме су релативно честе. Око десет његових слика (број није прецизан јер у науци постоје дилеме поводом њихове атрибуције) приказује музицирање. Слично је са другим каравађистима, као и сликарима чија је уметност обликована класичним нормама.

Одговор на питање зашто је музика била тако важна и честа сликарска тема треба тражити у култури Рима пред крај 16. и првих деценија 17. века. У том космополитском центру науке, информација и културе⁵⁸ сликање музике је било интензивније него икада раније, а доживело је и велику промену.

Мада је музика била популарна тема уметности од 15. века и приказивала се у оквиру религиозних и митолошких композиција, алегорија са различитим порукама и реалистичних представа музичара,⁵⁹ она је најчешће била пратња општих наратива. У последњој деценији 16. века музика доживљава апотеозу на Каравађовим сликама.

Промена у сликању музике мора се довести у везу са променом музике саме.⁶⁰ Један од најугледнијих патрона, колекционара и познавалаца уметности свога времена, маркиз Ђустинијани (*Vincenzo Giustiniani*) у трактату *Discorso sopra la musica*, у којем описује музички живот Рима у трајању од пола века, бележи да су модерни композитори „мало марили за старе стилове са прекрасним украсима“ и стварали песме за један или два гласа уз пратњу жичаних инструмената.⁶¹ Напуштање комплексне позноренесансне полифоније и стварање једноставнијег и непосреднијег музичког израза касније је названо фирентинско-римским музичким стилем.⁶² Популарност

58 О Риму као барокном *caput mundi* видети у: *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, P. M. Jones et T. Worcester (eds), Leiden, Boston, Köln, 2002.

59 Опширније о томе видети у: *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, K. A. McIver (ed), Aldershot, 2003.

60 Постоји мишљење да је „историографска опсеција годином 1600.“ погрешна, јер се коренита промена у музици тада није десила: J. P. Wainwright, „Introduction: From 'Renaissance' to 'Baroque', in: *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in Seventeenth Century*, J. Wainwright et P. Holman (eds), London, 2005, 1–22, 11. Међутим, фокус истраживања историографа није на композиторима и квалитету музике, као у наведеној књизи, већ на начину извођења и перцепцији музике у ондашњем контексту, а они јесу биле измењени у односу на претходни период.

61 V. Giustiniani, *Discorsi sulle arte e sui mestieri, ca. 1620 & 1628*, A. Banti (ed), Milano, 1981, 22–23.

62 Стварање „нове музике“ везује се за *Camerata fiorentina*, познату и као *Camerata de'Bardi*, групу фирентинских литерата и музичара који су се од 1573. године састајали у дому свог патрона Бардија (*Giovanni Bardi*), у којој је најизразитији представник био Галилеј (*Vincenzo Galilei*), отац познатог

„нове музике“ и малих интимних концерата, одржаваних у просторијама господских палата, пројектованим и декорисаним управо за ту сврху, подржало је патронатство представника најзначајнијих римских, посебно кардиналских, породица.⁶³ Оно је одредило прихватање нових музичких стандарда и створило тржиште за њих.

Најзначајнији промотер новог музичког стила био је кардинал Дел Монте (Francesco Maria del Monte), музичар аматер, власник раскошне колекције музичких инструмената, нота, слика, античких скулптура. Окружен најутицајнијим представницима политичког, економског и уметничког живота Рима, повезан са водећим личностима музичке авангарде, нарочито са композитором Де Кавалијеријем (Emilio de Cavaliere) и кардиналом Монталтом (Alessandro Montalto), Дел Монте је имао одлучујућу улогу у креирању, извођењу и перцепцији оновремене музике.⁶⁴ У његовој палати (Palazzo Madama) често су се одржавале позоришне представе са музичким интермедима (*intermedi*), док су се неформална музицирања изводила у тзв. *camerino*, уз мали број професионалних музичара, инструмената и гостију. Инвентар његове колекције показује да је поседовао велики број музичких слика.

У Дел Монтеовом интелектуалном окружењу култивисали су се мисао и сликарски поступак његовог штићеника Каравађа, а у њему је добио и оквир својих музичких слика. Оне јесу слојевите алегорије, али су, истовремено, и реалистичне представе које евоцирају атмосферу камерних концерата у кардиналовој палати.⁶⁵ Захваљујући њима самима и томе што су биле на зидовима славног музичког *camerino*, постале су иконографски и стилски стандард сликања музике у Риму и целој Европи.

Међутим, каравађисти убрзо напуштају сликање музике у култивисаном окружењу и окрећу се њеним представама у римским кафанама. Они комбинују обрасце Каравађових префињених *Музичара* и *Лауђисције*, али и *Карџароша* и *Пророчице*, стварајући хибридне презентације пијанчења, коцкања, прорицања судбине и музицирања.

Разлози за ову промену могу се тражити у друштвеној и културној стварности оновременог Рима. Каравађисти су, за разлику од свог узора, веома ретко били у прилици да стасавају и стварају у интелектуалном

астронома. Залагали су се за реформу музике, угледање на једноставност и драмски потенцијал античких грчких монодија, као и развој тзв. *stile recitativo* и опере: L. Korrick, "Vincenzo Galilei's Re-vision of Renaissance Tuning: Trading on Nature and Art", in: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essay in Honour of Timothy J. Mc Gee*, M. Epp et B. E. Power (eds), Farnham, 2009, 123–154.

63 A. Morelli, "Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences", in: *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, D. Howard et L. Moretti (eds), Oxford, 2012, 309–320.

64 F. Trinchieri Camiz, "Music and Painting in Cardinal del Monte's Household", *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, 213–226.

65 Опширније о Каравађових пет слика са музичком тематиком видети у: F. Trinchieri Camiz et A. Ziino, „Caravaggio: Aspetti musicali e committenza“, *Studi musicali* 12, 1983, 67–83, 71; F. Trinchieri Camiz, „The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture“, *Artibus et historiae* 18, 1988, 171–186; *Eadem*, „La Musica nei dipinti di Caravaggio“, *Quaderni di Palazzo Venezia* 6, 1989, 151–176; K. Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, New York, 1990; A. Ziane, „‘Affetti amorosi spirituali’: Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo“, in: *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, S. Ebert-Schiffer et E. Kieven (eds), Milano, 2007, 161–179.

миљеу угледних патрона, као и да присуствују њиховим концертима. Затим, „демократизација“ насликаних јунака, који губе ореол класичног идеала и попримају изглед обичних људи, започета Каравађовим реализмом, обухватила је и сликање амбијента. Римске таверне, некада сматране недостојним окриљем вербалних и визуелних презентација, постају све омиљенија тема уметности, великим делом због тога што постају све популарније и прихватљиве у социјалном контексту, као и због релативно ниске цене вина.⁶⁶ Оснивање уметничких асоцијација у Риму, попут низоземског *Пјишце селице* (Schildersbent) 1623. године, супротстављених традиционалној Академији Свети Лука (Accademia di San Luca), такође, охрабрује сликање тема, јунака и амбијента који крше оквири традиционалног *decorum*. Продукцију кафанских сцена подстакло је и слободно тржиште, врста нове уметничке позорнице на којој се снабдевала грађанска класа у повоју, која се у њима препознавала и уз њих разонодила. Сем тога, ни аристократија није била имуна на њихову привлачност, што сведоче пописи елитних римских колекција. Ове слике биле су извор чулног и менталног стимуланса, део нове комерцијалне естетике, израз моћи и богатства власника који су их стицали.

Неуморни креатор ових сцена био је Манфреди. Његова *Кафанска сцена са лауџистом* из Земаљског музеја уметности у Лос Анђелесу (Los Angeles Country Museum of Art), (сл. 6), настала до 1622. године, постаје норматив свим представницима *Manfrediana Methodus*. Они сликају допојасне фигуре које, окупљене око стола у мрачној атмосфери римске таверне, пију и слушају музику. Музичких партитура, *sine qua non* култивисаних музичких слика, на њима нема. Манфредијев први велики ученик, Де Булоњ, понављао је овај образац. Варијације Манфредијеве слике стварао је и Турније.

То су, најпре, *Кафанска сцена са свирачем лауџе*, познатија под називом *Réunion de buveurs* у Музеју Де Тесе у Ле Ману (сл. 5), настала отприлике 1620. године,⁶⁷ *Концерт*, који се чешће назива *Пијанка са лауџистом* Музеја де Бери у Буржу (сл. 4), око 1623,⁶⁸ као и *Сцена тозбе са свирачем лауџе* из Музеја уметности у Сент Луису (сл. 7), око 1625. године.⁶⁹ На свима је приказан сличан распоред фигура, сто сачињен од фрагмената античких споменика, и исти типови пијанаца, лаутиста, негованих младића из добрих кућа и куртизана. Све су компоноване са дисциплином и вештином, сликане брижљиво и понекад помало „равно“.

На *Концерту* из Народног музеја у Београду фигуре су смештене у тамни амбијент, што је дериват поменутих Турнијеових слика. Како је већ речено, физиономије и позе, нарочито зрелог човека који подсећа на фигуре што

66 Опширније о римским тавернама видети у: P. Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays in Perception and Communication*, Cambridge, 1987, 132–149.

67 Опширније о слици видети у: A. Hémerly, „Catalogue“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque...*, 80–82.

68 На неприкладност ранијег назива слике указали су: P. Rosenberg et M. Fumaroli, *op. cit.*, 325. Опширније о слици видети у: A. Hémerly, *op. cit.*, 88–90; R. Vodret et C. Strinati, „Painted Music: A New and Affecting Manner“, in: *Genius of Rome 1592-1623*, L. Brown (ed), Royal Academy of Arts, London, 2001, 92–115, 110, cat. no. 36.

69 A. Hémerly, *op. cit.*, 112–114.

послужују друштво окупљено око истог стола са античким венцем, такође су реминисценција већ представљеног. На слици из Народног музеја, међутим, није представљена кафанска музичка сцена. То је заиста *Концерт* и с правом је оцењен као најелегантнији међу Турнијеовим сликама с музичком темом. Његова структура мање је комплексна од наведених слика, али је у својој једноставности и заокружености посебна и зрела.

За разлику од концерата у Буржу, Ле Ману и Сент Луису, фигуре су у потпуности посвећене стварању музике. Исто је и на великом *Концерту* из Лувра (сл. 8), али то је поручени приказ музицирања породице угледног правника из Тулуза, Турнијеовог патрона, Де Реша. Овакви отмени концерти, на трагу Каравађових *Музичара*, били су веома ретки. По том духу, сродан му је једино Спадин (Lionello Spada) *Лудовизи концерт* из Лувра, око 1615, и Претијев (Mattia Preti) *Концерт* из Музеја уметности Тисена од Борнемиса (El Museu del arte Thyssen-Bornemisza) у Мадриду, око 1635. године, дакле, слике временски удаљене од београдске.

Можда је поручилац ове слике, уколико је постојао, желео одступање од манира *à la Manfredi*. Уколико је слика настала за римско тржиште, које је тај манир тражило у времену Турнијеовог римског боравка, сликар се, из разлога који се могу само претпоставити, окренуо префињеним бојама музике.

Турније приказује мирно музичко вече, деликатно певање и пажљиво слушање, без алузије на пијанство. Пристојни трио, финих манира, потпуно је посвећен музици. Брадати мушкарац, у инвентарном картону Минхенског сабирног центра назван „слушалац“, не учествује у извођењу, нити слуша музику. Он уноси изванредан немир, али не толики да омете извођаче, нити слушање музике „правом“ слушаоцу, посматрачу. Он се појавио из света римских таверни да потврди да се музицирање не изводи у отменом, већ обичном, замраченом амбијенту, који само приказом стола наговештава да се ради о простору сродном кафани са типичних каравађеских слика. Његову појаву стишава сенка која му односи део лица и погледа упућеног ван слике. Индивидуализоване физиономије наводе на помисао о портретима и стварном догађају. Ипак, како је уобичајено код каравађиста, то нису портрети, већ портретни типови.

Спокојно концертирање огледа се и у бојама. Бела и светлоокер на рукаву лаутисте и певачице уводе у светлосмеђе и тамнољубичасте зоне на њиховом прслуку и хаљини; потом, према дубини слике, доминирају стишани тонови наранџасте, на огртачу човека који стоји, и црвене, на блузи виолинисте. Централна фигура младића са виолином наглашена је окер бојом на његовом прслуку, и белом перушком на шеширу. Сенке љубичасте се понављају на уснама, нарочито жене. Промисљеност грађења слике композицијом и бојом заокружена је прецизним потезом четке, чиме се истиче префињеност укупног израза и, нарочито, сликањем светла.

Типични каравађески *chiaroscuro* дефинише слику, али је не драматизује. Главни сноп светла стиже слева, са доњег дела слике. Он обасјава врат и прелива се по образу сваког музичара понаособ, нарочито жене, додатно осветљене зраком усмереним одозго, са десне стране платна. Светло се ути-

шано понавља на другим партијама лица, одећи и, посебно, шакама. Преливи светлости и сенке на шакама, меко и мајсторски изведени, доприносе осећању мирног вибрирања жица које покрећу фини, дуги прсти. Уз погледе и позе, светло обједињује фигуре и истиче их наспрам неутралне тамне позадине, прошаране његовим зрацима. Нити светла нарочито су густе на лицу, деколтеу и прстима жене, чиме је наглашавају као главног актера. Оне обасјавају и њену гитару, као и музичку књигу, отворену на столу испред ње, на којој се ноте једва назире. Друга нотна свеска је затворена, са пресавијеним листовима, и повучена у сенку, чиме се наслућује насумичност музицирања.

Лаута, инструмент који је пратио широки репертоар соло и групног певања, у европској иконографији традиционални амблем љубави и склада, у овом *basso continuo* одређује хармонију.⁷⁰ И поред све веће популарности теорбе, *liuto basso*, највероватније насликана на *Концертју*, са шест или седам пари жица и *cantarella*-ом, била је и даље веома цењена, јер је, према записима, могла да изрази хармонију антитеза (сл. 9).⁷¹ У томе јој се придружује виолина. Звук приказане, барокне форме виолине са нешто пљоснатијим вратом и краћим праговима, био је, судећи према записима, традиционално поређен са музиком анђела, која теши душу и лечи тело. Виолину следи *chitarra alla spagnolo*, са четири упарене жице и првом засебном, веома популарна у то време, како сведочи Ђустинијани.⁷²

Концерт је почео: положајем тела и погледом концентрисан на гитаристкињу, лаутиста је одредио тон који се пренео до виолине; виолиниста га, позом и дугим погледом, предаје девојци (сл. 10). Покрети тела, усмереност погледа, пружање светлости, начин на који су представљени инструменти – у виду три паралелне дијагонале – заокружују осећај склада овог музичког трија.

Судећи према начину на који су насликана уста музичара, може се закључити да сви певају. Мушкарци певају испод гласа, допуштајући девојчином гласу да доминира. Њена су уста јаче отворена, али тек „колико је потребно када се разговара са пријатељима“, што указује на то да има мек и тих глас, погодан за мале просторе, како је саветовао угледни Мафеијев (Giovanni Camillo Maffei) трактат *Lettera sul canto*.⁷³ Лаутиста и виолиниста покретом и погледом усмеравају посматрача да чује најпре певачицу (сл. 11).

70 Опширније о *basso continuo*, типичном бароком начину свирања хармонијске подлоге и инструментима који су одређивали бас деонице видети у: G. J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, 2004, 22–25.

71 Инструмент није најпрецизније насликан, а и покривен је, као и цела слика, слојевима лака. Судећи према чивијама којих, највероватније, има по осам (по седам за упарене жице), и целокупном изгледу, представљена је лаута, а не теорба. Иако су у ранобароком периоду *liuto basso* и *tiorbo* веома сродни – јер су „врста еволуирања лауте“, а изглед и дубина тела, прагови и број жица им варирају у зависности од радионице која их ствара – у време када је настала Турнијеова слика римска теорба је имала веома издужен врат и већи број жица. Опширније о томе видети нарочито у: D. Cantalupi, *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo*, Cremona, 1996, 14, 26–28, 51. <http://www.diegocantalupi.it/tesi.pdf>.

72 V. Giustiniani, *op. cit.*, 34. Опширније о шпанској гитари у 17. веку видети у: T. Christensen, “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory“, *Journal of Music Theory* 36/1, 1992, 1–42.

73 *Tenga la bocca paerta e giusta non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici: Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due*, Libro primo, Napoli, 1562. <http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/maffei.html>.

Соло певање, праћено тихим гласовима неколицине пратилаца, и звуцима неколика жичана инструмента, било је веома цењено нарочито од времена поменуте „нове музике“. Музички трактати, нарочито утицајни *Generale Invito Alle Grandezze, e Meraviglie Della Musica* из 1629. године, композитора Казалија (Lodovico Casali), истичу да се у музици „коју изводе музичари посебног дара (*scienza*) ужива (*gustare*), нарочито у слаткоћи савршеног гласа“.⁷⁴

Уживање се повећавало у присуству жена. Већ се у Кастиљонеовом (Baldassare Castiglione) *Дворанину*, објављеном 1528. године, истиче како се благодет камерног музицирања појачава „када је присутан женски свет“ јер „слика коју он пружа разнежује душе слушаца и поспешује да благост музике продре још дубље, сем што уз то буди и духове самих извођача“.⁷⁵ Отприлике сто година касније и Ђустинијани пише да музика покреће душу на љубав, посебно у присуству жена.⁷⁶ У Рипином утицајном амблематском зборнику *Iconologia* из 1603. препоручује се да се музика персонификује у облику лепе жене.⁷⁷ Еротичност, стални пратилац музике, потцртана је приказом жена које свирају или певају, нарочито у барокно доба.

На Турнијеовој слици сензуални тон тихог музицирања посебно је истакнут лепотом девојке са гитаром и начином на који пева. За разлику од црномањастих жена у улози куртизана на његовим другим жанр-сликама, хероина *Концерџија* има светлу пут и косу. Лепота њеног лица и облик мирних форми тела и руку, обасјаних светлом, чине је посебном женском фигуром у целокупном Турнијеовом опусу. Коса, немарно повезана марамом за коју су причвршћене руже, пада јој у увојцима по врату и раменима. Њена хаљина је једноставна, а деколте није наглашен. Изгледа као да је несвесна себе и свог окружења и потпуно апсорбована музиком коју ствара. Она не гледа партитуру испред себе, већ подиже очи ка небу, непосредно испред посматрача којег уводи у свој мелодични дијалог са небеском хармонијом.

Такав приказ жена на музичким сликама није био уобичајен у оквиру профаног садржаја. Био је специфичност приказа Свете Цецилије, заштитнице музике и патрона тада најважније светске музичке институције, Удружења музичара (*Congregazione dei Musici*) у Риму. Од времена када је, након откривања нетакнутог тела ове ранохришћанске мученице у Цркви Свете Цецилије ин Трастевере (*Santa Cecilia in Trastevere*) 1599. године, њен култ нагло нарастао, успостављен је, посебно на Ренијевим (Guido Reni) сликама, иконографски образац који је представља као полуфигуру са виолином и очима подигнутим ка Богу. Мада су караваџисти ову светитељку чешће

74 Цитирано према: A. dell' Antonio, „Particular gusto e diletto alle orecchie: Listening in the Early Seicento“, in: *Culture and Authority in the Baroque*, Н. Ciavolella et P. Coleman, Toronto, 2005, 106–120.

75 Б. Кастиљоне, *Књиџа о дворанину*, прир. и прев. А. В. Стефановић, Београд, 2012, 139.

76 V. Giustiniani, *op. cit.*, 29.

77 *Iconologia da Cesare Ripa Perugino*, Padova, 1618, 357–358. ia601501.us.archive.org/3/items/novaiconologia00ripa/novaiconologia00ripa.pdf

представљали кроз неки наратив из њене хагиографије, и они су наглашавали небеску инспирацију њеног музицирања.⁷⁸

Девојка са *Концертѿа*, иако приказана у профаном контексту, неузвишеном амбијенту и друштву, дели светитељкину екстатичку посвећеност музици. Због ње ова жанр-слика подсећа на приказ *musici-oranti* – молитвене музике коју је у време Турнијеовог боравка у Риму трансформисао композитор Карисими (Giacomo Carissimi).⁷⁹ Можда су постојале нити, данас непознате, које су евентуалног поручиоца слике – у оно време главног креатора садржаја уметничког дела, а можда и Турнијеа, везивале за Ораторијум Светог распећа (Oratorio del SS. Crocifisso) у цркви Светог Марцела (San Marcello al Corso), где је Карисими стварао. У сваком случају, рафинирана експресивност *Концертѿа* исказује посебну наклоност према музици, вероватно и самог сликара. Верујемо да га је поштовање према музици одвратило од грубости *Манфредѿевој мейода* у њеном представљању.

Емоционална изражајност Турнијеове слике проистиче првенствено из јединственог захтева укупне барокне културе, а то је *muovere l'affetto dell'animo*. *Affetto* се убраја у кључне речи у посттридентском дискурсу о књижевности, уметности, проповеди, театру и музици. Односи се, примарно, на трансцендентну унију са божанским путем љубави, али се преноси и у профани контекст.⁸⁰ Ова реч нарочито открива укупну барокну усредсређеност на рецепијента, његову присутност, укљученост и одговор. *Покретѿање сѿрасѿии душе* био је циљ вербалне, визуелне и аудитивне културе, па тако и композиција вокалне и инструменталне, профане и сакралне музике. Песма мора покренути душу не само њеног ствараоца и извођача већ и слушаоца.⁸¹

Музика у бароку „није више окренута својој постојбини, небу, већ људским осећањима“.⁸² У трактатима о музици из првих деценија 17. века веома је изражено становиште да се музика не сме проматрати само на основу теорије него и поимања и доживљаја слушаоца.⁸³ То тврде и мануали о уметности понашања и конверзације. У дискурсу конверзације, као и укупној барокној литератури која се односи на музику, она се ретко описује, осим као побожна; певачи се помињу само ако су славни *virtuosi*, музичари скоро никада, а писци либрета чешће од композитора.⁸⁴ Највише се говори о слу-

78 Опширније о иконографији Свете Цецилије видети у: F. Trinchieri Camiz, „S. Cecilia: Cantatrice in terra... suonatrice al mondo nel primo Seicento romano“, in: *Le immagini della musica: atti del seminario di iconografia musicale: metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica*, F. Zannoni (ed), Roma, 1994, 59–68.

79 Ова асоцијација изречена је у: L. Vertova, „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque...*, 102, not. 39.

80 L. Ficacci, „L'espressione dell'affetto indefinito“, in: *Docere, Delectare, Movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco Romano*, S. de Blaauw (ed), Roma, 1998, 27–40.

81 Опширније о томе видети у: L. F. Tagliavini, „Gli 'affetti cantabili' nella musica di Girolamo Frescobaldi“, у: *Docere, Delectare, Movere...*, 81–88.

82 N. Uzelac, *Filozofija muzike*, Novi Sad, 2005, 165.

83 Опширније о тој теми видети у: L. Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge, 1987, 65–73; A. dell' Antonio, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley and Los Angeles, 2011, 66–94.

84 F. Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, 1996, 128–129, 227–228.

шаоцу, који је *gentiluomo*, образовани зналац, социјално и интелектуално знатно изнад стваралаца музике. Међутим, барокна култура, нарочито визуелна, место узвишеног *connoisseur*-а препушта и другима.

Musica humana, коју изводе протагонисти *Концерта*, обухвата духовну резонанцу слушаоца. Турнијеово дело је продукт барокног сликарства које посматрача укључује у свој виртуелни свет, и барокне музике која слушаоца чини актером музицирања. Аранжман композиције и фигура, нарочито постављање лаутисте у међупростор стварног и сликаног, токови светла и музике, трансформишу посматрача/слушаоца од пасивног рецепијента у активног партиципијента визуелне и музичке креације.

Посматрач Турнијеове слике позван је да присуствује импровизованом концерту. Он пристаје да постане учесник у стварању музике и да се препусти сетној атмосфери и меланхоличним звуцима песме о љубавној чежњи. Тако постаје део обичног, спонтаног, свакидашњег света и музицирања, али и промишљене и отмене алегорије о страсти и патњи коју доноси љубав.

ЛИТЕРАТУРА

- Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, K. A. McIver (ed), Ashgate, Aldershot, 2003.
- Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1755*, E. De-benedetti (ed), parte I, Università di Roma "La Sapienza", Fondazione Marco Besso, Roma, 2004.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Bonfrait, Olivier. „Molti francesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola’: mobilité géographique, mode d’habitat et innovation artistique dans la Roma de Nicolas“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 65–75.
- Бошњак, Татјана. „Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције“, *Зборник Народној музеја* 19/2 (Београд), 2010, 501–533.
- Бошњак, Татјана и Брајовић, Саша. „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли Ибера Робера у Народној музеју у Београду“, *Зборник Народној музеја* 19/2 (Београд), 2010, 137–174.
- Брајовић, Саша и Бошњак, Татјана. *Имајинарни вртјови Ибера Робера*, Народни музеј у Београду, Београд, 2012.
- Брајовић, Саша, и Бошњак, Татјана. „Парк на језеру Ибера Робера у Народној музеју у Београду“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 38, Нови Сад, 2010, 79–96.
- Brejon de Lavergnée, Arnould. „Pour Nicolas Tournier sur son séjour romain“, *Paragone* 287, 1974, 44–55.
- Brejon de Lavergnée, Arnould, et Cuzin, Jean-Pierre. *Valentin et les caravagesques français*, Grand Palais, 13 février – 15 avril 1974 (Rome, Villa Médicis, 15 novembre 1973 – 20 janvier 1974), Paris, 1974.
- Brejon de Lavergnée, Arnould, et al. *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana methodus*, Mondadori, Milano, 1987.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.
- Burke, Peter. *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays in Perception and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Vertova, Luisa. „Riflessioni su Nicolas Tournier“, *Antichità viva* 33, 2-3 (1994), 43–50.
- Vertova, Luisa. „La religiosità di Nicolas Tournier a Roma“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 91–102.
- Vodret, Rossella et Strinati, Claudio. „Painted Music: ‘A New and Affecting Manner’“, in: *Genius of Rome 1592-1623*, L. Brown (ed), Royal Academy of Arts, 20 January – 16 April 2001, London, 2001, 92–115, cat. no. 36.

- Von Rosen, Valeska. *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Akademie der Künste, Berlin, 2009.
- Wainwright, Jonathan P. "Introduction: From 'Renaissance' to 'Baroque', in: *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in Seventeenth Century*, J. Wainwright et P. Holman (eds.), Ashgate, London, 2005, 1–22.
- Windorf, Wiebke. *Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom: Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildaustattung unter Papst Urban VIII*, Schnell&Steiner Verlag, Regensburg, 2006.
- Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, M. Calvesi et A. Zuccari (eds.), Cam Editrice, Roma, 2009.
- De Vito, Giuseppe. „Un inedito del Tournier“, *Paragone* 297, novembre 1974, 55–56.
- Dell' Antonio, Andrew. "Particolar gusto e diletto alle orecchie": Listening in the Early Seicento", in: *Culture and Authority in the Baroque*, H. Ciavolella et P. Coleman, UCLA Clark Memorial Library Series., University of Toronto Press, Toronto, 2005, 106–120.
- Dell' Antonio, Andrew. *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2011.
- Enderlein, Angelika et Flacke, Monica. *Database on the Munich Central Collecting Point*, <http://www.dhm.de/datenbank/ccp/> [приступљено 6. 12. 2013]
- Ziane, Alexandra. „'Affetti amorosi spirituali': Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo“, in: *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, S. Ebert-Schiffer et E. Kieven (eds), Studi della Biblioteca Herziana 3, Milano, 2007, 161–179.
- Jones, Pamela M. *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Ashgate, London, 2008.
- Koch, Matthew. "Calvinism and the Visual Arts in Southern France, 1561 to 1685", in: *Seeing Beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, P. Corby Finney (ed), Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1999, 163–198.
- Korrick, Leslie. "Vincenzo Galilei's Re-vision of Renaissance Tuning: Trading on Nature and Art", in: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essay in Honour of Timothy J. Mc Gee*, M. Epp et B. E. Power (eds), Ashgate, Farnham, 2009, 123–154.
- Kusin, Vesna. *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1987.
- Martin, Élisabeth. „À propos de la pratique picturale de Nicolas Tournier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 71–77.
- Morelli, Arnaldo. "Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences", in: *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, D. Howard et L. Moretti (eds), Oxford University Press, Oxford, 2012, 309–320.
- Musée National Beograd. Guide*, D. Papadopolos (réd.), Musée National, Beograd, 1970.
- Народни музеј Београд. Вогуч*, ур. Д. Пападополос, Народни музеј у Београду, Београд, 1979.
- Nicolson, Benedict. *Caravaggism in Europe*, L. Vertova (ed), Allemandi, Torino, 1990.

- Nikolas, Lin H. *Otmica Evrope. Sudbina evropskih dragocenosti u Trećem rajhu i Drugom svetskom ratu*, Geopoetika, Beograd, 2011, 169–175.
- Papi, Gianni. “The Guard Room”, in: *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Z. Dobos (ed), Szépművészeti Múzeum, 25 October 2013 – 16 February 2014, Budapest, 2013–2014, 152–153, cat. no. 9.
- Papi, Gianni. „Tournier e le sue relazioni con l’ambiente artistico romano“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 103–114.
- Rosenberg, Pierre et Fumaroli, Marc. *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, The Metropolitan Museum of Art, 26 May – 22 August 1982, New York, 1982.
- Salies, Pierre. „Nicolas Tournier. Peintre en Languedoc (1590-1639?). Nouveaux documents sur sa vie et ses oeuvres“, *Archistra* 11-12, hiver 1973-1974, 99–105.
- Sterling, Charles. *Peintres de la réalité en France en XVII^{ème} siècle*, Musée de Orangerie de Tuileries, Paris 1934. www.musee-orangerie.fr [приступљено 5. 1. 2013]
- Sterling, Charles. „Le Concert de Tournier de Toulouse au musée du Louvre“, *Prométhée*, avril 1939, 171–174.
- Суботић, Ирина. „Рукопис Момчила Стевановића ’Каталог дела француских мајстора из Збирке Народног музеја у Београду“, *Зборник Народној музеја* 15/2 (Београд), 1994, 263–271.
- Tagliavini, Luigi F. „Gli ‘affetti cantabili’ nella musica di Girolamo Frescobaldi“, in: *Docere, Delectare, Movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco Romano: Atti del convegno organizzato dall’ Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut) in collaborazione con l’Università cattolica di Nijmegen*, Roma 19-20 gennaio 1996, S. de Blaauw (ed), Edizioni de Luca, Roma, 1998, 81–88.
- Terzić, Milan. „Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara“, *Vojnoistorijski glasnik* 46/1 (1997), 147–161.
- Trinchieri Camiz, Franca et Ziino, Augusto. „Caravaggio: Aspetti musicali e committenza“, *Studi musicali* 12, 1983, 67–83, 71.
- Trinchieri Camiz, Franca. “The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture”, *Artibus et historiae* 18, 1988, 171–186.
- Trinchieri Camiz, Franca. „La Musica nei dipinti di Caravaggio“, *Quaderni di Palazzo Venezia* 6, 1989, 151–176.
- Trinchieri Camiz, Franca. “Music and Painting in Cardinal del Monte’s Household”, *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, 213–226.
- Trinchieri Camiz, Franca. „S. Cecelia: Cantatrice in terra... suonatrice al mondo nel primo Seicento romano“, in: *Le immagini della musica: atti del seminario di iconografia musicale: metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica*, Roma 31 maggio – 3 giugno 1994, Roma, 1994, 59–68.
- Trouvé, Stéphanie. „Nicolas Tournier et le décor de la chapelle de la confrérie des Pénitents noirs de Toulouse, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne: Colloque international organisé par le Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, P. F. Bertrand et S. Trouvé (eds), 7 – 9 juin 2001, Toulouse, 2003, 173–186.

- Uzelac, Milan. *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad, 2005.
- Feliciano, Hector. *The Lost Museum. The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, Basic Books, New York, 1997.
- Ficacci, Luigi. „L'espressione dell'affetto indefinito“, in: *Docere, Delectare, Movere: Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco Romano*: Atti del convegno organizzato dall' Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut) in collaborazione con l'Universita cattolica di Nijmegen, Roma 19-20 gennaio 1996, S. de Blaauw (ed), Edizioni de Luca, Roma, 1998, 27–40.
- Fried, Michale. *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press, New Jersey, 2010.
- From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, P. M. Jones et T. Worcester (eds), Brill, Leiden, Boston, Köln, 2002.
- Hammond, Frederick. *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- Hartje, Nicole. „L'influence de Bartolomeo Manfredi (1582-1622) sur les caravagesques français et sur Nicolas Tournier en particulier“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1er juillet 2001, Toulouse, 2001, 29–49.
- Hartje, Nicole. *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar: VDG-Verlag, Weimar, 2004.
- Hémery, Axel. „Catalogue“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 80–82.
- Hémery, Axel. „Nicolas Tournier, peintre de l'introspection. État de la question et essai de reconstitution de sa carrière“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 13–28.
- Hémery, Axel. „Oeuvres autographes non présentées à l'exposition“, in: *Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639*, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 29 mars au 1^{er} juillet 2001, Toulouse, 2001, 168–169.
- Cantalupi, Diego. *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo*, Edizioni MV, Cremona, 1996, 14, 26–28, 51.
- <http://www.diegocantalupi.it/tesi.pdf> [приступљено 6. фебруар 2010] *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Z. Dobos (ed), Szépmvészeti Múzeum, 25 October 2013 – 16 February 2014, Budapest, 2013–2014.
- Caravaggism and the Baroque in Europe*, A. Poggi et M. Voena (eds), Robilant&Voena, London, 2007.
- Christensen, Thomas. „The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory“, *Journal of Music Theory* 36/1, 1992, 1–42.
- Christiansen, Keith. *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.

ИЗВОРИ

Архив Југославије

Репарациона комисија владе ФНРЈ 54-319-483: 20714.

Архива Народног музеја у Београду

акт бр. 466/15767, *Објектии њримљени од Репарационе комисије њри влади ФНРЈ*, од 22. јуна 1949.

акт бр. 501/15767, *Објектии њримљени од Репарационе комисије њри влади ФНРЈ*, од 02. јула 1949.

Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, E. Borea (ed), Einaudi, Torino, 1976.

Von Sandrart, Joachim. *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerey-Künste*, A. Peltzer (ed), G. Hirth's Verlag, München, 1925.

Giustiniani, Vincenzo. *Discorsi sulle arte e sui mestieri, ca. 1620 & 1628*, A. Banti (ed), Milano, 1981.

Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due, Libro primo, Napoli, 1562. <http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/maffei.html> [приступљено 13. 1. 2013] Du Grez, Bernard Dupuy. *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, 1699.

<https://openlibrary.org/> [приступљено 13. 1. 2013]

Dumège, Alexandre, *Biographie toulousaine*, Toulouse, 1823.

<https://openlibrary.org/> [приступљено 13. 1. 2013]

Iconologia da Cesare Ripa Perugino, Padova, 1618, ia601501.us.archive.org/3/items/novaiconologia00ripa/novaiconologia00ripa.pdf [приступљено 6. фебруар 2010]

Кастиљоне, Балтазаре. *Књига о дворанину*, прир. и прев. А. В. Стефановић, Албатрос плус, Београд, 2012.

National Portrait Gallery.

<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/c.php> [приступљено 16. децембар 2013]

TOURNIER'S CONCERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

The text is dedicated to the painting *Concert* (oil on canvas, 121.5 × 169.8 cm) by French artist Nicolas Tournier, which is kept in the National Museum in Belgrade. The inscriptions, stickers and stamps on the back of the painting have made it possible, in part, to reconstruct the history of the painting from its creation in Rome around 1626, to the epilogue in the National Museum in Belgrade, in 1949. Like other paintings by Tournier, the *Concert* had long been considered a work by Michelangelo Merisi da Caravaggio or, more precisely, by a disciple of his. That is why the paper considers the position of the painting in the literature of the second half of the 20th century, the period in which knowledge about the caravaggisti steadily grew. The *Concert* is then considered within the framework of the opus of the French caravaggist and, particularly, the so-called *Manfrediana Methodus*. The analysis of the style, spirit and atmosphere of the painting shows that the *Concert*, more than all other works by Tournier, expresses the most marked digression from the manner established by the painter Bartolomeo Manfredi. Highly indicative of this is the specific method of presenting the theme of the painting – music. The *Concert* is viewed in the context of the baroque music culture in Rome, the patronage mechanism that secured its popularity, and the method of its visualisation. The autonomy of the *Concert* from the usual caravaggessque tavern scene with the playing of music is emphasised because it depicts the delicate playing of music and attentive listening. The sophistication of the overall expression of this painting, the body movements and the direction in which the eyes of the figures are focused, the spreading of light, the way in which the instruments are painted, round off the feeling of the harmonious, intimate playing of music. In this improvised *basso continuo*, which is formed by the lute, the violin and the guitar, particular attention is paid to the role of the singer and guitar player. Judging by the appearance and the way in which she sings and plays, she is an autonomous female figure in the entire opus of Tournier and in the European profane painting of that time. The emotional expressiveness of the *Concert* is interpreted as the expression of baroque visual culture which strives to move the passion of the soul (*muovere l'affetto dell'animo*) of the observer or, in this case, both the observer and the listener. The arrangement of the composition and of the figures, the flow of light and music, transform the observer/listener from a passive recipient to an active participant of the visual and musical creation. He becomes a part of the ordinary, spontaneous, everyday world and music playing, but also of the deliberated and noble allegory of passion and suffering that love brings.

Key words: Nicolas Tournier, National Museum in Belgrade, Rome, baroque, *Manfrediana Methodus*, (French) caravaggisti, music, painting music, listener



Сл. 1 Никола Турније,
Концерт, од 1624. до
1626, 121,5 × 169,8 cm,
уље на платну, и. стр. 124,
Народни музеј у Београду
(фото: Вељко Илић)

Pic 1 Nicolas Tournier,
Concert, from 1624 to
1626, 121.5 × 169.8 cm,
oil on canvas, I. p. 124,
National Museum in
Belgrade
(photo: Veljko Ilić)

Сл. 2 Налепница радионице В. Криба са
полеђине слике *Концерт*
(фото: Вељко Илић)

Pic 2 Sticker of the workshop of V. Krib from
the back of the painting *Concert*
(photo: Veljko Ilić)



Сл. 3 Инфрацрвени
снимак слике *Концерт*
(фото: Вељко Илић)

Pic 3 Infra-red image
of the painting *Concert*
(photo: Veljko Ilić)

Сл. 4 Никола Турније,
Пијанка са лауџисџиом,
 око 1623, 115 × 168 cm, уље
 на платну, Музеј де Бери у
 Брижу (*Nicolas Tournier, Un
 peintre caravagesque, 1590-1639,*
*Musée des Augustins, Musée
 des Beaux-Arts de Toulouse,*
 Toulouse, 2001, cat. no. 5)

Рис 4 Nicolas Tournier, *Drinking
 Party with a Lute Player*,
 around 1623, 115 × 168 cm,
 oil on canvas, Musée du Berry,
 Bourges (*Nicolas Tournier, Un
 peintre caravagesque, 1590-1639,*
*Musée des Augustins, Musée
 des Beaux-Arts de Toulouse,*
 Toulouse, 2001, Cat. No. 5)



Сл. 5 Никола Турније, *Réunion
 de buveurs*, око 1620, 129 × 192
 cm, уље на платну, Музеј де
 Тезе у Ле Ману (*Nicolas Tournier,*
Un peintre caravagesque,
1590-1639, Musée des Au-
*gustins, Musée des Beaux-Arts
 de Toulouse, Toulouse, 2001,*
 cat. no. 1)

Рис 5 Nicolas Tournier,
Réunion de buveurs, around
 1620, 129 × 192 cm, oil on
 canvas, Musée de Tésé, Le
 Mans (*Nicolas Tournier, Un
 peintre caravagesque, 1590-1639,*
*Musée des Augustins, Musée
 des Beaux-Arts de Toulouse,*
 Toulouse, 2001, Cat. No. 1)

Сл. 6 Бартоломео Манфреди,
*Кафанска сцена са
 лауџисџиом*, око 1621,
 130 × 190 cm, уље на платну,
 Земаљски музеј уметности у
 Лос Анђелесу (*Web Gallery of
 Art: <http://www.wga.hu/>*)

Рис 6 Bartolomeo Manfredi,
Tavern Scene with a Lute Player,
 around 1621, 130 × 190 cm,
 oil on canvas, Los Angeles
 County Museum of Art, Los
 Angeles (*Web Gallery of Art:
<http://www.wga.hu/>*)





Сл. 7 Никола Турније, *Сцена јозбе са свирачем лаутје*, око 1625, 120 × 165 cm, уље на платну, Музеј уметности у Сент Луису (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, cat. no. 16*)

Pic 7 Nicolas Tournier, *Banquet Scene with a Lute Player*, around 1625, 120 × 165 cm, oil on canvas, Saint Louis Art Museum, Saint Louis (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, Cat. No. 16*)

Сл. 8 Никола Турније, *Концерт*, око 1632, 188 × 224 cm, уље на платну, Лувр, Париз (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, cat. no. 24*)a

Pic 8 Nicolas Tournier, *Concert*, around 1632, 188 × 224 cm, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris (*Nicolas Tournier, Un peintre caravagesque, 1590-1639, Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, Toulouse, 2001, Cat. No. 24*)





Сл. 9 Никола Турније, *Концерт*, детаљ
(фото: Вељко Илић)

Pic 9 Nicolas Tournier, *Concert*, detail, (photo: Veljko Ilić)



Сл. 10 Никола Турније, *Концерт*, детаљ
(фото: Вељко Илић)

Pic 10 Nicolas Tournier, *Concert*, detail,
(photo: Veljko Ilić)



Сл. 11 Никола Турније, *Концерт*, детаљ
(фото: Вељко Илић)

Pic 11 Nicolas Tournier, *Concert*, detail,
(photo: Veljko Ilić)



Мирослава М. КОСТИЋ

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Институт за историју уметности, Београд*

ПОРТРЕТИ ГРОФА ГЕОРГИЈА БРАНКОВИЋА

Апстракт: Рад се бави анализом портрета грофа Георгија Бранковића, зачетника и политичког утелотворитеља варијанте српског националног илиризма, самозваног деспота, аустријског заточеника. Оновремени ликовни концепти портрета одредили су и иконографију представа грофа Георгија Бранковића. Све оне су, сличне композиције и ликовне поетике, имале, мање-више, заједнички симболични пратећи садржај сачињен од предмета, одеће, статусних симбола, традиционално изражених и у јавној презентацији ранга и ауторитета, који су окруживали деспота за живота. Допојасни портрети, модерне барокне ликовне поетике, настали након смрти грофа засновани на концепту схватања политике величајности, најчешће су сликани за потребе излагања у свечаним просторијама митрополијских или патријаршијских резиденција. Репрезентативни портрети деспота, својом појавом, изгледом и местом излагања одражавају оновремену друштвенополитичку реалност српске етнице на подручју Хабзбуршке монархије.

Кључне речи: портретне представе, гроф Георгије Бранковић, барокна театралност, барокна репрезентативност, визуелне презентације, индивидуализација личности, предметна симболика, политика величајности

Појава портрета везује се за култ покојника и религију. Његова првобитна функција била је бележење лика појединца, чување од заборава успомене на одређену личност. Циљ је био да се овековечи лик, сачува за време када тела неће бити и припреми за улазак у „онострано“. У погледу стила, портрет је трпео утицаје уметничког израза епохе у којој је настајао, формиран у складу с наменом, али и жељама уметника везаним за потенцирање одређених особина портретисаног. Коришћен је као инструмент психолошке карактеризације и постизања жељеног степена индивидуализације. Као уметничка



форма, портрет сведочи о значају и свести о улози појединца у датим историјским околностима. Он бележи физички изглед портретисане личности, носи израз свога времена и стилског раздобља у којем је настао, говори о потреби представљеног да остави сведочанство о себи не само својима већ и потомству и колективном памћењу. Без обзира на време када да је настао, портрет носи вишезначност и вишеслојност социкултуролошких и уметничких претензија и ствараоца и портретисане личности.¹

Уметност игра значајну интегративну улогу. У различитим обредима где год се наиђе на податке о друштвеној затворености и естетској униформисаности наилази се и на примере где уметност постаје не само везивно ткиво него и изврстан историјски симбол датог друштва. Са друштвеном диференцијацијом, долази до видљивих и значајних интегративних процеса путем уметности.

Портрет као ликовна форма у српској уметности 18. столећа од посебног је културноисторијског значаја; ослањајући се директно на западноевропске узоре, пре свих жанрова, омогућава бављење индивидуализацијом личности, наговештавајући да уметност више не користи само религиозне теме већ да има свој пут и у оквирима историјског сликарства.² Идеалистичка конвенција портрета са симболичним и алегоријским значењем укључује обавезни акцесорни садржај и прилагођава се одређеној намени. „Стога портрет није само жанр, већ је и форма којој атрибутивно припадају различити садржаји: статусни, меморијални, парадни, идеализирани, алегоријски. Избор атрибута као и амбијент и одећа портретисаног приказују и одражавају његов статус на друштвеној лествици. Попут пиктограма прича

1 О карактеристикама и развоју репрезентативног портрета видети: E. Panofsky, *Early netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, Mass, 1953; E. H. Gombrich, *The Mask and the Face, The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art*, in: M. Mandelbaum (ed), *Art Perception and Reality*, Baltimore, 1972, 1–46; R. Brilliant, *On Portrait*, *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* XVI, 1971, 11–26; B. Falk, „Portraits and Persons”, *Proceedings of the Aristotelian Society* LXXV (1974–1975), 181–200; P. Bruneau, „Le portrait”, *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, Paris-Sorbonne, 1982, 71–91; L. Freedman, „Rembrandt's Portrait of Jan Six”, *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 12 (1985), 89–105; D. Howarth, *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485–1649*, 1997; F. Haskell, *History and its Images. Art and Interpretation of the Past*, London, 1995; R. Brilliant, *Portraiture*, London, 2002; S. West, *Portraiture*, Oxford, 2004; A. Beyer, „Face to Face”, in: *The Early Portrait from the collections of the Prince of Liechtenstein and the Kunstmuseum Basel*, München, 2006; A. Reynolds, *In Fine Style: The Art of Tudor and Stuart Fashion*, London, 2013.

2 Још од времена настанка државе Немањића у 12. столећу портрет је традиционална тема српског сликарства присутна у свим периодима његовог историјског развоја. У средњовековној уметности био је усклађен са потребама оновременог теоцентричног погледа на свет. О владарским портретима који су укључени у програм зидног живописа, надгробним китгорским портретима видети: С. Радојчић, *Портиретни српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934; Д. Поповић, *Српски владарски њоб у средњем веку*, Београд, 1992; Б. Тодић, „Портрети у Дечанима”, *Сиремљења* 27 (1986), 125–144; *Истии, Српско сликарство у доба краља Милутиина*, Београд, 1988; Д. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (рукопис докторске дисертације), Београд, 2006; о присуству портрета владара у композицијама сложенијег склопа, илустрацијама државних сабора, усталичења владара, у процесијама свечаних сахрана видети: В. Ј. Ђурић, „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле”, у: *Зборник радова Византијолошкој институцији* књига XI, Београд, 1968, 110–127; о ликовима српских епископа, архиепископа и патријарха видети: Г. Бабић, „Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у српском зидном сликарству XIII–XVI века”, у: *Сава Немањић – историја и његово наслеђе*, Београд, 1979, 319–340; Б. Тодић, „Репрезентативни портрети Светог Сава у средњовековном сликарству”, у: *Светии Сава у српској историји и традицији: Међународни научни скуи*, Београд, 1998.

о жељи наручиоца, намери и могућностима ствараоца, уметника.³ Велики је значај овог жанра за развој српског сликарства које кроз ову форму ликовног израза није пролазило мукотрпну трансформацију. Портретно сликарство 18. века, у почетку са страним сликарима а потом и домаћим, директно се усаглашава са европском уметничком сценом. Потреба за световном сликом и већом уметничком самосталношћу постаје очигледна, те тако слика портретисаног носи значење свога времена и постаје ствар изграђеног социокултуролошког контекста. У ликовном погледу, то значи да су сликари управо радећи портрет могли да се посвете пиктуралним вредностима слике и аспектима естетског и ликовног језика актуелне уметничке праксе.

Од почетка 18. столећа јављају се портрети чланова вишег клира, али и новонасталих племићких и грађанских породица, који, у традиционално типизираним приказу, уз појаву барокне декоративности, чине реминисценцију портрета средњовековних владара и архијереја.⁴ Усвајање европских ликовних решења и начина изражавања потврдиће се на ликовима црквених јерарха, а потом племства и истакнутих грађана као главне клијентеле, који током друге половине 18. столећа ступају на историјску сцену као нова социјална групација,⁵ добијајући рефлексију својих ставова и преко уметности. Афирмацију своје друштвене и економске моћи они ће налазити у мајестетичној уметности барока.⁶

Развој српског портретног сликарства, од стилски традиционалних и шематских решења, до модерних и реалистичких, те од његовог ктиторског карактера, до самосталног ликовног рода, у вези је с превазилажењем есхатолошко-сотериолошког обележја византијске и српске средњовековне портретске традиције.⁷ Сада карловачки митрополити диктирају њен функционални и стилски преображај као најбољи начин за очување свог статуса у односу на католичке владаре. Српски патријарси и митрополити градили су личну политику репрезентативности заједно са другим представници-

3 Б. Кулић, „Страни портретисти XVIII и XIX века у колекцији Галерије Матице српске“, у: *Каталог изложбе ђиређене у Галерији Матице српске од 13. маја до 5. јуна 2011. године*, Нови Сад, 2011, 15.

4 Портретски радови наших ранобарокних сликара показују велику сличност са руско-украјинским провинцијалним портретима с краја 17. и прве половине 18. столећа који су приказивали представнике нижег племства. Припаднике високог племства сликали су страни мајстори. Представници средњег staleжа нису наручивали властите портрете јер се сматрало да на њих имају право само привилеговани чланови друштва којима ни малограђани средњег staleжа у Украјини ни обични козаци нису припадали. Поред икона, у њиховим кућама су се налазиле само представе националних хероја. Видети: П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII века*, Ленинград, 1981; О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад, 2003, 81.

5 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд, 2006, 102–121.

6 О развоју репрезентативних портрета високе црквене јерархије видети: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 263–265; *Исти*, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, у: *Зайадно-евројски барок и византијски свети*, *Зборник радова са научної скуја*, Београд, 1991, 130–154; К. Васић, „Бакрорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1746. године“, у: *Зборник Народној музеја XVIII-2* (2007), 219–230; К. Васић, *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, Нови Сад, 2013; О портрету као одразу јавног и приватног на дворовима српских митрополита видети: Ј. Тодоровић, „Концепт приватног на позорници јавног. Приватни живот на митрополитском двору у 18. веку“, у: *Приватни животи у српским земљама у освић модерној доба*, прир. Александар Фотић, Београд, 2005, 655–681.

7 М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, 155, 169.

ма црквене јерархије, као оновременом водећом интелектуалном елитом српске етнице. У том процесу развија се, као један од главних експоната политике презентације, и репрезентативни портрет. У прво време они уступају израду својих ликова странцима, тежећи угледању на господствене и достојанствене представе католичких бискупа.⁸ То се нарочито односи на сликање свечане одеће српских црквених великодостојника. Наиме, ликовни свет одевних облика био је избор страних мајстора који су често аналитички приступали овом послу.⁹ Начином на који је портретисани обучен слала се порука о каквом лику је реч. Идеја је била да се представе владари, као и црквени великодостојници као вечити, недодирнути протоком времена, људским слабостима и недостатком самопоуздања. Они су морали да изгледају идеално.

Лаицизирање владарског портрета запажа се у првим деценијама 18. века, када се за свечане галерије митрополита и епископске резиденције раде допојасне представе архијереја.¹⁰ Још увек постоји извесна идеализација лика који је сада лишен аскетско светитељског изгледа, уз појачане профане елементе. Једна линија прати портретисане који, ослањајући се на политику величајности, истичу свој статус и углед,¹¹ док другу чини низ допојасних представа у трочетвртинском профилу на неутралној позадини који не поседују барокну парадност, већ моралну идеју узвишене скромности као архијерејске врлине.¹² „Пажња сликара концентрисана је на портретисаног, са тежњом да се прикаже морални лик идеалног архијереја.“¹³

Средином 18. столећа барокна склоност према спољашњости „се постепено потискује у корист унутрашњег, личног и приватног.“¹⁴ Концепт личности окренуте себи темељи се на оживљавању традиционалног хришћанског схватања индивидуалности, које у освит модерног доба у европску културу доносе верске реформе 16. века враћајући се на Августина и његове присталице.¹⁵ Ново схватање индивидуалности више се не исказује само кроз спољашњост и јавну сферу, него кроз приватну сферу и унутрашње биће.¹⁶ Фигуре се не представљају као пуки стереотип, већ као индивидуе са карактером. Та схватања присутна су и у делу српске етничке заједнице настањене у простору европског цивилизацијског круга, код Срба који су се нашли унутар сложеног система Хабзбуршке монархије.

8 О. Микић, Д. Давидов, *Порџреџи Срба XVIII века*, Нови Сад 1965, 76.

9 П. Васић, „Костими у српској графичи“, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 162.

10 М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, 165–166. О историјским галеријама портрета које су потврђивале легитимитет и континуитет позиције коју њени ликови заузимају, о моћи и постојаности уређења које они представљају видети: F. Haskell, *History and its Images. Art and Interpretation of the Past*, London, 1995, 26–53.

11 М.Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 265.

12 *Истио*, 267.

13 М. Тимотијевић, „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, 166–168.

14 *Истио*, 688.

15 *Истио*.

16 *Истио*. О ширим идејним основама тумачења нове слике човека у барокној култури видети: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 261–276; J. A. Maravall, *Culture of the Baroque. Analysis of Historical Structure*, Manchester, 1986, 148 и даље.

Откриће личности у барокној епохи условило је, како је већ наглашено, настанак портрета као самосталног жанра који напушта оквире црквеног сликарства, што није имало за последицу дубоке и радикалне промене наслеђа као што је то био случај у сакралној уметности. Човек је творац своје судбине, способан да утиче на обликовање историје и њених догађаја. У таквим оквирима нововековне мисли, уметничке форме које су имале за циљ величање појединца као индивидуе добијају своју улогу и пун смисао. Први барокни портрети, прикази индивидуалних изгледа одређених људи, настали су посредством европских утицаја које у српско сликарство доносе средњоевропски мајстори. У другој половини 18. столећа са продором просветитељско-рационалистичких идеја класицизма отворен је пут једном новом поимању грађанског портретног сликарства. Барокни портрет „превасходно служи стварању слике јавног статуса и социјалне припадности портретисаног. Наручивањем портрета човек барокне епохе се потврђује и претендује на излазак из анонимности. Портрет је израз његове самосвести и самоуважавања. У том смислу једна од основних карактеристика барокног портрета је интересовање за феномен личности па низ портрета носи зачетке ликовног студирања карактера. Барокни портрет, међутим није само то. Његов натурализам је оклопљен симболично-алегоријским тумачењем целокупне слике света и човековог места у њој.“¹⁷ У српској уметности на репрезентативности засновани портрети одређени су захтевима поручилаца да се њихова и форма и функција ставе у службу визуелне репрезентације статуса приказаног.¹⁸ Он не „само да пресликава лик портретисаног, него још битније, одсликава његову политичку моћ.“¹⁹

У патриотској култури на изграђивање националне свести и духовног јединства српског народа утичу ликови појединих значајних личности и ликовне представе појединих историјских догађаја.²⁰ Портретне представе наручују се већ у 17. столећу, а најранији примери настали су у слободним градовима Монархије, у којима су представници српског народа живели и пре Велике сеобе. Међутим, саставни део унутрашњости породичних амбијената постају тек у наредном веку, када их наручују представници племићког сталежа, а затим и обогаћеног грађанства. Били су то махом допојасни портрети са изузетком портрета надвојводе коморанских шајкаша Владислава Фехерварија и грофа Ђорђа Бранковића, сликаних у целој фи-

17 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 263.

18 Визуелна уметност у барокној култури постала је омиљено средство утицаја на шире масе и предмет наруџбине моћних патрона који су желели да утврде и прошире круг деловања свог ауторитета. Репрезентативни портрет је, у тим оквирима као ликовни жанр, био омиљена поруџбина и један од кључних елемената промовисања личног статуса. Видети: А. Maravall, *Culture of the Baroque, Analysis of Historical Structure*, Manchester, 1986; М. S. Johnson, "Portraiture and the Making of cultural Identity: Pompeo Batoni's 'The Honourable Colonel William Gordon' *Art History* vol. 27, no. 3 June 2004, 383–411; D. Horwarth, *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Oakland, 1997.

19 Дефиниција коју је у 16. столећу дао Ђовани Паоло Ломацо. Видети: Ј. Тодоровић, *Концепції приватної на йозорниці јавної – Приватний живої на мистройолийском двору у 18. веку*, 661.

20 В. Симић, *За љубав оцабине. Паїриотіе и паїриотіизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад, 2012, 165–204.

гури, као и коњанички портрети браће Вучковић Стратимировић, које је изradio Христовор Џефаровић.²¹

Портретне представе, „одраз спознаје новонастале самосвести“, наручују се током читавог 17. века. Настали у различитим временским интервалима, носе и одлике различитих идеолошких и естетских схватања.²² Портрет је, са правим осећајем индивидуалности који поседује, постао једно од најнепосреднијих изражајних средстава, део политике презентације. При томе, постављан је у контекст не само оновремене политичке власти већ и много ширег питања концепта државног спектакла као кључног чиниоца политичких дијалога барокног доба. Такве особености понели су и портрети грофа Георгија Бранковића, који се убраја у барокне личности новог типа, и то на плану историјскокултурних и политичких дешавања половином 17. и почетком 18. столећа на српској сцени.²³ Сведочанства о његовом физичком, па и духовном лику остала су захваљујући уметничким виђењима. Амбициозност коју је поседовао представљала је покретачку снагу и, уздизала га изнад средине, уобличавајући његову индивидуалност. Пример несужењог деспота Илирика следе народни прваци: патријарх Арсеније III Чарнојевић, Исаија Ђаковић, Јован Монастерлија, Арсеније IV Јовановић Шакабента и многи други, који – свесни своје друштвене улоге и одговорности које су у тим оквирима понели – постају јавне личности на локалној и широј сцени, *personae publicae*, публичне персоне, како се, на основу директног превода латинског појма, у то време говорило.²⁴

Стварајући свој свет, гроф Бранковић је добро знао и први схватио колико су појавност и визуелна презентација важни за барокног човека. При томе, препознао је комуникацијски код коришћен у барокном језику политичке и идеолошке пропаганде.

Сенатор Ђорђе Минети, код кога је деспот Илирика становао за време заточеништва у Хебу, у својој *Хроници*, писаној 1715. године, описује Бранковића као доброћудног, веселог и разговорљивог човека који ни о коме није

21 М. Тимотијевић, „Христовор Џефаровић – коњанички портрети браће Стратимировић као Militis Christiani“, у: *Зборник Народне музеја XIII-2* (Београд), 1987, 71–81; М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 509.

22 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 509.

23 Основне студије о Ђорђу Бранковићу, зачетнику и политичком утелотворитељу варијанте српског националног илиризма, самозваном деспоту, аустријском заточенику видети: Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, Београд, 1911; *Историја Ђорђе Бранковић, „десетом Илирика“*, Београд, 1929; *Историја „Ђурађ II Бранковић, „десетом Илирика“*, Цетиње, 1955; Р. Самарџић, „Ђорђе Бранковић“, у: *Сендандрејски зборник I*, Београд, 1987, 7–22. О његовим *Хроникама*, раном примеру барокног схватања историзма, насталим као илустрација српског политичког програма обнове средњовековне државе видети: Н. Радојчић, „О Хроникама грофа Ђорђа Бранковића“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор књ. VI*, св. 1, Београд 1926, 1–45; Ј. Ређеп, *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено предање*, Нови Сад, 1991; Ђ. Бранковић, *Хроника Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије*, уводна студија Ј. Ређеп, с румунског језика превео и издање приредио Стеван Бугарски, Нови Сад, 1994; Ј. Ређеп, *Генеза Хроника грофа Ђорђа Бранковића*, Нови Сад, 2004; Ђ. Бранковић, *Хронике славеносрпске*, прир. Ана Кречмер, *Критичка издања српских писца VII*, Београд, 2008; Ђ. Бранковић, *Хронике славеносрпске*, приредила Ана Кречмер, *Критичка издања српских писца VIII*, Београд, 2011.

24 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 100.

лоше говорио и који је већи део свога времена проводио у читању. Веома много је полагао на спољашност, сасвим у духу барокног схватања света које је форми придавало велики значај, посебну пажњу поклањајући својој дугој бради, која је допирала до колена. Често ју је прао и чешљао „те је била као цвет и свила. Код куће је браду носио у кеси од кадифе, а када би излазио пустио би је да жубори.“²⁵ Поред дуге и неговане браде, на себе је скретао пажњу и необичним одевањем, као што приказују његови портрети. Одећа је одражавала више колективни него лични укус. Индивидуално и приватно у одевању „сведено је на амбицију појединца да досегне или одржи жељени социјални статус.“²⁶ Репрезентативна одећа, која је упућивала на друштвени положај, подстакнута је барокним схватањем лепог²⁷ и склоношћу барокног менталитета ка сопљашњем и визуелном.²⁸ Господственост у одевању је скоро незаобилазна приликом портретисања. Статусно дефинисање приказане личности исказивано је ставом и одећом, подлежући конвенцијама, али не потискујући лични идентитет и индивидуалност. Одећа српске етнице у Хабзбуршкој монархији била је разноврсна, са мноштвом левантинских примеса све до позног 18. столећа, као што је то био случај и са другим елементима њиховог идентитета. Провинцијално племство облачило се по угледу на угарско, војничко племство носило је униформе, док су богати представници грађанског staleжа носили одећу шивену према тадашњој бечкој моди.²⁹

Ђорђе Минети помиње неколико портрета грофа Георгија Бранковића насталих за деспотовог живота. Међу њима се истицао један у природној величини који се налазио у грофовој соби у којој је и преминуо. Највероватније је то слика из Хепског музеја, број 102, испод које је написано: *Comes Georgius Brankovic Illiriae et Rasciarum electus despotes obvit Egrae anno 1711 die 19 decembris.*³⁰ Портрет је израђен примерено схватањима епохе у којој је настао, што се очитује у примени једноставне композиционе схеме са високом фигуром деспота, веома верно приказаног, који стоји под шатором, фронтално представљен у природној величини, озбиљног израза лица, погледа усмереног ка посматрачу, с једном руком ослоњеном на штап, а другом савијеном на боку. Грофову главу, необично високог чела, покрива чалма са кићанком. Обучен је у дуги жути огртач са отвореним и искићеним рукавицама испод којих се назире доња ружичаста одећа. Дуга бела брада спушта се ниже колена, прекривајући већи део раскопчаног огртача са црвеном поставом, чини се, са колористичким бравурама карактеристичним за барокно

25 Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, 602.

26 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 180.

27 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*; Исти, „Индивидуална приватност“. *Приватни животи у српским земљама у освиј модерној доба*, прир. Александар Фотић, Београд, 2005, 711–715.

28 М. Тимотијевић, *Индивидуална приватност*, 704–716.

29 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 180–190.

30 Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, 603.

портретно сликарство. Обућа Георгија Бранковића је црвене боје. Грофу је сигурно било познато да су у Византији црвену обућу носили владари; ранији истраживачи су претпоставили да се овим гестом вероватно хтело указати на владарско порекло и положај.³¹ Портрет се ослања на сликарство прве половине 18. столећа, што је изражено у његовом наглашеном линеаризму, површинској обради фигуре и коришћењу палете интензивних, неоплемењених боја.

Други портрет последњег деспота Илирика израдио је његов секретар Јован Ренер, који је ступио у грофову службу око 1701, у време заточеништва у Бечу, и остао све до Бранковићеве смрти у Хебу, 1711. године.³² На овој слици, која је поменута у Минетијевој домаћој хроници, представљена је цела фигура деспота како стоји испред шатора, обучен као на претходном портрету, левом руком ослоњен на штап, док му је друга савијена на боку. На десној страни, у дубини пејсажа, види се војнички логор. Обе представе, без обзира на незнатне разлике у квалитету израде, показују иконографску истоветност. Испод портрета је натпис: *Comes Georgius à Brancovic illiria et Rusiarum electus Despos obwil Egra Anno 1711 die 9 Decembris.*

Из извештаја мајора Графа, упућеног 21. септембра 1891. генералу Ђукићу, сазнаје се да су постојала још три попрсја грофа Георгија Бранковића, настала за његовог живота, сликана у природној величини, масном бојом. Оригинал портрета, који се налазио у Метерниховом дворцу у Кенингсварту, копирао је сликар Шилхобл и копију поклонио власници кафане *Писторијус*, смештеној у некадашњој Јункеровој кући у којој је становао Бранковић. Друга копија попрсја, рад непознатог мајстора, налазила се у Хепском музеју под бројем 101.³³ Трећи портрет деспота доспео је у власништво његовог наследника Јована Бранковића Липовца вероватно у периоду између 1711. године, када гроф умире, и почетка 1717, када Јован коначно преузима и писану заоставштину покојника, као и *Хронике*, надајући се да ће на тај начин доћи до наследних имања Георгија Бранковића.³⁴ Међутим, било то је, како наводи Ђорђе Минети, „скоро све што је Јован могао спасти од грабљивога заповедника Хепскога грофа Ностица“,³⁵ који је за себе приграбио безмало сву деспотову заоставштину. Овај портрет Георгија Бранковића, насликан за живота, био је једини који се нашао у поседу припадника српске етнице.

Прве представе са ликом грофа Георгија Бранковића биле су инспирисане идејама јавне барокне репрезентације, која се пренела и у оквире приватне сфере. Појединац свој идентитет доживљава целовито, што је за последицу имало да разлика између јавног и приватног грађанског портрета буде скоро избрисана. Биографске особености условиле су наглашено фактографско сликање лика и одеће, а инсистирање на физичкој сличности

31 *Исџо*.

32 О ступању у службу Јована Ренера видети: Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, 564.

33 *Исџо*, 604.

34 *Исџо*, 612.

35 *Исџо*, 604.

са представљеним постао је идеал. Свестан свог идентитета наручилац не жели да његова посебност буде потиснута идеализованим уопштавањем.

Током 18. столећа полако нестаје идеја о алегоријском портрету, у коме је помоћу посредне симболике истакнут статус појединца. Представљеног окружују статусни симболи присутни и у свакодневном животу. „У том смислу портрети исказују идеологију новонасталога грађанства у којој се сваки успешан појединац осећа као *selfmade man*.“³⁶ Српска етнија насељена на просторима Хабзбуршке монархије прихвата овај тип портретских представа, које су настале у протестантским земљама средином 17. века, посредно, од угарског провинцијалног племства, „које свој идентитет истиче поштовањем традиције, супротстављајући је новим портретским идејама бечке дворске аристократије.“³⁷

У науци је одавно указано на то да се један портрет грофа Георгија Бранковића налазио у дворској резиденцији београдско-карловачких митрополита у Београду. Ова убедљива претпоставка изведена је на основу инвентара састављеног након смрти Викентија Јовановића 1. марта 1733. године, у коме се каже да се у соби поред придворне капеле налази „један контрафе деспота Бранка (!) на платну и рами зеленој.“³⁸ По свему судећи, реч је о допојасном портрету – јер се у поменутом инвентару за портрете у целој фигури то изричито наводи – који се сматрао изгубљеним. Недавно је у научној литератури изнесено уверљиво мишљење да га је патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента пренео 1739. године из Београда у Карловце. Потом је смештен 1744. године, непосредно пре одржавања народно-црквеног сабора, на коме су прочитане и потврђене привилегије, у салу Патријаршијског двора, где га је и затекла пописна државна комисија 1748. године.³⁹ Унутрашњост митрополијске резиденције у Сремским Карловцима била је за оновремене прилике богато опремљена и „украшена са племенитом једноставношћу старине.“⁴⁰ Познато је да се на новом двору у Сремским Карловцима за време патријарха Арсенија IV у свечаној сали налазило доста портрета и других уметничких дела. Били су то, поред представе Георгија Бранковића, портрет Арсенија IV у природној величини, Арсенија III Чарнојевића и митрополита Мојсија Путника. Уз њих су стајале бакрорезне представе Марије Терезије и Јосифа I уоквирене црним рамом са украсом у облику позлаћеног лишћа, као и два сликана портрета царице и мали портрет принца Јосифа II. У истој сали били су сликани портрети тадашњег краља Русије и његовог наследника, хералдичка слика цара Стефана, седам

36 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 510.

37 *Исто*, 511.

38 Р. Грујић, „Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718-1739)“, *Споменик СКА*, III, други раз. 44, 1914, 130.

39 Б. Тодић, „Јов Василијевић у Карловцима 1743-1744. године“, у: *Зборник Народне музеја XVIII-2, историја уметности* (Београд), 2007, 190-191.

40 Ф. В. Таубе, „Опис Славоније и Срема“, у: *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* књ. 4-5, Матица српска, Нови Сад, 1958, 222.

икона на олтару у сали, икона Светог Николе и шест „лакираних“ слика профане садржине. У патријарховој спаваћој соби налазиле су се две историјске слике српских царева Стефана и Уроша, а у соби са камином тринаест различитих бакрореза и земљишних мапа.⁴¹ Поређењем карловачке и београдске резиденције, могу се уочити велике разлике. Док су зидови свечане сале у Београду били украшени иконама, изузев представе митрополита Мојсија Петровића,⁴² сликани аранжман Патријаршијске сале у Карловцима чинили су углавном портрети. Од светих слика остала је икона Светог Николе и још седам икона на олтару.⁴³ Однос портрета, који су у својој суштини носили политизовану поруку историјског аргумента, и простора у којима су били излагани илустровао је идеологију власти.

Портрет Георгија Бранковића чувао се у дворској резиденцији у Сремским Карловцима до Другог светског рата. Данас је изложен у сталној поставци Музеја српске православне цркве у Београду.⁴⁴ Актуелни ликовни узорци одредили су иконографију портрета. Гроф је представљен до појаса у овалном медаљону, на којем су исписани име, место и датум смрти насликаног: *GEORGIUS BRANKOVICS SERBIAE ET RASCIAE DESPOTES OBIIIT EGRAEI 9 DEC 1711*. Фигура до бедара последњег претендента на деспотство српско обученог у свечани тамноцрвени огртач, пуштене дуге беле косе и браде, смештена је у простор са симболичним ликовно-текстуалним садржајем пренесеног значења и окружена предметима, штафажом одређеног иконолошког обрса. Доњи део слике обликован је према знамом принципу наглашавања домена власти портретисаног. У средини је постављен грб, хералдички симбол, елемент племићког статуса, фланкиран свечаним титуларом деспота на српском и латинском језику.⁴⁵ Портрет је понео велике пропагандне карактеристике. Гроф је представљен као оличење идеје власти, као персона која својим особинама потпуно одговара идеји идеалног вође, националног хероја, на чији ауторитет се могло ослонити и на кога би се требало угледати. Бранковић је достојанствени представник српског народа, народа који је имао своју историју и чврсто изграђен етнички идентитет који није требало мењати.

Акцесориј је сачињен од богато набране драперије, библиотеке, стола на коме се налази владарска капа са перјаницом, и одеће, статусних симбола изражених у јавној презентацији ранга, угледа и утицаја грофа. Према уобичајеној оновременој пракси, набрана драперија у позадини даје портрету барокно театрални изглед, а представљеном утисак узвишеног ауторите-

41 С. Гавриловић, *Списи из заоставишине патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабеније*, Споменик САНУ СХХХХХ, Одељење историјских наука, 13, Београд, 2004, 67–94.

42 Р. Грујић, „Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718-1739)“, 128. Царски и други портрети налазили су се по собама и кабинетима. *Истио*, 126, 129.

43 Б. Тодић, „Јов Василијевић у Карловцима 1743-1744. године“, 188.

44 Димензије портрета су 61 x 76 cm, инвентарни број 3892.

45 Сажимање слике и текста није била особеност само религиозног сликарства. Оно је присутно и у оквирима портретског жанра. Исписани текстови најчешће садрже имена и титуле портретисаних. Видети: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 240.

та. Њено присуство није само штафажно – оно има симболично значење балдахина изнад владарских престола. Такво тумачење које прелази оквире декорације драперија је добила, посредством амблематске литературе, још на Фукеовом портрету Шарла VII и касније на Веласкезовим портретима.⁴⁶ И други детаљи на овој представи, које је сликар уклопио у композицију са циљем да понесу улогу алегоријског значења програма условљеног политичким хтењима наручилаца, вешто су преузети из портретног сликарства сличних идејних суштина: сто, библиотека, парадни став.

Из расправа посвећених портретном сликарству, иконолошких студија и блиских портретних схема приближно исте идејне позадине, познато је да сто није само део мобилијара, већ да има одређено значење – на портретима се појављује као симбол достојанства и праведности.⁴⁷

Полица са књигама која се назире у позадини портрета, лево од фигуре Георгија Бранковића, исказује идеју о библиотеци као студијском простору интелектуалца. Крајем 17. столећа гроф је поседовао велику приватну библиотеку, што је за то време представљало реткост. Приватне библиотеке постају карактеристична обележја за интелектуалне кругове око средине и половине 18. века.⁴⁸ Акцесоријум у виду књига и прибора за писање носи симболични печат дуго стицаног знања још од хришћанског хуманизма италијанске ренесансе. Прошириће се на поетску речитост *Vanitas* композиција холандског поднебља, које се интересују за тумачење таштине људског знања и тријумфа смрти над животношћу.⁴⁹ Биће део бизарних и апстрактних садржаја маниристичке уметности који су одражавали опште стање изгубљене равнотеже, сумњу и подвојеност човекову, откривајући му да није господар своје судбине. Постаће „оружје“ контрареформације важно у симболично-метафоричној интерпретацији и дидактичном тумачењу једне барокне слике ангажованог карактера.

Фронтални став и хијератична укоченост грофове фигуре у складу су са изгледом историјских портрета српских средњовековних владара чијим се легитимним наследником Бранковић сматрао. Пластична обрада његовог сугестивног лика изведена је зналачки, светло–тамним партијама у скали мркоцрвених, тамнозелених и смеђих тонова. На лицу се, поред ове типизације, препознају црте реалне физиономије деспота добро познате са његових савремених и каснијих уљаних и графичких портрета.

46 J. Gallego, *Visions et symboles dans la peinture espagnole du siecle d'or*, Paris, 1968, 219; Л. Шелмић, „Бакропрез 'Кнез Лазар' Захарије Орфелина“, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 9, Нови Сад, 1973, 291–301.

47 J. Gallego, *Visions et symboles dans la peinture espagnole du siecle d'or*, 210–225; Л. Шелмић, „Бакропрез 'Кнез Лазар' Захарије Орфелина“, 291–301; G. Baum, „Early Flemish Portraits 1425-1525“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 43, No. 4 (Spring 1986), 4–64; J. C. Rearic, M. W. Bulgarella, „Public and Private Portraits of Cosimo de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of His Ducal Patrons in Ottawa and Turin“, *Artibus et Historiae* Vol. 25, No. 49, 2004, 101–159.

48 М. Тимотијевић, *Рађање модерне љивајности. Привајни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 332. О уобличавању свести о приватним библиотекама видети: *Истио*, 323–334.

49 Р. Михаиловић, *Мртва љивајност у српском сликарству XVIII и XIX века*, Београд, 1979, 64–67.

Симболично супротстављање светло–тамно носи садржајне импликације. Сликари користе палету боја чији интензитет долази до изражаја. Затамљивањем или расветљавањем основних боја постиже се контраст светло–тамно, светла и сенке, чиме се у најпотпунијој мери доприноси идејној реторичности представе, подстицању емоција и психичке тензије. Неутрална дифузна светлост не игра важну улогу, а када се примењује, онда строго одговара идејном садржају, вршећи симболичну улогу светла, али се никада не утква у ликовну организацију слике. Тек у каснијим временима озбиљније се прихвата идеја светлости као антитезе, па тако и светлости као формалног елемента којим се постиже визуелизација идеје светлости као реторичког контраста. У целини, портрет је решаван тонски са префињеном валерском градијацијом која дочарава потребну илузију волумена и простора, и наглашеном индивидуалношћу представљеног лика, свесног свог значаја и угледа.

Реплике и касније копије овог Бранковићевог портрета које су циркулисале простором Хабзбуршке монархије насељеним српском етничком коришћене су као обрасци актуелних представа националног хероја и витеза, борца против непријатеља хришћанске вере.

На грофовом портрету парадног става и барокне помпезности подједнако студиозно су изведени материјализација одеће, са познавањем тактилних вредности сликане материје, детаљи штафажне позадине и обрада лика. Физичке и психичке карактеристике портретисаног имале су истоветну улогу и вредност као и делови одеће и други акцесорни предмети који пружају податке о друштвеном, класном, па и духовном опредељењу представљеног. Уметник је поседовао способност да се концентрише на психолошку обраду лика чији је израз смирености и сазнања о сопственом значају уверљиво представио.

И у иконографском погледу и у домену ликовне поетике и функције, у складу са разрађеним западноевропским решењима, представа Георгија Бранковића је типично барокна портретна форма актуелне визуелно-вербалне презентације и величања појединца, рађена по узору на сличне портрете сликане за владарске портретне галерије.

Овај портрет Георгија Бранковића који је послужио као узор за низ каснијих грофових сликаних портрета и који је вероватно настао према јединој доступној представи деспота доспелој у власништво његовог наследника Јована Бранковића, у ранијој литератури датовао је око 1750. године.⁵⁰ Међутим, недавно је изнесена уверљива претпоставка да је портрет наручен за дворску резиденцију Београдско-карловачке митрополије у Београду,⁵¹ у време последњих година живота Мојсија Петровића, можда приликом његовог избора за београдско-карловачког митрополита 1726, али, свакако, пре 1730. године. На овакво датовање навела је околност да на портрету није забележено преношење грофових моштију из Хеба у Крушедол 1743. године, као

50 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 241, 264.

51 Б. Тодић, „Јов Василијевић у Карловцима 1743-1744. године“, 191.

што је то учињено на касније насталој представи која се налазила у Сремским Карловцима, а чија реплика се данас чува у Музеју Срба у Хрватској.⁵²

Заточењем деспота Илирика нестале су све наде за обнављање српског царства. Тако су историјске околности учиниле да овај његов постхумни портрет, који је понео све елементе патетичне барокне мистификације, представља „усамљен пример барокне државнотворне политичке утопије.“⁵³

Један портрет Георгија Бранковића, по коме је Венцел Енгелман израдио 1794. године бакрорез придодат уз Прибавленіе *Историје* Јована Рајића, засебно штампан у Бечу 1795. године, налазио се у Карловачкој патријаршији.⁵⁴ Међутим, Енгелманова бакрорезна представа није изведена према сачуваном грофовом портрету који се данас налази у Музеју српске православне цркве у Београду. Из тих разлога, а на основу коментара веома обавештеног Јована Радонића, биографа деспота Бранковића, може се скоро поуздано претпоставити да су се почетком последње деценије 18. столећа у карловачкој дворској резиденцији налазила два различита грофова портрета. Представа по којој је настао Енгелманов бакрорез, данас изгубљена, била је слична портретима Георгија Бранковића, међусобно скоро истоветним и сличне величине, који се чувају у Збирци слика Одјела Срба у Хрватској при загребачком Повјесном музеју Хрватске и Немезети музеју у Будимпешти.

Док су сликани портрети били намењени украшавању репрезентативних митрополијских резиденција и свечаних просторија манастирских конака, и на тај начин постали неприступачни широј јавности, бакрорезни портрети су преко књига успоставили непосредну везу са грађанском класом. Као уметничка техника, графика је била у могућности да искаже различите политичке захтеве наручиоца. Подређена надзору централних власти понела је значење једног званичног идеолошког става и успела да задовољи културне потребе образованог дела друштва.⁵⁵ Више него у другим уметностима, изванредан препород графике донео је овом медијуму прослављеност.⁵⁶ Графика је служила и као помоћно средство намењено уметницима, а књиге са графичким илустрацијама налазиле су се у инвентарима скоро свих сликарских школа тог времена, са читавим богатством ликовних предлога са којих су се сасвим слободно преузимала иконографска решења и мотиви. Тим путем су се из водећих сликарских центара преносиле не само иконографске већ и актуелне ликовне идеје. И у српској барокној култури књига и графика постају медији посветовљавања.⁵⁷ Наиме, сликарство, иконопис и живопис дуже негују поствизантијску традицију, док бакрорезна графика, у виду апендикса српских штампаних књига, преднасловних и посебних гра-

52 *Исѝо*, 191, фуснота 60.

53 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 264.

54 Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, 604, фуснота 1.

55 N. Gramaccini, „Die Druckgraphik im Licht, Der Durbruch eines popularän Mediums“, in: *Mehr Licht, Europa um 1770. Die bildenden Kunst der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1999, 435–448; N. Gramaccini, „Druckgraphik, eine eigenständige Kunst“, in: *Mehr Licht*, 283–339.

56 Изузетну експанзију доживљава у време просветитељства. *Исѝо*.

57 Д. Медаковић, *Пушчеви српског барока*, Београд 1971, 272.

фичких листова са портретима, грбовима, подацима о имену, титулатурама, посветама и сигнатурама,⁵⁸ тежи удаљавању од конзервативног.⁵⁹ Будући да је карактерише могућност широке дистрибуције, лаког економисања у трговини њоме, бржег прихватања страних и модерних струја у сликарству, графика ће представљати нов начин примања и исказивања сложених идејних порука и учених погледа на свет. Као таква, биће погодна средство за задовољење политичких захтева и потреба за реформацијом религиозне уметности од стране српске православне цркве на подручју Хабзбуршке монархије.⁶⁰ То показује колико су графички листови подстицали српску историјску свест и колики је био напор црквене јерархије да српску мисао споји са аустријском државношћу. Путем бакрореза било је могуће премостити политички дисконтинуитет, омогућити наставак српске духовне културе и на тај начин остварити суштину српског препорода. Графика ће бити икона, књига која има дидактичку улогу, *Biblia Pauperum* за необразоване. Спајаће два света, Исток и Запад, старо и ново, у сасвим особиту и слојевиту уметност на територији данашње Војводине.⁶¹ Јерарси Карловачке митрополије који су предузели корените промене на свим нивоима, и утврдили поредак српске цркве организовањем епископија, парохија, митрополија и манастира, на новом тлу, постали су највећи ктитори графике која је потпомагала и бележила актуелне верско-политичке програме.⁶²

Европске граверске радионице упражњавале су праксу да се портрети израђују по примеру уметнуте слике. Жељени портрет се постављао у визуелни оквир, најчешће, овалног медаљона на архитектонском постаменту са декоративним елементима и одговарајућим алегоријско-амблематским садржајем и текстом.⁶³ Тако је на бакрорезу Венцела Енгелмана, сигнираном у доњем десном углу,⁶⁴ гроф Бранковић представљен у овалном медаљону ованчаном лаворовим венцем, на правоугаоном постољу, ослоњен на сто на коме се налази владарска капа са перјаницом. Окренут је полуполево, гологлав, дуге седе браде, одевен у одећу постављену хермелином. На левој страни је богато набрана драперија, а на десној у дубини пејсажа три војничка шатора. По иконографској концепцији, бакрорезни лик Ђорђа Бран-

58 О. Микић, „Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете“, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 49–55.

59 М. Јовановић, „О графичком делу као предлошку српској уметности XVIII века“, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 193–199.

60 Б. Вуксан, „Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку“, у: *Зборник Филозофској факултета XVI*, Београд, 1989, 199–221. О значају и популарности које је добила графика као медијвидети: R. W. Schribner, *For the Sake of Simple Folk, Popular Propaganda for the German Reformation*, London, 1981; N. Gramaccini, „Die Druckgraphik im Licht, Der Durchbruch eines populären Mediums“, in: *Mehr Licht, Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1999, 435–448; R. Belgrave et al., *Prints as Propaganda. German Reformation*, London, 1999.

61 Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, 199–221.

62 Д. Давидов, „Ктитори и приложници српске графике XVIII века“, у: *Српска графика XVIII века*, Београд, 1986, 13.

63 О. Микић, *Портрети Срба у XVIII веку*, 98.

64 *Резал Венцел Енгелманн у Бечу 1794*. Димензије композиције: 110 × 168 mm. Бакрорезни портрети имали су, по правилу, записану годину израде за разлику од уљаних код којих недостатак тачног датовања онемогућава прецизније утврђивање хронолошког следа.

ковића везује се за његове портрете из прве половине 18. века по којима је и рађен цртеж за ову гравиру. Испод правоугаоног постоља, на коме се налази запис *ГЕОРГИЈ П БРАНКОВИЧЪ ПОСЛЪДНІЙ ДЕСПОТА СЕРБИЈ*, распоређени су ратнички симболи: застава, копља, штит, панцир и топовска цев са ђуладима.⁶⁵ Мртва природа постављена око сокла добија одређену смисаону димензију када се повеже са самим ликом, а фигура одређеније иконографско место у композицији.⁶⁶

У збирци слика Одјела Срба у Хрватској при загребачком Повијесном музеју Хрватске, како је већ наглашено, чува се портрет грофа Бранковића, од непознатог аутора, рађен уљем на платну.

Деспот Бранковић је приказан са дугом седом брадом, у допојасној фигури, обучен у црвени плашт са хермелином. Левом руком је наслонен на постамент, десном подбочен. С леве стране је црвена драперија, а десно у позадини назире се неколико шатора и облачно небо.⁶⁷

У литератури је забележено да је представа насликана према бакрорезу Венцела Енгелмана, и на основу тог закључка време њеног настанка смештено је пред крај 18. и почетак 19. столећа.⁶⁸ Највећи део ове збирке, као и осталих у Одјелу Срба у Хрватској, чине предмети који су донети у Другом светском рату из српских цркава и манастира по Хрватској и који су се као власништво Српске православне цркве чували у овом делу Повијесног музеја Хрватске. Имајући у виду начин на који је формирана збирка слика, реално је претпоставити да портрет деспота потиче из неке српске епархијске резиденције или манастира и да је за време рата донет у Загреб. Питање времена настанка ове представе и узора по коме је рађена сасвим је отворено. Могуће је да је насликана крајем 18. и почетком 19. века, али је реалније да је копирана према портрету који се налазио у дворској резиденцији у Карловцима, данас изгубљеном, или некој његовој реплици. На вероватност ове претпоставке указују две чињенице: постојање иконографски скоро истоветног портрета у Немезети музеју у Будимпешти (Magyar Nemzeti Muzeum) који се, на основу ликовног поступка, може датovati у ранији период⁶⁹ и текст испод портрета дужи и другачији од онога исписаног испод Енгелмановог бакрореза. У тексту испод представе грофа Бранковића из Збирке Одјела Срба исказано је неколико прецизних чињеница које упућују на то да портрет није настао према бакрорезу, већ да је насли-

65 П. Васић, „Илустрације српске књиге у XVIII веку“, у: *Каталог Српска шtamпана књига у 18. веку*, Нови Сад–Београд 1963, 162; Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, Београд, 1964, 294, бр. 323; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад, 1978, 414, бр. 231; О. Микић, *Поријетли Срба XVIII века*, 212, кат. бр. 4.

66 Р. Михаиловић, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, 67.

67 Није сигниран. Димензије: 120,5 x 84,5 cm. PSPC 957. Видети: О. Микић, Д. Давидов, *Поријетли Срба XVIII века*, 30, кат. бр. 13; V. Božić, *Zbirka slika Odjela Srba u Hrvatskoj, Povjesni muzej Hrvatske, Zagreb*, 1978, 42, кат. бр. 77; О. Микић, *Поријетли Срба XVIII века*, 111, кат. бр. 16.

68 V. Božić, *Zbirka slika Odjela Srba u Hrvatskoj, Povjesni muzej Hrvatske*, 42, кат. бр. 77.

69 Претпостављамо да је портрет настао у 18. столећу и да је насликан према изгубљеном портрету који се налазио у дворској резиденцији у Сремским Карловцима. Аутор је непознат, није сигниран. Димензије: уље на платну 83 x 118 cm. Видети: О. Микић, Д. Давидов, *Поријетли Срба XVIII века*, 31, кат. бр. 14; О. Микић, *Поријетли Срба XVIII века*, 111, кат. бр. 17.

кан према другом узору. Текст записа исписан у десет редова гласи: *Georgius Brankovicz Despota quondam Serviae Egra in Bohemia postqumg illic Annos exul vixisset 1711. D. 19 sept. fatis functus ossa ejus Ao=1743. d. j. octobr. Effossa et in Syrm um per Illrum D. Athanasiu Raskovicz. SSa Regiae in Hunge. et Bohemia Majest. Colonellum delata a Beatissimo Domino Arsenio Joannovicz or. Pr. Rit. Eccl. Arciepsc. et Patriarcha humata sunt.* Истицање пуковника Рашковића, и посебно патријарха Арсенија IV Јовановића упућује на претпоставку да је портрет копија портрета који се налазио у дворској резиденцији у Карловцима и по којем је, према тврдњи Јована Радонића, настао и Енгелманов бакро-рез. Околност да је на портрету забележено преношење грофових моштију може нас навести на претпоставку да је настао после 1743. године.

Према инвентару дворске резиденције бачких епископа у Новом Саду састављеном 1757. након смрти Висариона Павловића, на зидовима великог салона који је истовремено служио и као свечана трпезарија, налазио се и портрет грофа Георгија Бранковића поред три графичке представе религиозне садржине, графичких листова са представама Пећке патријаршије и Хиландара, портрета Карла VI и његове супруге, принца Еугена Савојског, епископа Висариона Павловића, две географске мапе, графичке представе земаљског глобуса, представе грба Карла VI, и „једне фигуре велике са изобразеним Шведом.“⁷⁰ Стари владичански двор бачких епископа, који је 1741. године подигао Висарион Павловић, био је омања, скромна барокна грађевина на спрат. Касније је резиденција срушена, али се на основу описа из 1757. и 1805. године бар у оквирним цртама може сазнати како је изгледао и на који начин је био уређен.⁷¹

У дворској резиденцији Банатске епархије, у Вршцу, такође се налазио портрет грофа Георгија Бранковића, рад непознатог аутора, сликан уљем на платну,⁷² данас власништво Народног музеја у Вршцу.⁷³

Након пресељења седишта Банатске епархије из Карансебеша у Вршац 1750. године, залагањем тадашњег епископа Јована Георгијевића приступило се изградњи Владичанског двора за резиденцијалне потребе вршачко-карансебешког владике. Камен темељац зграде двора, која је пројектована велелепно, с обзиром на своју намену, освећен је 1757, а грађевина је завршена 1763. године. Била је то најрепрезентативнија епархијска резиденција која се по монументалности могла поредити једино са тадашњим митрополијским двором у Сремским Карловцима. Првобитно обликована као барокна структура са централним и бочним ризалитима, грађевина је изведена као спратни објекат са низом репрезентативних просторија и приватном двор-

70 В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада. Из архива новосадског мајстџрајта*, Нови Сад, 1947, 112.

71 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватносџи. Приватни живоји Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 476.

72 Л. Мирковић, *Црквене сџарине у срџским црквама и манастицирима Банаџа, Румуније и Мађарске*, Споменик САНУ ХСЦХ, Београд, 1950, 3, Вршац – епископски двор, бр. 5.

73 *Поџис сликарских и вајарских дела у музејима и џалеријама слика Војводине*, Нови Сад, 1965, 108, Народно музеј Вршац, бр. 134; О. Микић, Д. Давидов, *Портирџи Срба ХџVIII века*, 30, кат. бр. 12; О. Микић, *Портирџи Срба ХџVIII века*, 110, кат. бр. 14. Димензије композиције: 79,5 × 100 см.

ском капелом светих арханђела Михаила и Гаврила. Радикалну адаптацију која је у потпуности изменила изглед здања, извршио је владика Гаврило Змејановић 1904. године. Првобитни изглед највише је сачувала капела двора са репрезентативним каменим намештајем, часном трпезом и нишом проскомидије у олтару која је добила облик раскошног барокног табернакла. У двору су се налазили: вредна збирка портрета најзначајнијих епископа вршачке епархије, велика библиотека, архива, бројни предмети примењене уметности барокног доба и збирка икона ван богослужбене употребе, сакупљана у Банату током три столећа.

Портрет грофа Бранковића из владичанског двора у Вршцу, рађен према слици која се чувала у дворској резиденцији у Сремским Карловцима, а данас се налази у Музеју српске православне цркве у Београду, веома је оштећен. У доњој половини представена налази се очуван дуг запис, епитаф са паралелним текстом на латинском и славеносербском језику.⁷⁴ Гроф је приказан у допојасној фигури у овалу, драпираном црвеним завесама, на чијем се врху, изнад главе деспота, налази круна.⁷⁵ На овалу је натпис: *II GEORGIUS BRANKOVICH SERBIAE ET RASSIAE DESPOTES. OBUT EGRAE 19 DECem: ANo 1711.*

Портрет је наручен за владичански двор Банатске епархије вероватно пре 1743. године, у време када се њено седиште још увек налазило у Карансебешу.⁷⁶ На овакво датовање навела је околност да у тексту испод њега није забележено преношење грофових моштију из Хеба у Крушедол 1743. године, као што то није учињено ни на узору по коме је настао.

Јован Радонић помиње да су се у манастиру Крушедолу и Хопову, такође, налазили, позније сликани портрети Георгија Бранковића великог формата са латинским натписима. Нажалост, тим представама се губи траг.⁷⁷

Последица стечене самосвести и новонасталог укуса, који у 18. столећу добија на значају, јесте и појава уздизања важности грађанске породице и њеног дома, чијим је украшавањем, сходно идеологији грађанске културе, наглашаван приватни визуелни идентитет, што је и проузроковало наручивање портрета и куповину слика.⁷⁸

Део ентеријера српских грађанских домова на простору Хабзбуршке монархије чинили су портрети, слике и графички листови савременика, зна-

74 Р. Рашајски, *Галерија слика у банајској епархији у Вршцу и манастиру Месићу*, Рад војвођанских музеја 2, Нови Сад, 1953, 278; текст записа на латинском и славеносербском језику 282, напомена 5.

75 Круна је симбол краљевства. Зашиљени врхови који сијају подсећају на зраке сунца, као што се крунисани владари могу уопштено схватити као представници патријархално соларне слике света. Отуда су краљевске круне по правилу начињене од „сунчевог метала“, злата. У свету хришћанских представа круна не означава само *Maiestas Domini*, већ и највиши степен егзистенције који је могуће достићи. Видети: Н. Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur Verlag, München, 1998, 184.

76 Епископија вршачка основана је 1481. у манастиру Месићу, у доба деспота Јована Бранковића, ктитора многих манастира. Забележено је да се први епископ звао Партемије, који је у Банат стигао са Свете Горе, из Хиландара. Због најезде Турака у 17. и 18. веку епископија се премешта у Карансебеш, данас град у Румунији.

77 Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, 604, фуснота 1.

78 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 508–521.

менитих људи и идеализоване представе историјских хероја. Међу првим представама српских историјских хероја су коњанички портрет цара Душана, алегоријско-хералдичка слика, рађена по узору на графички лист из *Сйематйоѳрафије* Христофора Џефаровића и портрети грофа Бранковића, копије познатог репрезентативног портрета наручиваног за митрополијске дворове и манастирске конаке. Они у погледу иконографије и у домену ликовне поетике и функције одговарају начелима барокне културе.

Крајем 18. и почетком 19. столећа грађанске породице и даље купују за своје домове портрете грофа Бранковића, поред портрета савремених хероја, Јована Рајића и Доситеја Обрадовића. У попису имовине новосадског подбележника Димитрија Зделаревића, састављеном 1797. године, поред представе Јована Рајића, наводи се и портрет Бранковића.⁷⁹ У дому Исака Исаковића налазио се портрет деспота који је након смрти његове супруге Неранце продат на лицитацији 14. марта 1797. године.⁸⁰

Отприлике 1850. године настали су литографски портрети и историјске композиције Анастаса Јовановића, рађени за *Сйоменике србске*. То је време када је код уметника већ била испољена романтичарска инспирација која је довела до амбиције да се издају серије историјских портрета и догађаја у свескама. Идеја о популарисању прошлости и историјских личности зачела се код Јовановића још 1841, а остварена је у времену од 1850. до 1852. године. По уметниковој замисли, *Србски сйоменници* требало је да садрже дванаест свезака, свака са по три портрета и једном историјском композицијом. Објављене су само четири које приказују високи степен овладавања Анастаса Јовановића литографском техником, његову снагу компоновања и сигурност у цртању портрета и историјских композиција. Штампани су изврсни портрети проте Матије Ненадовића, Саве Текелије, Ђорђа Бранковића, Карађорђа, Доситеја Обрадовића, Хајдук Вељка Петровића, Јована Рајића, Петра II Петровића Његоша, затим ликови средњовековних владара, Стефана Немање, Стефана Првовенчаног, краља Милутина, Стефана Дечанског и историјске сцене из њихових живота.⁸¹

У београдски Народни музеј 1857. године доспела је као поклон једна копија портрета грофа Бранковића, рађена уљем на платну.⁸² На полеђини ове представе налази се запис: *Поклони музеуму србском Василије Радојковић ирѳовац Беоѳрада 1857. ѳод. 10 оѳ фебруара*. Натписи на раму овалног

79 В. Стајић, *Новосадске биоѳрафије из Архива новосадскоѳ маѳистѳраѳиа*, I-1, Нови Сад, 1936, 248; М. Тимотијевић, *Рађање модерне ѳриваѳностии. Приваѳни живоѳ Срба у Хабзбуршкоѳ монархији од краја 17. до ѳочетѳка 19. века*, 515.

80 У попису састављеном након смрти Неранце помиње се „лик Бранковића за који су плаћене 4 крајцере, лик царице Катарине“. Видети: В. Стајић, *Новосадске биоѳрафије из Архива новосадскоѳ маѳистѳраѳиа*, 292; М. Тимотијевић, *Рађање модерне ѳриваѳностии. Приваѳни живоѳ Срба у Хабзбуршкоѳ монархији од краја 17. до ѳочетѳка 19. века*, 515.

81 Д. Медаковић, „Ка лику Анастаса Јовановића“, *Истѳоријски ѳласник* 2, Београд, 1949, 87–90; П. Васић, *Живоѳ и дело Анастѳаса Јовановића ирѳоѳ срѳскоѳ лиѳѳѳраѳа*, Београд, 1962; Л. Шелмић, „Анастас Јовановић. Литографије“, у: *Срѳско сликарсѳѳво 18. и 19. века*. Одабране студије, Нови Сад, 2003, 7–14.

82 Аутор је непознат, није сигниран. Димензије: 65,5 × 87 см.

медаљона и испод портрета деспота исти су као и на знамом портрету, из Музеја српске православне цркве, који је послужио као узор.⁸³

Оновремени ликовни концепти портрета одредили су и иконографију представа грофа Георгија Бранковића. Све оне су, сличне композиције и ликовне поетике, имале, мање-више, заједнички симболични пратећи садржај сачињен од предмета, одеће, статусних симбола, традиционално изражених и у јавној презентацији ранга и ауторитета, који су окруживали деспота за живота.

Допојасни портрети, модерне барокне ликовне поетике, настали након смрти грофа засновани на концепту схватања политике величајности, најчешће су сликани за потребе излагања у свечаним просторијама митрополијских или патријаршијских резиденција. На њима предметна симболика игра важну улогу и у спрези са ставом и гестом представљеног ставља нагласак на његов високи положај, ауторитет и политичке тежње. Репрезентативни портрети деспота, својом појавом, изгледом и местом излагања одражавају оновремену друштвенополитичку реалност српске етнице на подручју Хабзбуршке монархије.

83 Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, 604, фуснота 1; Н. Кусовац, „Српско сликарство XVIII и XIX века“, у: *Каталог збирке Народног музеја*, Београд, 1987, 188, кат. бр. 1166; О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 110–111, кат. бр. 15.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабић, Гордана. „Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у српском зидном сликарству XIII-XVI века“, у: *Сава Немањић – историја и предање*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1979, 319–340.
- Baum, Gary. “Early Flemish Portraits 1425-1525”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 43, No. 4, Spring 1986, 4–64.
- Belgrave, Roland (et. al). *Prints as Propaganda. German Reformation*, History of Art Department, University College London, London, 1999.
- Белецкий, Платон. *Украинская портретная живопись XVII-XVIII века*, «Искусство» Ленинградское отделение, Ленинград, 1981.
- Beyer, Antony. „Face to Face“, in: *The Early Portrait from the collections of the Prince of Liechtenstein and the Kunstmuseum Basel*, Prestel, München, 2006.
- Biedermann, Hans. *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur Verlag, München, 1998.
- Borčić, Vera. *Zbirka slika Odjela Srba u Hrvatskoj*, Povijesni muzej Hrvatske, Zagreb 1978.
- Бранковић, Ђорђе. *Хроника Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије*, уводна студија Ј. Ређеп, с румунског језика превео и издање приредио Стеван Бугарски, Прометеј, Нови Сад, 1994.
- Бранковић, Ђорђе. *Хронике славеносрпске*, прир. Ана Кречмер, Критичка издања српских писаца VII, 2008.
- Бранковић, Ђорђе. *Хронике славеносрпске*, приредила Ана Кречмер, Критичка издања српских писаца 8, 2011.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*, Reaktion Books Ltd., London, 2002.
- Bruneau, Philippe. „Le portrait“, *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, R.A.M.A.GE 1, 1982, 71–91.
- Васић, Катарина. „Бакрорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1746. године“, у: *Зборник Народној музеја 18-2* (Београд), 2007, 219–230.
- Васић, Катарина. *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, Платонеум, Нови Сад, 2013.
- Васић, Павле. *Животи и дело Анастаса Јовановића првој српској литографа*, Народна књига, Београд, 1962.
- Васић, Павле. „Илустрације српске књиге у XVIII веку“, у: *Кашлој Српска шtamпана књига у 18. веку*, Нови Сад–Београд, 1963.
- Васић, Павле. „Костими у српској графици“, у: *Српска графика XVIII века*, Матица српска–Балканолошки институт САНУ, посебна издања, Београд, 1986, 157–162.
- Војводић, Драган. *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (рукопис докторске дисертације), Филозофски факултет, Београд, 2006.
- Вуксан, Бодин. „Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку“, у: *Зборник Филозофској факултету* 16, 1989, 199–221.

- West, Shearer. *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- Гавриловић, Славко. „Списи из заоставштине патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте“, *Сјоменик САНУ* 139, , 2004, 67–94.
- Gallego, Julian. *Visions et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Klincksieck, Paris, 1968.
- Gombrich, Ernst Hans. *The Mask and the Face, The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art*, in: M. Mandelbaum (ed), *Art Perception and Reality*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972, 1–46.
- Gramaccini, Norberto. „Die Druckgraphik im Licht. Der Durchbruch eines populären Mediums“, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Mareike Bückling (eds). *Mehr Licht, Europa um 1770. Die bildenden Kunst der Aufklärung*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 1999, 435–448.
- Gramaccini, Norberto. „Druckgraphik, eine eigenständige Kunst“, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Mareike Bückling (hrsg). *Mehr Licht, Europa um 1770. Die bildenden Kunst der Aufklärung*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 1999, 283–339.
- Грујић, Радослав. „Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718-1739)“, *Сјоменик СКА* 52, други раз. 44, 1914, 84–196.
- Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*, Матица српска, Одељење ликовних уметности, Нови Сад, 1978.
- Давидов, Динко. „Ктитори и приложници српске графике XVIII века“, у: *Српска графика XVIII века*, Матица српска, Одељење ликовних уметности, Београд, 1986, 3–25.
- Ђурић, Војислав Ј. „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле“, у: *Зборник радова Византјолошкој инстии-иуиша* књ. 11 (Београд), 1968, 110–127.
- Јовановић, Миодраг. „О графичком делу као предлошку српској уметности XVIII века“, у: *Српска графика XVIII века*, Матица српска, Одељење ликовних уметности, Београд, 1986, 193–199.
- Johns, Christopher M. S. “Portraiture and the Making of cultural Identity: Pompeo Batoni’s *The Honourable Colonel William Gordon*, *Art History* vol. 27, no. 3 June 2004, 383–411.
- Кулић, Бранка. „Страни портретисти XVIII и XIX века у колекцији Галерије Матице српске“, у: *Кајшалој изложбе љриређене у Галерији Мајишце српске*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2011.
- Кусовац, Никола. „Српско сликарство XVIII и XIX века“, у: *Кајшалој збирке Народної музеја*, Народни музеј, Београд, 1987.
- Maravall, Jose A. *Culture of the Baroque, Analysis of Historical Structure*, Manchester University Press, Manchester, 1986.
- Медаковић, Дејан. „Ка лику Анастаса Јовановића“, *Истјоријски јласник* 2 (Београд), 1949, 87–90.
- Медаковић, Дејан. *Пушјеви српској барока*, Нолит, Београд, 1971.
- Микић, Олга, Давидов, Динко. *Портјретии Срба XVIII века*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1965.
- Микић, Олга. „Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете“, у: *Српска графика XVIII века*, Матица српска, Одељење ликовних уметности, Београд, 1986, 49–55.

- Микић, Олга. *Порџреџи Срба у XVIII веку*, Матица српска, Одељење ликовних уметности, Нови Сад, 2003.
- Мирковић, Лазар. „Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске“, *Сџоменик САНУ* 99 (Београд), 1950.
- Михаиловић, Георгије. *Српска библиоџрафија XVIII века*, Народна библиотека Србије, Београд, 1964.
- Михаиловић, Радмила. *Мрџва џрирода у српском сликарсџиву XVIII и XIX века*, Народни музеј, Београд, 1979.
- Panofsky, Erwin. *Early netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge (Mass) : Harvard University Press, Harvard 1953.
- Поџис сликарских и вајарских дела у музејима и џалеријама слика Војводине, Друштво музејских радника Србије, Нови Сад, 1965.
- Поповић, Даница. *Српски владарски џроб у средњем веку*, Институт за историју уметности Филозофског факултета, Београд, 1992.
- Радојчић, Никола. „О Хроникама грофа Ђорђа Бранковића“, *Прилози за књижевносџ, језик, исџорију и фолклор* књ. VI, св. 1 (Београд), 1926, 1–45.
- Радојчић, Светозар. *Порџреџи српских владара у средњем веку*, Делнишка тискарна, Скопље, 1934.
- Радонић, Јован. *Гроф Ђорђе Бранковић и њејово време*, Српска краљевска академија, Београд, 1911.
- Радонић, Јован. *Ђорђе Бранковић десџоџи „Илирика“*, Време, Београд, 1929.
- Радонић, Јован. *Ђурађ II Бранковић, „десџоџи Илирика“*, Научно друштво Народне Републике Црне Горе: Историски институт Цетиње, 1955.
- Рашајски, Растко. „Галерија слика у банатској епархији у Вршцу и манастиру Месићу“, *Рад војвођанских музеја* 2 (Нови Сад), 1953.
- Rearic, Cox Janet, Westerman Bulgarella, Mary. “Public and Private Portraits of Cosimo de’Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino’s Paintings of His Ducal Patrons in Ottawa and Turin”, *Artibus et Historiae* Vol. 25, No. 49 2004, 101–159.
- Ређеп, Јелка. *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено џредање*, Прометеј, Нови Сад, 1991.
- Ређеп, Јелка. *Генеџа Хроника џрофа Ђорђа Бранковића*, Прометеј, Нови Сад, 2004.
- Reynolds, Anna. *In Fine Style: The Art of Tudor and Stuart Fashion*, Royal Collection Trust, London, 2013.
- Самарџић, Радован. „Ђорђе Бранковић“, у: *Сенџандрејски зборник* 1, САНУ (Београд), 1987, 7–22.
- Симић, Владимир. *За џубав оџаџбине. Паџтриоџије и џаџтриоџијизми у српској кулџури XVIII века у Хабзбуришкој монархији*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2012.
- Стајић, Васа. *Новосадске биоџрафије из Архива Новосадској маџисџраџиа* I-1, Матица српска, Нови Сад, 1936.
- Стајић, Васа. *Грађа за кулџурну исџорију Новој Сада. Из Архива Новосадској маџисџраџиа*, Матица српска, Нови Сад, 1947.
- Schribner, Robert W. *For the Sake of Simple Folk, Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

- Таубе, Фридрих В. Историјски и географски опис Краљевине Славоније и Војводства Срема како с обзиром на њихове природне особине тако и на њихово садашње устројство и ново уређење у црквеним, грађанским и војним стварима, Матица српска, Београд 1998.
- Тимотијевић, Мирослав. „Христофор Цефаровић – коњанички портрети браће Стратимитовић као Militis Christiani“, у: *Зборник Народної музеја* 13-2 (Београд), 1987, 71–81.
- Тимотијевић, Мирослав. „Портрети архијереја у новијој српској уметности“, у: *Западно-европски барок и византијски свеи, у: Зборник радова са научної скуїа* (Београд), 1991, 130–154.
- Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад, 1996.
- Тимотијевић, Мирослав. „Индивидуална приватност“, *Приватни живої у српским земљама у освиї модерної доба*, прир. Александар Фотић, Слио, Београд, 2005, 687–759.
- Тимотијевић, Мирослав. *Рађање модерне приватности, Приватни живої Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Слио, Београд, 2006.
- Тодић, Бранислав. „Портрети у Дечанима“, *Сиремљења 27* (Приштина), 1986, 125–144
- Тодић, Бранислав. *Српско сликарство у доба краља Милуїина*, изд. Драганић, Београд, 1988.
- Тодић, Бранислав. „Репрезентативни портрети Светог Саве у средњовековном сликарству“, у: *Свети Сава у српској историји и традицији: Међународни научни скуп*, Београд, 1998.
- Тодић, Бранислав. „Јов Василијевич у Карловцима 1743-1744. године“, у: *Зборник Народної музеја* 18-2, историја уметности (Београд), 2007, 179–197.
- Тодоровић, Јелена. „Концепт приватног на позорници јавног – Приватни живот на митрополитском двору у 18. веку“, *Приватни живої у српским земљама у освиї модерної доба*, прир. Александар Фотић, Слио, Београд, 2005, 655–681.
- Falk, V. *Portraits and Persons, Proceedings of the Aristotelian Society* 75 (1974-1975), 181–200.
- Freedman, Luba. “Rembrandt’s Portrait of Jan Six”, *Artibus et Historiae* Vol. 6, No. 12, 1985, 89–105.
- Haskell, Francis. *History and its Images. Art and Interpretation of the Past*, Yale University Press, London, 1995.
- Norwarth, David. *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, University of California Press, Oakland, 1997.
- Шелмић, Лепосава. „Анастас Јовановић. Литографије“, у: *Српско сликарство 18. и 19. века*. Одабране студије, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2003, 7–14.
- Шелмић, Лепосава. „Бакорез ‚Кнез Лазар‘ Захарије Орфелина“, у: *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 9, 1973, 291–301.

PORTRAITS OF COUNT GEORGIJE BRANKOVIĆ

SUMMARY

The portrait as a visual form in Serbian art of the 18th century bears particular cultural and historical significance; while relying directly on western European models, before any other genre, it enabled artists to deal with the individualisation of a person, intimating that art no longer used only religious topics, but also had its path within the frame of historical painting.

Portraits of members of the higher clergy appeared from the beginning of the 18th century, but so did those of the newly established aristocratic and bourgeois families, which, with the traditionally typical representations with baroque decorativeness, bring to mind the portraits of medieval rulers and arch-priests.

The portrait, with the true sense of individuality that it possesses, became one of the most direct forms of expression - part of a policy of presentation. It was placed in the context of not just the political power of that time, but of a much broader issue of the concept of the spectacle of the state as the key factor of political dialogue in the baroque age. These features are also present in the portraits of Count Georgije Branković, who is considered to be a baroque personality of the newer type on the plane of the historical, cultural and political events of the mid-17th and the start of the 18th century on the Serbian scene. Evidence of his physical image and even his personality remain in existence thanks to the artists' perception of him. While creating his own world, Count Branković knew very well and was the first to realise the extent to which appearance and visual presentation were important for a man of the baroque era. In this, he also recognised the communication code that was used in the baroque language of political and ideological propaganda.

Key words: portrait presentations as a reflection of the recognition of a newly formed self-awareness, Count Georgije Branković, baroque theatricality, baroque representativeness, visual presentations, individualisation of the personality, symbolism of objects, policy of glorification



Сл. 3 Непознати аутор, *Портрети грофа Георгија Бранковића*, 1857. година, 65,5 × 87 см, уље на платну, инвентарни број 585, Народни музеј, Београд (О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад, 2003, 110, сл. 15)

Pic 3 Unknown author, *Portrait of Count Georgije Branković*, 1857, 65.5 × 87 cm, oil on canvas, Inventory No. 585, National Museum Belgrade, (O. Mikić, *Portreti Srba XVIII veka* (Portraits of Serbs in the 18th century), Novi Sad, 2003, 110, Fig. 15)



Сл. 4 Венцел Енгелман, *Портрети грофа Георгија Бранковића*, 1794. година, 110 × 168 см, бакрорезни портрет у књизи Јована Рајића, *Историја разних словенских народа, најиче Болјар, Хорвајшов, и Србов из њи забвенија изјаија и во свеи историческии ѡпроизведенаја Иоаном Раичем* и у додатку *Прибавление*

Pic 4 Wenzel Engelmann, *Portrait of Count Georgije Branković*, 1794, 110 × 168 cm, copperplate portrait in the book by Jovan Rajić, *Историја разних словенских народа, најиче Болјар, Хорвајшов, и Србов из њи забвенија изјаија и во свеи историческии ѡпроизведенаја Иоаном Раичем* and in the supplement *Прибавление*

Мирослав М. ТИМОТИЈЕВИЋ

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

ЈЕСТИРА ПРЕД КСЕРКСОМ ТЕОДОРА ДИМИТРИЈЕВИЋА КРАЧУНА

Сажетак: У раду се расправља о литерарним изворима, визуелним узорима, композиционој структури и идејном значењу Крачунове композиције *Јестира пред Ксерксом*, насликане отприлике 1780. године на соклу иконостаса придворне капеле Светог Георгија у митрополијској Саборној цркви у Сремским Карловцима. Указује се на то да је сликару као литерарни извор послужила Књига о Јестири из Библије Јелисавете Петровне, преведена из грчке Септуагинте. Композициона структура представе заснована је на доктрини пастиша, признатог стваралачког поступка у 18. веку, а њено значење почива на полифаној алегији. Поред основног маријанског, представа носи и политичко значење. Указује на карловачког митрополита као другог персијског цара Ксеркса, старозаветне праслике Исуса Христа, и царицу Јестиру, као старозаветну праслику Богородице, персонификацију Цркве – Карловачке митрополије.

Кључне речи: Теодор Димитријевић Крачун, *Јестира пред Ксерксом*, Библија Јелисавете Петровне, пастиш, полифона алегија, верско-политичко значење

Старозаветна Књига о Јестири постаје тема религиозног сликарства Карловачке митрополије последњих деценија 18. века, приликом уобличавања програма иконостаса придворне капеле Светог Георгија подигнуте на хору Саборне митрополијске цркве Светог Николе у Сремским Карловцима. Сликарске радове на иконостасу извео је Теодор Димитријевић Крачун о трошку Павла Ненадовића, митрополијско-народног секретара и закупца Даљског митрополијског властелинства. Радови су настали после 1774. године, када Арсеније Марковић завршава израду дрворезбарских радова, а најкасније у првој половини 1780, у време када је Карловачком митропо-



лијом администрирао изабрани али не и потврђени митрополит Мојсеј Путник. Иконостас је растављен 1909. године, приликом генералне обнове храма, а сачуване иконе налазе се у Галерији Матице српске, Музеју Српске православне цркве и Народном музеју у Београду.¹ Међу њима је и композиција *Јестира њед Ксерксом*. Истоимена тема појављује се, потом, на соклу иконостаса Арсенија Теодоровића у цркви Силаска Светог Духа у Пакрацу и цркви Светог Николе у Карловцу, где се јавља и на проповедаоници.² Обе цркве имале су статус Саборних епархијских храмова, што је вероватно био разлог укључивања представе у њихов програм. Истоимена тема присутна је на соклу Теодоровићевог иконостаса у вршачкој Успенској цркви, као и на соклу иконостаса парохијске цркве Светог Николе у сремском селу Стејановци, накнадно приписаном истом сликару.³

Литерарни извор – На врху Крачунове композиције белом бојом је исписан натпис: „Єсѿирь Глава, є“, што указује на Јестирин излазак пред Ксеркса, поменут на почетку петог поглавља књиге о овој старозаветној хероини. Према преводу Ђуре Даничића, опис догађаја гласи:

„А трећи дан обуче се Јестира у царско одијело, и стаде у тријему унутрашњега двора царскога према стану цареви; а цар сјеђаше на царском пријестолу свом у двору царском према вратима двора. И кад цар угледа царицу Јестиру гдје стоји у тријему, она нађе милост пред њим, те цар пружи према Јестири златну палицу која му бјеше у руци, и Јестира приступи и дотаче се краја од палице.“ (Јест. 5:1-2).

Овај штур текст је тешко повезати са Крачуновом композицијом, а посебно са драмским понашањем главних актера. У питању је хебрејска варијанта Књиге о Јестири коју су поједине православне цркве прихватиле под утицајем лондонског Библијског друштва средином 19. века. Она пре тога није била у званичној употреби у Карловачкој митрополији, па није ни могла да буде литерарни извор за сликање представљеног наратива. Историја избора канонског текста и словенског превода Књиге о Јестири је сложена, а у српској цркви ни до данас није решена, па је проналажењу Крачуновог литерарног извора упутно посветити више пажње.

Сачувано је неколико варијанти текстова о Јестири, а оне су у различитим црквама и временима различито сагледаване. Сматрало се да је изворни хебрејски текст написан крајем 5. века старе ере, али су каснији истраживачи све доследније указивали на то да је он настао крајем 3. или почетком 2. века старе ере.⁴ У јудејској култури књига је била канонизирана

1 Л. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, Нови Сад, 1953, 46–48; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад, 1972, 276–277; В. Матић, „Капела на хору Саборне цркве“, у: *Карловачке цркве*, Нови Сад, 2003, 93–104.

2 Л. Шелмић и О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767-1826)*, Нови Сад, 1978, 58, 62, 67, 68; Б. Тодић, „Белешка о иконописцу Арсенију Теодоровићу у Карловцу“, у: *Рагови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим изворима*, Нови Сад, 2010, 470–471.

3 М. Лесек, „Непознати иконостас Арсе Теодоровића“, у: *Уметничка башићина у Срему*, Нови Сад, 2000, 304.

4 О времену настанка књиге видети у: А. D. Friedberg, “A New Clue in the Dating of the Composition of the Book of Esther”, *Vetus Testamentum* 50/4, 2000, 561–565; D. Talshie et Z. Talshir, “The Double Month Naming in Late Biblical Books: A New Clue for Dating Esther?”, *Vetus Testamentum* 54/4, 2004, 549–555.

на сабору у Јамији одржаном 90. године старе ере, а имала је меморијски карактер јер је написана поводом установљавања празника спасења – Пурима.⁵ У хришћанском наслеђу повест о Јестири припада библијским канонским текстовима у које је сврстана тек у 4. веку, мада су је поједини црквени оци и пре тога сматрали саставним делом библијског корпуса.⁶ Постојала су, међутим, различита схватања о односу јеврејске масоретске и хришћанске варијанте текста. Рана црква укључивала је у старозаветне текстове Књигу о Јестири из грчког превода јеврејске Библије, такозваној Септуагинти, насталој у Александрији за време владавине Птоломеја II Филаделфа.⁷ Приликом превођења текст је проширен, поједине епизоде су детаљније описане, а књига је прожета изразитијом побожношћу, потпуно одсутном у јеврејској масоретској варијанти.

Августин је приликом превођења Старог завета на латински језик навео да се служио хебрејским текстом Књиге о Јестири, додавши јој на крају делове присутне у грчком тексту.⁸ И Јероним је у Вулгати превео Књигу о Јестири према хебрејском узору, а потом му прикључио грчке делове из Септуагинте.⁹ Католичка црква је на четвртом заседању Тридентског концила, одржаног 8. априла 1546, прогласила за канонски хебрејски текст о Јестири, а грчке додатке за другоканонске.¹⁰ У Лутеровом преводу Библије из 1534, а потом ауторизованом енглеском преводу из 1611. и холандском из 1637. године Књига о Јестири је преведена према хебрејском тексту, док је грчки додаток проглашен апокрифним и изостављен је.¹¹ Тако се у

Опширније о новијем критичком коментару Књиге о Јестири и обимној литератури видети у: E. Zenger, „Das Buch Ester“, in: *Einleitung in das Alte Testament*, E. Zenger (ed), Stuttgart, 2011, 377–386.

- 5 J. Schellekens, „Accession Days and Holidays: The Origins of the Jewish Festival of Purim“, *Journal of Biblical Literature* 128/1, 2009, 115–134.
- 6 B. W. Anderson, „The Place of Book of Esther in the Christian Bible“, *The Journal of the Religion* 30/1, 1950, 32–43; E. W. Bush, „The Book of Esther: Opus non gratum in the Christian Canon“, *Bulletin for Biblical Research* 8, 1998, 39–54.
- 7 Поред текста у Септуагинти сачувана је и краћа варијанта грчког превода Књиге о Јестири, али ниједна није истоветна са хебрејским изворником. Оба грчка текста објављена су упоредно у: „Esther“, in: *A New English Translation of the Septuagint*, Oxford, 2007, 426–440. За коментар: E. J. Bickerman, „Notes on the Greek Book of Esther“, *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 20, 1951, 101–133; A. Hintze, „The Greek and Hebrew Versions of the Book of Esther and Its Iranian Background“, in: *Iran-Judaica III: Studies Relating to Jewish Contacts with Persian Culture through out the Ages*, S. Shaked et A. Netzer (eds), Jerusalem, 1994, 34–39; K. H. Jobes, „Esther: To the Reader“, in: *A New English Translation of the Septuagint*, Oxford, 2007, 424–425. Исту проблематику обрађује још увек незаобилазно дело: И. В. Рождественский, *Книга Есфирь въ шексїахъ: еврейско-масорейскомъ, греческомъ, древнемъ латинскомъ и славянскомъ*, Санкт Петербург, 1885, 2–173. Опширније о варијантама Књиге о Јестири у најранијим рукописима Септуагинте видети у: M. T. Wacker, „Three faces of the Story. Septuagintagriechisches and pseudolukianisches Esterbuch als Rafigurationen der Esther-Erzählung“, in: *La Septante en Allemagne et en France: textes de la Septante à traduction double ou à traduction très littérale = Septuaginta Deutsch und Bible d’Alexandrie: Texte der Septuaginta in Doppelüberlieferung oder in wörtlicher Übersetzung*, W. Kraus et O. Munnich (eds), Fribourg et Göttingen, 2009, 64–81.
- 8 E. J. Bickerman, *нав. дело*, 101. Опширније о анализи старих латинских текстова видети у: И. В. Рождественский, *нав. дело*, 174–192.
- 9 Н. И. Виноградов, „Латинский перевод Библии, известны под именем Вулгаты, и его значение по Римско-Католической Церкви“, *Христианское чтение* 7–8, 1882, 17–73; А. И. Садов, „Из истории уяснения древне-латинского и Иеронимова текста Библии“, *Христианское чтение* 2, 1913, 214–238.
- 10 J. H. Schroeder, *Canons and Decrees of the Council of Trent*, Rockford, 1978, 17–18.
- 11 E. J. Bickerman, *нав. дело*, 101.

16. веку у западним црквама, поред канонског текста, појављује другоканонски, односно апокрифни текст назван Додатак књизи о Јестири.¹² Петнаесто поглавље Додатка посвећено је опису Јестириног изласка пред Ксеркса, а у католичкој Вулгати умеће се између другог и трећег стиха петог поглавља.¹³

У православним црквама нема званично успостављеног јединственог канона старозаветних текстова. Однос према Књизи о Јестири није уједначен ни данас, а иста ситуација је и у Српској православној цркви.¹⁴ У 18. веку у Карловачкој митрополији употребљаване су штампане словенске Библије. Најстарија је била Острошка Библија Ивана Федорова (Иван Федоров) објављена 1581. године.¹⁵ Затим следе Московска Библија из 1663. и Санктпетербуршка Библија из 1751, познатија под називом Библија Јелисавете Петровне.

Острошка Библија је била први потпуни штампани превод библијског текста на словенски језик и увелико је утицала на структуру превода библијских текстова 17. и 18. века.¹⁶ Она се ослањала на превод рукописане Генадијеве Библије из 1449. године.¹⁷ Био је то превод библијског текста настао у окружењу новгородског архиепископа Генадија Гонзова (Генна́дий Гонзов). У њему се превод Књиге о Јестири ослањао на двојако наслеђе. Већим делом је полазио од бугарског превода насталог у време цара Симеона, а мањим од латинске Вулгате.¹⁸ Књиге Старог завета су у Генадијевој Библији распоређене по угледу на Вулгату, а том приликом је изведена и

12 За потребе овог рада служили смо се трећим издањем дела: *The New Oxford Annotated Bible With the Apocryphal/Deuterocanonical Books: New Revised Standard Version*, M. D. Coogan et. al. (eds.), New York, 2007, 55–69. Опширнији коментар видети у: C. A. Moore, "On the Origins of the LXX Additions to the Book of Esther", *Journal of Biblical Literature* 92, 1973, 382–393; S. White Crawford, "Additions to Esther", in: *Eerdmans Dictionary of the Bible*, D. N. Freedman, A. C. Myers et A. B. Beck (eds.), Grand Rapids, 2000, 426–427.

13 *The New Oxford Annotated Bible With the Apocryphal*, 62–63.

14 Данас у Српској православној цркви не постоји јединствен став о канонском тексту Књиге о Јестири. Према одређеним схватањима, канонским се сматра хебрејска варијанта текста, док се према другима мишљењима, канонским сматрају и грчки додаци: Б. Бјелајац, „Општи увод у апокрифне (девето-канонске) књиге по православном канону“, *Теолошки часопис* 2, 2002, 45.

15 Е. Л. Немировский, „Острожская библия в монастырских библиотеках Черногории и Сербии“, *Советское славяноведение* 1, 1990, 85–88; Л. Чурчић, „Видови и граници раног словенског штампарства“, у: *Пет векова српској шtamпарској 1494–1994. Раздобље српскословенске шtamпарској XV–XVII в.*, пр. М. Пешикан, К. Мано-Зиси и М. Ковачевић, Београд, Нови Сад, 1994, 17.

16 И. Павлов, „Славянская традиция Священного Писания и Острожская Библия“, *Острожская Библия: Сборник статей*, ред. А. А. Алексеев, Москва, 1990, 17–47.

17 И. Е. Евсеев, „Очерки по истории славянского перевода Библии“, *Христианское чтение* 11, 1912, 1263; И. Павлов, *нав. дело*, 47.

18 И. В. Рождественский, *нав. дело*, 204–206; И. В. Платонова, „О переводческой технике в Генадиевской библии 1499 года“, *Славяноведение* 2, 1997, 60–63; В. А. Ромодановская, „Заметки о переводе „латинских“ книг Генадиевской библии 1499 г.: библиейский текст и энциклопедические глоссы“, *Труды Отдела древнерусской литературы* 56, 2004, 235–250. Уочена је разлика између раних словенских превода Књиге о Јестири и текста који се појављује у Септуагинти. Претпоставља се да су они настали према изгубљеном грчком тексту: М. Altbauer et M. Taube, "The Slavonic Book of Esther: When, Where, and from What Language was it Translated?", *Harvard Ukrainian Studies* 3/3–4, 1983, 304–320; Н. G. Lunt et M. Taube, "Early East Slavic Translations from Hebrew?", *Russian Linguistics* 12, 1988 147–187; Isti, "The Slavonic Book of Esther: Translation from Hebrew or Evidence for a Lost Greek Text", *The Harvard Theological Review* 87/3, 1994, 347–362. У српској средњовековној култури целовитији преводи библијског текста веома су ретки. Први сачувани кодекс је Крушедолска Библија, настала током раног новог века, између 1565. и 1575: В. Д. Савић, „Код Срба редак рукопис Старога завета Крушедолска Библија“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 58/3, 2010, 467–495.

фан Стратимировић објавио је према издању Библије Јелисавете Петровне из 1778. црквенословенску Библију штампану у Будиму 1804. године.²⁵ На издања исте Библије ослањају се преводи старозаветних књига бачког епископа Платона Атанацковића, а међу њима је и Књига о Јестири, објављена у Новом Саду 1858. године.²⁶ У новосадском издању, попут будимског издања, Књига о Јестири је штампана према тексту руског превода Септуагинте. У Атанацковићевом преводу почетак петог поглавља гласи:

„После три дана, кад престане молити се, свуче аљине јадања, и обуче руво сјајно. Лепо ју је било видети, како призива Сведица Бога и Спаситеља, пак узе две служавке с собом, наслањајући се о једну, као пренемажући се од сласти: а друга је за њом ишла носећи јој скут. Она румена у цвету красоте своје намешта лице своје, као да је сувише заљубљена; а срдце јој стењаше от страха. Прође кроз све врата, и стане пред Цара, који је седио на престолу свом Царском, обучен у цело одело славе своје, сав у злату и драгом камењу; страшно га бјаше видети. Дигне лице своје славом као ватром трептеће, и погледи врло јаростно. Царица пребледи у лицу, ослаби, сагне се на главу предидуће служавке, и паде у несвест. Бог окрене срдце Царево у благост, сиђе се брже с престола свога, прихвати ју у своје научје, док дође к себи; утеши ју лепима речима и рекне јој: Шта ти је? Естиро! Ја сам брат твој, не бој се нећеш ти умрети, јер обште је међу нама владање; приступи! Узме затим златну палицу, метне јој на врат, пољуби ју и рекне: Говори ми! Она му рекне: Видех те, Господине, као Ангела Божија, пак се сбуну срдце моје страхом от сјајности твоје: дивота си, Господине, и лице ти је пуно милина. Говорећи то падне од слабости. Цар се сбуну, а служитељи његови стану ју тешити. Цар јој рекне: Шта хоћеш! Естиро! Шта молиш? Даћу ти и до половине царства мога. Естира рекне: Данас је дан празнованија мојега; ако је угодно Цару, нека с Аманом дође на ужину, коју ћу данас дати. Цар заповеди ускорити отићи по Амана, да се учини по захтеванију Естирином.“²⁷

Утврђивање литерарног извора Крачунове композиције омогућава лакше разумевање и поузданију анализу њеног наратива. Лазар Мирковић је у монографији о Крачуну дао први и до сада једини детаљан опис композиције, идентификујући том приликом представљени догађај и његове учеснике.²⁸ Он није објаснио на коју се варијанту текста односио Крачунов натпис „Єсвирь Глава, є“. Наше указивање на пето поглавље повести о Јестири преведено према Септуагинти у Библији Јелисавете Петровне објашњава афектиране представе цара Ксеркса, Јестире и њених пратиља. На основу текста Септуагинте, међутим, није могуће идентификовати остале личности. Према мишљењу професора Мирковића, између Ксеркса и Јестире насликан је Аман, за

1751, col. 846. Опширнију анализу превода Књиге о Јестири у Библији Јелисавете Петровне видети у: И. В. Рождественский, *нав. дело*, 214–216.

25 *Библија сиречь Книги с(вя)щеннаго писанія Вейхаго и Новаго заветя*, I–V, Будим, 1804.

26 *Књиге Товїта, Іудїїе, Естїире, Јова*, Нови Сад, 1858, 71–96.

27 *Исїю*, 84–85.

28 Л. Мирковић, *нав. дело*, 46–48.

кога се у Септуагинти и у осталим канонским и другоканонским текстовима о Јестири изричито наводи да није био присутан догађају. У Септуагинти се не помиње ни присуство главних чувара харема Гаја (Гај, Negai,) и Сазгаза (Shaashgaz, Schaasgasch), које професор Мирковић назива „Хегаис и Сагас (Hegais и Saagas).“²⁹ Гај, главни чувар првог дела харема са девојкама, помиње се у хебрејској Књизи о Јестири неколико пута (Јест. 2:8; 2:15). Сазгаз, чувар другог дела харема са конкубинама, чији је задатак био и да одводи девојке од харема до царске палате и враћа их назад, помиње се у истом тексту једном (Јест. 2:14). У Септуагинти се, међутим, помиње само Гај, вршилац дужности главног чувара оба харема.³⁰ То показује да је Крачуну, поред Библије Јелисавете Петровне, вероватно било познато и неко протестантско немачко издање Библије, или католичко издање латинске Вулгате.

Композициона сѝрукѝура – Проблематиком визуелне структуре Крачунове композиције бавила се једино Љиљана Стошић, и тим поводом је оправдано закључила: „Представу *Јестира ѝред Ахаксвером (Ксерксом)*, међутим, Крачун гради сасвим другачијим поступком: обједињавањем неколико издвојених партија с главним протагонистима у сасвим нову, али једноставну, уверљиву и кохерентну композициону целину.“³¹ Преиспитавањем стратегије описаног компоновања нужно стиже до пастиша (*pasticcio*), легитимне стваралачке доктрине 18. века.³² Пастиш је постао теоријски појам крајем 17. века, иако је његова практична употреба имала знатно дужу традицију.³³ У 18. веку он је био један од начина уметничког стварања радо коришћен у свим срединама. Пастиш су у појмовну апаратуру историје визуелних уметности увели теоретичари постмодерне.³⁴ Убрзо потом постмодернистички дискурс је историзовао филозофско тумачење појма, повезавши га са теоријама уметности и праксом раног новог века.³⁵

29 *Исѝо*, 48.

30 *Библиа сиречь кнѝи вѝйхаѝо и новаѝо заветѝа, ѝо язѝку славенску*, II, Санкт Петербург, 1751, col. 840.

31 Љ. Стошић, *Зайагноевројска графика као ѝредложак у срѝском сликарсѝу XVIII века*, Београд, 1992, 51. Опширније о Крачуновом креативном поступку видети у: М. Тимотијевић, „О представи Теодора Димитријевића Крачуна Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном“, *Зборник Народној музеја* 20/2, 2012, 103–120; *Исѝи*, „Слика, реч, ритуал: Почечи литургијског прослављања Нове године 1. јануара и Крачуново Обрезање Христово на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима“, *Саоѝиѝења* 45, 2013, 203–224; *Исѝи*, „О формама трансфера визуелног знања: *Обрезање Христово* од Дирера до Крачуна“, *Зборник Маѝице срѝске за ликовне уметносѝи* 42, 2014, 107–134.

32 M. H. Loh, “New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory”, *The Art Bulletin* 86/3, 2004, 477–504; *Ista*, „Originals, Reproductions, and Particular Taste for Pastiche in Seventeenth-Century Republic of Pinting“, in: *Mapping Markets for Painters*, N. de Marchi et H. van Miegots (eds), Turnhout, 2006, 237–260.

33 *Ista*, “New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory”, 498–499.

34 Преломницу у његовом оживљавању и валоризовању најавила је студија *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* филозофа Федерика Џејмсона (Fredric Jameson): F. Jameson, “Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 146, 1984, 59–92. Текст је заснован на претходно објављеној студији: *isti*, „Postmodernism and Consumer Society“, in: *The Anti-Aesthetic*, H. Foster (ed), Washington, 1983, 111–125. Након тога рад је често прештампаван и превођен. Ми смо се користили ауторовом финалном верзијом текста: *isti*, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, 1991, 15, 17–24.

35 I. Hoesterer, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, 2001, IX–XIII, 16–44; *Isti*, “From Genre Mineur to Critical Aesthetic: Pastiche”, *Centennial Review* 39/3, 1995, 493–510; *Isti*, “From Genre Mineur to Critical Aesthetic: Pastiche”, *European Journal of English Studies* 3/1, 1999, 78–86.

Последње деценије доктрина пастиша доследније се користи за тумачење барокног стваралачког поступка и његових теоријских концепата.

При анализи Крачунове композиције *Jesŭира ѡрег Ксерксом*, попут било ког дела тог времена, потребно је имати на уму да она није настала изоловано и са тежњом аутора да истакне властиту оригиналност, већ да је чврсто повезана са наслеђеном и актуелном праксом. Барокни теоретичар Секондо Ланцелоти (Secondo Lancellotti) је, позивајући се на књижевност, овај опште-прихваћени механизам културне меморије протумачио девизом: „Постоји много књига у једној књизи, а многи аутори говоре кроз уста једног аутора“.³⁶

Неопходно је истаћи, с друге стране, да је класични појам опонашања (*imitatio*) имао важну улогу у уобличавању целокупне нововековне уметности, па и барокне теорије и праксе. Уместо модернистичког антитетичког супротстављања појмова оригиналности и опонашања, естетички модел нововековног стваралачког дискурса повезивао је појмове *imitatio* и *inventio* и сагледавао их кроз широку визуру уметничког стварања заснованог на: надметању (*emulatio*), варирању (*variatio*), смеси (*misto*), оштроумљу (*acutezza*), новости (*novita*), крађи (*furto*) и мешавини (*pasticcio*). Овакво схватање уводило је више појмовне јасноће у бинарни код основних категорија стварања и наглашавало је значај опонашања. То не значи да су сви барокни уметници и теоретичари били подједнако пријемчиви за доктрину опонашања, мада је она, свакако, била доминантан вид барокне рецепције.

Однос према миметичкој доктрини није био јединствен, јер су поједине форме опонашања прихватане похвално, а друге критиковане. Неке су, попут крађе, понекад сагледаване позитивно, а понекад негативно, што је зависило од способности уметника. И циљеви опонашања били су различити. У неким случајевима сликар се одлучивао да опонаша стил (*maniera*) другог сликара, у следећем случају могла је то да буде тема (*conceto*), док је понекад то био детаљ (*figura*). Поједини барокни теоретичари, попут Ђованија Пјетра Белорија (Giovanni Pietro Bellori), однос према изабраном објекту угледања схватили су као намеру – интенцију (*intentione*). Други теоретичари, попут Филипа Балдинучија (Filippo Baldinucci) и Рожеа де Пила (Roger de Piles), били су мишљења да је то питање стила и укуса појединог сликара.

Сагледавање Крачунове композиције у светлости пастиша не пориче његову оригиналност, основну категорију у изградњи мита о њему као најбољем српском барокном сликару. Често се у ранијој академској литератури претпостављало да је оригиналност иманентна категорија суда јер се заборављало да је и она инвенција касног 18. века, у времену када Крачун више није био жив.³⁷ То не значи да и раније није постојало интересовање за оно што тада почиње да се назива оригиналношћу. Због тога је ради бољег разумевања историјског контекста овог појма потребно подробије осветлити дискурс његовог настанка и општег прихватања. Он се уобличава у

36 Нав. према: M. H. Loh, “New and Improved”, 477.

37 Опширније о предисторији ове естетичке категорије и Дидроовом утицају на њено уобличавање видети у: R. Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie de l'esthétique au siècle des Lumières*, Genève, 1982, 31–74, 153–185.

миљеу око Дидроа и *Салона*, али је његово опште прихватање везано за успостављање новог романтичарског културног модела насталог после 1790. године. То је довело до убрзаног дистанцирања од прошлости и придруживања оригиналности новим кључним категоријама стваралаштва, попут индивидуалности и генијалности.

Појам *йасџиши* представљао је нову категорију барокних уметничких теорија, уведена у употребу крајем 17. века.³⁸ Филипо Балдинучи за једног неименованог сликара наводи: „Говорило се да је он био пастишар слика; али они са добрим укусом и ослобођени страсти нису никада имали никакав отпор према његовим пастишима.“³⁹ Прво теоријско тумачење појма дао је Роже де Пил, објашњавајући да пастиш (*pastiche*) потиче од италијанске речи пециво: „Слике које нису ни оригинали ни копије називају се *йасџиши*, према италијанској речи *pastici*, што значи пециво, јер као што различите ствари мешају да би се произвео само један укус, тако сва опонашања којима се компонује пастиш имају за циљ да створе једну нову истину.“⁴⁰ Овај став је потом био општеприхваћен и често је понављан у уметничким речницима 18. века. У другој половини истог века поједини теоретичари започињу да заступају уздржан, па и негативан став према доктрини пастиша. Такво мишљење, примера ради, износе Франческо Милиција (Francesco Milizia), Џошуа Рејнолдс (Joshua Reynolds) и Денис Дидро (Denis Diderot).

У време сликања иконостаса придворне капеле Светог Георгија у Карловачкој митрополији коришћена су издања Библије Јелисавете Петровне. Њено прво издање било је илустровано бакрорезима преузетим из *Historiæ celebriores Veteris Testamenti Iconibus representatæ* и *Historiæ celebriores Novi Testamenti Iconibus representatæ* Каспара Луикена (Caspar Luiken) и Јана Луикена (Jan Luiken), које је Кристоф Вајгл (Christoph Weigel) објавио у Нирнбергу 1712. године.⁴¹ У овом издању повест о Јестири је илустрована бакрорезом са приказом Мардохејевог тријумфа описаног у шестом поглављу. Бакрорез је извео Кристоф Вајгл према цртежу Јана Луикена.⁴² И у изворном нирнбершком издању Књига о Јестири је илустрована истим бакрорезом.⁴³

38 Опширније о историјској еволуцији појма и његовом претварању у постмодернистички видети у: I. Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, 1–15. в. *isti*, „From Genre Mineur to Critical Aesthetic: Pastiche“, *European Journal of English Studies* 3/1, 1999, 78–86.

39 „Dicevano che egli era un pasticcere die quadri; ma gli uomini di buon gusto, e privi d'ogni passione non lascivano per mai di provvedersi de' suoi pasttici.“: I. Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, 4; M. H. Loh, “New and Improved”, 504, бел. 127.

40 „Les Tableaux qui ne sont pas ni Originaux, ni Copies, lesquels on appelle Pastiches de l'Italien, Pastici, qui veut dire, Pâtés: car comme les chose diffrentes qui assaisonnent un Pâté ne sont mêlées ensemble que pour faire sentir un seul goût, de même toutes les imitations qui composent un pastiche ne tendent qu'à faire paroître une vérité.“: R. de Piles, *L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, Paris, 1993, 111. Опширније тумачење видети у: I. Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, 4; M. H. Loh, “New and Improved”, 498.

41 (J. Luiken et C. Luiken), *Historiæ celebriores Veteris Testamenti Iconibus representatæ*, Nuremberg, 1712; (*Isti*), *Historiæ celebriores Novi Testamenti Iconibus representatæ*, Nuremberg, 1712.

42 *Библија сиречь кнѣи вейѡхаѡв и новаѡв завеѡв, ѡ язьку славенску*, II, Санкт-Петербург, 1751, бакрорез 132.

43 (J. Luiken et C. Luiken), *Historiæ celebriores Veteris Testamenti Iconibus representatæ*, Nuremberg, 1712, бакрорез 132.

Вајглови бакрорези су изостављени у каснијим издањима Библије Јелисавете Петровне. Само се на почетку књиге појављује мала илустрација Јестириног крунусања, у чијој се позадини назире Мардохејев тријумф.⁴⁴

Сматрало се да се Крачун ипак послужио Вајгловим бакрорезима, али оним штампаним у корпусу *Biblia Ectypa*.⁴⁵ У њему је текст о Јестири илустрован са четири бакрореза. На првом бакрорезу је „Јестирино крунусање“ (Јест. 2:17), на следећем „Друга Јестирина гозба“ (Јест. 7:3), на трећем „Издазак Јестире и Мардохеја пред Ксеркса“ (Јест. 8:7-8), а на последњем „Јестира пред Кесрксом“, насловљена „Esth. XV“.⁴⁶ Књига о Јестири, као што је познато, обухвата десет поглавља, па је очигледно да се натпис на четвртном бакрорезу, „Esth. XV“, односи на Додатак књиге о Јестири, у чијем је петнаестом поглављу опширно описан излазак Јестире пред Ксеркса. Вајгл преузима структуру истоимене представе дрезденског сликара Самуела Ботшилда (Samuel Bottschild), која се појављује и у другим илустрованим Библијама са краја 17. и из првих деценија 18. века. Између Вајглових бакрореза и Крачунове слике уочава се неколико мањих подударности, али то није довољно да би оправдало изнесу претпоставку. Вајглова *Biblia Ectypa* није послужила Крачуну за извођење композиције *Jestira pred Kserksom*. Основна разлика почива на чињеници да Крачун представља почетак, а Ботшилд и Вајгл крај догађаја. Постуре Крачунових главних јунака ближе су истименом бакрорезу у *Picturae chalcographicae Historiam Veteris Testamenti* Филипа Андреаса Килијана (Philip Andreas Kilian) јер је на њему представљен исти тренутак догађаја као и на Крачуновој слици.⁴⁷

Остали делови Крачунове композиције не појављују се ни на Килијановом бакрорезу. Увид у остале илустроване Библије 17. и 18. века указује на то да је узор за њено структурирање неопходно потражити међу представама ослоњеним на слободније виђење догађаја. У сликарству католичке посттридентске реформе тема је еволуирала у препознатљив визуелни канон.⁴⁸ Његово уобличавање омогућила је чињеница да је литерарни наратив било лако преносити у нови медиј.⁴⁹ Генеалогичка нововековног визуелног канона представе и њен трансфер широм старог континента може се пратити од

44 *Biblia sircъ kniiti veyxhaiw и новаiw завейи, по языку славенску*, Москва, 1762, col. 836.

45 Уп. Љ. Стошић, *нав. дело*, 51.

46 C. Weigel, *Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher Beschauung vorgestellt werden*, Augsburg, 1695 (без пагинације).

47 P. A. Kilian, *Picturae chalcographicae Historiam Veteris Testamenti A Mose Ad Prophetas celeberrimorum artificum manu ... Historische Abbildungen Der Geschichten Alten Testaments von Mose biß auf die Propheten*, Augsburg, 1758. Опширније о овом делу видети у: W. Augustyn, „Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert“, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, H. Gier (ed), Wiesbaden, 1997, 828.

48 Постојање визуелног канона уобличеног на основу текста из Септуагинте уочено је у: J. Unglaub, „Poussin's 'Esther before Ahasuerus': Beauty, Mejestity, Bondage“, *The Art Bulletin* 85/1, 2003, 115.

49 Уочавајући високе литерарне вредности ове варијанте Књиге о Јестири поједини истраживачи сматрају да је она написана у хеленистичком периоду. Други истраживачи сматрају да је текст настао раније и повезују га са класичним грчким периодом. Детаљан преглед ове проблематике видети у: A. Berlin, „The Book of Esther and Ancient Storytelling“, *Journal of Biblical Literature* 120/1, 2001, 3–14; Karen H. Jobes, *нав. дело*, 424–425.

средине 16. века и дела Јакопа Тинторета (Jacopo Tintoretto) из 1547/78. године, насталом убрзо по католичком потврђивању каноничности Књиге о Јестири на четвртој сесији Тридентског концила. Значајну улогу у ширењу канона имала је репродуктивна графика, главни преносилац визуелних знања у нововековној култури.⁵⁰

Уобличавање визуелног канона заснивало се на два основна тумачења „историје“ о Јестири – епском и драмском, подједнако негованим у новом веку. Епско тумачење је смештало представу у раскошну архитектонску сценографију и уводило велики број учесника. Кроз драмски приступ догађају истицано је приказивање афеката главних учесника драме. Поједностављено гледано, епске композиције се усмеравају на спољашњу форму, а драмске на унутрашњу садржину. Крачунова композиција припада драмском типу, мада је у њу укључено неколико споредних ликова, а реторичка диспозиција је структурирана попут позоришних живих слика (*tableaux vivants*).

Учесници догађаја су подељени у три групе. У средини је Јестира са пратиљама, десно је Ксеркс са пажем који му придржава плашт, а лево су два црнопућа евнуха. У позадини, између Ксеркса и Јестире, стоји Аман. Приказане личности су недовољно повезане у јединствену драму, што је наметнуо плитак и издужен простор њиховог кретања. Ова неповезаност јесте показатељ да је представа заснована на доктрини пастиша и да је настала низањем група различитог порекла, које није могуће у потпуности проникнути.

Јестира и њене две пратиље постављене су у средиште композиције. Њихово понашање детаљно описује текст Септуагинте. Утицајан пример представе клонуле Јестире која се ослања на пратиље била је Доменикинова зидна композиција сликана 1628. године у капели Бандини римске цркве Светог Силвестра на Квириналу.⁵¹ Ова „историја“ била је позната посредством радова многих репродуктивних графичара (Gérard Audran, Robert van Audenaerde, Jacob Frey, John Goldar). Поновљена је на поменутом бакрорезу из илустроване Килијанове Библије, што потврђује натпис у левом доњем углу *Dominichin pinx.* И одећа јунакиња је преузета преко Килијана и Доменикина из наслеђа римског барокног класицизма. Крачун, следећи текст Септуагинте, изоставља Јестирину круну која се, сагласно тексту Вулгате, појављује на Доменикиновој композицији. Колорит одеће, попут целе композиције, ближи је схватањима средњовековног рококоа него италијанског барокног класицизма.

Крачун и приликом сликања Ксеркса следи исту доктрину. Персијски цар стоји маестетично окренут леђима посматрачу, а само му је глава представљена у профилу. Окренут је према Амону, али гледа Јестиру, држећи у једној руци владарски мундус, а у другој златни скиптар. Слика изоставља царски трон, па на њега подсећа једино пурпурна драперија. Постављање Ксеркса на

50 Популарности теме допринела су и бројна литерарна дела о Јестири. Тако је композиција Николе Пусена (Nicolas Poussin) била инспирисана делом *Il dragone di Macedonia* Луиђија Манџинија (Luigi Manzini), штампаном у Болоњи 1643. J. Unglaub, *nav. delo*, 118–119.

51 M. G. Betnardini, „La cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale“, in: *Domenichino 1581-1641*, C. Strinati et A. Tantillo (eds), Milano, 1996, 318–329.

узвишену платформу са степеницама засновано је на тексту Септуагинте где се каже да је цар „сишао са престола својега“.⁵² Овакав став персијског цара се у европском нововековном сликарству може пратити од средине 16. века, почевши од Веронезеове композиције из бечког Историјскоуметничког музеја (Kunsthistorische Museum).⁵³ Крачунова верзија је блиска Ксерксовом ставу са познатог цртежа Лодовика Карачија (Ludovico Carraci) из париског Лувра (Musée du Louvre).⁵⁴ Персијски цар носи на глави бели турбан са златном круном опточеном бисерима. У европском нововековном сликарству било је уобичајено да се Персијанци сликају са турбаном. Сличан турбан са круном носи Ксеркс на истоименим представама Гверчина, Луке Ђордана, Франса Франкеа II, или Андреје Касалија, мада се најближе паралеле успостављају са композицијом Себастијана Ричија. И мотив пажа који придржава Ксерксов плашт појављује се већ у раном барокном сликарству и може се пратити до Крачуновог времена. Илустративни примери су композиција Андреје Касалија и бројне копије изгубљеног Рубенсовог дела.

Повест о Јестири почивала је на истицању њене изузетне лепоте, па се и у визуелној уметности њеном представљању поклања централна пажња.⁵⁵ Слава Доменикинове композиције почивала је на заснивању те лепоте на идеалима римског барокног класицизма. У тексту Септуагинте изричито се наводи да је Јестира након три дана молитве обукла свечану одећу и у пратњи две служавке кренула у посредовање.⁵⁶ Опис је омогућавао да се царица у епски замишљеним композицијама прикаже раскошно одевена, а често са круном на глави. На Доменикиновој композицији Јестира је обучена једноставно, чиме се наглашавала њена природна лепота. У први план се истиче драмски ток и представљање афеката (*affetti*), основних синхронизатора деловања главних актера. Јестирина несвестица је окосница драмске акције јер она покреће Ксеркса да устане са трона и сиђе како би је помиловао додиром испруженог жезла. Крачун, попут Доменикина, представља крешендо драме, заснован на супротстављању цареве маестетичности и царичине лепоте, тј. његовог гнева и њеног страха.⁵⁷ Јестирином представом Крачун показује познавање експресивности карактера људског тела, средишње тачке академских уметничких теорија. Овај семиотички модел, познат сликару од времена боравка на бечкој Ликовној академији, представља тело као визуелни текст који је могуће декодирати преко спољашњих

52 *Библіа сиречь книїи вейїхаїѡ и новаїѡ заветїа, ѡ язьку славенску*, II, Санкт Петербург, 1751, col. 846.

53 Paolo Veronese, *Esther vor Ahasver*, Kunsthistorisches Museum, Gemaeldegalerie, Vienna, No. Inv. 3677. v. Paolo Veronese, *Ester e Assuero*, Galleria degli Uffizi, Florenz, No. Inv. 912.

54 Ludovico Carraci, *Esther devant Assuérus*, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris, No. Inv. 7656. B. Bohn, "Esther as a Model for Female Autonomy in Northern Italian Art", *Studies in Iconography* 23, 2002, 187, note 20, fig. 5.

55 Опширније о Јестири као сликарском идеалу савршене лепоте видети у: J. Unglaub, *nav. delo*, 119–122.

56 *Библіа сиречь книїи вейїхаїѡ и новаїѡ заветїа, ѡ язьку славенску*, II, Санкт Петербург, 1751, col. 846. Детељан опис тумачења Јестирине одеће видети у: L. Christenson, *The Mantle of Esther: Discovering the Power of Intercession*, Grand Rapids, 2008, 87–88.

57 Опширније о гневу и страху као афектима у барокној реторичкој култури Карловачке митрополије видети у: Н. Ристовић, *Приручник из реїѡрике Јована Раїуїа*, Београд, 2013, 24.

Адмонт (Frauenberg bei Admont).⁶³ Фигуре црнаца први пут се појављују у Крачуновом опусу управо на иконостасу придворне митрополијске капеле Светог Георгија. Поред композиције *Јесџира њрег Ксерксом* јављају се на представама „Богородице животоносног извора“ и „Налажења Мојсија“. Није наодмет напоменути да се и на уништеној карловачкој композицији Арсенија Теодоровића *Јесџира њрег Ксерксом* налазило „једно Арапче.“⁶⁴ На све три Крачунове композиције црнцима је додељена секундарна улога чувара, пратиоца и пажева. Они су у представљеном наративу пре објекат него субјекат. Исти статус они су имали и у церемонијалном јавном животу.⁶⁵

Алејоријско значење – Средњовековни коментари повести о Јестиринису били бројни јер је књига сматрана више историјским него симболичним текстом. Тек у делима касног средњовековља, попут *Biblia Pauperum*, *Biblia Morallisée* и *Speculum Humanae Salvationis*, Јестира започиње да се сврстава у ред старозаветних праслика Богородице. Отпуштање царице Астине и избор Јестире уместо ње сагледавано је у светлости победе Цркве над Синагогом. Крунисање Јестире је тумачено као праслика Богородичиног небеског успења и крунисања. Посредовање Јестире пред Ксерксом повезивано је са Богородичиним саискушитељским посредовањем за спас човечанства. У овом контексту цар је био старозаветни праобраз Христа, а царица праобраз његове веренице – Цркве.⁶⁶

Тумачење Јестире као Богородичине старозаветне праслике остало је актуелно у верској култури католичке посттридентске обнове, док га реформисане цркве одбацују. Стара алејоријска тумачења црквених отаца и потоњих коментатора у католичкој посттридентској средини се само допуњују и разрађују.⁶⁷ Такав пример је и дело *Meditationes in septem festa B. Virginis* језуите Винченца Брунуса (Vincentius Brunus), објављено 1598, 1599, 1602, 1607. и 1617. године.⁶⁸ Слична тумачења следе и дела језуитског школског позоришта, што потврђује драма *Esthera regina. Comedia Sacra* Корне-

63 Опширније о тој проблематици видети у: H. Goetz, "Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 73/425, 1938, 50–62; 73/226, 1938, 105–115; R. W. Lightbown, "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, 228–279.

64 Б. Тодић, *нав. дело*, 471.

65 Захарија Орфелин помиње да су се приликом крунисања супруге Петра Великог 7. маја 1724. у њеној пратњи налазила седморица Арапа: З. Орфелин, *Петар Велики*, II, Београд, 1970, 356.

66 M. Mauquooy-Hendrickx, *Les Estampes des Vierix conservees au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert Ier*, 2, Brussels, 1979, 236, No. 1325. – О ранијим примерима видети у: M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1957, 30–31; E. Limardo Daturi, *нав. дело*, 53. Идеја посредовања била је повод за истицање Јестире као старозаветне праслике средњовековних владарки: L. L. Huneycutt, "Intercession and the High-Medieval Queen: The Esther Topos", in: *Power of the Weak: Studies on Medieval Women*, J. Carpenter et S. B. MacLean (eds), Urbana, 1985, 126–138.

67 M. Kahr, "The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 240; A. von Schultzenndorff, *Die malerische Ausstattung der Sakristei von San Sebastiano in Venedig*, Wien, 2010, 2.

68 О тумачењу Јестире као старозаветне праслике Богородице: V. Brunus, *Meditationes, in septem praecipua festa B. Virginis*, Köln, 1602, 99. На значај овог дела указано је у: E. Male, *L'Art religieux apres le Council de Trente*, Paris, 1951, 341.

лијуса Лауримануса (Cornelius Laurimanus), професора утрехтске католичке цркве, објављена 1563. године.⁶⁹

О значењу Крачунове композиције *Јестира њред Ксерксом* писано је мало. Дејан Медаковић је само узгред изнео мишљење да она представља старозаветну праслику Богородичиног жртвовања.⁷⁰ Аутор не образлаже, нити наводи аргументе за овакво тумачење, али оно је било познато већ од позног средњег века. Клонула Јестира пред Ксерксом сагледавана је као изнемогла Богородица која стоји поред крста са распетим Христом.⁷¹ Овакво тумачење визуелно је поткрепљивано истовешношћу ставова Јестире и Богородице. Тиме је Јестира постајала старозаветна праслика Богородичиног саучествовања (*compassio*) у Искупитељевим страдањима, што је био један од залага њеног небеског статуса.⁷²

Зауостављајући својевремено пажњу на Крачуновој композицији истакли смо њено маријанско значење засновано на доктрини *ut pictura sermones*. Том приликом смо указали на то да се представа у оквиру барокне полифоне алегорије може примарно сагледати као старозаветни топос Богородичиног посредовања, и то не само пред Исусом Христом него и пред Богом Оцем.⁷³ Као литерарни аргумент за овакво тумачење навели смо почетак проповеди на празник Богородичиног покроба из првог издања утицајног зборника *Кључь ѡазумения* Јоаникија Гаљатовског (Иоанникий Галятовский).⁷⁴

Композиција *Јестира њред Ксерксом* са карловачког придворног капелског иконостаса може се у дубљим алегоријским слојевима сагледати и у политичком контексту. Старозаветни наративи пружали су могућност да се њима алегоријски протумаче актуелне идеје и догађаји, као и њихови носиоци. Оваква пракса била је позната већ у раном средњем веку, а није изгубила на значају ни у потоњим временима. Климент Римски, а потом и Климент Александријски помињу Јестиру као пример библијске хероине, односно као старозаветни пример врлине – *exemplum virtutis*.⁷⁵ У касном средњем веку она се уводи у групу врлих старозаветних жена чије се понашање истиче у приручницима намењеним васпитању жена и нормирању кода њихових пожељних врлина: чедности, послушности, понизности, умерености, скромности, постојаности и побожности. Јестира се превасходно истиче као добра жена, верна и одана супругу, која је умела да га смири мудрим

69 J. A Parente, *Religious Drama and the Humanist Tradition: Christian Theater in Germany and in the Netherlands, 1500-1680*, Leiden, New York, 1987, 62, 71.

70 Д. Медаковић, *Српска уметносћ у XVIII веку*, Београд, 1980, 98–99.

71 Ова аналогија је осмишљена у вербално/визуелној култури касног средњег века: W. Augustyn, „Passio Christi est meditanda tibi. Zwei Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Passionsbetrachtung“, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, W. Haug et B. Wachinger (eds), Tübingen, 1993, 2003, 235. Опширније о каснијим посттридентским тумачењима видети у: S. Perlove, “Guercione’s Esther before Ahasuerus and Cardinal Lorenzo Magalotti, Bishop of Ferrara”, *Artibus et Historiae* 19, 1989, 135.

72 A. Neff, “The pain of compassion: Mary’s labor at the foot of the Cross”, *The Art Bulletin* 80/2, 1998, 263–267.

73 М. Тимогијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 356, сл. 90.

74 И. Галятовский, *Кључ разумения с[вя]щенником законным и свецким належачый*, Київ, 1659, 178v–179r.

75 E. Limardo Daturi, *nav. delo*, 53. в. Elias J. Bickerman, *nav. delo*, 102.

речима. Рани примери оваквог тумачења појављују се у морализаторском зборнику *Miroir des bonnes femmes*. Компендијум је настао у фрањевачком окружењу крајем 13. века, а обухватао је морализаторске приче из Старог и Новог завета, као и из хагиографија светитељки. Био је то приручник за писање проповеди, али и рукопис намењен моралном васпитању жена владајућих структура.⁷⁶

Морализаторско-дидактична улога старозаветних хериона постала је популарна већ у приватној уметности италијанске ране ренесансе, и оне се често сликају на кућном намештају.⁷⁷ Још значајнија улога додељује им се у култури реформисаних цркава, што се у пуној мери одразило на визуелне уметности. У тим срединама настаје плодна графичка продукција намењена моралном васпитању урбаних девојака и жена, усмерена на тумачење њихове друштвене улоге супруга, мајки и господарица породичног дома.⁷⁸ Избор пожељних врлина намењених мушкарцима и женама разликовао се већ од рођења. Девојчице и девојке су кроз проверене узорне учене специфично родним врлинама неопходним за њихову будућу улогу у животу. У овим делима се наглашавало да је Јестира пример побожности и саосећајности, јер је истакла властиту лепоту ради спаса других, а не из порока сујете.⁷⁹

Померање етичког на политичко тежиште у тумачењу Јестире примећује се већ у јавној култури ране ренесансе, када она постаје хериона због одлучног деловања у мисији спасавања властитог народа.⁸⁰ Била је то јавна врлина до тада приписивана углавном мушкарцима. Католичка и протестантска реформа су и даље задржале старо тумачење Јестире као моралног примера добре и побожне жене, али се истовремено у већој мери ослањају на ренесансна схватања и све последније је тумаче као хериону верског патриотизма.⁸¹ У католичком културном окружењу Јестира постаје утицајан старозаветни пример правоверне побожности, док се царица Астина преображава у отелотворење лутеранске јереси.⁸² У протестантским круговима Немачке, Француске и Енглеске већ у 16. веку Јестира постаје хериона промовисања реформаторских схватања о божјем изабраном народу који она спасава од католичког непријатеља отелотвореног у Аману.⁸³ Прву немачку школску драму овог типа, *Comedia, Die gantze hystori der Hester*, написао је Ханс Закс (Hans Sachs). Он је две деценије касније објавио проширену вер-

76 J. L. Grigsby, "Miroir des bonnes femmes", *Romania* 83, 1962, 39–42. Опширније о намени зборника видети у: *isti, Miroir des bonnes femmes*, *Romania* 82, 1961, 464–466.

77 C. L. Baskins, "Typology, sexuality, and the Renaissance Esther", in: *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, Texts, Images*, J. Grantham Turner (ed), Cambridge, 1995, 43–51.

78 Y. Bleyerveld, "Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca. 1500-1750", *Simiolus* 28/4, 2000-2001, 219–250.

79 *Ista*, „Assuerus und Esther am Burgunderhof: zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlandenden (1450-1530) by Birgit Franke“, *Simiolus* 28/1-2, 2000-2001, 70–75.

80 J. M. Dunn, "Andrea del Castagno's Famous Women: One Sibyl and Two Queens", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/3, 1995, 359; M. Vasselin, „Histoires déformées, miroirs déformants: l'imaginaire artistique des héroïnes au XVI^e siècle“, *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle* 12/1, 1994, 41.

81 J. Carruthers, *nav. delo*, 45–51.

82 E. Limardo Daturi, *nav. delo*, 164.

83 J. Carruthers, *Esther Through the Centuries*, Oxford, 2008, 184.

зију драме под насловом *Die comedi der königin Hester ganz durchaus gefast*. У њеном средишту се нашло девето поглавље Књиге о Јестири, посвећено победи Јевреја и установљавању Пурима. Ангажована схватања о божанској заштити изабраног народа следе и многи други протестантски аутори (Valten Voith, Andreas Pfeilschmidt, Joseph Murer, Thomas Kirchmayer, Johan Chryseus, Cornelius Laurimannus, Berner Hester, Damian Lindther).

Ова тема била је популарна међу француским хугенотима (Claude Roilet, André de Rivaudeau), као и католицима (Pierre Matthieu, Antoine de Montchrestien). Посебно место заузима трагедија *Esther* Жана Расина (Jean Racine). Већ у панегиричком прологу алегоријска персонификација Побожности тумачи краљевске врлине Луја XIV, чија владавина протиче под заштитом божанске промисли, главног писца књиге историје.⁸⁴ Сукоб божанског и земаљског ауторства у писању књиге историје окосница је Расинове трагедије.⁸⁵ Носиоци сукобљених идеја су Јестира и Аман, али главни актер је Ксеркс. Аман види историју у војној победи, Јестира у открочењу божанске воље, док је Ксеркс сагледава као склоп војних и политичких подухвата. Јестирина победа над Аманом показује да је повезивање божанске и земаљске историје могуће кроз одлуке мудрог и побожног владара. Ксеркс користи свој монархијски ауторитет да промовише божански исход историје. Оваква идеолошка структура присутна је и у многим другим делима барокне дворске пропаганде широм старог континента. Истовремено се појављују и алегоријски портрети владарских и аристократских брачних парова представљених као други Ксеркс и Јестира.⁸⁶

Употреба Књиге о Јестири у пропагирању владарског политичког ауторитета прихвата се и у барокној култури московског двора, а посебно у позоришту. По указу цара Алексеја Михаиловича московски лутерански пастор Јохан Готфрид Грегори (Johann Gottfried Gregory) написао је прву руску драму *Арѿаксерксово дейсѿво*, премијерно изведена у придворном позоришту 17. октобра 1672.⁸⁷ Представа је изворно написана на немачком језику, по узору на холандску драму *Hester oft Verlossing der Jooden* Јоанеса Сервоутерса (Joannes Serwouters), штампану 1659. и 1667, а потом често прештамповану све до 1751. године.⁸⁸ Сервоутерс је био управник амстердамског позоришта *Van Campen*.

84 J. Racine, *Esther, tragédie tirée de L'Écriture Sainte*, Paris, 1689, 1–4.

85 A. Delehanty, "Reconciling Divine and Political Authority in Racine's *Esther*", in: *Culture and Authority in the Baroque*, M. Ciavolella et P. Coleman (eds), Toronto, 2005, 138–156; E. Limardo Daturi, *nav. delo*, 166. О Расиновом тумачењу Јестире као божанског изасланика: J. Carruthers, *nav. delo*, 185–186.

86 F. Polleross, "Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations", *Artibus et Historiae* 12/24, 1991, 85, fig. 10.

87 А. А. Мазон, „Артаксерксово действо“ и репертуар пастора Грегори, *Труды Ойгела древнерусской литературы* 14, 1958, 355–363; М. П. Одесский, „Функция иврита в Артаксерксовом действе“, *Древняя Русь, Вопросы медиевистики* 14, 2003, 51–52. Критичко издање руског текста са опширним предговором објављено је у: *Арѿаксерксово дейсѿво. Перва ѿвеса русскоѿ ѿеаѿра XVII в.*, под. И. М. Кудрявцева, Москва, Ленинград, 1957, 123. и даље. Критичко издање руског и немачког тркта објављено је у: *Первые ѿвеси русскоѿ ѿеаѿра*, ред. Олга Александровна Державина, Москва, 1972, 101–350.

88 На овај узор скренута је пажња у: J. Cl. Roberti, „Artaxerxès, oeuvre originale ou simple adaptation“, *Revue des études slaves* 54/3, 1982, 414. За потребе овог рада служили смо се издањем: J. Serwouters, *Hester, oft Verlossing der Jooden*, Amsterdam, 1659.

Настанак његове драме о Јестири био је инспирисан „погромом“ у Пољској 1648. и 1649. године, а приказивана је у многим протестантским срединама у другој половини 17. и првој половини 18. века. Према овој драми, настале су слике *Јестирин банкет* Рембранта ван Рајна (Rembrandt van Rijn) и Јана Стена (Jan Steen) из 1660. и 1668. године. Адаптација пастора Јохана Готрфрида Грегорија била је панегиричка алегоријска драма, прилагођена потребама московског двора, у којој је цар Алексеј Михаилович био отелотворен ликом персијског цара Ксеркса, а његова друга млада супруга Наталија Кириловна Нарешкина ликом царице Јестире.

Након тога су настале још три школске драме инспирисане том темом. Димитрије Ростовски је крајем 17. века написао неколико драмских дела религиозног садржаја, између осталог, и драму *Есфирь и Аиасфер*, приказану на Велики пост у придворном позоришту Јелисавете Петровне. Средином двадесетих година 18. века појавило се *Действие об Есфири*,⁸⁹ а у првој половини истог века настала је *Комедия о Есфире царице, в ней же йоказуеет о ненависти и о йроичем*.⁹⁰ Драма *Действие об Есфири* заслужује посебну пажњу, јер је премијерно изведена 7. маја 1724. поводом крунисања императорке Екатерине I Алексејевне, друге супруге Петра Великог. То је морализаторско-дидактични панегирик у чијем се драмском заплету, поред главних актера, појављује низ алегоријских персонификација врлина и порока. Врлине саветују Јестиру, а пороци Амана.

Истоветна старозаветна праслика руског владарског пара појављује се у придворном проповедништву петровске епохе. У проповеди Теофана Прокоповича (Теофан Прокопович) одржаној поводом крунисања Екатерине I Алексејевне у Успенском храму московског Кремља, цео крунидбени ритуал је протумачен у светлости Књиге о Јестири.⁹¹ Тема је имала важну улогу и у ранијем придворном проповедништву. Тако Стефан Јаворски (Стефан Яворский) у проповеди на дан Свете Катарине 1711. године истиче да божанска промисао доводи на руски престо владаре и њихове супруге. Тим поводом Јаворски за будућу царицу Екатерину I каже да ју је Бог изабрао „као другу Јестиру“.⁹² Ксеркс и Јестира као старозаветне праслике Петра Великог и његове супруге појављују се и у придворној проповеди Стефана Јаворског одржаној 1717. године на празник Свете Катарине, краљичин имендан.⁹³

У Хабзбуршкој монархији је ситуација била нешто другачија. Њени владари су истовремено били и императори Светог римског царства, па су пропагандне програме усмеравали превасходно на антику. Наравно, то не

89 Критичко издање драме је објављено у: *Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.*, ред. А. С. Элеонская, Москва, 1975, 237–274. Старије издање текста видети у: Г. П. Героргиевский, „Две драмы петровского времени - Действие об Есфире“, *Известия Ойделения русскою языка и словесности Императорской Академии наук* 10/1, 1905, 255–299.

90 Критичко издање драме објављено је у: *Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.*, ред. А. С. Элеонская, Москва, 1975, 275–292.

91 Проповед је штампана у: Ф. Прокопович, *Слова и речи*, II, Санкт Петербург, 1761, 104–105. Помиње је и Захарија Орфелин у Петру Великом: З. Орфелин, *нав. дело*, II, 353.

92 И. А. Чистович, *нав. дело*, 128–129.

93 *Пройведи Стефана Яворскою*, III, Москва 1805, 62–63.

значи да старозаветне теме нису биле заступљене у дворској и верској пропаганди. Представљање владарских супруга и принцеа у другој половини 17. века често се заснивало на старозаветним прасликама, а међу њима се налазила и Јестира. Био је то разлог што је у верско-политичком програму Марије Терезије истицање старозаветних хероина постало учестала пракса. Царица је у верском, политичком и културном контексту најчешће прослављана као друга Јудита, а потом и као друга Јестира.⁹⁴ Јеврејска тематика се у бечким позориштима појављује у време просветитељства, али ни тада није имала идеолошку потку. Кристијан Готлоб Старији (Christian Gottlob der Ältere) написао је драму *Der neue Weiberfeind und die schöne Jüdin*, објављену 1773. године, само овлаш инспирисану повешћу о Јестири.⁹⁵ Старозаветна тема је уклопљена у нововековне оквире, а драмски заплет је везан за познати стереотип лепе Јеврејке (Die schöne Jüdin).⁹⁶ У просветитељству Јестира постаје женски политички пример верског и етничког патриотизма. У просветитељској култури Хабзбуршке монархије, примера ради, Јестира је била модел за јавно понашање жена бечке јеврејске елите чији се салони – оснивани управо у време Крачуновог сликања иконостаса у придворној митрополијској капели – претварају у места промоције нових патриотских схватања.⁹⁷

У ширем друштвеном контексту Јестира је тумачена као симбол настојања подређених етничких мањина да сачувају верске и културне особености унутар доминирајућег католичког идентитета.⁹⁸ Ниједан библијски текст није толико отворено и доследно заступао идеју верске и културне самосвојности етнице у егзилу као повест о Јестири, због чега је она постала основа за уобличавање идеје о дијаспори и њеној историјској судбини.⁹⁹ Књига је истицана у идентитетским конструкцијама већине маргинализованих етница композитне Хабзбуршке монархије, што је могао да буде мотив карловачких митрополита да у тематски репертоар иконостаса своје придворне капеле укључе композицију *Јестира пред Ксерксом*. Било је то време, како су показала истраживања Владимира Симића, када су и међу Србима у Хабзбуршкој монархији верска и етничка патриотска осећања све више

94 E. Birnbaum, *Das Jüditbuch im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts: Exegese, Predigt, Musik, Theater, Bildende Kunst*, Frankfurt am Main, 2009, 138, 143–145.

95 C. Gottlob der Ältere, *Der neue Weiberfeind und die schöne Jüdin*, Wien, 1773.

96 L. Lampert, "O My Daughter!": „Die schöne Jüdin“ and „Der neue Jude“ in Hermann Sinzheimer's Maria Nunnez, *The German Quarterly* 71/3, 1998, 258. Опширније о овом стереотипу у нововековној германској књижевности видети у: F. Krobb, *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen, 1993.

97 A. Rose, "The Jewish Salons of Vienna", in: *Gender and Modernity in Central Europe: The Austro-Hungarian Monarchy and its Legacy*, A. Schwartz (ed), Ottawa, 2010, 122–123; S. A. White, "Esther: A Feminine Model for Jewish Diaspora", in: *Gender and Difference in Ancient Israel*, P. L. Day (ed.), Minneapolis, 1989, 161–173.

98 Опширније о сагледавању подређености српске етнице у Османском царству и Хабзбуршкој монархији видети у: М. Поповић, М. Тимотијевић и М Ристић, *Историја њивајној животиња у Срба*, Београд, 2011, 184–186.

99 S. A. White, *nav. delo*, 165–166, 173; D. Boyarin, "Introduction: Purim and Cultural Poetics of Judaism – Theorizing Diaspora", *Poetics Today* 15/1, 1994, 1–8. Био је то разлог што су доминирајуће идентитетске групације често сматрале Књигу о Јестири непожељном: W. F. Bush, *nav. delo*, 39–54.

добијала на значају.¹⁰⁰ Карловачки митрополити били су њихови истакнути заговорници, што су исказивали и у верско-политичком програму. Повод за одлуку да популарну политичку патриотску алегорију *Јестира њред Ксерксом* укључе у сликани програм придворног иконостаса они су могли да пронађу у литератури и сликарству намањеном католичкој јерархији, пошто се она у верско-политичким програмима идентификовала са персијским царем Ксерксом, док је царицу Јестиру сагледавала као старозаветну праслику Цркве као институције. Тиме је тема постала библијски аргумент потврђивања ауторитета највише црквене јерархије и установљене црквене субординације. Међу утицајнијим визуелним примерима била је често графички репродукована Гверчинова композиција, сликана за ферарског кардинала Лоренца Магалотија (Lorenzo Magalotti).¹⁰¹ На овој слици, као и на Крачуновој, главни херој је Ксеркс. Малаксала Јестира још увек припада старом типу хероине која активно разрешење конфликта препушта главном мушком хероју.¹⁰² Ксерксове раширене руке усмерене према Јестири на Крачуновој композицији симболично су указивале на јединство карловачких митрополита и митрополије, као и бригу коју митрополити посвећују просперитету верника. Са оваквим значењем тема се укључује у много чему специфичан програм придворне митрополијске капеле Светог Георгија на хору Саборне цркве Светог Николе у Сремским Карловцима.

100 В. Симић, *За љубав оцаџбине. Патриотске и њатриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад, 2012, 23, 235.

101 S. Perlove, *nav. delo*, 138; E. Limardo Daturi, *nav. delo*, 169.

102 В. Baumgärtel, „Die Ohnmacht der Frauen. Sublimier Affekt in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts“, *Kritische Berichte* 18/1, 1990, 7–9, Ab. 1.

ЛИТЕРАТУРА:

- Altbauer, Moshé et Taube, Moshé. "The Slavonic Book of Esther: When, Where, and from What Language was it Translated?," *Harvard Ukrainian Studies* 3/3-4 (Harvard), 1983, 304–320.
- Anderson, Bernhard W. "The Place of Book of Esther in the Christian Bible," *The Journal of the Religion* 30/1 (Chicago), 1950, 32–43.
- Артаксерксово действо. Перва пьеса русскаго театра XVII в., под. И. М. Кудрявцева, Академия наук ССРС, Москва, Ленинград, 1957.
- Augustyn, Wolfgang. „Passio Christi est meditanda tibi. Zwei Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Passionsbetrachtung“, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, W. Haug et B. Wachinger (eds), M. Niemeyer, Tübingen, 1993 (2003), 211–240.
- Augustyn, Wolfgang. „Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert“, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, H. Gier et J. Janota (eds), Harrassowitz, Wiesbaden, 1997.
- Baskins, Cristelle L. "Typology, Sexuality, and the Renaissance Esther", y: *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, Texts, Images*, J. Grantham Turner (ed) Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 31–51.
- Baumgärtel, Bettina. „Die Ohnmacht der Frauen. Sublimier Affekt in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts“, *Kritische Berichte* 18/1 (Marburg), 1990, 5–20.
- Berlin, Adele. "The Book of Esther and Ancient Storytelling", *Journal of Biblical Literature* 120/1 (Atlanta), 2001, 3–14.
- Betnardini, Maria Grazia. „La cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale“, in: *Domenichino 1581-1641*, C. Strinati et A. Tantillo (eds), Electa, Milano, 1996, 318–329.
- Библия сиречь книги ветхаго и новаго завета, по языку славянску, Острог, 1581(Львів, 2006)
- Библия сиречь книги ветхаго и новаго завета, по языку славянску, Печатный двор, Москва, 1663.
- Библия сиречь книги ветхаго и новаго завета, по языку славянску, I-IV, Синодальная типография, Санкт-Петербург, 1751.
- Библия сиречь книги ветхаго и новаго завета, по языку славянску, Московская типография, Москва, 1762.
- Библия сиречь книги ветхаго и новаго завета, по языку славянску, I-V, Славено-Сербска Валахијска и восточних језиков Типографија Краљевскога Университета, Будим, 1804.
- Birnbaum, Elisabeth. *Das Judithbuch im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts: Exegese, Predigt, Musik, Theater, Bildende Kunst*, Lang, Frankfurt am Main, 2009.
- Bickerman, Elias J. "Notes on the Greek Book of Esther", *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 20 (New York), 1951, 101–133.
- Бјелајац, Бранко. „Општи увод у апокрифне (деветеро-канонске) књиге по православном канону“, *Теолошки часопис* 2 (Нови Сад), 2002, 39–45.

- Bleyerveld, Yvonne. "Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca. 1500-1750", *Simiolus* 28/4 (Utrecht), 2000-2001, 219-250.
- Bleyerveld, Yvonne. „Assuerus und Esther am Burgunderhof: zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530) by Birgit Franke“, *Simiolus* 28/1-2 (Utrecht), 2000-2001, 70-75.
- Bohn, Babette. "Esther as a Model for Female Autonomy in Northern Italian Art", *Studies in Iconography* 23 (Kalamazoo), 2002, 183-201
- Boyarin, Daniel. "Introduction: Purim and Cultural Poetics of Judaism – Theorizing Diaspora", *Poetics Today* 15/1 (Durham), 1994, 1-8.
- Brunus, Vincentius. *Meditationes, in septem praecipua festa B. Virginis*, Köln, 1602.
- Bush, Frederic W. "The Book of Esther: Opus non gratum in the Christian Canon", *Bulletin for Biblical Research* 8 (Winona Lake), 1998, 39-54.
- Vasselin, Martine. „Histoires déformées, miroirs déformants: l’image artistique des héroïnes au XVIe siècle“, *Nouvelle revue du XVIe siècle* 12/1 (Paris), 1994, 33-62.
- Виноградов, Николай Иванович. „Латинский перевод Библии, известны под именем Вулгаты, и его значение по Римско-Католической Церкви“, *Христианское чтение* 7-8 (Санкт Петербург), 1882, 17-73.
- Галятовский, Иоанникий. *Ключ разумения с[вя]щенником законным и свецким належачый*, Друкарня Києво-Печерської Лаври, Київ, 1659.
- Георгиевский, Григорий Петрович. „Две драмы Петровского времени - Действие об Есфире“, *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук* 10/1 (Санкт Петербург), 1905, 255-299.
- Goetz, Hermann. "Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 73/425, 1938 (London), 50-62; 73/226, 1938, 105-115
- Grigsby, John L. "Miroir des bonnes femmes", *Romania* 82 (Paris), 1961, 458-481.
- Grigsby, John L. "Miroir des bonnes femmes", *Romania* 83 (Paris), 1962, 30-51.
- Delehanty, Ann. "Reconciling Divine and Political Authority in Racine's Esther", in: *Culture and Authority in the Baroque*, M. Ciavolella et P. Coleman (eds), University of Toronto Press, Toronto, 2005, 138-156.
- Dunn, Josephine M. "Andrea del Castango's Famous Women: One Sibyl and Two Queens", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/3 (München), 1995, 359-380.
- Евсеев, Иван Евсеевич. „Очерки по истории славянского перевода Библии“, *Христианское чтение* 11 (Санкт Петербург), 1912, 1261-1285.
- „Esther“, in: *A New English Translation of the Septuagint*, Albert Pietersma et. al. (eds), Oxford University Press, Oxford, 2007, 426-440.
- Zenger, Erich. „Das Buch Ester“, in: *Einleitung in das Alte Testament*, E. Zenger (ed), Kohlhammer, Stuttgart, 2011, 377-386.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society", in: *The Anti-Aesthetic*, H. Foster (ed), Port Townsend, Washington, 1983, 111-125.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146, 1984 (London), 59-92.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.

- Jobs, Karen H. "Esther: To the Reader", in: *A New English Translation of the Septuagint*, Oxford University Press, Oxford, 2007, 424–425.
- Kahr, Madlyn. "The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (London), 1970, 235–247.
- Kahr, Madlyn. "A Rembrandt Problem: Haman or Uriah?", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (London), 1965, 258–273.
- Kilian, Philipp Andreas. *Picturae chalcographicae Historiam Veteris Testamenti A Mose Ad Prophetas celeberrimorum artificum manu ... Historische Abbildungen Der Geschichten Alten Testaments von Mose bis auf die Propheten*, Augsburg, 1758.
- Књиге Товита, Југите, Естуре, Јова, прев. П. Атанацковић, Штампарија Д. Медаковића, Нови Сад, 1858.
- Krobb, Florian. *Die schöne Jüdin: Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993.
- Lampert, Lisa. „O My Daughter!": „Die schöne Jüdin“ und „Der neue Jude“ in Hermann Sinsheimer's *Maria Nunnez*, *The German Quarterly* 71/3 (Cherry Hill), 1998, 254–270.
- Levi D'Ancona, Mirella. *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, College Art Association, New York, 1957.
- Лесек, Мирјана. „Непознати иконостас Арсе Теодоровића“, у: *Умјетничка баштина у Срему*, Матица српска, Нови Сад, 2000, 297–307.
- Lightbown, Ronald W. "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (London), 1969, 228–279.
- Limardo Daturi, Elisabetta. *Représentations d'Esther entre écritures et images*, Peter Lang, Bern, 2004.
- Lincoln, Evelyn. "Invention and Authorship in Early Modern Italian Visual Culture", *DePaul Law Review* 52/4 (Chicago), 2003, 1093–1119.
- Loh, Maria H. "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory", *The Art Bulletin* 86/3 (New York), 2004, 477–504.
- Loh, Maria H. "Originals, Reproductions, and Particular Taste for Pastiche in Seventeenth-Century Republic of Pinting", in: *Mapping Markets for Painters, Europe and New World, 1450-1750*, N. de Marchi et H. van Miegroet (eds), Brepols Publishers, Turnhout, 2006, 237–260.
- Lunt, Horace G. et Taube, Moshe. "Early East-Slavic Translations from Hebrew?", *Russian Linguistics* 12 (Dordrecht), 1988, 147–87.
- Lunt, Horace G. et Taube, Moshe. "The Slavonic Book of Esther: Translation from Hebrew or Evidence for a Lost Greek Text", *The Harvard Theological Review* 87/3 (Harvard), 1994, 347–362.
- (Luiken, Jan et Luiken, Caspar), *Historiæ celebriores Veteris Testamenti Iconibus representatæ*, C. Weigel, Nuremberg, 1712.
- Мазон, Андреј А. „Артаксерксово действо и репертуар пастора Грегори“, *Труды Ойдела древнерусской лиѣрайуры* 14 (Санкт Петербург), 1958, 335–363.
- Male, Emile. *L'Art religieux apres le Council de Trente*, A. Colin, Paris, 1951.
- Матић, Војислав. „Капела на хору Саборне цркве“, у: *Карловачке цркве*, Матица српска, Нови Сад, 2003, 93–104.

- Mauquoy-Hendrickx, Marie. *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale*, Bibliothèque Royale, Brussels, 1979.
- Медаковић, Дејан. *Српска уметности у XVIII веку*, Српска књижевна задруга, Београд, 1980.
- Микић, Олга. *Дело Теодора Крачуна*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1972.
- Мирковић, Лазар. *Теодор Крачун мајер*, Матица српска, Нови Сад, 1953.
- Moore, Carley A. "On the Origins of the LXX Additions to the Book of Esther", *Journal of Biblical Literature* 92 (Atlanta), 1973, 382–393.
- Mortier, Roland. *L'originalité. Une nouvelle catégorie de l'esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982.
- Немировский, Евгений Львович. „Острожская библия в монастырских библиотеках Черногории и Сербии“, *Советское славяноведение* 1 (Москва), 1990, 85–88.
- Neff, Amy. "The Pain of Compassion: Mary's Labor at the Foot of the Cross", *The Art Bulletin* 80/2 (New York), 1998, 254–273.
- Nikolić, Jovan. „Biblija u pravoslavnoj crkvi“, *Bogoslovska smotra, Ephemerides Theologicae Zagrebien ses. 1-4* (Zagreb), 1991, 385–389.
- Одесский, Михаил Павлович. „Функция иврита в Артаксерксовом действе“, *Древняя Русь, Вопросы медиевистики* 14 (Москва), 2003, 51–52.
- Орфелин, Захарија, *Пејтар Велики*, I-II, прев. Д. Богдановић, Просвета, Београд, 1970.
- Павлов, Иннокентий. „Славянская традиция Священного Писания и Острожская Библия“, у: *Острожская Библия: Сборник статей*, ред. А. А. Алексеева, Институт русского языка, Москва, 1990, 17–47.
- Parente, James A. *Religious Drama and the Humanist Tradition: Christian Theater in Germany and in the Netherlands, 1500-1680*, Brill, Leiden, 1987.
- Perlove, Shelly. "Guerciono's Esther before Ahasuerus and Cardinal Lorenzo Magalotti, Bishop of Ferrara", *Artibus et Historiae* 19 (Krakow), 1989, 133–147.
- Первые пьесы русского театра*, ред. О. А. Державина, Москва, 1972, 101–350.
- Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.*, ред. А. С. Элеонскаа, Наука, Москва, 1975, 237–274.
- Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.*, ред. Анна Сергеевна Элеонскаа, Наука, Москва, 1975, 275–292.
- Платонова, Инна Вениаминовна. „О переводческой технике в Геннадиевской библии 1499 года“, *Славяноведение* 2 (Москва), 1997, 60–74.
- Polleross, Friedrich. "Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations", *Artibus et Historiae* 12/24 (Krakow), 1991, 75–117.
- Поповић, Марко, Тимотијевић, Мирослав и Ристић, Милан. *Исијорија њивајној живоји у Срба*, Клио, Београд, 2011.
- Прокопович, Феодан. *Слова и речи*, I-III, Сант Петербург, 1761.
- Проповеди Стефана Яворского*, I-III, Москва, 1805.
- Racine, Jean. *Esther, tragédie tirée de L'Écriture Sainte*, Librairie Garnier frères, Paris, 1689.

- Ристовић, Ненад. *Приручник из реџорике Јована Рајића*, Завод за уџбенике, Београд, 2013.
- Roberti, Jean Claude. „Artaxerxès, œuvre originale ou simple adaptation“, *Revue des études slaves* 54/3 (Paris), 1982, 409–417.
- Ромодановская, Варвара Андреевна. „Заметки о переводе „латинских“ книг Геннадиевской библии 1499 г.: библейский текст и энциклопедические глоссы“, *Труды Отдела древнерусской литературы* 56 (Санкт Петербург), 2004, 235–250.
- Rose, Alison. “The Jewish Salons of Vienna“, in: *Gender and Modernity in Central Europe: The Austro-Hungarian Monarchy and its Legacy*, A. Schwartz (ed.), University of Ottawa Press, Ottawa, 2010, 119–132.
- Рождественский, Иван В. *Книга Есфирь въ текстахъ: еврейско-масоретскомъ, греческомъ, древнемъ латинскомъ и славянскомъ*, Санкт Петербург, 1885.
- Савић, Виктор Д. „Код Срба редак рукопис Старога завета. Крушедолска Библија“, *Зборник Маџице срѣске за књижевност и језик* 58/3 (Нови Сад), 2010, 467–495.
- Садов, Александр Иванович. „Из истории уяснения древне-латинского и Иеронимова текста Библии“, *Христианское чтение* 2 (Санкт Петербург), 1913, 214–238.
- Serwouters, Joannes. *Hester, oft Verlossing der Jooden*, Jacob Lescaille, Amsterdam, 1659.
- Симић, Владимир. *За љубав оџаџбине. Паџриоџије и џаџриоџизам у срѣској кулџури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2012.
- Стошић, Љильана. *Зайагноевројска графика као џредложак у срѣском сликарству XVIII века*, САНУ, Београд, 1992.
- Schellekens, Jona. “Accession Days and Holidays: The Origins of the Jewish Festival of Purim”, *Journal of Biblical Literature* 128/1 (Atlanta), 2009, 115–134.
- Schroeder, J. H. *Canons and Decrees of the Council of Trent*, Tan Books and Publishers, Rockford, 1978.
- Schultzendorff, Antonia von. *Die malerische Ausstattung der Sakristei von San Sebastiano in Venedig* (Diplomarbeit), Universität Wien, Wien, 2010.
- Talshir, David et Talshir, Zipora. “The Double Month Naming in Late Biblical Books: A New Clue for Dating Esther?”, *Vetus Testamentum* 54/4 (Leiden), 2004, 549–555.
- Тимотијевић, Мирослав. *Срѣско барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад, 1996.
- Тимотијевић, Мирослав. „О представи Теодора Димитријевића Крачуна Арханџео Михаило џријумџује над Саџаном“, *Зборник Народној музеја* 20/2 (Београд), 2012, 103–120.
- Тимотијевић, Мирослав. „Слика, реч, ритуал: Почечи литургијског прослављања Нове године 1. јануара и Крачуново Обрезање Христџово на иконостасу Саборне цркве у Сремским Карловцима“, *Саџишџења Рејубличкој завода за зашџишџу сџоменика кулџуре* 45 (Београд), 2013, 203–224.
- Тимотијевић, Мирослав. „О формама трансфера визуелног знања: Обрезање Христџово од Дирера до Крачуна“, *Зборник Маџице срѣске за ликовне уметностџи* 42 (Нови Сад), 2014, 107–134.

- Тодић, Бранислав. „Белешка о иконописцу Арсенију Теодоровићу у Карловцу“, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим изворима*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2010, 467–473.
- The New Oxford Annotated Bible With the Apocryphal/Deuterocanonical Books: New Revised Standard Version*, M. D. Coogan et al. (eds.), Oxford University Press, New York, 2007.
- Unglaub, Jonathan. “Poussin’s *Esther before Ahasuerus*: Beauty, Mejesty, Bondage”, *The Art Bulletin* 85/1 (New York), 2003, 114–136.
- Friedberg, Albert D. “A New Clue in the Dating of the Composition of the Book of Esther”, *Vetus Testamentum* 50/4 (Leiden), 2000, 561–565.
- Hintze, Almut. “The Greek and Hebrew Versions of the Book of Esther and Its Iranian Background”, in: *Irano-Judaica III: Studies Relating to Jewish Contacts with Persian Culture through out the Ages*, S. Shaked et A. Netzer (eds.), Ben-Zvi Institute, Jerusalem, 1994, 34–39.
- Hoesterey, Ingeborg. “From Genre Mineur to Critical Aesthetic: Pastiche”, *Centennial Review* 39/3 (East Lansing), 1995, 493–510.
- Hoesterey, Ingeborg. “From Genre Mineur to Critical Aesthetic: Pastiche”, *European Journal of English Studies* 3/1 (Rouen), 1999, 78–86.
- Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- Huneycutt, Lois L. “Intercession and the High-Medieval Queen: The Esther Topos”, in: *Power of the Weak: Studies on Medieval Women*, J. Carpenter et S-B. MacLean (eds), University of Illinois Press, Urbana, 1985, 126–146.
- Carruthers, Jo. *Esther Through the Centuries*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008.
- Cooper, Henry R. *Slavic Scriptures: The Formation of the Church Slavonic Version of the Holy Bible*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2003.
- Cohen, Sarah R. “Body as Character in Early Eighteenth-Century French Art and Performance”, *The Art Bulletin* 78/3 (New York), 1996, 454–466.
- Цуркан, Роман. *Славјански превод Библије. Пројекција, историја текста и најважнија издања*, Коло-Летњи сад, Санкт Петербург, 2001.
- Christenson, Larry. *The Mantle of Esther: Discovering the Power of Intercession*, Chosen Books, Grand Rapids, 2008.
- Чистович, Иларион Алексејевич. „Неизданне проповеди Стефана Јаворског“, *Хришћанско читање* 2 (Санкт Петербург), 1867, 128–129.
- Чистович, Иларион Алексејевич. „Историја превода Библије на руски језик“, *Хришћанско читање* 3 (Санкт Петербург), 1872, 385–470.
- Чурчић, Лазар. „Видови и огранци раног словенског штампарства“, у: *Пет векова српског штампарства 1494–1994. Раздобље српскословенске штампе XV–XVII в.*, прир. М. Пешикан, К. Мано-Зиси и М. Ковачевић, САНУ, МС, НБС, Београд, Нови Сад, 1994, 9–24.
- Шелмић, Лепосава и Микић, Олга. *Дело Арсеније Теодоровића (1767–1826)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1978.
- Wacker, Marie-Theres. “Three faces of the Story: septaugintagriechisches and pseudo-lukianisches Esterbuch als Refigurationen der Esther-Erzählung”, in: *La Septante en Allemagne et en France*, W. Kraus et O. Munnich (eds), Academic Press et Vandenhoeck & Ruprecht, Fribourg et Göttingen, 2009, 64–81.

- Weigl, Christoph. *Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher Beschauung vorgestellt werden*, Selbstverl, Augsburg, 1695 (без пагинације)
- White, Sidnie Ann. “Esther: A Feminine Model for Jewish Diaspora”, in: *Gender and Difference in Ancient Israel*, P. L. Day (ed), Fortress Press, Minneapolis, 1989, 161–177.
- White Crawford, Sidnie. “Additions to Esther”, in: *Eerdmans Dictionary of the Bible*, D. N. Freedman, A. C. Myers et A. B. Beck (eds), W. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, 2000, 426–427.

ESTHER BEFORE XERXES BY TEODOR DIMITRIJEVIĆ KRAČUN

SUMMARY

The paper discusses the literary sources, visual models, compositional structure and the conceptual meaning of Kračun's composition *Esther before Xerxes*, painted around 1780 on the socle of the iconostasis of the court chapel of St. George in the Metropolitan Cathedral in Sremski Karlovci. It indicates that the painter used the Book of Esther from the Bible of Elisabeth Petrovna, translated from the Greek Septuagint, as a literary source. The compositional structure of the presentation is founded on the doctrine of pastiche, a recognised artistic procedure in the 18th century, and its meaning is based on polyphonic doctrine. Besides the basic, Marian meaning, the presentation also has a political one. It designates the metropolitan of Karlovci as the second Persian emperor Xerxes, the Old Testament archetype of Jesus Christ, and the empress Esther as the Old Testament archetype of the Holy Virgin, the personification of the Church – the Metropoly of Karlovci.

Key words: Teodor Dimitrijević Kračun, *Esther before Xerxes*, Bible of Elisabeth Petrovna, pastiche, polyphonic allegory, religious and political meaning



Сл. 1 Теодор Димитријевић Крачун, *Јесџира њред Ксерксом*, око 1780, иконостас, капела Светог Георгија, Саборна црква Светог Николе, Сремски Карловци

Pic 1 Teodor Dimitrijević Kračun, *Esther before Xerxes*, around 1780, iconostasis, chapel of St. George, Cathedral of St. Nicholas, Sremski Karlovci

Сл. 2 Теодор Димитријевић Крачун, *Јесџира са њрајџиљама*, детаљ композиције *Јесџира њред Ксерксом*

Pic 2 Teodor Dimitrijević Kračun, *Esther with Maid-Servants*, detail of the composition *Esther before Xerxes*



Сл. 3 Теодор Димитријевић Крачун, *Управници харема*, детаљ композиције *Јесџира њред Ксерксом*

Pic 3 Teodor Dimitrijević Kračun, *Administrators of the Harem*, detail of the composition *Esther before Xerxes*



Сл. 4 Теодор Димитријевић Крачун, *Ксеркс*,
деталј композиције *Јесџира њред Ксерксом*

Pic 4 Teodor Dimitrijević Kračun, *Xerxes*, detail of the
composition *Esther before Xerxes*



Сл. 5 Теодор Димитријевић Крачун, *Хаман*,
деталј композиције *Јесџира њред Ксерксом*

Pic 5 Teodor Dimitrijević Kračun, *Haman*,
detail of the composition *Esther before Xerxes*



Сл. 6 Теодор Димитријевић Крачун, *Паж*,
деталј композиције *Јесџира њред Ксерксом*

Pic 6 Teodor Dimitrijević Kračun, *Page*,
detail of the composition *Esther before Xerxes*

Владимир М. СИМИЋ

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

ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН И ЛИКОВНА АКАДЕМИЈА У БЕЧУ: ПРИЛОГ БИОГРАФИЈИ*

Апстракт: На основу досада познатих чињеница, у српској историографији се ustalilo мишљење да је Захарија Орфелин завршио Бакрорезачку академију у Бечу, а затим блиско сарађивао са познатим бечким бакроресцем Јакобом Шмуцером. То је посредно доказивано низом Орфелинових потписа на графичким листовима у којима је истицао своје чланство у царској академији. У светлу нових архивских података у раду се нуди другачије тумачење тог аспекта Орфелиновог живота, чиме се показује да је он био један од почасних чланова академије, заједно са карловачким митрополитом Вићентијем Јовановићем Видаком. У раду се даље објашњава структура бакрорезачке академије и њен статут, а разматра се и значај таквог чланства за социјални положај уметника и грађанског интелектуалца.

Кључне речи: Захарија Орфелин, Јакоб Шмуцер, бакрорез, Ликовна академија у Бечу, Јаков Орфелин, Вићентије Јовановић Видак

Захарија Орфелин (1726–1788) се као личност која познаје тајне штампарства и графике појавио на српској историјској сцени 1758. године. Са раније у школи наученом вештином калиграфије, извесним цртачким талентом и кратком обуком о основама графике, он се брзо оспособио да на бакарној плочи изреже текст и објави га у форми књижице. Његово прво познато дело такве врсте настало је у време када је ступио у службу код митрополита

* Чланак је настао као резултат рада на пројекту „Представе идентитета у српској уметности и вербално-визуелној култури новог доба“ (бр. 177001) финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Ненадовића као дворски писар (канцелиста), а радило се о књижици *Край-које о боіојодобајушћем тіелу и крови Христивој ѱклоненији и времени шоіо настїављеније* из 1758. године.¹ Како је документовано да је током управо тих неколико година путовао у велике градове Хабзбуршке монархије, попут Будима (1751) и Беча (1755), претпостављало се да је у тамо упознао основне принципе бакрорезачког поступка – техничку страну обраде плоче и рад на бакрорезној преси. Преостала знања и тајне овог посла откривао је самосталним вежбањем у Новом Саду, цртајући према разним графичким и бакрорезним предлошцима, што се види по квалитетнијим бакрорезним радовима из калиграфије и слабијим из слободног цртања.² У том смислу, разумљиве су Орфелинове речи када за себе каже да је аутодидакт, чак и у питањима уметности.

Међутим, раније истраживаче збуњивало је то што је графичке листове потписивао као члан бечке бакрорезачке академије. На основу најранијег таквог потписа на бакрорезу *Свеіи Ђорђе са изіледом манасіири Сенђурђа* из 1767. године – *Захарија Орфелинъ Цесаро-Кралевској Ръзнаіо Художесіива Академіи Членъ ірыдорвалъ* – претпостављало се да је Орфелин управо тих година морао боравити при бакрорезачкој академији Јакоба Шмуцера (Jakob Schmutzer) у Бечу (сл. 1). Додатни аргументи за ту тезу пронађени су у сличности Шмуцеровог бакрореза *Свеіи Георіије са изіледом манасіири Зоірафа на Свеіој Гори* (1760) са истоименим Орфелиновим отиском, што је објашњено тиме да је Орфелин искористио гравиру бечког мајстора као непосредни предложак. Динко Давидов је сматрао да је тај бакрорез био нека врста специјалистичке вежбе, а када ју је Орфелин успешно завршио, задовољни Шмуцер га је примио за члана своје бакрорезачке академије већ те 1767. године.³

Иначе, Јакоб Шмуцер је био Орфелинов нешто млађи вршњак, рођен 1733. године у породици бечког бакроресца Андреаса Шмуцера (Andreas Schmutzer), код кога је стекао прве поуке из цртања и гравирања. Како је рано остао без родитеља, старатељ га је 1749. године уписао на Академију, где се посветио учењу цртања фигура, моделовању и студирању геометрије. Касније је отишао у Пожун, где се издржавао радећи као цртач и сликар, све док га за ученика није примио бакрорезац Себастијан Целер (Sebastian Zeller), који га је подучио техникама бакрореза и бакрописа.⁴ У међувремену, Шмуцер је стекао покровитеља у барону Фон Кетлеру (Freiherr von Kettler),

1 Т. Остојић, *Захарија Орфелин: живої и рад му*, Београд, 1923, 81–82. Детаљна литература о проблемима у вези са том књигом наведена је у: В. Вукашиновић, *Теолошке бакрорезне књије Захарије Орфелина*, Панчево, 2006, 10–13.

2 Д. Давидов, *Захарија Орфелин*, Београд, 2001, 11–15. На маргинама књије о радирању и ецовању Тихомир Остојић је нашао Орфелинову забелешку на основу које је претпоставио да је 1755. године био у Бечу. Т. Остојић, *нав. дело*, 48.

3 Д. Давидов, *Срїска графика XVIII века*, Београд, 2006, 171–172. Уп: П. Васић, „Захарија Орфелин и Јакоб Матијас Шмуцер“, у: *Доба рококоа: сїудије, чланци и іредавања*, Београд, 1991, 125–127.

4 Опширније о релативно мало познатом бакроресцу Себастијану Целеру видети у: Д. Давидов, *Срїска графика XVIII века*, 226. К. Zavadová-Jančová, „Sebastian Zeller, medirtec z barokovej Bratislavy“, *Ars: kapitoly z dejїн vїtvarneїо umenia*, 1989, 57–59.

који је за њега посредовао код државног канцелара Антона Кауница (Wenzel Anton Fürst von Kaunitz-Rietberg), који је раније службовао као амбасадор у Версају. Пажљиво пропративши његов напредак, Кауниц је 1759. године послао један његов рад на процену познатом немачком бакроресцу Јохану Георгу Вилеу (Johann Georg Wille) који је живео и радио у Паризу.⁵ Све то се дешавало отприлике 1758/59. године, у време када је Орфелин службовао као канцелиста код митрополита Ненадовића у Карловцима, у чијој пратњи је периодично путовао у Беч.

Недуго потом Кауниц је одлучио да пошаље Шмуцера на завршно школовање код Вилеа у Париз, за шта му је обезбедио дворску стипендију. Узрок таквој Кауниковој одлуци био је чисто економске природе. Наиме, након Седмогодишњег рата који је испразнио државну благајну лоша економска ситуација је постала још више изражена. По Шмуцеровој процени, у иностранство је годишње за штампање графика одлазило између шест и седам хиљада форинти, пре свега у Париз и Аугзбург, а једини начин да се одлив новца заустави био је да се покрене таква графичка производња у држави. Стога је Кауниц овај задатак пребацио на Шмуцера од кога је очекивао да се током студија у Паризу оспособи у степену који би му омогућио да у Бечу оснује академију попут Вилеове, за шта му је обећао великодушну подршку.⁶ Шмуцер је у Париз стигао тек три године након што је Виле прегледао његов лист, дакле, 1762, и потом провео још четири године у том граду. Боравак у Паризу помогао му је да изгради своје просветитељске ставове, пре свега захваљујући Вилеу, који је своје студенте образовао не само у уметничко-естетском и техничком смислу већ и у складу са духом и схватањима француског просветитељства којим се инспирисао. Вилеове педагошке ставове Шмуцер је касније инкорпорирао у основе бакрорезачке академије у Бечу 1766. године.⁷

За време Шмуцеровог боравка у Паризу Орфелин се налазио у служби владике Вићентија Јовановића Видака у Темишвару. То место је напустио 1764. године, када одлази у Венецију, где се запошљава као коректор српских књига у штампарији Димитрија Теодосија, одакле је, по свему судећи, опет периодично путовао у Беч. Сигурно је тамо био 1765. године, јер у једном каснијем писму подсећа руског конзула Димитрија Голицина како му је том

5 Приближивши се Кауницу, Шмуцер је стекао једног од најутицајнијих мецена у Хабзбуршкој монархији. Кауниц је још као аустријски амбасадор у Паризу ступио у контакт са Вилеом, покушавајући да наговори славног бакроресца да се пресели у Беч. Када у томе није успео, одлучио је да помогне у формирању једног бакроресца Вилеовог калибра. Због тога, као и због угледа француских бакрорезаца широм Европе, била му је потребна Вилеова потврда да Шмуцер може својим талентом и знањем да одговори том задатку. Видети: Zmólnig, *Jakob Mathias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien* (магистарска теза), Wien, 2008, 10–13, 17. Опширније о Кауницу и његовом значају за развој културе у Бечу средином века видети у: F. A. J. Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753–1780*, Cambridge, 1994, 197–208.

6 В. Zmólnig, *нав. дело*, 31–34. Наиме, још док је учио у Паризу Шмуцер је дискутовао и добијао савете од Вилеа, Шарл-Николе Кошена, Шарл-Андре Ванлоа и Адријана Џинга како да у Аустрији оснује академију за бакрорезну уметност, попут оне коју је управо похађао у Паризу. А. J. Fischer, *Die Wiener Kupferstecher „Schmutzer“ im 18. und 19. Jahrhundert* (докторска теза), Wien, 1911, 25.

7 В. Zmólnig, *нав. дело*, 14–16.

приликом износио планове о свом будућем делу о руском цару Петру Великом очекујући заузврат од њега материјалну подршку.⁸ Такође, како се 1766. године његов синовац Јаков Орфелин уписао на студије сликарства на бечкој академији, а узевши у обзир и то да је Орфелин у то време био зрео четрдесетогодишњак, тешко да би се могла прихватити ранија претпоставка да је Орфелин тада уписао студије.⁹ Тим више што је морао да обезбеди средства за свакодневни живот за своју породицу, укључујући и синовца Јакова, а да притом није могао да рачуна на неко „благодјејаније“ или патрона који би финансирао његове студије. Ипак, пошто се 1767. године потписао као члан бечке бакрорезачке академије, врло је јасно да га је Шмуцер ипак уврстио међу чланове. С обзиром на то да се као члан бечке царско-краљевске бакрорезачке академије Орфелин први пут потписао управо на листу *Свети Ђорђе са излегом манастира Сенђурђа* из 1767. године, ранији биографи су претпоставили да је ово дело било његов пробни рад (*Probstück*) за пријем у академијино чланство. Уз то, треба додати да је Георгије Ј. Петровић у *Српском народном листу* написао да је у библиотеци бечке ликовне академије 1842. године видео бакрорезни портрет митрополита Павла Ненадовића, који је израдио Захарија Орфелин.¹⁰ О том портрету ће више речи бити у неком другом чланку.

Статутом из 1767. године царица Марија Терезија је потврдила унутрашњу структуру бакрорезачке и цртачке академије, која се састојала из три класе: управе, савета и чланова. Управу су чинили генерални протектор, директор, секретар и тројица најспособнијих професора изабрана из редова савета. За протектора је именован државни канцелар принц Кауниц, а његова обавеза

8 Орфелин у писму пише: „...И ту своју намеру објавио сам тада опуномоћеном руском императорском министру у Бечу, његовој Светлости Кнезу Димитрију Голицину, након чијег се допуштења моја усрдност толико увећала и коју сам, колико год је то било у мојој могућности, употребио за ово дело.“ Овај део из Орфелиновог писма руском вицеканцелару кнезу Александру Михаиловичу Голицину, од 14. августа 1775. године, наведен је према: Б. Чалић, „Прилози о Житију Петра Великог“, *Љепопис СКД Просвјетла*, 2010, 271. Да је Орфелин током живота често примао помоћ са различитих страна, тврдио је и Кирило Живковић у својој критици *Вечног календара*: Л. Чурчић, „Случај предговора Вечног календара Захарије Орфелина“, у: *Књија о Захарији Орфелину*, Загреб, 2002, 311–314.

9 На студије сликарства на бечкој академији младог Јакова је усмерио његов стриц и старатељ Захарија. У протоколу бечке академије стоји да је под презименом Орфелин уписан на сликарски одсек 1. јула 1766. године и да је рођен у Сремским Карловцима у Славонији. Јаков је већ тада имао одређено уметничко образовање, пре свега цртачко и бакрорезачко, које је стекао помажући стрицу у различитим пословима. Извор: UAAbKW, Matrikelbuch 2½, *Protokoll Jener Schüler, welche in der kk. Kupferstecher-Akademie-Zeichner aufgenommen worden sind vom Jahre 1766 bis 1784*, fol. 1. Исти документ су раније објавиле Катарина Амброзић и Вера Ристић, али са донекле различитом сигнатуром: К. Амброзић и В. Ристић, „Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века: из Архиве Академије ликовних уметности у Бечу“, *ЗНМ 2* (Београд), 1958/59, 417. Студије нису биле јефтине и Јаков је морао имати некога ко би му плаћао трошкове смештаја, хране и уопште живота у Бечу, а требало је обезбедити и довољно снажну препоруку за пријем на академију. Изузме ли се темишварски владика Видак као могући патрон, једина особа који би могла бити заинтересована за то био је Захарија. То можда потврђују и његове речи у писму Јакову од 13. марта 1773. године, у време када је Јаков као академски сликар радио на свом првом великом послу – осликавању иконостаса Цркве Светог Николе у Кикинди, у којем га подсећа на своје раније „мало благодјејаније“. АСАНУ, Историјска збирка, сигн. 8919, 1773. М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад, 2007, 150–155. Ч. Денић, „Кућење Захарије и Јакова Орфелина“, *Библиоџекар 3–4*, 1976, 511–518. *Захарија Орфелин*, прир. Б. Чалић, Нови Сад, 2011, 316–318.

10 Г. Ј. Петровић, „Нешто о художеству с кратким погледом на нас Србље“, *СНЛ 16* (Будим), 1842, 126. М. Коларић, „Захарија Орфелин, цртач, калиграф и бакрорезач“, *ЗМСДН 2*, 1951, 70.

је била да се стара о укупним потребама и благостању Академије, као и да председава свечаним скуповима. Директор је биран из редова уметника, а први на том положају био је Јакоб Шмуцер, кога је поставила лично царица (сл. 2). Задаци директора били су да води седнице савета, да заједно са професорима коригује и оцењује студентске радове, да надгледа наставу и издаје сведочанства о пријему у чланство. Секретар академије морао је да буде из редова учењака и интелектуалаца, те да добро познаје слободне уметности. Наредну класу је представљао Савет академије, подељен у две класе, који је бројао двадесет и осморо чланова. Прву класу Савета чинило је четрнаест академика, махом из редова високог племства, учењака и најугледнијих уметника. У другој класи били су чланови који су били у вези са уметношћу, а и једни и други су бирани слободним гласањем на скупштини. Да би неки уметник био изабран за члана Савета, морао је да буде члан Академије. На руководећа, почасна и професорска места на бакрорезачкој академији могле су да буду изабране само особе из прве класе Савета. Уметници чланови Савета имали су обавезу да годишње приложе по један цртеж или неко друго своје дело академији у циљу подучавања студената.¹¹

Трећу класу у структури академији чинили су чланови који су могли да буду редовни или почасни. Редовни чланови академије могли су да буду сликари, вајари, златари, печаторесци, грађевинари и бакроресци, под условом да већ јесу чланови неке друге академије или да су похађали студије на Шмуцеровој академији најмање годину дана. Орфелин није задовољавао ни један од та два критеријума. Да би неко постао члан, морао је поднесе савету на оцену једно своје дело. О предлогу за пријем неког појединца у редовно чланство изјашњавали су се остали чланови јавним гласањем. Новопримљени академик добијао је потврду о пријему и право да присуствује састанцима академије, да се насели било где у царско-краљевским наследним земљама, те да се бави својом уметношћу независно од цеховских регула, као и да на то не плаћа порез. Сви чланови су морали повремено да присуствују часовима цртања на академији и да са студентима цртају по живим моделима, не би ли их тако подстакли да марљивије вежбају. С друге стране, почасни чланови могли су да постану припадници високог племства, колекционари и љубитељи уметности, учењаци, страни сликари, вајари и бакроресци, као и даме високог и средњег сталежа, који су се истицали у цртању, сликању или бакрорезу. Почасни чланови су имали репрезентативну функцију и требало је да својим заслугама и угледом академији осигурају друштвену наклоност.¹² Орфелин је увршћен у ову групу, поневши тако ласкаву титулу члана бечке бакрорезачке академије, што му је унеколико поправило друштвени статус и омогућило приступ вишим слојевима друштва. Такође, то му је отворило могућност за контакт са сличним интелектуалцима и учењацима, али и приступ приватним уметничким колекцијама, попут оне

11 A. Sammer, *Die Theresianischen Statuten der Akademie der Bildenden Künste in Wien – zum 200. Todestage Kaiserin Maria Theresia's*, Wien, 1980, 22–25.

12 A. Sammer, *нав. дело*, 26–29.

царске за коју је у предговору књиге о Петру Великом навео да је користио приликом израде илустрација.¹³ У крутом сталешком систему Хабзбуршке монархије, таква врста чланства била је изузетно важна привилегија која је појединцу могла у потпуности да промени живот.

Оснивањем бакрорезачке академије држава је преузела иницијативу у спровођењу реформи на академијама, у уметничком образовању, у складу са терезијанским просветним идејама. Међутим, постојање три засебне академије, сликарске, бакрорезачке и вајарске, изискивало је више финансијских средстава, па је 1770. године, након смрти директора сликарске академије Мартина ван Мејтенса (Martin van Meutens), донета одлука да се све три споје у једну институцију. Процес спајања је потрајао неко време тако да је тек 1772. године, после низа предлога, формирана нова академија која се састојала из шест школа: историјско сликарство, вајарство, архитектура, цртање пејзажа и пејзажно сликарство, бакрорез и обрада метала. Сваку школу водио је по један директор, а свима њима био је надређен директор сликарске академије Каспар Франц Замбах (Caspar Franz Sambach). Уједињене академије преселиле су се у универзитетску зграду, у којој се још одраније налазила сликарска академија. Иако је општи концепт функционисања обједињене академије уобличен већ 1773. године, статут није донет све до 1800. године. То је значило да је целокупна структура бакрорезачке академије била интегрисана у нову институцију, па тако и почасни чланови.¹⁴

Иако оновремена грађа о томе није сачувана, један каснији препис списка почасних чланова те нове академије с почетка 19. века потврђује Орфелиново присуство међу њима. Наиме, на списку страних почасних чланова академије (*Membres honoraires de l'Etranger*) састављеном на француском језику, који почиње 1772. годином, поред капетана Дравецког (Capitaine de Cavalerie Dravec), хамбуршког сенатора Валентина де Мајера (Valentin de Mayer), налази се и име Захарије де Орфелина (Zacharie de Orphelin)¹⁵ (сл. 3). Прва наредна личност која се појављује на овој листи је славни италијански скулптор Антонио Канова, маркиз од Ишије (Antonio Canova, Marchese d'Ischia), и то тек 1798. године. Међутим, у немачком приказу почасних чланова из истог периода (*Fortsetzung der Ehren Mitglieder*) списак имена је знатно дужи, богатији и започиње 1768. годином (сл. 4). Те године су почасни чланови постали многи племићи високог ранга, попут грофа Ернеста фон Хараха (Ernst Guido von Harrach), грофа Ота фон Бургхаузена (Otto Ludwig Konrad von Burghausen), грофа Јозефа фон Кауниц-Ритберга (Joseph von Kaunitz-Rietberg), барона Егида фон Боријеа (Egid von Borie) и Герарда ван Свитена (Gerard van Swieten). У делу у којем се помињу почасни чланови

13 З. Орфелин, *Петар Велики*, ур. М. Павић, књ. I, Београд, 1970, 25.

14 W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildende Künste in Wien*, Wien, 1967, 37–54.

15 UAAAbKW, VA 1818, *Membres honoraires de l'Etranger*, fol. 584. Валтер Вагнер у својој књизи даје донекле измењен списак почасних чланова Академије, па тако наводи да су 1772. године, поред Орфелина, почасни чланови постали и гроф Фердинанд Лудвиг фон Камерер (Ferdinand Ludwig von Kämmerer) и опат Игнац Шифмилер (Ignaz Schiffmüller). За Дравецког бележи да је почасни члан постао 1771, а за Мајера 1773. године. W. Wagner, *нав. дело*, 432.

из 1772. године, међу већ поменутиим личностима (Dravez, Mayer, Zacharias von Orphelin) појављује се и карловачки митрополит Вићентије Јовановић фон Видак (Erzbischof zu Karlowitz von Wittak) (сл. 5). Током 1774. године у почасно чланство уписао се и дворски библиотекар Адам Колар (Adam Kollar), потом стари Шмуцеров патрон Фон Кетлер, и још неколико других данас мање познатих личности.¹⁶ Овај списак потврђује тезу о Орфелиновој тежњи ка чланству у академији као могућности за напредовање ка вишем сталежу. Такође, посебан проблем представља титулисање Орфелина као племића и уметање предлога „von“ или „de“ испред његовог презимена. Данас није познато да је он поседовао неку племићку титулу, а ако се не ради о грешци потоњег времена и жељи преписивача поменутог документа да подигне углед академије претварањем презимена чланова у предикате, онда питање Орфелинове сталешке припадности постаје још интересантније.

Након спајања у једну Академију уметности 1772. године углед ове институције је порастао, па и чланству у њој Орфелин придаје већи значај. Ова потврда је учвршћивала његов статус уметника („художника“) на којем он самосвесно инсистира у потпису на крушедолском бакрорезу, као и на потврди претходно издатој манастирском братству, чиме је утврђивао свој друштвени положај и углед код наручилаца и публике. Истицање Академије уметности, чији је почасни члан био и митрополит Вићентије Јовановић Видак, показало је да је постало могуће издвојити уметност из патроната црквених конзисторија и међу српском елитом поставити питање њене аутономије.¹⁷ Решавање тог питања највише користи доносило је самом Орфелину, непрестано оптерећеном борбом за сопствену егзистенцију и бољи друштвени статус, али и сликарима који су управо ступали на јавну сцену, а пре свега, његовом синовцу Јакову Орфелину.

16 UAAbKW, *Wahl-Buch den Dienst, und die Einverleibung der kai.kön. Academie der Mahler- Bildhauer- und Baukunst betreffend: Als erstens der Beamten, zweytens der Associierten Academisten, welche ihr Probstuck übergeben haben.* MDCCLI, fol. 101.

17 М. Тимотијевић, „Прспект манастира Крушедола у Срему: бакрорез Захарија Орфелина из 1775“, *ЗМСЛУ* 38, 2010,113–116.

ЛИТЕРАТУРА

- Амброзић, Катарина, Ристић, Вера. „Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века: из Архиве Академије ликовних уметности у Бечу“, *Зборник Народної музеја 2* (Београд), 1958/59, 397–424.
- Wagner, Walter. *Die Geschichte der Akademie der Bildende Künste in Wien*, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien, 1967.
- Васић, Павле. „Захарија Орфелин и Јакоб Матијас Шмуцер“, у: *Доба рококоа: сцудује, чланци и предавања*, Универзитет уметности, Београд, 1991, 125–132.
- Вукашиновић, Владимир. *Теолошке бакрорезне књије Захарије Орфелина*, Х. Б. Вишњић, Панчево, 2006.
- Давидов, Динко. *Захарија Орфелин*, Народна библиотека Србије, Београд, 2001.
- Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006.
- Денић, Чедомир. „Кућење Захарије и Јакова Орфелина“, *Библиотекар 3–4*, 1976, 515–524.
- Závodová-Jančová, Katarína. „Sebastian Zeller, medirytce z barokovej Bratislavy“, *Ars: kapitoly z dejín výtvarného umenia*, 1989, 57–70.
- Захарија Орфелин*, прир. Б. Чалић, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2011.
- Zmölnig, Brigitte. *Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien* (магистарска теза), Universität Wien, Wien, 2008.
- Коларић, Миодраг. „Захарија Орфелин, цртач, калиграф и бакрорезац“, *Зборник Мајице српске за друшћивене науке 2*, 1951, 66–74.
- Костић, Мирослава. *Јаков Орфелин и његово доба*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2007.
- Krapf, Michael (ed). *Das Zeitalter Maria Theresias: Meisterwerke des Barock*, Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg, 2007.
- Орфелин, Захарија. *Петар Велики*, ур. М. Павић, књ. I, Просвета, Београд, 1970.
- Остојић, Тихомир. *Захарија Орфелин*, Српска краљевска академија наука и уметности, Београд, 1923.
- Петровић, Георгије. Ј. „Нешто о художеству с кратким погледом на нас Србље“, *Српски народни лисци 16* (Будим), 1842, 122–126.
- Sammer, Alfred. *Die Theresianischen Statuten der Akademie der Bildenden Künste in Wien – zum 200. Todestage Kaiserin Maria Theresia's*, Akademie der Bildenden Künste, Wien, 1980.
- Szabo, Franz A. J. *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753–1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Тимотијевић, Мирослав. „Проспект манастира Крушедола у Срему: бакрорез Захарија Орфелина из 1775“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности 38*, 2010, 111–136.

Fischer, Adolph. J. *Die Wiener Kupferstecher „Schmuzer“ im 18. und 19. Jahrhundert* (докторска теза), Universität Wien, Wien, 1911.

Чалић, Боривој. „Прилози о Житију Петра Великог“, *Љепојој СКД Просвјета*, 2010, 258–281.

Чурчић, Лазар. „Случај предговора Вечног календара Захарије Орфелина“, у: *Књига о Захарији Орфелину*, Српско културно друштво Просвјета, Загреб, 2002, 293–314.

ИЗВОРИ

UAAbKW, Matrikelbuch 2½, *Protokoll Jener Schüler, welche in der kk. Kupferstecher-Akademie-Zeichner aufgenommen worden sind vom Jahre 1766 bis 1784*, fol. 1.

UAAbKW, VA 1818, *Membres honoraires de l'Etranger*, fol. 584

UAAbKW, *Wahl-Buch den Dienst, und die Einverleibung der kai.kön. Academie der Mahler- Bildhauer- und Baukunst betreffend: Als erstens der Beamten, zweytens der Associierten Academisten, welche ihr Probstück übergeben haben. MDCCLI*, fol. 101.

АСАНУ, Историјска збирка, сигн. 8919, 1773.

СКРАЋЕНИЦЕ

АСАНУ – Архив Српске академије наука и уметности (Београд)

ЗМСДН – Зборник Матице српске за друштвене науке

ЗМСЛУ – Зборник Матице српске за ликовне уметности

ЗНМ – Зборник Народног музеја (Београд)

СНЛ – Српски народни лист

UAAbKW – Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (Архив Академије ликовних уметности у Бечу)

ZAHARIJA ORFELIN AND THE VIENNA ACADEMY OF FINE ARTS:
APPENDICES TO THE BIOGRAPHY

SUMMARY

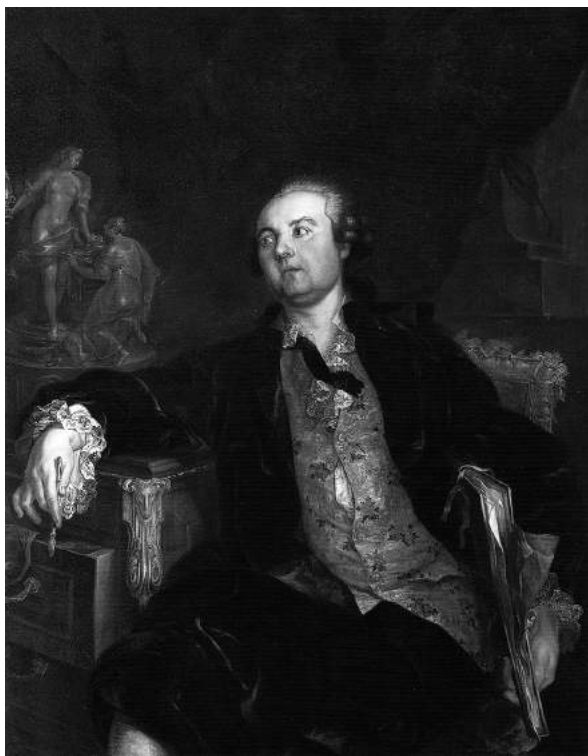
Zaharija Orfelin (1725-1785), one of the leading Serbian intellectuals, artists and writers of the 18th century, signed several of his copperplate engravings as a member of the Copperplate Academy in Vienna. The first such copperplate sheet, *Sveti Đorđe sa izgledom manastira Sendurđa* (St. George with the prospect of the Monastery of Sendurđ) from 1767, drew the attention of scholars to this year as one that was crucial in Orfelin's formation as a copperplate engraver. Although this viewpoint did not coincide with the chronology of his known works, it caused a certain confusion in Serbian historiography, because data that would support this hypothesis did not exist. Ostensibly, Orfelin's earlier close ties with Jacob Schmutzer, who was the founder of the Academy and the leading Vienna copperplate engraver of that time, had led earlier researchers to assume that Orfelin had studied at Schmutzer's Academy, and that this provided him with the right to the title of academic artist. However, recently discovered archive material shows that Orfelin was an honorary member of the Academy, probably as a result of Schmutzer's recommendation, which brought him a higher social status and certain financial benefits. After the formation of the Art Academy in Vienna in 1772, which was the result of the merging of several older academies into one, the entire structure of the Copperplate Academy came under the umbrella of this new institution. This also applied to honorary members, whose title gained in importance as a result. The paper explains this very aspect of Orfelin's artistic biography, and strives to interpret the processes and implications of his membership in the Vienna academy of fine arts.

Key words: Zaharija Orfelin, Jacob Schmutzer, copperplate engraving, Academy of Fine Arts in Vienna, Jakob Orfelin, Vićentije Jovanović Vidak



Сл. 1 Захарија Орфелин, *Свети Ђорђе са излездом манастира Сенђурђа*, 1767, 46,6 × 67,5 cm, бакрорез, сигн. ГМС/У 3423, Галерија Матице српске (Нови Сад)

Рис 1 Zaharija Orfelin, *Свети Ђорђе са излездом манастира Сенђурђа* (St. George with the Appearance of the Monastery of Sendurd), 1767, 46.6 × 67.5 cm, copperplate engraving, sign. GMS/U 3423, Gallery of the Serbian Cultural and Publishing Society (Novi Sad)



Сл. 2 Франц Месмер (Franz Messmer) и Јакоб Кол (Jacob Kohl), *Портрет Јакоба Шмуцера, оснивача Бакрорезачке академије*, 1767, 152,5 × 116,5 cm, уље на платну, Галерија Академије ликовних уметности у Бечу (М. Krapf (ed), *Das Zeitalter Maria Theresias: Meisterwerke des Barock*, Musee national d'histoire et d'art, Luxembourg, 2007, 25)

Рис 2 Franz Messmer and Jacob Kohl, *Portrait of Jacob Schmutzer, Founder of the Copperplate Academy*, 1767, 152.5 × 116.5 cm, oil on canvas, Gallery of the Academy of Visual Arts in Vienna (М. Krapf (ed), *Das Zeitalter Maria Theresias: Meisterwerke des Barock*, Musee national d'histoire et d'art, Luxembourg, 2007, 25)

Вера М. ВАСИЉЕВИЋ

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за археологију, Београд*

ЕНТЕРИЈЕР КАИРСКЕ КУЋЕ НА СЛИКАМА ПАЈЕ ЈОВАНОВИЋА*

Сажетак: Слика *Тахир-паша и Пийери* и студија *Ентеријер најушћене оријенталне куће*, која је послужила за израду позадине слике, биле су све до објављивања публикације Петра Петровића *Паја Јовановић, системски каталоги дела* (2012) познате само посредно, једна по опису, друга са фотографије. Прва се данас чува у музеју у Брајтону, друга је у приватном власништву. Приказана унутрашњост куће називана је и турском, или је довођена у везу са Кавказом и Грузијом. Како су одаје такве врсте карактеристика мамелучке стамбене архитектуре добро посведочене у Египту, а Паја Јовановић је путовао и у Египат, циљ истраживања био је да се преиспита да ли је приказана просторија могла припадати том географском простору. На основу слика и цртежа Френка Дилона и других радова и фотографија с краја 19. и почетка 20. века, у Јовановићевом ентеријеру препозната је соба за примање у кући великог муфтије египатског Абасија ел Махдија, у Каиру. Скоро је извесно да је Паја Јовановић студију тог ентеријера насликао у Египту и она се заједно са композицијама за које је коришћена прикључује малом броју дела која су до сада повезивана са тим путовањем.

Кључне речи: Паја Јовановић, Каиро, кућа великог муфтије ел Махдија, ентеријер, Франк Дилон, оријенталистичко сликарство

Исте године када је Паја Јовановић 1877. примљен на бечку ликовну академију, именовањем Леополда Карла Милера (Leopold Carl Müller) за

* Рад је резултат истраживања спроведених у оквиру пројекта бр. 177005 који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Британски Краљевски павиљон и музеји из Брајтона (Royal Pavilion and Museums - Brighton Museum & Art Gallery) и Музеј Викторије и Алберта (Victoria and Albert Museum), те француска Унија националних музеја и Гран Палеа (Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais) љубазно су ми обезбедиле репродукције потребне за публикување, на чему им захваљујем.



професора те високе школе, исказано је прихватање оријенталистичког сликарства у аустријском друштву, уздржанијем према сликарима путницима на исток него што је био случај са Француском или Британијом. Аустријском интересовању за Оријент, али по биографима и Милеровом, замањ је дала Светска изложба одржана у Бечу 1873. године.¹ Милер је стекао углед сликама Египта, насталим током понављаних вишемесечних боравака у тој земљи и успехом који је постигао на тржишту слика, испрва британском. Као професор, Милер је својим студентима помагао да успоставе контакт са галеристима, те тако и са Томасом Волисом (Thomas Wallis), с којим је и сам сарађивао.² Један од тих студената из Милерове мајсторске класе био је Паја Јовановић, награђен на годишњој студентској изложби Академије за слику *Рањени Црногорац*.³ Уговором који је потписао са лондонском галеријом *Френч* (French Gallery) у време када је завршавао студије у Бечу, Паја Јовановић се обавезао да галерији испоручује слике са темама из живота Црногораца, Херцеговаца и Албанаца.⁴ Поједине његове слике обрађивале су теме храбрости, пожртвованости, части – вредности које као своје могу препознати и средњоевропски и британски купци, а које истовремено чине важан део идеја аустроугарских Срба и самог сликара о Црногорцима.⁵

У такве слике могла би се сврстати и она која је код нас позната под називом преузетим од гусларске песме *Пијери доносе робље њаши скадарском*,⁶ вероватно исте оне песме коју је Вук Караџић под насловом *Пијери и Тахир-њаша* уврстио међу „пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу“, како стоји у поднаслову књиге.⁷ Ова слика је донедавно убрајана међу изгубљене, забележене само описом.⁸ Захваљујући преданим истраживањима Петра Петровића, у системски каталог дела Паје Јовановића⁹ укључен је знатан број сликарских радова који до сада нису били познати, публиковани или се није знало где се налазе, а који објављивањем постају доступни за помнија појединачна истраживања каква каталог по свом карактеру није допуштао. Један од тих радова је и слика под називом *Тахир-њаша и Пијери*.¹⁰ На слици су две групе мушкараца постављене једна

1 M. Haja, "Zwischen Traum und Wirklichkeit: Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalerei im 19. Jahrhundert", in: *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, ed. E. Mayr-Oehring et E. Doppler, Wien, 2003, 46; G. Wimmer, "Der Orientaler Leopold Karl Müller", in: *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, ed. E. Mayr-Oehring et E. Doppler, Wien, 2003, 65.

2 E. Oehring, "The Orient as a Subject in Pictorial Art. Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870", in: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*. ed. A. Husslein-Arco et S. Grabner, Vienna et Munich, 2012, 43–46.

3 М. Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, Београд, 2009, 80.

4 *Исјео*, 20–21.

5 *Исјео*, 73, 80–81.

6 М. Живковић, "Паја Јовановић, академски сликар. Прилог историји српске уметности", *Летњојис Мајице српске* 165/1, 1891, 15.

7 В. Караџић, *Српске народне њјесме*, књ. 4, Беч, 1862, 31–36.

8 Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд, 2010, 55.

9 П. Петровић, *Паја Јовановић: сисјемски каталог дела*, Београд, 2012, 26, кат. бр. 24.

10 *Исјео*, 26, кат. бр. 24.

насупротив другој. Једну чине мушкарац који седи и тројица који стоје око њега; одевени су у блиставобеле фустанеле, јелеци и доламе украшени су пуцадима или аплицираним гајтанима, а фишеклије кићанкама (сл. 1). Мушкарци из друге групе носе чакшире од небеленог сукна, огртаче без украса, од грубе тканине, оружје једног од њих заденуто је у једноставни ткани појас – њихова одећа је скромна. Од тога одудара ношња девојке приказане међу њима: по боји и сјају, чини се да је свилена, употпуњена јелеком украшеним срмом. Предводник ове групе, у гуњу без рукава чије крзно делује похабано, жустро се обраћа двојици из прве групе, пратећи говор покретом тела ка њима, надресно. Шаке његових спуштених руку одмакнуте су од тела, дланови окренути напред – можда нешто пита, можда се расправља или одговара да не зна. Или левом показује на девојку која спуштене главе гледа у под? Девојка као да понавља његов гест својом десном, видљивом руком.

Разлика у богатству ношње паше и пратилаца, с једне стране, и Пипера, с друге, могла би бити објашњена тиме што су Турци забрањивали да се раја облачи луксузно и у одећи користи боје које су они сами носили (на пример, црвену),¹¹ али схваћена и као сликарево наглашавање храбрости сиромашних Пипера да се супротставе моћном царству. Свечане мушке ношње, каква је данас постала уобичајени представник свеколике црногорске ношње, на слици нема. Обичне чакшире од сукна, ношене на широком подручју од Македоније, преко Косова, до Лике,¹² могле су бити свакодневна одећа и Пипера. Међутим, овај део ношње, *iahe*, код Пипера је другачијег кроја: биле су много шире, слично црногорским гаћама од свите (чоје).¹³ Украси у виду апликација и обруба од црних гајтана могу се појавити, али нису обавезни и ограничени су на доњи руб ногавица и ивице џепова. Када се томе дода и изглед горњих делова ношње, може се закључити да се одећа мушкараца на левој страни слике не може идентификовати као она коју су носили Пипери.¹⁴ Но Паји Јовановићу то није морало да буде важно – на његовим сликама се једне уз друге, а не супротстављене, могу појавити црногорска, албанска и српска ношња, као одраз боравака у крајевима у којима се живаљ мешао,¹⁵ али и као последица тога што Паја Јовановић не тежи томе да документује реалност Балкана, већ детаље преузете из стварности уграђује у своју конструкцију тог простора и живота на њему.¹⁶

11 Z. Mrvaljević, *Narodna nošnja Crne Gore. Priručnik za rekonstrukciju nošnje*, Zagreb, 1988, 10.

12 О овом делу ношње у Црној Гори: Z. Mrvaljević, *nav. delo*, 9. О мушкој српској и муслиманској ношњи сјеничко-пештерске висоравни и суседних области: Ј. Бјеладиновић-Јергић, "Компаративно одређење народне ношње српског и муслиманског становништва унутар сјеничко-пештерске висоравни и у односу на суседне и друге области", *Гласник Етнографског музеја* 56, 1992, 331, сл. 22. Сачувана је и једна фотографија Николе Тесле у ношњи и таквим чакширама, начињена око 1880. године: *Вечерње новости online* 4. мај 2012, <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.293.html:378175-Slika-Nikole-Tesle-u-nosnji>

13 Уп. сукнену ношњу Црногораца на слици *Крчмарица Јана* (П. Петровић, *nav. delo*, кат. бр. 38).

14 Податке о ношњи и наведени закључак дугујем мр Зорици Мрваљевић, музејском саветнику из Подгорице (ЈУ „Музеји и галерије“), којој од срца захваљујем на експертизи. Све евентуалне грешке у преношењу података и закључака су моје.

15 П. Петровић, *nav. delo*, 17, и кат. бр. 2, 5, 7; исти, *Паја Јовановић. Слике Балкана*, Нови Сад, 2013, 4.

16 М. Тимотијевић, *nav. delo*, 79.

Међутим, у песми *Пићери и Тахир-џаша*, тачније у верзији гуслара Ђуре Милутиновића коју је Вук Караџић преузео,¹⁷ ниједан тренутак не одговара оном на слици. Тахир-паша, додуше, тражи девојке, и то њих осам, али Пипери одлуче да све његове захтеве, па тако и овај, одбију, те ниједна није доведена пред њега. Да ли се сликар ослонио на неку другу верзију песме, можда желео да прикаже сликом неприличност и неприхватљивост пашиног захтева, или је реч о некој другој епизоди односа Пипера с Турцима? Мита Живковић је записао да је од самог сликара чуо да својим сликама никада није давао називе, већ је то препуштао другима.¹⁸ Називе сликама су давали и мењали други – галеристи, власници, интерпретатори – у складу са својим разумевањем, виђењем неке теме и као пројекцију сопствених интереса или интересовања.¹⁹

Тако и слика *Тахир-џаша и Пићери*, тј. *Пићери доносе робље џаши скадарском* код Мите Живковића,²⁰ носи другачији наслов у Брајтонском музеју и уметничкој галерији (Brighton Museum & Art Gallery) у којој се данас чува: *Грчки војници са издајницом* (*Greek Soldiers with a Woman Traitor*), што је у опису на интернет-страници колекције допуњено објашњењем да је доводе пред судију.²¹ Мало би ко у Британији разумео на шта се односи назив под којим је слика позната код нас. О каквој издаји је реч у британском називу, није јасно и могуће је да је инспирација за тај назив пронађена у имену друге слике Паје Јовановића, *Издајница*, чије су верзије биле познате енглеској, као и аустралијској публици од тренутка када су настале, крајем осамдесетих година 19. века.²²

Простор у који је смештена сцена описан је у брајтонској колекцији као „богато декорисани оријентални (или турски) ентеријер“ док је код нас доведен у везу са путовањем Паје Јовановића на Кавказ и, прецизније, са Грузијом.²³ Доскора само са фотографије Јовановићевог минхенског атељеа познату студију *Ентеријер највише оријенталне куће* Паја Јовановић је, како Петровић примећује, вероватно израдио да би је користио као позадину у сложенијим композицијама.²⁴ И одиста, тај ентеријер се осим код

17 А. Гавриловић, *Знаменићи Срби XIX века*, Загреб, 1901, 60.

18 М. Живковић, *нав. дело*, 6.

19 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 81; П. Петровић, *нав. дело*, 4.

20 М. Живковић, *нав. дело*, 15.

21 „Greek soldiers bring a woman traitor before her judge“, <http://www.brighton-hove-rpml.org.uk/Museums/brightonmuseum/Pages/home.aspx>. Творци „британског“ назива слике вероватно су рачунали на то да ће захваљујући портрету лорда Бајрона (Lord Byron) Томаса Филипа (Thomas Phillips) и другим оријенталистичким сликама мушкарци у фустанелама бити препознати као Албанци, те их нису именовали.

22 Уп. М. Живковић, *нав. дело*, 11–12; П. Петровић, *Паја Јовановић: сисџемски каталој дела*, 17–18, кат. бр. 5. Повод за енглески назив слике могла је бити извесна сличност у ставу мушке фигуре у првом плану *Тахир-џаше* и *Пићера* и оне код *Издајнице*.

23 Brighton Museum & Art Gallery, <http://www.brighton-hove-rpml.org.uk/Museums/brightonmuseum/Pages/home.aspx>; П. Петровић, *нав. дело*, 26, 99.

24 *Исџо*, 99, кат. бр. 211. Коришћење постојеће студије ентеријера делимично објашњава брзину којом је, по Живковићевим знањима, насликан рад *Пићери доносе робље џаши скадарском* – за свега шест недеља (М. Живковић, *нав. дело*, 7, 15).

Тахир-џаши и *Пијера* препознаје на још два рада: скици *Борба њејилова*,²⁵ а његов исечак иза жене у оријенталној ношњи, на истоименој слици.²⁶ Сликане керамичке плочице и мермер у више боја који чине полихромну доњу зону зида, резбарена врата уграђених долапа, позлаћени *мукарнас*²⁷ као украс конхе *салсабила* само су неки од детаља који сведоче о богатству којим су први власници куће располагали.

До сада је остало непримећено да је то исти ентеријер који је забележен на неколико радова британског уметника Френка Дилона (Frank Dillon). Акварел који се чува у музеју Викторије и Алберта (Victoria & Albert Museum) под називом *Ентеријер (источни део) куће муфтије шеика ел Махадија* (сл. 2)²⁸ приказује у пуној висини и под правим углом зид испред ког се налазе Јовановићеви Пипери са девојком, као и његова *Жена у оријенталној ношњи*. Ово особито потврђује поређење детаља Дилоновог акварела и одговарајућег дела Јовановићевог *Ентеријера најушишене оријенталне куће*. Дилон је забележио изглед и других делова исте просторије. На другом његовом акварелу из истог музеја, *Ентеријер куће муфтије шеика ел Махадија, Каиро*,²⁹ види се остатак исте просторије који лежи насупрот првом, мањем делу; *иуан* има нише на оба бочна зида, а на задњем зиду су два двострука прозора, један изнад другог. Део тог акварела можда је послужио као припрема за уље на платну истог назива; овде су у посматрачу ближу дубоку нишу средњег дела просторије смештене једна уз другу две седеће мушке фигуре, од којих једна са чибуком.³⁰ Друга ниша, у углу на другој страни просторије, коју дрвена решетка одваја од покривене лође (*макад*) приказана је на једном акварелу и на уљаној слици.³¹

Сагледана као целина, ова просторија је сала за примање гостију (*каа*) у великим господским кућама, издужена највећа просторија у кући, двоструко виша од осталих. Бочна крила просторије (*иуан*) издигнута су у односу на средњи део (*дуркаа*), чија је таваница виша од осталих и где се могла налазити фонтана која је лети расхлађивала ваздух, чему су служиле и нагнуте плоче од мермера (*салсабил*), често украшене рељефном геометријском шаром и смештене у удубљења зида, преко којих се сливала вода што је текла

25 Уп. М. Тимотијевић, *нав. дело*, кат. бр. 12; П. Петровић, *нав. дело*, кат. бр. 53. Позадина је овде предимензионирана, људске фигуре сразмерно мале, те је простор знатно светлији, безмало елегантан спрам ентеријера на завршеној слици (уп. П. Петровић, *нав. дело*, кат. бр. 52).

26 Уп. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 182, сл. 3; П. Петровић, *нав. дело*, кат. бр. 13. Исти ентеријер појављује се на слици *У харему* коју неки стручњаци приписују Паји Јовановићу (на пример, М. Наја et G. Wimmer, *Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne*, Paris, 2000, 274–275) а коју Петар Петровић с правом није уврстио у свој системски каталог.

27 *Мукарнас* – архитектонски украс који се састоји од нанизаних полигоналних удубљења која формирају површину налик на отворено саће или сталактите.

28 *An Interior (the Eastern End) in the House of the Mufti Sheikh El Mahadi* (V&A No. 858-1900).

29 *Interior of the House of the Mufti Sheikh El Mahadi, Cairo* (V&A No. E.5853-1910).

30 L. Thornton, *Orientalists Painter-Travellers*, Paris, 1994, слика на стр. 74.

31 Акварел *Recess in the reception room in the house of the Mufti Sheikh el Mahadi, Cairo*, Victoria & Albert Museum, No. 857-1900; уље на платну је у приватној колекцији (B. Llewellyn, “Two interpretations of Islamic Domestic Interiors in Cairo: J. F. Lewis and Frank Dillon”, in: *Travellers in Egypt*, ed. P. Starkey et J. Starkey, London, 2001, 154, n. 26 [28 у напоменама на крају самог текста]).

из зида.³² На првопоменутом акварелу Френка Дилона и на сва четири рада на којима је Паја Јовановић насликао ентеријер муфтијине куће препознаје се *салсабил* који се налази на дужинској оси *каа*, у *иуану* лево од улаза.

Да је код Дилона и Јовановића приказана иста просторија, код првог из више углова, потврђује фотографија непознатог аутора која се данас чува у колекцији фотографија париског Бозара (Beaux-arts de Paris) и носи ознаку *Кућа муфтије, Каиро* (сл. 3).³³ Фотографија је снимљена око 1870. године. Обухваћен је *иуан* са *салсабилом* фланкираним долапима, средњи део са фонтаном, те део *иуана* где је била камера. Видљиви су пуна висина оба *иуана*, део зидова повишеног простора изнад средњег дела,³⁴ још један *салсабил* у средњем делу, на зиду на коме су улазна врата, те отвори три нише на зиду насупрот улазу. Друга фотографија – снимљена из истог *иуана* али из другачијег угла, сличнијег Јовановићевом за студију ентеријера, захватајући и полови-ну средње нише просторије по дијагонали, са уграђеним долапом и зидном сликом у зони изнад њега³⁵ – вероватно је из истог времена као и претходно поменута. Документацијом припремљеном 1912. године за Комитет за очување споменика арапске уметности (Comité de conservation des monuments de l'art arabe) потврђено је да је кућа неко време припадала муфтији египатском, шеику Абасију ел Махдију и по њему добила назив, а стање просторије илустровано је цртежима, фотографијама и планом.³⁶ *Каа* се одликује упечатљивим димензијама (10 x 31 m), а опис и план (сл. 4)³⁷ разрешавају оријентацију просторије: уздужна оса је у правцу север–југ, улаз у просторију је на источном зиду, а *иуан* са слике Паје Јовановића и акварела Френка Дилона је на југу просторије. Исток који се помиње у називу Дилоновог акварела можда је последица погрешног закључка да је приказана молитвена ниша.³⁸

Без обзира на то да ли је *каа* као концепт преузет из Месопотамије у време арапских освајања, или је египатског порекла, свакако је присутан у Каиру

32 D. Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo. An Introduction*, Leiden, 1992, 35; N. A. G. Mohamed et W. H. Ali, "Traditional Residential Architecture in Cairo from a Green Architecture Perspective", *Arts and Design Studies* 16, 2014, 7, 9–10.

33 M. Volait, *Fous du Caire. Excentriques, architectes & amateurs d'art en Égypte (1867–1914)*, [Apt], 2009, 39, fig. 13. *Maison du Mufti Caire* – Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure, pc 28907.

34 Зидови и таваница средњег дела просторије (*гуркаа*) били су виши од оних код оба *иуана* како би се ваздух кретао; на таваници овог дела била је дрвена *шохиша*, различитих облика, са отворима (прозорима), који су обезбеђивали и индиректно светло: N. A. G. Mohamed et W. H. Ali, *op. cit.*, 8–11.

35 N. Warner, *The Monuments of Historic Cairo. A Map and Descriptive Catalogue*, Cairo, 2005, 38, fig. 45d. Фотографија је датирана у позни 19. век, а ако се упореди стање препознатљивих детаља (нпр. врата долапа), настала је у слично, ако не и у исто време када и фотографија из Бозара.

36 M. Herz, "Appendice au 29e fascicule", *Bulletin du Comité pour la conservation des monuments de l'art arabe* 29, 1912, 119–120, pls. 4–11. Херц помиње и цртеже архитекте Фене Спajерса (R. Phené Spiers) из 1866. године и делом их репродукује у чланку (M. Herz, *op. cit.*, 119, n. 3, T. 5, 7, 11). Мухамед ел Абаси ел Махди је положај великог муфтије, највиши у исламском правном систему Египта, задржао од 1848. године до своје смрти 1897, а од 1871. до 1881. године био је и шеик (ректор) Ел-Азхара (R. Peters, "Muhammad al-Abbasi al-Mahdi (D. 1897), Grand Mufti of Egypt, and His 'al-Fatawa al-Mahdiyya", *Islamic Law and Society* 1/1, 1994, 67, 71).

37 M. Herz, *op. cit.*, 119, T. 4.

38 Уп. претходно наведено. Тај *салсабил* је код Брајони Луелин (B. Llewellyn, *op. cit.*, 154) идентификован као молитвена ниша. Макс Херц истиче као особеност *каа* великог муфтије то што има два *салсабила*, један на источном, један на јужном зиду (M. Herz, *op. cit.*, 119, T. 5–8).

од 12. века, од 14. века је потврђен у египатској приватној стамбеној архитектури³⁹ и временом је постао једна од карактеристика мамелучке стамбене градње. Од 15. века, *каа* добија одлике по којима се јасно разликује од таквих просторија у џамијама-медресама и палатама – одлике које *каа* чине отворенијим, светлијим, пријатнијим: прозоре ка улици и унутрашњем дворишту, заклоњене машрабијом или разнобојним стаклима, резбарене и позлаћене таванице.⁴⁰ Утицај мамелука у Египту никада није потпуно ишчезао и они су крајем 17. и у 18. веку обновили своју економску снагу и политички утицај те су управо у том периоду настале неке од њихових палата, вероватно и кућа муфтије Махдија.⁴¹ Видети унутрашњост мамелучких палата значило је сазнати више о приватном животу у богатим домаћинствима, сам изглед тих просторија је сведочио о другачијим навикама и обичајима египатског друштва. Привлачност ових зграда објашњава и коментар Максима ди Кана (Maxime Du Camp), проистекао из утиска стеченог приликом доласка у Каиро 1849. године:

*Les maisons du Kaire, presque toutes bâties en limon desséché, n'ont rien de cette élégance charmante des moindres habitations turques de Constantinople; il faut aller jusque dans le quartier autrefois occupé par les Mameluks pour trouver quelques belles constructions arabes ornées de stalactites et de longs versets du Koran déroulés sur la frise des murailles.*⁴²

Каа муфтије Махдија одабран је да илуструје публикације с краја 19. века – угледни водич *Египтај у речи и слици* египтолога Георга Еберса (Georg Ebers) према Дилоновим радовима⁴³ и *Историјски костим* Огиста Расинеа (Auguste Racinet) према фотографији.⁴⁴ Када је у периоду 1881–1883. године Франтишек Шморанц Млађи (František Schmoranz), угледни аустроугарски архитекта и изврсни познавалац египатског грађевинарства, ангажован да у бечком Музеју примењене уметности поново постави део павиљона који је пројектовао за Светску изложбу у Бечу 1873. године, реконструисана је соба за примање,

39 M. A. Fay, *Unveiling the Harem: Elite Women and the Paradox of Seclusion in Eighteenth-Century Cairo*, Syracuse, 2012, 196–197.

40 M. A. Fay, *op. cit.*, 197–199.

41 M. A. Fay, *op. cit.*, 45. Макс Херц пише да време градње *каа* муфтије Махдија није познато, али да је на једном стубу била урезана 1116. година Хиџре, тј. 1704–1705. година, те да стил градње и украшавања одговара укусу 18. века (M. Herz, *op. cit.*, 120).

42 M. Du Camp, *Le Nil: Egypte et Nubie*, Paris, 1860, 32–33: „Каирске куће, скоро све изграђене од блата, немају ничег од оне шармантне елеганције скромнијих турских настамби у Константинопољу; треба ићи чак до квартова које су раније настањивали мамелуци да би се нашло неколико лепих арапских грађевина украшених сталактитима и дугим стиховима Курана који у фризовима теку по зидовима.“ (прев. В. В.). О текстовима и фотографијама Ди Кана са Блиског истока: N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885*, Jerusalem, 1988, 159–160.

43 G. Ebers, *Aegypten im Bild und Wort 2*, Stuttgart et Leipzig, 1880, 87, 89. Ова двотомна публикација је у кратком року преведена на више језика: француско издање двотомне публикације Еберса *L'Égypte* штампано је 1880–1881 (Didot, Paris), а прво енглеско издање 1881–1882. године под насловом *Egypt: descriptive, historical and picturesque* (Cassell, London).

44 A. Racinet, *Le Costume Historique 1-6*, Paris, 1888: 59, pl. 166 (табла са детаљним описом и објашњењима део је трећег тома, који, као и остали са таблама, нема нумерацију табли ни пагинацију). Име власника куће није наведено у публикацији, али нема сумње да је приказан *каа* муфтије Махдија. Расине помиње да је фотографију по којој је урађена литографија за таблу добио од Максима ди Кана, и можемо претпоставити да је он био и аутор фотографије, чини се исте оне која се чува у Бозару.

мандара,⁴⁵ делом допуњена елементима начињеним на основу Шморанцових већ постојећих прецизних цртежа каирских кућа.⁴⁶ Један од тих цртежа, из 1874. године, садржи план спрата и два пресека *каа* тј. *мандаре* муфтије Махдија: пресек средњег дела са фонтаном по оси исток–запад и пресек, по оси исте оријентације, северног *иуана* и лође, *макада*, с његове источне стране.⁴⁷

Оријенталистички цртежи и слике који приказују унутрашњост муслиманских кућа ретки су у поређењу са бројем оних који приказују џамије, базаре и улице у Каиру. Странцима је приватни простор био ретко доступан, прилике да га насликају имали су само малобројни сликари. Неки од њих, попут Џона Фредерика Луиса (John Frederick Lewis) четрдесетих година 19. века, усвајали су локални начин живота и бирајући да живе ван заједнице Европљана, изнајмљивали су за становање куће у муслиманском делу града и тако добијали увид како у изглед простора тако и у начин живота.⁴⁸ Френк Дилон, који је четири пута боравио у Каиру у периоду од 1854. до 1874. године, такође је имао приступ деловима кућа намењеним приватном животу и верује се да је приликом треће посете Египту 1869/70. године сликао унутрашњост куће муфтије Ел Абасија ел Махдија, као и одаје друге куће саграђене у истом, мамелучком, периоду, оне емира Радуана Беја.⁴⁹ Тачно бележење изгледа унутрашњости каирских кућа је за неке уметнике проистицало из жеље да призоре које сликају сместе у аутентични, оријентални простор, али је за неке, попут Френка Дилона, само документовање изгледа тих здања било важни циљ.⁵⁰ Ентеријери раскошних кућа из османског периода које су привлачиле путнике нису били само неприступачни, они су током друге половине 19. века нестајали. Наиме, средином 19. века, једна од последица политичких и економских промена у Египту било је рушење великог броја старијих зграда како би се подигле нове грађевине, конципиране у неоисламском стилу, делимично по угледу на царске, османске.⁵¹ Тако су рушене мамелучке палате, манастири суфија, џамије, особито у делу града који је урбани процват доживео у османском периоду – у зони Биркет Азбакија и Биркет ел Фил, два језера која су, као и канал који их је

45 Првобитно општа ознака за собу за примање, *каа* временом постаје термин за женску собу за примање (обично на спрату), док се мушки „салон“ у приземљу назива *мандара*, или у другачијој транскрипцији *манзара* (A. M. Fay, *op. cit.* 194, 201).

46 Шморанцу Млађем било је поверено да на Светској изложби у Бечу 1873. године представи египатску архитектуру; павиљон је у коначној верзији обухватао и реконструкцију како џамије са куполом, минаретима и дворштем са аркадама, тако и старе каирске куће која је садржала салу за примање с фонтаном, кафе, базар и школу (M. Němeček, “František Schmoranz le Jeune (1845–1892)”, in: *Le Caire. Dessiné et photographié au XIXe siècle*, ed. M. Volait, Paris, 2013, 124–128, figs. 14–17). Фотографије „арапске собе“ у музеју који је тада носио назив Музеј уметности и индустрије (Museum für Kunst und Industrie) видети у: S. Mattl-Wurm, Cat. nos. 104–105, in: *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, ed. E. Mayr-Oehring et E. Doppler, Wien, 2003, 241.

47 M. Němeček, *op. cit.*, fig. 17.

48 B. Llewellyn, *op. cit.*, 148–153; N. Tromans, “Harem and Home”, in: *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, ed. N. Tromans, New Haven, 2008, 133–134, n. 18.

49 L. Thornton, *op. cit.*, 74; B. Llewellyn, *op. cit.*, 153–154.

50 N. Warner, *op. cit.*, 38; L. Thornton, *op. cit.*, 74.

51 N. Warner, *op. cit.*, 46, 49.

повезивао, насута да би се на том месту подигли краљевски паркови, баште и палата, или пробиле трасе нових, модерних правих улица.⁵²

Кућа великог муфтије данас не постоји. Налазила се на каналу који је повезивао језера Азбакија и Ел Фил и који је у великој мери затрпан у доба кедива Исмаила седамдесетих година 19. века, а куће које су га оивичавале постепено су све до педесетих година 20. века нестајале.⁵³ Забележен је само њен приближни положај с напоменом *derrière le charmant hôtel du Nil*, а назив улице која се помиње у извештају из 1912. године, Шариа ел Халиг ел Масри, изведен је из назива некадашњег канала,⁵⁴ а касније је промењен. Почетком 20. века од ње је била преостала само једна просторија, *каа*, по којој је и постала позната; стање које је описом и фотографијама документовао Макс Херц (Max Herz) показује уочљиву разлику у односу на старије фотографије – зграда је пропадала.⁵⁵

Пишући 1882. године о променама у савременом Каиру, Артур Роне (Arthur Rhoné), истрајни борац за очување каирског архитектонског наслеђа, примећује да и за најважније грађевине има малих изгледа да буду заштићене, а арапским квартовима и старим властелинским домовима прети потпуно уништење.⁵⁶ Роне наставља тиме да у старим квартовима, као што је онај око Биркет ел Фил, још има неколико старих палата у којима живе њихови богати власници, који се не приклањају европском начину живота, нити се, чак ни привидно, повинују тренутној моди, те није лако бити примљен код њих у посету. Као један од најпотпунијих и најелегантнијих примера *саламлика* или арапског салона за примање гостију, Роне наводи кућу великог муфтије и јетко додаје да је сасвим природно то што таква висока личност допушта да се распада лепа сала у којој су седели Бонапарта, Клебер и њихова свита, јер сада има много лепши салон, *un salon à la franque*.⁵⁷

Ако су се врата ове куће у време Наполеонове кампање отварала само највишим гостима, Херцова опаска да су јој се дивили *сви* (нагласила В. В.) који

52 A. Rhoné, *Coup d'œil sur l'état présent du Caire ancien et moderne*, Paris, 1882, *passim*; N. Warner, *op. cit.*, 58, 60.

53 N. Warner, *op. cit.*, 38, 76, n. 132.

54 A. Rhoné, *op. cit.*, 35; M. Herz, *op. cit.*, 119; N. Warner, *op. cit.*, 76. О стању у каквом су биле зграде око баште иза хотела сведочи фотографија Максима ди Кана, на којој је као „размерник“ послужио Гистав Флобер (Gustave Flaubert), који је у периоду 1849–1851. године путовао са Ди Каном (в. <http://flaubert.univ-rouen.fr/iconographie/caire.php>).

55 M. Herz, *op. cit.*, 119, Т. 8–10. Херц истиче да је зграда осуђена на уништење, будући да као и пет година раније, када је констатовано „стање унапредовале деградације“, власник имања није био спреман да сарађује са Комитетом (основаним 1881. године) и учествује у трошковима поправке (уп. *Bulletin du comité pour la conservation des monuments de l'art arabe* 1907, Procès-verbal no. 149, 3; Procès-verbal no. 150, 24).

56 A. Rhoné, *op. cit.*, 35.

57 Нема индикација да је Абаси кућу наследио и да је био у сродству са неком старом мамелучком породицом. Еберс пише да је положај ректора Ел-Азхара једна од најуносијих служби у Египту, са годишњим приходом од 1.730 египатских фунти (професори су зарађивали до пет фунти месечно) и да је захваљујући томе Абаси ел Махди постао станар једне изванредне староарапске палате (G. Ebers, *op. cit.*, 85). Луелин наводи да је Абаси палату поседовао између 1847. и 1886. (V. Llewellyn, *op. cit.*, 154), приближно од тренутка када је постао велики муфтија Египта (R. Peters, *op. cit.*, 67). Име претходних и каснијих власника се не помиње. Израз *un salon à la franque*, салон у француском стилу, има смисао „у европском стилу“ будући да су у говору сви Европљани изједначавани и називани Французима (прим. В. В.).

су посетили Египат у доба кедива Исмаила (1863–1879)⁵⁸ говори о суштинској промени. Ронеов коментар о власнику куће и Расинеов податак да је кућа напуштена и сведена на четвртину некадашње додатно казују да кућа више и није кућа – непотпуна, празна, без укућана који у њој живе, она је изгубила једно од основних својстава – да штити приватност. Таква, она је постајала доступна и онима који нису гости власника, те је, на пример, Дилон могао да из различитих углова, цртежом и акварелом, забележи њен изглед 1869. или 1870. године,⁵⁹ а архитекта Шморанц Млађи неколико година касније (1874) начини технички цртеж са прецизно приказаном декорацијом.⁶⁰

Мада је Паја Јовановић, према условима уговора са Томасом Волисом, требало да за галерију слика теме са Балкана, Волис је био тај који је сликару предложио и организовао путовање у Египат⁶¹ – можда у нади да ће га заинтересовати за сликање „правог“ Оријента привлачног већем броју купаца, можда првенствено у намери да Јовановићевој биографији придода ставку прикладну ако не и неопходну за сликара оријенталних тема. Каа великог муфтије био је већ довољно познат европским уметницима и путницима, и у плану путовања могао је бити међу местима које би за сликара оријенталисту била вредна обиласка. Паја Јовановић је и пре пута у Египат могао да зна за каа великог муфтије Махдија: ако у Енглеској није видео оригинале Дилонових радова, мало је вероватно да су му промакле њихове репродукције у Еберсовом *Egyptian in pictures and words*, за који је илустрације радио и његов професор Милер. Са изгледом просторија такве врсте могао се упознати и у бечком Музеју примењених уметности. Није познато колико се Паја Јовановић задржао у Каиру, да ли је обилазио знаменитости, прегледао староегипатску збирку у реновираном музеју у Булаку, нити у каквом се друштву кретао.⁶² Но, ако су тачни подаци о томе које зиме је отпутовао за Египат, тада је у Каиру вероватно срео и свог професора Милера, коме су та зима и пролеће последњи које је провео у Египту.⁶³ Могуће је и да је одсео у *Hôtel du Nil* који је Бедекеров водич за Египат препоручивао и у којем је при неким од својих ранијих боравака у Египту одседао и Милер;⁶⁴ такав избор смештаја би удаљеност од куће муфтије Махдија учинио малом. Милеру, који је током вишеструких боравака добро упознао Каиро, кућа је вероватно била позната, тим пре што је од свог првог доласка у Египат у зиму 1873/74. године био пријатељ са Франтишеком Шморанцом Млађим.⁶⁵ Али, колико год би се оваквим спекулацијама могле додати друге, не мање привлачне, једно се чини извесним – то да је Паја Јова-

58 M. Herz, *op. cit.*, 119.

59 Луелин претпоставља да су кућу надзирали само кућепазитељи, као и ону Радуана беја коју је Дилон такође сликао (B. Llewellyn, *op. cit.*, 154). По неким подацима, Дилон је у кући муфтије и становао: N. Tromans, *op. cit.*, 129, n. 3.

60 M. Němeček, *op. cit.*, fig. 17.

61 Н. Кусовац, *нав. дело*, 46.

62 Због штете које му је нанела поплава 1878. музеј је био затворен све до 1881. године.

63 G. Wimmer, *op. cit.*, 71, 72.

64 K. Baedeker, *Ägypten. Handbuch für Reisende 1: Unter Aegypten bis zum Fayûm und die Sinai-Halbinsel*, Leipzig, 1877, 249; G. Wimmer, *op. cit.*, 66-67, n. 26; E. Oehring, *op. cit.*, 36.

65 M. Haja, *op. cit.*, 46; G. Wimmer, *op. cit.*, 65.

новић своју студију ентеријера *каа* муфтије Махдија сликао у Каиру. Условe за сликање могао је да има будући да се у Каиру могло доћи до простора погодног за атеље.⁶⁶ Мита Живковић сведочи: „...био је дуже времена у Мисиру, где је и неке веће слике израдио...“⁶⁷

Студија ентеријера *каа* (*мангаре*) муфтије Махдија се тиме прикључује малом броју слика Паје Јовановића које су до сада довођене у везу са Египтом, или са Египтом и Мароком⁶⁸ будући да је сликар својим путовањем обухватио обе земље. Истовремено, она је једина коју можемо сматрати потпуно „египатском“. Код других „северноафричких“ слика, укључујући оне код којих је за позадину коришћен Махдијев *каа*, приметан је поступак уобичајен за Јовановића оријенталисту – слике су настајале у атељеу, комбинавањем скица и студија насталих на путовањима, фотографија и студија начињених у атељеу уз помоћ модела, зачињене ношњом, теписима, оружјем, ибрицима и другим предметима које је као реквизите прикупио.⁶⁹ Резултат су сцене у којима се у различитој мери преплићу ношња, позадина и детаљи различитог географског порекла, који искључиво у сликаревом имагинарном простору Оријента⁷⁰ чине целину. Код неких од њих самом променом наслова мења се тема,⁷¹ а протагонисти добијају нови идентитет. Београдски и брајтонски називи *Тахир-џаша* и *Пијери* и *Грчки војници са издајницом* пример су таквог преображаја или паралелних живота исте слике.

Соба за примање у кући великог муфтије египатског Абасија ел Махдија идентификована је на студији *Ентеријер највишњене оријенталне куће*, коришћеној за композицију *Тахир-џаша* и *Пијери*, а њени делови су препознатљиви и на слици *Жена у оријенталној ношњи* и једној скици за *Борбу џејловова*. Ова дела, уз помен каирског „предсобља“ у Живковићевом опису слике *Арбанас њроси девојку*,⁷² сведоче о тадашњем интересовању Паје Јовановића и сврставају га међу малобројне сликаре оријенталисте који су својим радовима забележили изглед приватних просторија каирских мелечких палата, а истовремено допуњавају, иако скромно, наше знање о његовом једином боравку у Египту.

66 L. Thornton, *op. cit.*, 8.

67 М. Живковић, *нав. дело*, 4.

68 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 83–84; П. Петровић, *нав. дело*, текст уз кат. бр. 17, 18, 19.

69 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 76, 83; П. Петровић, *нав. дело*, текст уз кат. бр. 13.

70 О имагинарној слици Балкана и Оријента код Паје Јовановића: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 73–85; N. Makuljević, “Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka”, u: *Istorija i sećanje. Studije istorijske svesti*, ur. O. Manojlović Pintar, Beograd, 2006, 146–154; isti, “Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the ‘Kronprinzenwerk’”, *Matica srpska journal for fine arts* 41, 2013, 78–84; S. Čupić, “The Interpretation of Female Bodies as a Projection of Identity: The Orient, The Balkans, Or Something Else?“, *Anthropology of East Europe Review* 20/1, 2002, 89–91; иста, “Родна имагинарност Балкана: Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић“, у: *Између естетике и живописа. Представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Нови Сад, 2010, 207, 213–217; Д. Сретеновић, “Све ове земље готово се и не разликују у мојим очима: Балканизам Паје Јовановића“, у: *Између естетике и живописа. Представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Нови Сад, 2010, 187–194.

71 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 77.

72 М. Живковић, *нав. дело*, 11, бр. 5.

ЛИТЕРАТУРА:

- Baedeker, Karl. *Ägypten. Handbuch für Reisende 1. Unter Aegypten bis zum Fayûm und die Sinai-Halbinsel*, Karl Baedeker, Leipzig, 1877.
- Behrens-Abouseif, Doris. *Islamic Architecture in Cairo. An Introduction*, Brill, Leiden, 1992.
- Бјеладиновић-Јергић, Јасна. „Компаративно одређење народне ношње српског и муслиманског становништва унутар сјеничко-пештерске висоравни и у односу на суседне и друге области“, *Гласник Енографској музеја* 56, 1992, 305–349.
- Brighton Museum & Art Gallery <http://www.brighton-hove-rpml.org.uk/Museums/brightonmuseum/Pages/home.aspx> [приступљено 20. 2. 2014]
- Вечерње новости online 4. мај 2012, <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.293.html:378175-Slika-Nikole-Tesle-u-nosnji> [приступљено 15. 2. 2014]
- Volait, Mercedes. *Fous du Caire. Excentriques, architectes & amateurs d'art en Égypte (1867–1914)*, L'Archange Minotaure, [Apt], 2009.
- Warner, Nicholas. *The Monuments of Historic Cairo. A Map and Descriptive Catalogue*, American Research Center in Egypt Conservation Series 1, American University in Cairo Press, Cairo, 2005.
- Wimmer, Günther. “Der Orientaler Leopold Karl Müller“, in: *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, ed. E. Mayr-Oehring et E. Doppler, Wien Museum, Wien, 2003, 64–77.
- Гавриловић, Андра. *Знаменији Срби XIX. века*, година 1, Наклада и штампа Српске Штампарнице, Загреб, 1901.
- Du Camp, Maxime. *Le Nil: Égypte et Nubie*, 2^{ème} edition, Librairie nouvelle, Paris, 1860.
- Ebers, Georg. *Aegypten im Bild und Wort 1-2*, Eduard Hallberger, Stuttgart et Leipzig, 1879–1880.
- Живковић, Мита. “Паја Јовановић, академски сликар. Прилог историји српске уметности“, *Лейойис Мајице српске*, књ. 165, св. 1, 1891, 1–19.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне њјесме*, књ. 4, Штампарија Јерменског манастира, Беч, 1862.
- Кусовац, Никола. *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд, 2010.
- Llewellyn, Bryony. “Two interpretations of Islamic Domestic Interiors in Cairo: J. F. Lewis and Frank Dillon“, in: *Travellers in Egypt*, ed. P. Starkey et J. Starkey, Tauris Parke Paperbacks, London, 2001, 148–156.
- Makuljević, Nenad. “Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka“, u: *Istorija i sećanje. Studije istorijske svesti*, ur. O. Manojlović Pintar, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2006, 141–156.
- Makuljević, Nenad. “Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the 'Kronprinzenwerk'“, *Matica srpska journal for fine arts* 41, 2013, 71–87.
- Mattl-Wurm, Sylvia. Cat. nos. 104–105, in: *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, ed. E. Mayr-Oehring et E. Doppler, Wien Museum, Wien, 2003, 241.
- Mohamed, Nermine Abdel Gelil et Ali, Waleed Hussein. “Traditional Residential Architecture in Cairo from a Green Architecture Perspective“, *Arts and Design Studies* 16, 2014, 6–26. <http://www.iiste.org/Journals/index.php/ADS/index> [приступљено 10. 2. 2014]

- Mrvaljević, Zorica. *Narodna nošnja Crne Gore. Priručnik za rekonstrukciju nošnje*, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1988.
- Němeček, Milan. "František Schmoranz le Jeune (1845–1892)", in: *Le Caire. Dessiné et photographié au XIXe siècle*, ed. M. Volait, Picard, Paris, 2013, 117–138.
- Oehring, Erika. "The Orient as a Subject in Pictorial Art. Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870", in: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. A. Husslein-Arco et S. Grabner, Bevedere et Hirmer, Vienna et Munich, 2012, 29–49.
- Perez, Nissan N. *Focus East. Early Photography in the Near East 1839–1885*, Domino Press, Jerusalem, 1988.
- Peters, Rudolph. "Muhammad al-Abbasi al-Mahdi (D. 1897), Grand Mufti of Egypt, and His 'al-Fatawa al-Mahdiyya'", *Islamic Law and Society* 1/1 (Leiden), 1994, 66–82.
- Петровић, Петар. *Паја Јовановић: сисџемски каталоџ дела*, Народни музеј, Београд, 2012.
- Петровић, Петар. *Паја Јовановић: Слике Балкана*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад, 2013. http://www.museumns.rs/izdanja/pdf/web_katalog_Paja_Jovanovic.pdf [приступљено 20. 10. 2013]
- Racinet, Auguste. *Le Costume Historique* 1-6, Librairie du Firmin-Didot et Cie, Paris, 1888.
- Rhoné, Arthur. *Coup d'oeil sur l'état présent du Caire ancien et moderne*, Imprimerie de A. Quentin, Paris, 1882.
- Сретеновић, Дејан. „Све ове земље готово се и не разликују у мојим очима‘ Балканизам Паје Јовановића“, у: *Између есџејџике и живоџа. Предсџава жене у сликарсџиву Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2010, 181–201.
- Тимотијевић, Мирослав. *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, Народни музеј, Београд, 2009.
- Tromans, Nicholas. "Harem and Home", in: *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, ed. N. Tromans, Yale University Press, New Haven, 2008, 128–159, 204.
- Thornton, Lynne. *Orientalists Painter-Travellers*, Poche Couleur, ACR Editions, Paris, 1994.
- Fay, Mary Ann. *Unveiling the Harem: Elite Women and the Paradox of Seclusion in Eighteenth-Century Cairo*, Syracuse University Press, Syracuse, 2012.
- Haja, Martina et Wimmer, Günther. *Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne*, ACR Édition, Paris, 2000.
- Haja, Martina. "Zwischen Traum und Wirklichkeit: Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalmalerei im 19. Jahrhundert", in: *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, ed. E. Mayr-Oehring et E. Doppler, Wien Museum, Wien, 2003, 30–63.
- Herz, Max. "Appendice au 29e fascicule", *Bulletin du Comité pour la conservation des monuments de l'art arabe* 29 (Le Caire), (1912) 1913, 117–124. <http://www.islamic-art.org/comitte/Comite.asp> [приступљено 10. 12. 2013]
- Ћурић, Simona. "The Interpretation of Female Bodies as a Projection of Identity: The Orient, The Balkans, Or Something Else?," *Anthropology of East Europe Review* 20/1, 2002, 87–94.
- Чушић, Симона. „Родна имагинарност Балкана: Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић“, у: *Између есџејџике и живоџа. Предсџава жене у сликарсџиву Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2010, 203–217.

THE INTERIOR OF A CAIRO HOUSE ON PAINTINGS OF PAUL JOANOVITCH

SUMMARY

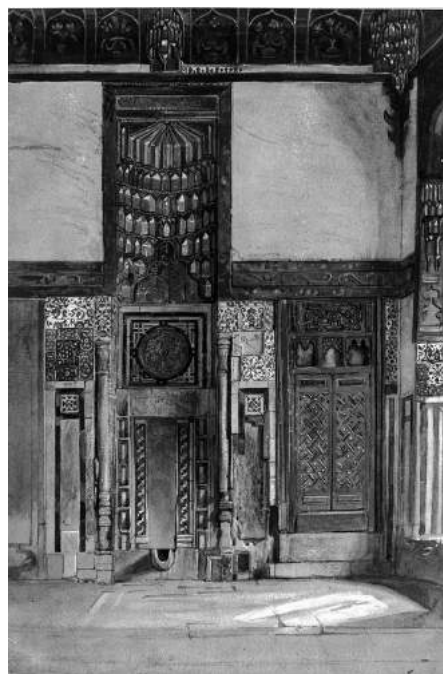
The painting *Tahir Pasha and the Piperi Clan* (Tahir-Paša i Piperi) and the study *Interior of an Abandoned Oriental House* (Enterijer napuštene orijentalne kuće), which served to create the background of the painting, were known only by description and a photo, respectively, until the issue of the publication by Petar Petrović *Paja Jovanović, sistemski katalog dela* (Paul Joanovitch, a systemic catalogue of works) (2012). The former is nowadays kept in the Brighton Museum & Art Gallery under the English title *Greek Soldiers with A Woman Traitor* (Fig. 1), while the second is privately owned. The represented interior of the house has also been referred to as Turkish, or has been associated with the Caucasus or Georgia. Considering that the rooms have the shape and decoration that were characteristic of Mameluke residential architecture, which is well-attested in Egypt, and that Paul Joanovitch stayed there during the mid-1880s, the aim of research was to examine whether the represented room was Egyptian. Mita Živković (1891) only mentioned the interior of a Cairo building in connection with the painting *Arbanas prosi devojku* (Albanian Proposing Marriage to a Girl), about which there is no further data. On the basis of watercolours and paintings by Frank Dillon (Fig. 2), drawings by František Schmorantz the Younger and photos (Fig. 3) from the end of the 19th century (among them one which may be by Maxime Du Camp), and the documentation of the *Comité de conservation des monuments de l'art arabe* (Committee for the Conservation of the Monuments of Arab Art) from the start of the 20th century (Fig. 4), Joanovitch's interior has been identified as depicting part of a specific building, i.e. the reception room (*qa'a* or *mandara*) in the house of the Grand Mufti of Egypt Sheikh al-Abbasi al-Mahdi, in Cairo. It is almost certain that the *Interior of an Abandoned Oriental House* by Paul Joanovitch was painted during his stay in Egypt and, together with the compositions for which it was used (*Greek Soldiers with the Woman Traitor*, *Woman in Oriental Costume* and one sketch for the painting *Cockfight* (Cock Fight)), it is included among a small number of works that have so far been associated with that voyage.

Key words: Paul Joanovitch, Brighton Museum & Art Gallery, Frank Dillon, Cairo, the house of the Grand Mufti Sheikh al-Mahdi, Orientalist painting



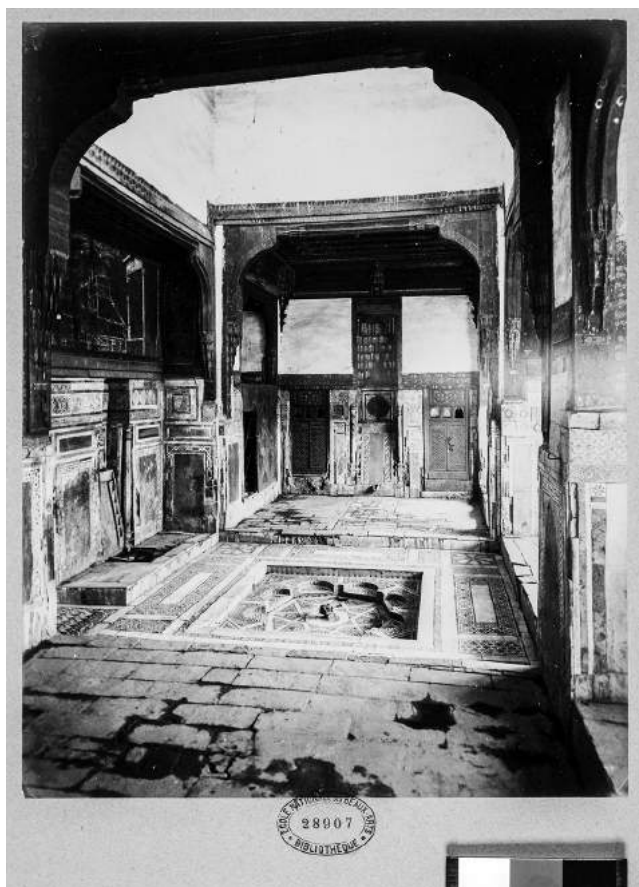
Сл. 1 Паја Јовановић, *Тахир-паша и Пийери/Грчки војници са издајницом*, 1888, 100,4 × 133,2 cm, уље на платну, Брајтонски музеј и уметничка галерија (фото: © Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove)

Pic 1 Paul Joanovitch, *Tahir Pasha and the Piperi Clan/Greek Soldiers with a Woman Traitor*, 1888, 100,4 × 133,2 cm, oil on canvas, Brighton Museum & Art Gallery (photo: © Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove)



Сл. 2 Френк Дилон, *Ентеријер у кући муфтије шеика ел Махадија*, око 1870, 45,8 × 30,5 cm, акварел, Victoria and Albert Museum, London (фото: © Victoria and Albert Museum)

Pic 2 Frank Dillon, *Interior of the House of the Mufti Sheikh El Mahdi*, around 1870, 45.8 × 30.5 cm, water colour, Victoria and Albert Museum, London (photo: © Victoria and Albert Museum)

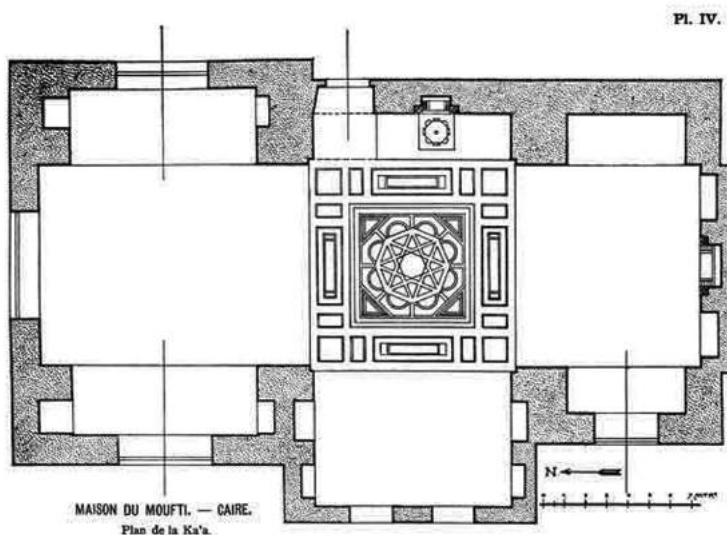


Сл. 3 Анон., *Кућа великој муфтијије у Каиру*, око 1870, 25 × 19,5 cm, фотографија (албумен), École nationale supérieure de Beaux-arts, Paris (фото: © Réunion des musées nationaux, Agence Photographique)

Pic 3 Anon., *House of the Grand Mufti in Cairo*, around 1870, 25 × 19.5 cm, photo (albumen), École nationale supérieure de Beaux-arts, Paris (photo: © Réunion des musées nationaux, Agence Photographique)

Сл. 4 Основа мандаре муфтије Махдија (M. Herz, Appendice au 29^e fascicule, *Bulletin du comité pour la conservation des monuments de l'art arabe* 29, 1912, Pl. 4)

Pic 4 The floor plan of the mandara of Mufti Mahdi (M. Herz, Appendice au 29^e fascicule, *Bulletin du comité pour la conservation des monuments de l'art arabe* 29, 1912, Pl. 4)



Јована М. НИКОЛИЋ
Београд

КОНЦЕПТ МРТВОГ ПЕСНИКА У СИМБОЛИЗМУ СЛИКА УМОРНИ КЕНТАУР ГИСТАВА МОРОА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Апстракт: Слика *Уморни кентаур* француског сликара симболисте Гистава Мороа, која се чува у Народном музеју у Београду, биће анализирана кроз визуру културних дешавања, идеја и проблема друштва западне Европе крајем 19. века. Дела Гистава Мороа која проблематизују ово питање приказују ауторова размишљања о естетици и декаденцији, смрти, пролазности и будућности уметности. Јунаци слике, кентаур и млади андрогени песник, представљају дуалитет људске природе – акцију и статичност, тело и ум, живот и смрт. Песник је мртав, али његова рана није видљива – она је душевна и вечна, у њој је садржано питање које мучи многе уметнике – каква је судбина уметности након смрти њеног аутора. Сликару пружа оптимистичан закључак да је дело великог уметника трајније од његовог пропадљивог тела. Оно је бесмртно иечно.

Кључне речи: Гистав Моро, *Уморни кентаур*, песник, кентаур, Париз, крај 19. века, смрт, декаденција, Орфеј, бесмртност уметности

СИМБОЛИЗАМ И ДРУГА ПОЛОВИНА 19. ВЕКА

Слика *Кентаур носи мртвој њесника*¹ Гистава Мороа (Gustave Moreau) настала је отприлике 1890. године, као и њена студија у акварелу. Ова студија носи назив *Уморни кентаур* (сл. 1) и налази се у Народном музеју у Београду.² Набављена је за Музеј кнеза Павла 1937. године. Њене димензије

1 Ова слика урађена је техником акварела и гваша, на папиру. Налази се у Музеју Гистава Мороа у Паризу. Димензије су 33,5 x 24,5 cm.

2 Захваљујем се вишем кустосу Народног музеја у Београду Јелени Дергенц на помоћи и сарадњи.



су 33,8 × 24,4 cm, а инвентарски број I, стр. 428. Обе слике су скоро истих димензија, композиције, броја и распореда фигура. Нема уочљивих разлика у цртежу и боји. Није ништа необично што постоје две скоро идентичне слике овог уметника, јер је Моро често радио студије у акварелу које су подједнако минуциозне и богате детаљима као и завршна дела.³

*

Манифест симболизма написао је Жан Мореас (Jean Moreas) 1886. године.⁴ У њему се тврди да уметност представља идеју, а не опонашање стварности, и да је циљ уметности да представи ту идеју на начин на који чула могу да је опазе.⁵

Симболизам је мање уметнички покрет а више стање ума,⁶ говоре његови припадници. Теме су, између осталог, велике људске мане и несавршености које су свакоме добро познате. Крајем века уметници се све више окрећу и естетици декаденције. Настају дела богата формом и значењем која имају за циљ да у посматрачу пробуде чисто уживање.⁷ Хедонизам, често осуђиван, нашао је начин да се испоји и у делима симболиста. Актери су имагинарне или митолошке личности, али са јасном поруком да посматрач није ништа бољи ни другачији од њих.

Митови и легенде су протумачени као кључ прошлости али и садашњости. Опијајућа идеја златног доба цивилизације није напуштала човека с краја 19. века, уморног од брзог животног ритма и сталних промена.⁸ Роман је заузео место мита. Велике митолошке теме и карактери су преко књижевности доспели, у донекле измењеној форми али не мењајући суштинну, до читаоца или посматрача модерног доба. Нарочито су препричаване и приказиване теме тешких искушења и хероја који су успели да им одоле.⁹ Посматрач је могао да се барем несвесно поистовети с њима и осети олакшање које даје вера у победу истине и врлине.

Познавање митова не гарантује увек и разумевање слика које поседују сопствени језик и поетско значење, али је образовани посматрач, упознат са стиховима Хомера, Овидија и Вергилија, лакше могао да пронађе пут кроз симболику и значења насликаног.¹⁰

3 P. Cooke, "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting", *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3, 2008, 396.

4 Ž. Diga, *Kulturni život u Evropi na prelazu iz 19. u 20. vek*, Beograd, 2007, 163.

5 M. Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkeley, 2009, 9.

6 M. Gibson, *Symbolism*, Köln, 1995, 7.

7 A. Husslein-Arco and A. Weidinger, *Decadence, aspects of Austrian Symbolism*, Vienna, 2013, 12.

8 D. M. Kosinski, "Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism", *Art Journal*, Vol. 46, No. 11987, 9–14, 9.

9 M. Eljajade, *Simbolizam, sveto u umetnosti*, Kruševac, 2006, 96.

10 P. Cooke, *loc. cit.*, 406.

СМРТ КАО СТВАРАЛАЧКИ НАГОН У ДЕЛУ ГИСТАВА МОРОА

Гистав Моро је француски сликар, припадник симболизма. Његов је дело – иако, наизглед, замаскирано представама митских јунака или хришћанских ликова – значајно по томе што приказује проблеме, жеље, патње и фантазије културног миљеа времена у којем је створено.¹¹ Моро је био опчињен митологијом и своје сликарство назвао језиком симбола, митова и знакова.¹² Маштао је о другим световима, а за своја дела изабрао је онај пагански, егзотичан и архаичан.¹³

Мороов „реквием“: њредставе и симболи смрти у уметниковом стваралаштву

Моро је био опседнут темом смрти, поготово након смрти блиских особа – оца, мајке и пријатељице Александрине Дуро (*Alexandrina Durex*).¹⁴ Из његових списа види се да је у поједним тренуцима лошег расположења често помишљао на смрт.

Након очеве смрти 1862. године урадио је цртеж *Далилина ѿоалетта*, на чијој је полеђини оставио белешку, сопствена размишљања о крају: „Ноћас, 24. 12. 1862. размишљам о својој смрти и судбини мог сиротог дела, о свим композицијама које сам се трудио да сакупим. Одвојене, оне ће умрети, састављене заједно образују идеју о томе шта сам био као уметник и окружењу у којем сам волео да сањам.“¹⁵

Таква песимистична размишљања о одласку и значају његових слика после смрти подстакла су га да још за живота своју кућу прогласи музејом. Захваљујући тој одлуци, данас су сачувана не само његова дела већ и лични предмети, преписка, белешке и дневници на основу којих могу да се анализирају његове слике.

Моро је често приказивао смрт, али на различите начине: на слици *Егиџ и Сфинџа* то је змија увијена око стуба, урна и лептир (душа која напушта тело).¹⁶ На слици *Егиџ џуџник* он сам је универзални симбол смрти. Моро за слику каже да је она „слика човека који се суочава са смрћу.“¹⁷

Непрекидно је размишљао о тајни живота и смрти. Године 1856. умире Теодор Шасерио (*Theodore Chasseriau*), његов колега и пријатељ. Њему у помен Моро ради слику *Младић и смрт* (сл. 2), где фигура младића представља Уметника. Овде је смрт представљена као девојка, а птица као душа која напушта тело. У грчкој митологији смрт је представљена као младић, али Моро користи другачије симболе – на овој слици девојка симболизује смрт. Класич-

11 M. Gibson, *loc. cit.*, 39.

12 P. Cooke, *loc. cit.*, 401.

13 P. Jullian, *The Symbolists*, Oxford, 1977, 37.

14 Z. İndirkaş, “The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010), 69–78, 74.

15 P. L. Mathieu. *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, 2010, 66.

16 Z. İndirkaş. *loc. cit.*, 71.

17 *Ibid.*, 72.

ну иконографију смрти ретко употребљава. Ипак, и ње има. На слици *Смрти нуди ловорике њобеднику ѿурнира* (сл. 3) представио ју је као скелет.

Посебно је занимљива скица коју је израдио непосредно пред свој смрт а коју није стигао ни да заврши. Назвао ју је *Мртве лире*. Она је лични симбол смрти која му се ближи, оксиморон музике и тишине и може се схватити као његов лични реквијем. На овом примеру види се да је лиру сматрао универзалним симболом Уметника, не нужно песника или сликара.

Песник као симбол

У 19. веку многа нова открића и теорије почеле су да потресају свет. Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) објавио је смрт Бога 1880. године,¹⁸ Чарлс Дарвин (Charles Darwin) представио еволуцију, социјалне структуре су се рушиле, свакодневни живот се рапидно мењао увођењем нових изума и човек је губио ослонац у познатом и сигурном. Док је превладавао осећај да више нема чврстог тла ни упоришта, и да је све подложно рушењу и нестајању, створена је свест о томе да колективне проблеме треба одредити. Неко је морао да пати и страда због људског греха. Они који су те грехе препознавали и представљали добили су улогу и да због њих испаштају. Тако се друштво прочишћавало, кажњавајући појединца због људског греха. Тај појединац био је уметник. Уметници, песници, подносе колективни терет жртве јер могу да виде истину која другима измиче. Као што је рекао Виктор Иго (Victor Hugo): „Песнику је дата она врста интуиције која је ван граница чула и перцепције. Време и место, или пре – вечност и бескрај, хаос, ноћ, смрт, све оно што је недефинисано, непознато разуму и необјашњиво – песник осећа и претвара у слике којима ће нас убедити у своја осећања.“¹⁹

У одбацивању материјалног света многи симболисти давали су предност музици над визуелним уметностима. Ухо, мање подложно утицајима видљивог и површног од ока, сматрано је узвишенијим инструментом доживљавања света. Ниче каже да је музика блиска духовном свету, који је супротност физичком, и да се помоћу ње долази до универзалне и неизрециве истине.²⁰ Симболисти су се позивали на Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), који сматра да је музика најмоћнија од свих уметности и верује у трансцендентни квалитет музике.²¹

„Критичка улога нашег века је да прикупи најобичније и најређе форме које је изродила машта свих људи и свих периода“,²² рекао је Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé), а ове речи можемо применити на Мороове слике које представљају „колаж“ материјала свих народа и епоха, уз велико присуство фантазије.

18 M. Eljadic, *nav. delo*, 137.

19 A. Schinz, „Literary Symbolism in France“, *PMLA*, Vol. 18, No. 2, 1903, 273–307, 294.

20 M. Facos, *loc. cit.*, 52.

21 *Ibid.*, 49.

22 R. B. Gordon. „The Influence of the Decorative Arts on Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau“, *Art Journal*, Vol. 45, No. 2, 1985, 105.

Моро је волео поезију и поштовао Шарла Бодлера (Charles Baudelaire).²³ У свом дугогодишњем опусу често је приказивао песнике у различитим тренуцима и ситуацијама. Његове најпознатије слике су: *Пуџујући њесник* (где је уз песника наслоњена китара, а не лира, чешћи симбол ове уметности),²⁴ затим *Орфеј* (сл. 4), заснована на XI књизи Овидијевих *Меџаморфоза* (Моро је као дете добио превод те књиге из 17. века),²⁵ акварел *Песник и свети-шељка*, мноштво слика на којима приказује *Сайфо* у одсудним тренуцима – пре и након бацања са стене, затим прича о Орфеју дата у централном делу велике композиције *Животи човечанства* (сл. 5), *Арайски (Персијски) њесник*, и слика по којој је урађена и таписерија *Песник и сирена*.

У делима која обрађују тему мртвог песника постоје два кључна момента – инспирација и смрт, и лира као симбол оба појма. Лира представља бесмртност уметности, док је сам песник, тј. уметник смртан.²⁶ Слична идеја може се уочити и у другим делима тог периода, на пример, на насловној страни збирке песама Стефана Малармеа, *Поезија*. Графику за корице ове збирке израдио је Фелисјен Ропс (Félicien Rops) и на њој видимо трон са лобањама на којем седи жена са великом лиром у рукама и ловоровим венцем на глави.²⁷ Песник на слици *Уморни кентаур*, такође, има ловоров венац око главе и свој инструмент. Тиме се сугерише да је смрт жртва поднета за идеал.²⁸

ПЕСНИК И КЕНТАУР – СПОЈ СУПРОТСТАВЉЕНИХ СЕНЗИБИЛИТЕТА

На слици *Уморни кентаур* Гистава Мороа представљен је кентаур који носи клонуло тело младог песника са лиром и ловоровим венцем. На песниковом телу нема трагова дубоких смртоносних рана, али постоје латице црвеног цвећа које су пале на његово тело симболишући крв и смрт. Сцена је смештена у аркадијски пејзаж са оштрим планинским врховима и заласком сунца. Иако обједињени у целину, кентаур и песник су противтежа један другоме. Обојица представљају по једну личност, архетип и схватање људске природе. Да би слика била анализирана, потребно је сагледати концепт песника и кентаура у периоду када је слика настала.

Мртва њесник као меџафора Орфеја

У модерном добу, у жељи за враћањем прошлих идиличних времена, уметници се позивају на јунаке класичне митологије како би приказали или оправдали своје тежње, страхове и реакције на свет. Антика је за многе

23 Posle Bodlerove smrti otišao je da poseti pesnikovu majku i naslika njihovu kuću. (Philippe Jullian., *The Symbolists*, Oxford, 1977, 38)

24 M. Gibson, *loc. cit.*, 51.

25 P. L. Mathieu, *loc. cit.*, 74.

26 Z. İndirkaş, *loc. cit.*, 73.

27 P. Jullian, *loc. cit.*, 65.

28 Z. İndirkaş, *loc. cit.*, 75.

уметнике представљала идеал као период између, очигледно имагинарног, златног доба и поквареног света садашњице.

Ако погледамо слику *Уморни кентаур*, не можемо тврдити да је приказан неки посебан историјски или митолошки лик, на пример, Орфеј, који је прва асоцијација на античког песника. На овој слици песник нема карактеристична обележја по којима бисмо могли да га повежемо са овим или било којим другим античким песником, нити је познат мит у којем су кентаури повезани са смрћу неког песника. Ако је пак песник на слици општи принцип, а Орфеј је често и сам приказиван као Песник или Уметник, морамо сагледати важност култа овог хероја који је постојао у интелектуалним круговима 19. века.

Сређином 19. века поново се јавља интересовање за орфичке мистерије. Орфеј постаје и те како важан јер је схваћен као родоначелник цивилизације, херој коме класична митологија приписује улогу зачетника света који познајемо, заједно са Прометејем и Дедалом.²⁹ Такође, он је архетип песника и често је приказиван у сликарству. Орфеј је схваћен као иницијатор источњачких мистерија, свештеник дионизијског култа, доносилац цивилизације у Грчку,³⁰ или као онај који открива истину, инструмент човекове еволуције кроз фазе.³¹

За велику популарност овог јунака можемо захвалити и Кристофу Вилбалду Глуку (Christoph Willibald Gluck), који је у 17. веку написао оперу *Орфеј и Еуридика*, а коју је у 19. веку прерадио Ектор Берлиоз (Hector Berlioz). Нова обрада познате опере достигла је велику популарност која је трајала током целог века, а главна промена у односу на оригинал је та што је главна улога, Орфеј, прерађена за женски глас. И Орфеја и Еуридику сада су глумиле жене. Најпознатије су биле Полин Виардо (Pauline Viardot) као Орфеј и Марија Сас (Marie Sasse) као Еуридика. Познате су и фотографије на којима Полин Виардо позира обучена као митолошки јунак, са лиром. Маскирати жену у овог песника није било нарочито захтевно, Орфеј се и иначе приказује као млад, нежан и леп, скоро андрогеног изгледа.

Томе у прилог иде и мит о Орфејевој смрти – после коначног губитка Еуридике Орфеј се осамио и избегавао женско друштво, а постоје и тврдње да је мрзео жене. Приликом светковина у част бога Диониса, менеаде су га напале спремне да га раскомадају. Према миту, оне су бацале оружје и камење на њега, али се оно заустављало опчињено његовом песмом, а његово младо и лепо тело било је нетакнуто. Зато су менеаде морале да му се приближе и раскомадају га рукама, након чега су бациле његову главу у реку Хебар. Када се ближи годишњица његове смрти, природа замире. Највише плачу Родопске стене, а њихове сузе отичу у реку.

Отприлике у то време настале су две слике инспирисане причом о смрти овог јунака. Једна је Мороова слика *Орфеј*, а друга *Орфејева смрт*, чији

29 D. M. Kosinski, *loc. cit.*, 10.

30 *Ibid.*, 9.

31 *Ibid.*, 10.

је аутор Емил Леви (Émile Lévy). *Орфејева смрт* приказује менаде које су спремне да растргну песника и сирову силу напада, мржње, акције, док на Мороовој слици акције нема, девојка је непомична, држи Орфејеву главу и лиру (пронашла их је на обали реке Хебар), премда тај догађај није описан у познатом грчком миту.³²

Друго Мороово дело у којем се антички песник приказује, *Животи човека*, говори управо о Орфеју као утемељивачу цивилизације. Састоји се од девет панела и лунете са Христом. На панелима су приказане, у три зоне, приче о Адаму и Еви, Орфеју (средња зона), и Каину и Авељу. Они представљају златно, сребрно и гвоздено доба; одрастање индивидуе: детињство, младост, зрелост; грехе: први грех, кршење договора са Хадом и окретање за Еуридиком, братоубиство.³³ Између Раја првих људи и поквареног света свакодневице (Каин и Авељ) налази се Орфеј – симбол буђења цивилизације. Централни панел представља Песму – Орфеја како на сунцу пева и свира.

Уметник је био инспирисан овим античким херојем. Могуће је и да се поистовећивао с њим јер га је после смрти своје љубави Александрине Дуро³⁴ насликао како тугује над Еуридикиним гробом, а Орфеј је, и поред свих митова који описују његове подвиге, сматран архетипом песника.

Мртви песник као симбол декадентне леиоџе

Гистав Моро је често мушке јунаке својих дела сликао тако да личе на бесполна, андрогена бића. То је случај и са мртвим песником кога носи кентаур. Андрогеност је била велика тема филозофа и уметника 19. века. Јавља се код Емануела Сведенборга (Emanuel Swedenborg), Оноре де Балзак (Honoré de Balzac),³⁵ Дарвин тврди да су у далекој прошлости постојале андрогене животиње, а Херберт Џорџ Велс (Herbert George Wells), у свом делу *Времејлов предвиђа* да ће се у будућности цела популација састојати од хермафродита или андрогених људи.

У визуелној уметности, осим Мороа, пример за андрогеног песника можемо видети на слици Фиби Ане Треквер (Phoebe Anna Traquair) *Пројрес душе*: на четири таписерије главни протагониста је андрогено биће са лиром.

Андрогинија је дуго сматрана идеалом – ослобођена жеље и разочарања, сексуална двојност је хармонично интегрисана у један пол који овај конфликт неутрализује.

Теорије еволуције користе мит о Едипу и Сфинги, упоређујући Сфингу – најниже биће, полуживотињу – полчовека, и Едипа као највише – андрогеног, хероја, победника снагом ума. И Жозеф Пеладан (Josphin Peladan)³⁶ у свом делу *Андроин* 1891. године износи теорију да су оваква бића митске

32 P. Cooke, *loc. cit.*, 406.

33 D. M. Kosinski, *loc. cit.*, 9.

34 P. L. Mathieu, *loc. cit.*, 59.

35 M. Facos, *loc. cit.*, 40.

36 P. Jullian, *loc. cit.*, 26.

фигуре које уједињују полове раздвојене због прагреха у једну савршену индивидуу, духовно чисту.³⁷ Његове две кључне идеје су да је човек будућности или андроген или хермафродит и да је цивилизација огрезла у материјализму чиме је довела саму себе до уништења.³⁸ Такође, хомосексуализам је виђен као унутрашња андрогеност.³⁹

Због свега тога, може се рећи да је андрогени песник идеал бесполог бића прочишћеног од материјаног и ниског, који садржи најбоље од оба пола и да му управо његова андрогинија дозвољава да се издигне изнад не-савршеног света свакодневице како би ум могао да погледа, чистим оком, у истину коју ће затим пренети другима кроз своје песме.

У обзир се мора узети и изглед песника на Мороовој слици – он је млад и наг, и то није случајно. Оба епитета уметници су величали у доба симболизма⁴⁰ као идеале чистоте и невиности. Младост је виђена у хармонији с природом,⁴¹ а нагост повезана са истином. Она је супротна маскирању, нуди искреност и једноставност, идилични антиурбани Еденски врт.⁴²

На основу неокласицистичког концепта о идеалној лепоти и романтичарског о мистичности, Моро је створио теорију о *нейомичној лепој*.⁴³ Та естетска категорија углавном је приказивана у његовим делима у облику лепог и статичног, необично обученог младића, који стоји иза Одисејевог сина Телемаха на слици *Просци*. Моро га је назвао људским лептиром, али све оно што је препознато као квалитет код њега може се применити и на мртвог песника.

Моро је сматрао да мирне фигуре привлаче више пажње јер их одсуство покрета чини још лепшим. „Подстичући ум посматрача да ужива у непо-мичној контемплативности“, говорио је сликар, „уметник заборавља природу физичких и вулгарних манифестација и препушта се манифестацији сна и нематеријалног“. Моро на многим сликама, па и на овој, супротставља страст (кроз драматичне људске акције) мирној лепоти непомичног тела, евокацији нематеријалног.⁴⁴ Кентаур, снажан, у покрету, је противтежа непомичном песнику. Људска фигура кроз своје телесно држање и покрете сама постаје симбол.⁴⁵

Анри Ренан (Henri Renan), аутор студије о Мороу која се сврстава у најзначајније, каже: „Моро не слика акцију, већ стање, не ликове на сцени, већ фигуре лепоте. Шта они раде, пита се посматрач. Истину говорећи, не раде ништа – они размишљају.“⁴⁶ У стварности Мороове фигуре не размишљају толико

37 M. Facos, *loc. cit.*, 137.

38 P. Jullian, *loc. cit.*, 26.

39 M. Facos, *loc. cit.*, 138.

40 A. Schinz, *loc. cit.*, 288.

41 M. Facos, *loc. cit.*, 109.

42 *Ibid.*, 112.

43 P. Cooke, *loc. cit.*, 397.

44 *Ibid.*, 398.

45 H. H. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: Seelen Reich. *Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*, ed. I. Erhardt, S. Reynolds, München, 2000, 22.

46 P. Cooke, *loc. cit.*, 411.

колико подстичу посматрача на размишљање. Како је Моро сам рекао: „Ова дела ће још дуго времена стимулисати ум оних који воле да мисле“.⁴⁷

У поезији хероји поседују моћ истине. Они су мислиоци, сањари, филозофи, неретко пасивни, што је природан став. Живост доноси радост и зато се та два појма поистовећују, док је непокретност често повезивана са тугом или сетом.⁴⁸

Овим теоријама Моро се приближава и Бодлеровом идеалу меланхоличне лепоте. Осећај да не може постојати лепота без туге, „осећај крви иза најсензуалније слике“ је мисао која спаја ова два уметника.⁴⁹

Мртви песник као пројекција самог уметника

Као што је већ поменуто, у 19. веку ствара се мит о „проклетом уметнику“.⁵⁰ Тиме се појачава митска слика о уметнику самом. Он је чудан и бескомпромисан због чега наилази на многе тешкоће и неразумевање. Често је виђен и као жртва друштва које не разуме његову визију.⁵¹ Он је мученик, натеран на пуко преживљавање у материјалном свету од ког зависи телесно, и то преживљавање појединца изједначава се са судбином песника и свих уметности. Многи симболисти доводили су смрт у везу с аутопортретом како би опредметили питање смисла и сврхе живота.⁵²

На слици *Уморни кентаур* не видимо смртоносну рану која је окончала уметников живот. Тело је нетакнуто, лепо и младо, иако клонуло у рукама кентаура. Једино црвене латице могу да се схвате као симбол крви проливане за више идеале. Узрок песникове смрти није видљив, и ово није приказ смрти хероја, већ управо жртве, мучеништва, бескомпромисног страдања за Идеју и Уметност. Неприхваћен у друштву, песник духовно и емотивно болује, а не телесно. Ипак, његова смрт је достојанствена и изазива у посматрачу поштовање и дивљење. Може се претпоставити и да је слика уметников одговор на савремене критичаре, публику и целокупно стање у друштву тога доба.

Занимљиви су стихови које је 1870. године болесном Мороу посветио пријатељ из војске:

*О јорка судбо!
онај ишћо Сфинју моћну сћвори
сад је у њостељи од бола њовијен.
Врајта су њрићворена и видим
ошћром крићником дух му је разбијен.
Чувај срце! Буди сћоик, издржи! –*

47 *Ibid*, 411.

48 A. Schinz, *loc. cit.*, 280.

49 P. Jullian, *loc. cit.*, 38.

50 M. Eljajade, *nav. delo*, 93.

51 *Isto*, 94.

52 H. H. Hofstetter, *loc. cit.*, 24.

шајућем и њему и себи;
која још брија за њасове злобне
будућности – она припада њеби!⁵³

Видимо да је и чак и ова обична, свакоме добро позната болест (Моро је имао проблема са реумом) у очима уметникових пријатеља виђена само као телесна манифестација ране на души. Колико год уметници били самосвесни и самодовољни, и даље су осетљиви на критику и „злогласове.“ Они најбољи, веровао је Моро, стоички подносе злобу зарад своје уметности. У часу када их смрт ипак савлада, одлазе крунисани лаворовим венцем који симболизује њихова дела, попут песника на слици.

Кентаур – између животињској и људској

Други јунак ове слике је кентаур. Симболисти су често упућивали на натуралистичке пермутације, фантастичне појаве и бића, а једно од омиљених је управо кентаур.⁵⁴ Иако слика носи такав назив да можемо да претпоставимо како је њен идејни центар преминули песник, кентаур је тај који први привуче пажњу посматрача. Он је по много чему противтежа песнику. Не само да је у визуелном центру већ је и покретач акције, онај који је у покрету, који обавља радњу. Његово снажно, мишићаво тело је истакнуто насупрот младом и нежном телу песника, а сама природа кентаура је супротстављена природи људског бића, поготово интелектуалца или уметника.

Екстремно дивљи и самозадовољни, виђени као контрасила цивилизацији, кентаури у митологији често имају скоро божанске моћи и понекад су виђени као ризнице мудрости. Углавном је опасно прићи им, али у правим условима могу бити преварени или убеђени да открију истину коју животом чувају.⁵⁵ Због своје двојне природе, они у себи спајају и људско и животињско. Углавном, у њима превагне животињско, па су описани како живе у племенима, у суровим и неприступачним пределима дивље природе, ван закона и моралних начела људске заједнице. Међутим, постоје изузеци као што је Хирон, на пример, који се због виших идеала отргао животињском нагону. У митологији Хирон је био учитељ многим младим херојима, па и Ахилу.

Чињеница да Хирон подучава младе хероје вештини вероватно потиче отуда што су ове фигуре неукроћеног апетита и антисоцијалне снаге обдарене „вишком мудрости“. Кентаури су способни да спознају природу света и животне законе боље од осталих само зато што су искусили више него што ће човек, који се придржава закона, икада моћи.

Осим тога, у астрологији кентаур је симбол сазвежђа Стрелца и још од антике се верује да има моћ исцељења. Да ли зато што познаје тајне природе, или му његова двојна природа дозвољава да буде у дослуху са вишим силама, кентаур су приписивана разна магијска својства.

53 Слободан превод са енглеског према: Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau: The Assembler od Dreams*, Paris, 2010, 82.

54 Н. Н. Hofstetter, *loc. cit.*, 24.

55 D. J. Stewart, "Falstaff the Centaur", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 28, No. 1, 1977, 5–21, 7.

Најзанимљивија света прича, која се преко грчке митологије пренела и на словенску митологију, говори о „дару слатке смрти“. Наиме, веровало се да је кентаур обдарен моћи да у последњем часу покојнику смрт учини безболном уколико лечење постане узалудно.

Два јунака на слици нуде посматрачу простор за размишљање о супротстављеним личностима или дуализму који постоји у човеку. Дуализам и људска природа су теме које закупају Мороову пажњу. На овој слици дат је пример дуализма два принципа – аполонијског и дионизијског, који су оличени у лику песника и кентаура. Кентаур представља оно анимално у човеку. Он је непредвидиво биће, спремно и на добро и на зло, док песник представља духовни аспект, етеричан и андроген. Они нису препознатљиви као специфични митолошки јунаци, већ представљају две супротстављене идеје.⁵⁶

Такво тумачење у складу је са митом о Орфеју, који је по изласку из Хада презрео Диониса и саветовао људима да поштују Аполона Хелија, али и Ничеовим идејама о дионизијском и аполонијском у човеку. Као и многи савременици, Ниче је сматрао да у његово време у људима преовладава дионизијско.⁵⁷ Зато је песник још више цењен и обожаван, кроз своје узвишено жртвовање уметности и идеалима.

Ако погледамо пејзаж у коме се догађај одвија, можемо препознати оштре планинске врхове, место где би се кенаутри пријатно осећали, али и место где душа човека жељног истине или инспирације може да доживи провиђење.

Сликари симболизма су веровали да пејзаж осликава душевно стање. Моро каже: „Какав значај природа има сама по себи? Она није ништа више до изговор уметнику да се изрази. Уметност је вечна потрага за изразом унутрашњих осећања у пластичној форми.“⁵⁸

У симболистичкој поезији нема препознатљивих места, тешко је чак наћи речи које географски локализују сцену, а понекад се праве и велике топографске грешке.⁵⁹ Пејзаж на овој слици, такође, није топографски одређен. Као што ни песник није нужно Орфеј, нити Бодлер, као што ни кентаур није Хирон, тако ни планина не мора нужно бити Аркадија. Међутим, у уму ученог посматрача, коме Моро жели да се обрати, асоцијација на њу се сигурно јавља.

*

Слика *Уморни кентаур* даје нам увид у размишљања Гистава Мороа о уметности и смрти, али описује и друштвени миље Париза с краја 19. века, мисли и токове науке и филозофије тог периода и архетипове које симболизам као покрет изучава и нуди посматрачу. Сликер намерно остаје недоречен – фигуре песника и кентаура нису јасно митолошки одређене,

56 Z. İndirkaş, *loc. cit.*, 73.

57 M. Facos, *loc. cit.*, 52.

58 P. Jullian, *loc. cit.*, 50.

59 A. Schinz, *loc. cit.*, 275.

пејзаж у коме се налазе је топографски нејасан, чиме се провоцира машта посматрача. Као и многа симболистичка дела, ни ово не даје готова решења, већ само смернице којима наслућујемо какве су бриге мучиле сликара и шта нам поручује.

Као проблеми с којима се већина уметника за живота суочава, јављају се страх и нада де ће њихова уметност опстати и да ће они, иако смртни, успети да претрају кроз своја дела. Из Мороових бележака сазнајемо да је и он имао сличне страхове. Песник на слици, симбол уметника, је мртав. Представљен као андроген, неспутан оним ниским, примитивним у човеку, симболизује човека који види истину тамо где је други не наслућују. Уметници, генији, који постају култ у 19. веку, често су критиковани, углавном несхваћени, и у сталном дуелу са својом околином. Многи осећају да би њихову узвишену мисију боље разумели пусти и сурови планински врхови, где Мороов песник умире, него градски амбијент. Кентаур, насупрот њима, неприпитомљен је и опасан, али надарен древном мудрошћу. Он је тај који може да препозна космички дар. Ова два бића, на слици изолована од остатка цивилизације, иако представљају поларизоване сензибилитете, у нечему се ипак поистовећују и препознају. Њих спаја вечна борба са самим собом и опрез да се не поколебају и не пристану на компромис и очекивања друштва. Као што урбани мит и предвиђа – уметник ће постати славан тек након своје смрти. Моро је веровао да ће његов песник, захваљујући свом делу, постати бесмртан.

Посматрачу се истоветно поручује. Песник одлази у други свет овенчан ловорикама, што значи да никада неће стварно умрети. Све док постоје они који ће га се сећати и поштовати његова дела, Песник ће вечно живети.

ЛИТЕРАТУРА

- Cooke, Peter. "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting", *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3 (2008), 394–416.
- Diga, Žak. *Kulturni život u Evropi na prelazu iz 19. u 20. vek*, Clio, Beograd, 2007.
- Elijade, Mirča. *Simbolizam, sveto u umetnosti*, Gutenbergova galaksija, Kruševac, 2006.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, UC Press, Berkeley, 2009.
- Gibson, Michael. *Symbolism*, Benedict Taschen, Köln, 1995.
- Gordon, Rae Beth. "The Influence of the Decorative Arts on Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau", *Art Journal*, Vol. 45, No. 2, 1985, 105–112.
- Hofstetter, Hans H. "Symbolismus in Deutschland und Europa", in: Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920, hrg. I. Erhardt, S. Reynolds, München, 2000, 17–28.
- Husslein-Arco, Agnes and Weidinger, Alfred. *Decadence, aspects of Austrian Symbolism*, Belvedere, Vienna, 2013.
- İndirkaş, Zühre. "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie*, 3, 2010, 69–78.
- Jullian, Philippe. *The Symbolists*, Phaidon press, Oxford, 1977.
- Kosinski, Dorothy M. "Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité' : Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism", *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, 1987, 9–14.
- Mathieu, Pierre-Louis. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, ACR Poche Couleur, Paris, 2010.
- Schinz, Albert. "Literary Symbolism in France", *PMLA*, Vol. 18, No. 2, 1903, 273–307.
- Stewart, Douglas J. "Falstaff the Centaur", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 28, No. 1, 1977, 5–21.

THE CONCEPT OF THE DEAD POET IN SYMBOLISM
THE PAINTING *TIRED CENTAUR* BY GUSTAVE MOREAU
FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

The watercolour painting *The Tired Centaur*, which is kept in the National Museum in Belgrade, is a sketch of the painting *Dead Poet Borne by Centaur* that was done around 1890. One can reach conclusions regarding the meaning of the depicted figures and their symbolism by analysing the cultural events, ideas and problems of western European society at the end of the 19th century. The protagonists in the painting, a centaur and a young, androgynous poet, represent the duality of human nature – action and stillness, body and mind, life and death. The poet is dead, but his wound is not visible – it is spiritual and eternal, it contains the question that torments many artists – what the fate of art is after the death of its author. The author's thoughts about aesthetics and decadence, death, the transient character and the future of art, are made visible by the presentation of the works of Gustave Moreau that tackle this issue and by his notes that were preserved. The painter gives an optimistic view that the work of a great artist is more lasting than his perishable body and that, thanks to this, the poet, i.e. the artist, will never be forgotten.

Key words: Gustave Moreau, *The Tired Centaur*, poet, centaur, Paris, end of the 19th century, death, decadence, Orpheus, immortality of art.



Сл. 1 Густав Моро, *Уморни кенџаур*, око 1890, 33,8 × 24,4 cm, акварел, Народни музеј у Београду

Pic 1 Gustave Moreau, *The Tired Centaur*, around 1890, 33.8 × 24.4 cm, water colour, National Museum in Belgrade

Сл. 2 Густав Моро, *Младић и смрт*, око 1881, 213 × 126 cm, акварел, Музеј Д'Орсеј (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler od Dreams*, Paris, ACR PocheCouleur, 2010, 70)

Pic 2 Gustave Moreau, *Young Man and Death*, around 1881, 213 × 126 cm, water colour, Musée D'Orsay (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, ACR Poche Couleur, 2010, 70)



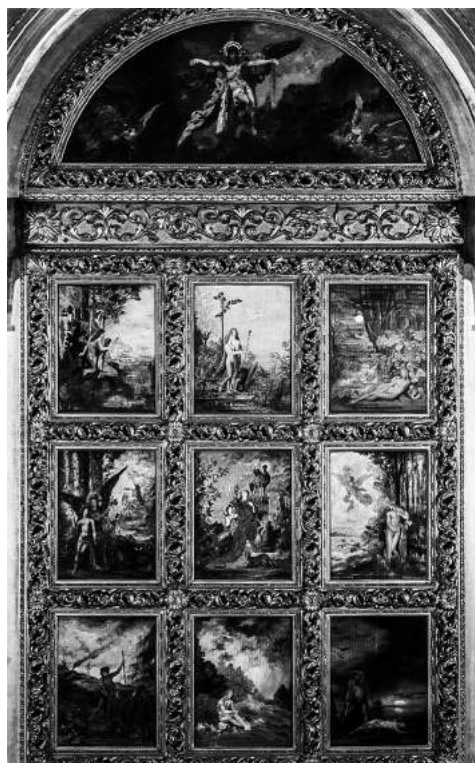
Сл. 3 Густав Моро, *Смрт нуди лаворике њобеднику њурнира*, 1855–1869, уље на платну, Музеј Густава Мороа (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler od Dreams*, Paris, ACR PocheCouleur, 2010)

Pic 3 Gustave Moreau, *Death Offers Crowns to the Winner of the Tournament*, 1855-1869, oil on canvas, Museum of Gustave Moreau (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, ACR Poche Couleur, 2010)



Сл.4 Гистав Моро, *Орфеј*, 1865, 154 × 99,5 см, уље на дасци, Музеј Гистава Мороа (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, ACR PocheCouleur, 2010, 74)

Pic 4 Gustave Moreau, *Orpheus*, 1865, 154 × 99.5 cm, oil on board, Museum of Gustave Moreau (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, ACR Poche Couleur, 2010, 74)



Сл. 5 Гистав Моро, *Живой човечансїва*, 1886, 33,6 × 25,5 см, уље на дасци, Музеј Гистава Мороа (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, ACR Poche Couleur, 2010, 132)

Pic 5 Gustave Moreau, *Life of Mankind*, 1886, 33.6 × 25.5 cm, oil on board, Museum of Gustave Moreau (Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris, ACR Poche Couleur, 2010, 132)

Игор Б. Борозан

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

СИМБОЛИЗАМ И ЕСТЕТИЗАЦИЈА РЕЛИГИЈЕ: МАРИЈА МАГДАЛЕНА ПАШКА ВУЧЕТИЋ*

Сажетак: Сликовна манифестација симболистичке културе потврђена је сликом *Марија Магдалена*, коју је 1906. године насликао Пашко Вучетић. Вучетићева слика указује на концепт симболизма, са акцентом на немачки културни круг. Основне закономерности симболистичке културе условиле су структуру, избор теме, као и формални језик којим је сликар осликовио основну идеју. Представа преображене покајнице у моменту физичке манифестације бола, експресивна је манифестација душевне патње, али и исказ о времену у којем је слика настала. Лик светитељке је постао конструкција мушког виђења женске сексуалности и парадигма жениног социјалног положаја. Сликар је у складу с временом сместио светитељку у простор уметничке имагинације, заснован на савременим социјалним, филозофским, психолошким и културним струјањима, условивши да лик хришћанске светитељке постане симбол *друјосџи* и пластична потврда концепта *фаталне жене*. Морфолошка и феноменолошка структура слике није прошла незапажено у српској средини, што потврђује и низ критичких осврта на слику, насталих након њеног представљања београдској јавности 1906. године. Тако су модерна струјања европског сликарства наишла на критички суд јавности у Србији, чиме је несумњиво потврђен културни трансфер европске уметничке праксе у домен српског културног простора.

Кључне речи: Пашко Вучетић, Марија Магдалена, симболизам, естетизација религије, хистерија

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије, под називом „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба“, редни број 177001. Посебну захвалност дугујем Љубици Миљковић, захваљујући којој сам имао непосредан увид у слику и документацију Музеја и чије су драгоцене смернице умногоме допринеле да рад задобије целовиту форму засновану на поузданом читању садржаја. Заваљујем и мр Весни Круљац, која ми је пружила несебичну помоћ приликом израде рада. Такође, посебну захвалност на изузетно корисним сугестијама дугујем др Саши Брајовић.



Слика Пашка Вучетића *Марија Мајдалена* из 1906. године (сл. 1), данас у власништву Народног музеја,¹ сврстава се у слике које су највише коментарисане у домаћој периодици с почетка 20. века.² Категоријално и морфолошки посматрана, Вучетићева слика је део јединственог света интернационалне уметности симболизма.³ Одређене историјске промене и идејне трансформације директно су утицале на визуелизацију светитељкиног лика. Профанизација институционалне религиозности⁴ оличена у бројним спиритуалним покретима, као и секуларизација *свеште библијске историје*, заснована на новим позитивистичким струјањима,⁵ несумњиво је утицала на Вучетићеву формалну и идејну интерпретацију Марије Магдалене.

ИЗБОР ТЕМЕ: ПАШКО ВУЧЕТИЋ И МИТ О МАРИЈИ МАГДАЛЕНИ

Вучетићево уметничко усавршавање у Венецији и Трсту коначно је кодификовано уписом на минхенску Академију, у класу професора Карла Раупа (Karl Raupp) 1898. године,⁶ док је усавршавање наставио код професора Лудвига Хертериха (Ludwig von Herterich).⁷ Вучетићев профил изграђен је у време процвата Академије, током бујања различитих уметничких пракси и стилских особености негованих у Минхену крајем 19. века.⁸ Бројни инострани полазници Академије, формирану у складу са њеним космополитским духом, преносили су стечена знања у своје матичне земље.

Устаљена пракса културног трансфера потврђена је и у Вучетићевом стваралаштву. Слика је 1904, недуго након школовања у Минхену, приредио самосталну изложбу у Београду. У простору Грађанске касине изложио је више слика, од којих су посебан утисак оставиле *Беладона* и *Вештице*.⁹ Афирмативна критика Михаила Валтровића, главног идеолога симболизма у Србији последњих деценија 19. века,¹⁰ несумњиво је била подстицај за уметника, до тада мало познатог у српској средини. Након Валтровиће-

1 Слика се налази у Збирци југословенског сликарства XX века под инв. бр. 500. Димензије слике су 187 × 90 см. Слика је потписана ћирилицом у доњем левом углу: П. Вучетић 1906. Пера Деспић је слику поклонил Народној музеју 1906. године. Слика је званично заведена под именом *Марија Мајдалена*, иако су је поједини критичари различито именовали: *Марија*, *Освећеница Мајдалена*.

2 М. Коларић (ур.), *Изложбе у Београду 1904–1911*, Београд, МСМХС.

3 М. Fellinger, "Decadence: Disintegration and Dissolution as Formal concept in the Art of Symbolism", in: *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, A. Husslein-Arco et A. Weidinger (eds), Wien, 2012, 13–16.

4 Н. Н. Hofstätter, „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellung im Symbolismus“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), München, 2000, 139–141.

5 Једно од кључних дела прожето духом критичког позитивизма је знаменити *Животиј Исусов*, Ернеста Ренана; Е. Renan, *Život Isusov*, prev. J. Škerlić-Ćorović, Beograd–Sarajevo, 1921.

6 У. Рајчевић, „Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)“, *Свеске Друштва историјара уметности* 20–21 (Београд), 1989–1990, 41.

7 Б. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, прир. С. Б. Николајевић, Београд, 1986, 110.

8 N. Gerhart et al., *200-Jahrfeier der Akademie der Bildenden Künste München*, München, 2008.

9 Б. П. (Богдан Поповић), „Изложба слика г. Вучетића“, *Српски Књижевни Гласник*, бр. 78, Београд, 1904, 638–640, пренесено у: М. Коларић (ур.), *Изложбе у Београду 1904–1911*, Београд, МСМХС, 6–7.

10 М. Валтровић, „Изложба слика Пашка Вучетића“, *Штампа* бр. 95, Београд 1904, 1–2, пренесено у: *исти*, 5.

вих похвалних речи уследила је млака позитивна критика Богдана Поповића,¹¹ који је у Вучетићевом опусу вредновао формалне елементе, али је ипак закључио да су уметникове слике настале по узору на *једној, до два немачка сликара*, истакавши *да ми њихово демонство не волимо*. Стога је тумачење Вучетићеве изложбе немогуће извести без увида у шири контекст уметности германског симболизма, у чијем идејном и формалном систему несумњиво обитава и слика *Марија Магдалена*. Истовремено треба истаћи да су неименовани немачки сликари које помиње Поповић вероватно Габријел фон Макс (Gabriel von Max),¹² Франц фон Штук (Franz von Stuck)¹³ и Макс Клингер (Max Klinger),¹⁴ неприкосновени ауторитети европског и германског сликарства.

Након инаугурационе изложбе 1904. године Вучетићево сликарство је постало део јавног живота Београда и Србије.¹⁵ Континуитет сликареве излагачке делатности у Београду потврђен је 1907.¹⁶ године, када је уметников ликовни опус поново постао доступан критичкој јавности. Уметник је почетком године (јануар-фебруар) у Народном музеју у Београду представио своја дела на колективној изложби Југословенске уметничке колоније, коју су чинили некадашњи чланови *Лаге*.¹⁷ Између осталих Вучетићевих слика представљена је и *Марија Магдалена*, која је изазвала велику пажњу јавности¹⁸ (сл. 2).

Слику смо препознали као део јединствене, структуралне али и конфликтне представе Марије Магдалене, која је у европским оквирима континуирано *произвођена* скоро две хиљаде година. Библијско предање, историја и накнадна митологија оквир су за конституисање лика славне светитељке, и на том основу Вучетић је изградио своју слику.

Наратив о Марији Магдалени у источном хришћанству¹⁹ чврсто је кодификован и заснован на канонским библијским списима, који је недвосмислено дефинишу као особу из које је Христос изагнао седам бесова, стекавши у њој верну следбеницу изванредног милосрђа. Источно хришћанство посебно

11 Б. П. (Богдан Поповић), „Изложба слика г. Вучетића“, *Српски Књижевни Гласник*, бр. 78, Београд 1904, 638–640, преузето из: М Коларић (ур.), *Изложбе у Београду 1904–1911*, Београд, МСМХС, 6–7.

12 К. Althaus et Н. Friedel (eds), *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, München, 2010.

13 М. Th. Brandlhuber et М. Buhrs (eds), *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, München, 2009.

14 R. Günther, „Im Banne des Titaten. Max Klinger und seine Zeitgenossen“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), München, 2000, 217–221.

15 Више о самосталној излагачкој делатности Пашка Вучетића: У. Рајчевић, „Самостална излагачка делатност Пашка (Паскоја) Вучетића, сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)“, *Зборник Народни музеја 19/2* (Београд), 2008, 453–483.

16 Љ. Миљковић, „Југословенска уметничка колонија“, у: *Ликовна колонија Сићево 1905–2005*, Ниш, 2005, 9–20.

17 Б. Николајевић, „Изложба Југословенске уметничке колоније“, *Српски Књижевни Гласник*, књ. XVIII, Београд 1907, 208–212, пренесено, у: М Коларић (ур.), *нав. дело*, 11–28.

18 Слика је већ следеће, 1908. године, изложена на *Првој далматинској уметничкој изложби* у Splitу. Више о изложби и рецепцији *Марије Магдалене* од Марка Цара и Винка Кисића: В. Majstorović (ur.) *Prva dalmatinska umjetnička izložba Split 1908*, Split, 2010, 58.

19 У календару Српске православне цркве Света Марија Магдалена слави се 22. јула по старом календару: Ј. Поповић, *Житија светих за јул*, Ваљево, 1996, 567–571.

потцртава њен значај означивши је као *прву благовесницу Христивој васкрсења*, чиме се истиче њен високи статус у библијској историји и накнадном предању.²⁰ Предање у западном хришћанству и култури умногоме је било обележено контроверзним виђењем *двојне* личности Марије Магдалене, које се кретало између представе о светитељки и преображеној грешници. Иконографски посматрано, лик Марије Магдалене се у западном хришћанству дефинише преко атрибута који сугеришу на библијски наратив. Представа светитељке са крстом асоцира на њено присуство Христовом распећу (Мт, 27,56), док слика светитељке са миром визуелизује моменат прања Христових ногу које је посушила својом косом и потом помазала уљем (Мт, 26, 6-13).²¹ Нововековна култура је експлоатисала лик Марије Магдалене као жене наглашене сензибилности. У култури барока приказивана је као тронута покајница, поставши симбол елегичне чежње.²² Лик изоловане светитељке је ипак функционисао као двојаки садржај, постављен *између светиој садржаја и сензуалне представе*.²³ Уколико је слика славне покајнице у доба барока функционисала као *еротски изазов који верник мора надвладавати*,²⁴ онда је представа Марије Магдалене у епохи симболизма (Вучетићева визија) задобила типско одређење, сврставајући је у трагично-екстатичне хероине еруптивне страствености, с нагласком на њен еротски однос са Христом.

ОСНОВИ СИМБОЛИЗМА

Вучетићеву Марију Магдалену је неопходно сместити у систем сликовног симболизма, без чијег правилног разумевања није могуће ишчитати слику која се налази у сржи нашег проучавања.

Појава симболизма у другој половини 19. века ограничена је различитим социјалним структурама. У свету индустријског напретка и цивилизацијске несношљивости, појединац постаје отуђени, безлични објекат све-прождируће материјализације. Нова снага капитала, оличена у потрошачкој култури мегаполиса, као и неминовност технолошког прогреса изазвали су реакцију интроспективних и сензибилних појединаца, условивши рађање једног слојевитог стања духа – симболизма.²⁵

20 *Исџи*.

21 О иконографском представљању Марије Магдалене, као и идејном смештању светитељке у свет барокне културе: S. Brajović, „Svete istorije i svete figure u Memorijalu Pavla Beljanskog“, u: *Memorijal Pavla Beljanskog*, ur. J. Јованов, Novi Sad, 2013, 36–39.

22 I. Maisch, *Between Contempt and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, Collegeville, Minnesota, 1998, 62–81.

23 S. Brajović, *nav. delo*, 39.

24 *Исџа*.

25 S. L. Hirsh, *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge, 2004.

Основи симболизма садржани су у негацији видљивог, перспективно прорачунатог света.²⁶ Потирање миметичког окружења нужно је произвело конституисање субјективног света уметничке имагинације. Научно откриће подсвести, засновано на истраживањима у домену психологије, разоткрило је унутрашњу *нес̄табилност̄* новог човека. Потреба за ирационалним и трансценденталним дефинисала је смернице и указала на нове перспективе човечанства. По вокацији усмерен ка невидљивом и оностраном, човек склон симболистичкој структури видео је материјално (опипљиво) у домену метафизичког (нестварног). У свету несвесног и у сновима, иза оптичке и варљиве копрене реалног света, по схватању симболиста, скривао се немогући свет – свет сна, екстазе и транса.

Истакнуту недокучивост и отвореност у тумачењу симбола сублимира и Жан Мора (Jean Moréas) у програмском *Симболистичком манифесту* (Symbolist Manifesto) о суштини симболизма, објављеном у *Фиџароу* (Le Figaro) 1886. године. По њему, суштина симболистичке уметности лежи у одбијању директног исказа, као и представљања *одредљивих* феномена и појава. Оне су заправо само ветроказ симбола који сугерише на одређене исконске идеје. Дакле, симболизам сугерише и тако руши постулате веродостојне наративности. Он не казује предвидљиву причу, већ језиком симбола сугерише, и тако тумачу оставља слободу виђења. Изнад наративности и изван апстрактне асоцијативности, симболистичка визија света почива на мистификацији видљивог и материјалног. Прерађен и увек изнова читан симбол – како закључује Стефан Георг (Stefan George) – срж је симболистичке уметности која се не исцрпљује у теми, већ у уметнички израженој идеји, и која упућује на тајанствено скривено значење иза материјалног облика.²⁷ Симболизам провоцира стање душе разоткривено у стваралачком општењу са уметничким делом, као космолошким симболом, у којем се читава стање душе читавог света. Свет нагона и скривених жеља, подстакнут уметничком провокацијом, излази на површину и постаје метафора нове стварности. Тако се открива јанусовска двозначност симболизма, окренутог прошлости и једнако усмереног ка будућности, до које се долази прерадом рудиментарних наслага и слојева.

Опус стваралаштва уметника симболиста посебно је истакнут у медију сликарства. Интернационални језик симболистичког сликарства карактерише одсуство јединственог стила и формалног пикторалног језика. Сликари симболистичке вокације позајмљују и варирају стилске елементе романтизма, реализма, експресионизма, сецесије... којима се поигравају и које манипулативно преображавају, подводећи их под категорију духовности.

26 Н. Н. Hofstätter, „Symbolism in Deutschland und Europa“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 – 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), München, 2000, 17.

27 *Ibid.*, 27.

Конституисана на тим основама, слика симболиста постаје онтолошка вредност, настала с идејом о *йоновном, сјајном рођењу*.²⁸

У тако постављеном свету прожимају се и сударају академска начела и субверзивно деловање симболиста, који желе да продрмају уљуљкани свет грађанства и дестабилизују његову питорескну уређеност. Сликарска платно постаје поље у које се смешта уметников израз, као последица инверзне антропоморфне пројекције укупног човечанства, и огледало космоса у којем се одражава уметничково сопство. Тако се подривају не само идејни већ и формални елементи класично конципираног академског (класицистичког) сликарства. Упркос томе што су многи сликари симболистичког правца били академски образовани и уважени социјални чиниоци, у суштини су деловали субверзивно. Сликањем тема и мотива својствених имагинарном и примордијалном свету симбола подриван је улепшани свет салонског (грађанског) сликарства.²⁹ У формалном смислу, рушење академских доктрина пратило је идејну преобразбу, засновану на трансформацији природног реда у његов натприродан опозит. Уместо академских начела оличених у јасној примени перспективе, композиције, цртежа, моделовања фигура, дошло је до конституисања иреалне и плитке позадине са јаком примесом декоративности и орнаменталности. Наглашена театрализација и афектација, употреба неправилног цртежа, као и зачетак поимања боје и светлости као аутономних елемената означили су дисторзију освештаних академских постулата.³⁰

Унутрашња нестабилност визуелизовала се у уметничким пројекцијама и означила раскид са идеализованом лепотом и улепшаном природом. Одсуство јасних и читљивих наслова симболистичких слика управо потврђује назнаку побијања нарације и едукативне ноте уметности. С оне стране добра и зла у неодређеном временском и просторном вакууму, манипулишући свим сферама појавности, сликари симболисти су своја дела смишљено остављали отвореним за различита таумачења.

АЛЕГОРИЈА – СИМБОЛ – СИМПТОМ

Тенденција симболизма огледа се у рекреирању класичног језика алегорије. Поигравање и преодевање светих и освештаних форми садржани су у самој суштини симболистичке концептуалности. Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) је утврдио, супротно иконографској традицији и без додатних атрибута, да је људска фигура способна да укаже на себе и скуп својих изражајних вредности.³¹ Његова критика барокних персонификација водила је ка антици. Требало је да сложена алегоријска представа буде

28 I. Ehrhardt, *SeelenReich—Eine Einführung*, „Symbolism in Deutschland und Europa“; *op. cit.*, 15.

29 N. Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph 19th-Century Painting*, München, 2012.

30 J. L. Shaw, *Dream States. Pavis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France*, New Haven and London, 2002, 3–10.

31 I. Ehrhardt, *op. cit.*, 19.

прочишћена по подобију узвишеног и једноставног античког канона.³² Реторички језик алегорије (тропа) подразумевао је кодификовано и изведено замишљено знање, па је алегоријска представа постала стандардизовани преносилац значења који је с временом добио статус истинског сазнања. Алегоријско преношење значења са изреченог на замишљено, као ехо искуства 18. века, у доброј мери је уздрмао, мада не и окончао, алегоријски начин приказивања апстрактних идеја, као и њихов доминантан положај у јавној сфери.

Гетеова (Johann Wolfgang von Goethe) критика персонификације пак сажета је у захтеву да се слика (симбол) самостално исказује, без додатног текста.³³ Тако поимана људска фигура постаје симбол који се изражава одређеним гестовима, ставовима, изразима.³⁴ Редукција алегорије у домен симбола особито је била изражена у уметности симболизма. Под симболом се у традиционалном поимању уметничке теорије подразумева: *један конвенционални знак већином у виду слике који указује на вишу, аистиракћину, чак метафизичку област, идеју, идеологију или нешто заједничко. Симбол је нешто посебно, што као знак представља нешто ошће.*³⁵ Изворно значење симбола, засновано у античкој култури, подразумева спајање разломљених половина природно јединственог знака.³⁶ Означитељ и означено се поново сједињују, и тако савршени постају синоним за обележено знамење. Од самих почетака културе 19. века, основно поимање симбола се проширује и продубљује, да би временом било додатно идеологизовано и метафизички надограђено.

Управо је варирање традиције и њено преобличавање условило креативан процес конституисања Вучетићеве *Марије Магдалене*. Илустровани приручник *Allegorien und Embleme (Алејорија и амблем)* из 1882. године, у издању Мартина Герлаха (Martin Gerlach) у Бечу, постао је незаобилазан иконографски водич у европској уметничкој пракси.³⁷ Приручник је указао на савремене идејне и стилске тенденције у уметности пред крај 19. века.³⁸ Свака објављена илустрација представљала је особен уметнички израз који су потписали знаменити уметници попут Густава Климта (Gustav Klimt), Коломана Мозера (Koloman Moser), Јулијуса Дајца (Julius Dietz), Јозефа Енгелхарта (Josef Engelhart) и других. У односу на раније барокне амблематске приручнике, представе у приручнику *Алејорија и амблем* указују на редук-

32 F. Büttner et A. Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München, 2006, 155.

33 *Ibid*, 156

34 *Ibid*.

35 T. Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien, 2005, 90.

36 F. Büttner et A. Gott dang, *op. cit.*, 156.

37 M. Gerlach (eds), *Allegorien und Embleme: Originalenentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, Vienna, 1882.

38 C. Bachl-Hofmann et D. Diernberger, "Briliant, controversial, and underestimated- Changing Klimt reception and the genesis of publications", in: *150 Years Gustav Klimt*, A. Husslein-Arco et A. Weidinger (eds), Vienna, 2012, 11-12.

цију форме, смањење броја фигура, као и на један декоративни манир, који ипак не прелази у стилизацију.

У таквом маниру је чешки уметник Емануел Лишка (Emanuel Krescenc Liška), под бројем 45 (сл. 3) представио алегоријску персонификацију *Вере* (*Glaube*).³⁹ Сложени скуп иконографских атрибута смештен је у десни панел слике, остављајући сведену фигуру *Љубав* да доминира десним *ћрозором* слике. По устаљеном обрасцу, доминантна женска фигура дефинисала је родно одређење алегоријских персонификација. Она је та која придржава крст као алегорију љубави, и она је та која посредно нуди спасење. Уобичајено виђење крста као симбола патње, страдања, искупљења, спасења, али и брачне љубави⁴⁰ бива употпуњен у складу с новим околностима. Женска представа је та која, у најмању руку, постаје изоловани појам, а не само носилац крста. Она постаје аутономна форма, објекат по себи којем стреми бродоломник. Естетизована женска фигура представљена је бешчулно као носилац чисте љубави, док је бродоломник представљен као отелотворење мушког принципа. Женска фигура је асексуална представа изведена по академском принципу. Њено тело скривено иза богате одежде остаје у сфери апстрактне алегоријске појмовности. Идеално женско тело и даље остаје модел фрагилне лепоте и метафора бешчулне хришћанске љубави. Фрагилна представа женске фигуре не узнемирава мушкарца, него му нуди утеху и спас, и тако га чини безбедним и заштићеним. Она је та која усред буре нуди брод спасења, за који се дављеник грчевито хвата. Женска фигура је и персонификација мајке, чија снага лежи у идеалном и цикличном свету вечитог рађања. Она је потврда племените љубави и сентименталног патоса, као и визуелни принцип универзалне религиозности.

У 19. веку континуирано је пласирана слика жене у различитим медијским гранама.⁴¹ Жени је намењена *ћприродна* улога чуварке куће и породице. Она је биолошки дефинисана рађањем и као таква условљена кућевним пословима. Женино биолошко (сексуално) одређење ограничило је и наметнуло њену социјалну (родну) типизираност. Фигура мајке била је еротски растерећена, будући да је актом рађања њена сензуалност поништавана. Крајем 19. века култ мајчинства достигао је огромне размере, што упућује на то да је могуће алегоријску персонификацију *Вере* из Герлаховог приручника пропустити кроз визуру родне категоризације. Жена као пасивни носилац сентименталних али и верских осећања постала је део приватног простора у којем суверено господари мајка. Стога алегоријска персонификација вере може да се сагледа као родно одредљива представа и део мушке фантазије о Богородичином универзалном мајчинству као метафори безазлене љубави.

Пашко Вучетић, такође, ствара савремену реинтерпретацију алегоријске представе и преноси је на ниво симболистичке визије. Почетни иконограф-

39 M. Gerlach (ed), *op. cit.*, T. 45.

40 Изнад брачне постеље, по устаљеном обрасцу, висило је распеће.

41 S. Ruby, „Mutterkult und Femme fatale. Frauenbilder“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, H. Kohle (ed), München, 2008, 511–534.

ски и стилски стимуланс се преображава, па сцена постаје позорница симболистички конципираног театра. Смањење броја ликова и увећање женске фигуре указују на стандардни образац у трансформацији алегорије у симбол.

Свођење језика алегорије на ниво симбола у симболистичком сликарству јасно се уочава у опусу Фелисијана Ропса (Félicien Rops).⁴² Чувена насловница позоришног комада *Lamante du Christ* (Христова драга), Родолфа Даржена (Rodolphe Darzens), из 1888. године,⁴³ потврђује редукцију сликовног језика и указује на могући узор за Вучетићево дело. Верујемо да је славни драмски комад игран на париским позорницама сублимирао културу симболистичког театра,⁴⁴ овога пута засновану на скоро реалној страсти између Христа и Марије Магдалене.⁴⁵ Наведена насловница Фелисијана Ропса представља страствени однос Христа и његове следбенице, материјализован у вртлогу страсти и сублимиран капањем божанске крви на клечећу фигуру Марије Магдалене, која је, по стандардном иконографском обрасцу, обгрлила подножје крста. Још једна Ропсова илустрација води ка могућем предлошку Вучетиће Марије Магдалене.⁴⁶ Цртеж за насловну страну (сл. 4) књиге *Curieuse* (Радозналост) Жозефина Пеладона (Joséphine Péladan) из 1886. године приказује дијаболичну представу обавијену порнографским патосом. Две, наизглед, антидетичне фигуре у виду демона и његове наге следбенице осликавају културу *шамној романтизма*⁴⁷ и потврђују универзални и велики утицај Ропсовог дела у целини.

Формална сличност и извесна тематска подударност указују на то да је Вучетић приликом конципирања своје Марије Магдалене могао пред очима имати и знамените Ропсове гравире. У складу са постулатима симболистичке имагинације и стваралачке реинтерпретације, уметник не понавља дословно узоре прошлости, већ у складу са непоновљивом оригиналношћу слободно рекреира ново, јединствено дело.

Временом се поимање симбола мењало и посебно дефинисало у систему одређених дисциплина. Напошетку, Теодор Фишер (Friedrich Theodor Vischer) у својој *Естетичкији – или науци о лејом* (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*) из 1846. године уводи и посматрача у комуникацију са сликом, која се тако трансформише у отворени симбол.⁴⁸ Двосмерни комуникацијски однос постаје *симболична ојерација* која изучава и рецепцију посматрача, и тако уводи субјективно тумачење садржаја. Отуда се симбол у уметности симболизма сензитивно опажа, да би се потом асоцијативним

42 BA-CA Kustforum (ed), *Der Kuss der Spinx. Symbolismus in Belgien*, Wien, 2008, 71–73.

43 R. Darzens, *Lamante du Christ: scène évangélique, en vers, représentée au Théâtre-Libre le 19. octobre 1888*, Paris, 1888.

<http://gallica.bnf.fr/ark>

44 S. D. Charnow, *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris. Staging Modernity*, New York, 2005, 105–109.

45 *Ibid.*, 101.

46 BA-CA Kustforum (ed), *Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien*, Wien, 2007, 143–146.

47 F. Krämer (ed), *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*, Frankfurt am Main, 2013.

48 F. Büttner et A. Gottdang, *loc. cit.*, 169.

поступком прикривена сличност довела у везу са евентуалном намером њеног уобличитеља.⁴⁹ Пошто је симбол коначно постао повезан са деловањем људске психе, он указује не колективне, архетипске представе. Прожетост уметности симболизма и психоанализе крајем 19. века умногоме је условила визуелну и вербалну идентичност. Употреба основних принципа психоанализе раздвојила је симбол и митолошки предложак, што је условило слободу симбола спрам метафизички поиманог света устројеног у доба романтизма.⁵⁰ Неоплатонско и мистично поимање симбола као скривеног визуелног знака, разумљивог само упућенима, као и виђење симбола као самодовољног формалног знака, подједанако је удаљено од симболистичког поимања симбола, који подразумева претпоставку о неприродној смени откривања и скривања.⁵¹ Принцип дубинске психологије, трагање за несвесним, истраживање сна, као и многострукост различитих архетипова условили су јединственост симбола. Трагање за основним принципима људског понашања и њиховог ванвременског дефинисања приказани су у теоријским радовима пионира модерне психологије и естетске рецепције, као и у делима водећих уметника симболизма.⁵² Без жеље за улепшавањем и без претпостављене улепшаности, пред очима савременика појавили су се изворни, безмало примални људски симболи, који су попут рудементараних ископина били пред уметниковим очима. Симболисти су језиком симбола приказивали древне наслаге исконских нагона, што је условило веће димензије мањег броја приказаних фигура. Тако су бојом и формом акцентовани принципи, као носиоци новог *сликарског јојмова*.⁵³

Истовремено, сувише *земаљско* тело Марије Магдалене приказано је као *живући*, витални симбол. Хладан свет високе академске уметности нашао се пред изазовом нове виталне и снажно интониране уметничке праксе. Позивањем на прошлост симболи су отворили врата садашњости која је говорила о катарзи, конфронтацији и вечитим, егзистенцијалним људским питањима.

Генеза Вучетићеве *Марије Магдалене* окончана је у сфери симптоматолошког функционализма. Путовање од алегорије преко симбола завршено је у тренутку метаморфозе слике у симптом. У складу с духом времена, Вучетићева Магдалена је пренесена у домен *историје психе*, надилазећи своје претходно место у позитивистичко-идеалистичком систему историје објекта (симбола).⁵⁴ Она је смештена у домен *психичког времена* (Nachleben), у којем особене психичке структуре настављају да живе након свог историјског окончања. У оквиру хетерогене размене времена и простора оне

49 *Ibid*, 170.

50 *Ibid*, 172.

51 T. Haunfels, *op. cit.*, 93

52 H. Kohle, „Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-) Wissenschaften ihrer Zeit“, in: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, M. Th. Brandlhuber et M. Buhrs (eds), München, 2009, 130–147.

53 Дело Франца Штука је синоним за *сликарско јојмова*: M. Th. Brandlhuber, „Franz von Stuck – Klassizismus und Urgewalt“, in: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, M. Th. Brandlhuber et M. Buhrs (eds), München, 2009, 115.

54 G. Didi-Huberman, „Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm“, *Art History*, Vol. 24, No. 5 (November, 2001), 621.

се појављују као симптоми, материјализовани у различитим медијумима – сликама. Визуелни симптоми се дефинишу као манифестације потиснуте наиндивидуалне експресије (корпоралност, гестуалност), и као такви постају носиоци клиничког али и критичког значења, читљиви изван уврежених семиотских и семантичких основа. По виђењу Жоржа Диди-Ибермана (Georges Didi-Huberman),⁵⁵ а на основу прераде Варбургових (Aby Warburg) ставова, симптоми спајају раскинуту везу између религијско-мистичног искуства и уметничке праксе. Упркос доминатном историјско-уметничком ставу о потреби естетизирања *објекта*, симптоми врше повраћај потиснутог, изнова обједињујући форму и садржај на природним основама. Симптом обједињује лепоту уметничког дела с његовим анксиозним и фобичним делом креирајући моменат сублимације.⁵⁶ Поменути аутори нису без разлога истакли сликовне примере Марије Магдалене као фундаментални топос своје вере у снагу симптома. Чувена скулптурална представа *Марије Магдалене* (Santa Maria della Vita, Болоња) Никола дел Арка (Niccolò dell'Arca) из 1480. године манифестује снагу симптома као везивног средства сједињења супротстављених сила.⁵⁷ Органско и трансгресивно спојени су у замрзнути контрапокрет, који обједињује оба поларизована стања (афекта) у јединствен *контрадикторно симултани* покрет.⁵⁸ Патетична експресија и фуриозна сила *дионизијских менада* врхуни и истовремено сублимира са достигнутим прагом бола славне светитељке: у акту уметничког ослобађа се притајени комплекс. Рудиментарна снага антике амбиваленто се ослобађа у телу хришћанске светитељке делујући као топос вибрантних сила. У јединству симптома надилази се претпостављен конфликт и настаје компромис опречних структура. Мушки и женски принцип, спојени у телу светитељке, раздвојени су реторички интонираним плаштом који при томе не представља коначан расцеп, него указује на танану границу јединствене структуре. Скоро истоветно је дефинисана и рељефна композиција *Христовој расцепа* (Museo Nazionale del Bargello) Бертолда ди Ђованија (Bertoldo di Giovanni) из 1485. године.⁵⁹ Амбивалентност је истакнута увидом у статичан и активан сегмент плошне композиције, манифестоване стабилном формом доњег крака крста са истакнутим Христовим ногама, и немирној форми екстатичне фигуре Марије Магдалене.

Старе структуре су редефинисане у доба рађања психоаналитике и бројних спиритуалних покрета крајем 19. века.⁶⁰ Хистерија као *примарно женска болест* постала је путоказ за истраживање рудиментарних слојева у женском телу и мера исконске женскости. Ново виђење људске душе и њених обољења одвијало се у снажном сукобу са званичном католичком

55 *Ibid*, 623–624.

56 *Ibid*, 624.

57 Дело је репродуковано у: *ibid*.

58 *Ibid*, 625–626.

59 Дело је репродуковано у: *ibid*, 625.

60 M. S. Micale, *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, New Jersey, 1995, 50–63.

религијом. Бинарна подела на трансценденталну религиозну (култну) праксу и позитивистичку психоанализу прожела је европска друштва крајем 19. века,⁶¹ означивши дуализам погледа на узроке и могуће лечење *чудних* феномена. Особито је проучавање хистерије жена указало на нужност научног и паранаучног дефинисања симптоматских афектација и потребу за изрицањем болесникове дијагнозе. Шаркоови (Jean-Martin Charcot) експерименти у болници *Салпџерије* (Salpêtrière) имали су за последицу публикавање илустрованих таблоа, који су приказивали могуће гестове и покрете женских медијума, наводно, оболелих од хистерије.

У делу научне јавности крајем 19. века Марија Магдалена је поимана као шизофрена личност у којој су спојене њене две опозитне природе. Модерна истраживања потврђују тезу о раздвајању Марије Магдалене и грешнице којој је Христос опрао ноге, диференцирајући тако две библијске историјске фигуре. Истовремено, у новијим студијама се негира поистовећење Магдалениних седам телесних бесова са концептом грешности и порочности, будући да савремена психоанализа седам демона у телу Марије Магдалене препознаје као симптоматско деловање одређених психосоматских обољења, попут анксиозности.⁶² Критичко, научно виђење светитељкиног психофизичког стања није било непознато ни Вучетићевим савременицима. Ернест Ренан (Joseph Ernest Renan) у свом позитивистички интонираном делу *Vie de Jésus (Живој Исусов)* из 1863. године, суштински заснованог на демистификацији и посветовљењу Христове божанске мисије (природе), закључује да се узрок егзалтације Марије Магдалене не може пронаћи у седам бесова, него у *психичком обољењу јривидно необјашњивом*.⁶³ Без обзира на слободу виђења, дуализам лика Марије Магдалене уобличио је њену структуру, дефинишући је, пре свега, као жену снажних осећања.

У таквом контексту можемо дефинисати Вучетићеву *Марију Магдалену* као слику симптоматске афективности. Поменута амбивалентност значења сажима се у телу светитељке. Њен виолентан покрет супротстављен је стабилној тектоници крста – *агресивна* женска природа супротстављена је статичној мушкој природи. Гестуалност Марије Магдалене умногоме је дефинисала и читање сликане представе. Страшна космолошка димензија Христовог нестанка симболички је евоцирана у Магделенином експресивном гесту. Екстатични *напад* Марије Магдалене на Христов крст асоцира на већ поменуту борбу полова. Акт Магдалениног обрушавања на крст има све одлике агресивног наступа, који у сферу визуелизације родних полова уписује концепт дестабилизујућег и претећег женског пола.⁶⁴ Однос између полова претпоставио је изједначење жене са застрашујућим грабљивицама из животињског света. Анимална и неспутана женска природа постала је

61 *Ibid*, 260–284.

62 I. Maisch, *op. cit.*, 2–3.

63 E. Renan, *Život Isusov*, prev. J. Škerlić-Ćorović, Beograd–Sarajevo, 1921, 73.

64 *Исјив*, 24–25.

опасност по мушкарца, па би акт насиља Вучетићеве Марије Магдалене могао имати одлике прималног бестијаријума.

Истовремено, две структуре и два покрета не долазе нужно у сукоб, сажевши се у контрапункту, односно у тренутку апсолутне напетости, на шта упућује светитељкино колено. Оно као да се одбија од крста и енергетски се компресује у Магдалениним извијеним леђима, формирајући фокалну тачку целокупне композиције.

У драматичном гесту огледа се и могућа конструкција шизофрене природе Марије Магдалене. Подвојеност њене личности огледа се у напетости двеју структура – паганској, насталој пре преобраћења, и хришћанској, конституисаној након драматичног исцељења и покајања. У клиничком смислу, наступило је ослобођење потиснутог, проузроковано губитком ослонца (Христа). Старо тело испуњено са седам бесова активно је регресирало, створивши нову изражајну форму. Екстатичан гест асоцира на дијагнозу хистерије манифестоване у патетичном телесном ставу светитељке. У тренутку испољавања беса визуелизована је психичка метаморфоза потиснутог коју је нужно пратило дивље ослобођење либида. Компулсивна радња на граници аутодеструкције изразила је сукоб двојне светитељкине личности, али је указала и на паралелизам светова (старог и новог), парадигматски означивши коезистенцију и напетост античког и хришћанског концепта поимања личности крајем 19. века.

Упркос изнетим тезама, помињање Магдаленине представе као симптома упућује на концепт неодређености. Етимолошки гледано, симптом је по себи недоречен, он је топос урушавања структуре коју парадоксално гради, па стога не чуди одсуство коначног одговора. Отуда је у трећем читању слике, након њеног смештања у домен алегорије и симбола, изведен спекулативан закључак о њеном симптоматском деловању.

ИДЕЈНА СТРУКТУРА СЛИКЕ: ЕСТЕТИЗАЦИЈА РЕЛИГИЈЕ И КОНЦЕПТ ФАТАЛНЕ ЖЕНЕ

У 19. веку дошло је до делимичне институционализације нове индивидуалне религиозности.⁶⁵ Претеча тог разноликог духовног покрета био је протестантски теолог Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher), који је заступао тезу о немогућности разумског поимања Бога. Насупрот доктринарном и сакраменталном процесу сазнања узвишеног, Шлајермахер је истакао да се корен религиозности налази у индивидуалном поимању Бога, боље речено, једног бескрајног Апсолута. Исказани осећај рађа зависност према узвишеном објекту и тако надилази конфесионалну припадност. Упркос оштрој реакцији Католичке цркве, сублимираној у чувеној *Листи заблуда*

65 Н. Н. Hofstätter, „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellung im Symbolismus“, *op. cit.*, 131–154.

йайе Пуја IX (Syllabus Errorum) из 1864. године, виталност идеје о аутономној људској души у којој обитава Бог наставила је да функционише током века.

На основу Шлајермахерових ставова о личној слободи и самосталном религиозном усавршавању, Едуард Шуре (Eduard Schure) је у свом делу Велики посвећеници (*Les Grandes Initiés*) засновао езотеричну методику ослобођену конфесионалне припадности.⁶⁶ Дело је штампано у Француској, а ускоро се појавио и немачки превод, што указује на популарност и распрострањеност идеје о *сйириџуалној различийосйи*.

Једно ново *йрахришћансйиво*, као део херметичког духовног система, конфронтирало се официјелном хришћанству. Разарање моралних, естетских и религиозних форми пратила је и шокантна уметничка пракса. Нова индивидуална религиозност омогућила је уметницима да на самосвојан начин конституишу религиозну или чак парарелигиозну иконографију. Символисти су своју осећајност пронашли у оквиру нове духовности – лична индивидуалност је уткана у нову поетику симболистичке уметности. Позајмице из других верских система, као и особене иконографске, стилске и формалистичке варијације креирале су јединствен сликовни систем.

Бројна религиозна дела прожета симболистичким духом различито су ишчитавана, што је 1891. године довело до забране излагања славног *Расйећа* Макса Клингера (сл. 5).⁶⁷ Слика је вређала нормирани јавни морал, при томе рушећи основе доктринарно постављене слике. Представа наог Бога, и театрална представа Марије Магдалене, која у својеврсној еротски интонираној афектацији крши руке пред распетим Христом, била је сувише естетизована да би се уклопила у важеће религиозне постулате прихватљиве за пијетистички разнежену грађанску класу.

Упркос ставу Макса Клингера да је његов концепт нагих тела, пре свега, замишљен као естетизовано дело, реакција јавности и публице била је искључиво усмерена на полност и скоро ласцивно изражену чулност обнажених тела.⁶⁸ Клингерово *Расйеће* постало је талац и власништво јавног мњења, које је у слици видело само брутално откривену голотињу, апстрахујућу евентуалну тежњу уметника да се изрази у домену естетизоване нагости. Уметност као свепрожимајућа сила постала је супститут религије и, на концу, њен сурогат. У садејству са натчулним (психолошким) реализмом, конституисала је амбивалентну стварност, блиску симболистичкој визији света. Тако је нестала религиозна суштственост симбола који је изгубио снагу референтног упућивања на скривену идеју, у овом случају на Бога, поставши естетски симбол, чија се снага изражава у представљању стварности и садашњости.⁶⁹

На скоро истоветан начин функционисала је и Вучетићева Марија Магдалена. Прикривени садизам и мазохизам у виђењу Маријиног бола преобразени су делом у стилизовану пројекцију света. Естетичност је надја-

66 *Ibid*, 131.

67 J. Vojvodik, „Unheilige Visionen oder die Ästhetisierung des Religionen“, im: *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, K. Althaus et H. Friedel (eds), München, 2010, 88.

68 R. Günther, *op. cit.*, 217–219.

69 T. Haunfels, *op. cit.*, 30–31.

чала духовност догађаја, штавише, естетизовала је и саму религиозност. Замрзнут покрет Магдалениног масивног тела указао је на свеобухватну естетизацију живота, сублимирану у моменту уметничке екстраваганције. Метафизичко се разоткрило као психолошко, а трансцендентално као под-свесно; све заједно је преобратило религијску тематику у латентну еротску индивидуализацију уклопљену у свет модерног сопства. Квазирелигиозност представе није постала театрална маскарада, него је указала на исконски патос женског принципа, отелотвореног у обновљеном нагону виталне, похотне и неутољиве чулности.

Библијска тема постаје предмет поетског виђења којим се надилази уобичајено критичко и натприродно читање Светог писма. Догађаји из библијске историје сагледавају се као митски моменти уобличени поетским патосом, чиме се додатно естетизује и поетизује примарни култни карактер представе. Страшни догађај је сада дефинисан као поетски догађај и артифицирана уметничка визија, чија снага лежи у чистоти уметности и захтеваној емпатији посматрача.

Већ поменути принцип мајчинства је у другој половини 19. века континуирано контрастиран са концептом фаталне жене.⁷⁰ Идеја о жени као принципу који се комплементарно употпуњује са мушким, и који твори слику идеалне грађанске породице, особито је крајем века дошао у напетост са принципом фаталне жене. Као што је на основу социјалног устројства истакнута *мирујућа* улога жене као стожера дома и породице, тако је на бази физиологије и психологије кодификована њена природна позиција, сада повезана са чулном, исконском, природном сексуалношћу. Наспрам пасивне и пожртвоване фигуре мајке и сексуално безопасне супруге, произведен је тип сексуално активне жене, која својим заводничким и опчињавајућим моћима прети нормираном родном и друштвеном поретку. Жена је постала објекат испитивања клиничке психологије и истраживања компаративне анатомије, у складу са унапред претпостављеном тезом о њеној структуралној *природности*. У оквиру таквог дискурса, слика фаталне жене постала је апсолутна креација мушке фантазије, која је више говорила о мушкој пројекцији него што је дефинисала женско биће.

Сјознање женине природе водило је структуралном дефинисању вечито женског, што је произвело историјску реконтекстуализацију бројних фаталних хероина антике и Старог завета. Управо у концепту фаталне жене уметници симболистичког правца пронашли су топос оностраности за пројектовање својих имагинација; борба полова произвела је слику жене као објекта опасности и другости. Симболистичка негација стварности и анксиозност времена уобличили су културу у којој је фатална жена постала савршен медиј за симболистичку реанимацију вечитог женског принципа заснованог на женској чулности.

У домен конфронтације полова смешта се и феномен проституције који је захватио градске средине у другој половини 19. века.⁷¹ Рађање великих

70 S. Ruby, *op. cit.*, 512.

71 S. L. Hirsh, *op. cit.*

индустријских урбаних средина довело је до отуђења појединца, претворивши град у метапростор и место порока и искушења.⁷² Упркос снажном покрету за права жена, који се јавио у Немачкој седамдесетих година 19. века, концепт проституције посредно је указивао на класичну сегрегацију полова засновану на њиховој традиционалној хијерархији. Реакција уметника симболистичке вокације на проституцију била је очекивана. Бројне представе приказивале су женске ликове издвојене из друштва, са акцентом на слободну манифестацију њихове сексуалности. Осликавањем жене *лакої морала* уметник је инверзно указивао и на своју слободу и право на став изван важећих друштвених норми.

Вучетићева *Марија Магдалена* сагледана је и као слика жене крајем 19. века. Пожељна слика брижне и покорне кућепазитељке сукобила се с новим положајем моћне жене. Преображена грешница више није била задовољавајући модел, и Вучетић је представио нову типску, универзалну слику жене. Слика покајане светитељке као метафора пријатељске и чисте љубави (спрам Христа) преображена је у визију снажне, слободне и необуздане женске природе. Вучетићева *Марија Магдалена* демонстрира све израженији уплив жене у јавни простор, она постаје огледало промене женске улоге у друштвеном универзуму. Било да је Вучетић у лику Магдалене *видео* скривени ехо еманципаторског покрета жена, било субјекат похотне љубави (према Христу), он је осликао нову стварност. Стога је стандардни иконографски, стилски и идејни тип клечеће светитељке пред Христовим крстом (ногама) замењен хоризонталном женском представом.⁷³ Вучетићева славна грешница је снагом израза указала на потребу исповедања слободне љубави, која постаје симбол остварене личне и јавне слободе.

ИЗРАЖАЈНЕ СТРУКТУРЕ СЛИКЕ

Уврежено схватање *да слике симболизма не треба раздвајати по симболима, већ их осећати као целину*,⁷⁴ дефинише суштину сликовног симболизма. Упркос незахвалној улози деконструкције симболистичке слике, ипак ћемо покушати да на основу појединих изражајних елемената Вучетићеве *Марије Магдалене* изведемо одређене закономерности типичне за целокупну симболистичку сликовну праксу.

Највероватније уобличен у садејству са Вучетићем коментар Надежде Петровић о *Марији Магделини* од непроцењивог је значаја за разумевање слике.⁷⁵ Сликарка је вербализовала сликовну форму речима: *У сїрасї-веном оїорчењу, које је сїворила велика љубав и бескрајна шїуїа и жалосї,*

72 *Ibid*, 100–163.

73 I. Maisch, *op. cit.*, 130.

74 F. Büttner et A. Gott dang, *op. cit.*, 171.

75 Н. Петровић, „Пашко Вучетић“, *Дело*, књ. 46, Београд, 1905, 266–271, пренесено у: Н. Петровић, *Ликовне кријстике*, прир. Б. Кукић, Чачак, 2009, 54–62. На блиско пријатељство Надежде Петровић и Пашка Вучетића указано је у: У. Рајчевић, „Самостална излагачка делатност Пашка (Паскоја) Вучетића, сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)“, *Зборник Народној музеја 19/2* (Београд), 2008, 454.

Магдалена љокушава да сломије крст̄и на коме је издахнуо онај ко̄ја је она обожавала – њен Бо̄и. Обема рукама дохва̄иила је љоиречну љреду, десним коленом се одуљрла о крст̄и, с̄иојећи на врху с̄иене, ко̄ја означава Голљош̄у, она ља ломи, али не може да ља и сломије. Крст̄и је јачи од ољорчења ове јадне жене, она ља мора на себи љонет̄и, онако ис̄ио као и онај који је носећи најослељку на њему и издахнуо.⁷⁶

Поменути екфразис Надежде Петровић извор је првог реда, с обзиром на то да је први пут објављен у листу *Дело* крајем 1905. године,⁷⁷ дакле, у периоду пре него што је слика јавно изложена. Наведени цитат указује на то и потврђује да се поједина симболистичка дела упркос снажно израженој особености њихових аутора могу подвести под скуп кодификованих и читљивих правила.

Симболистичка сликовна култура углавном је у оквиру групне композиције Христовог распећа бележила екстатично представљање Марије Магдалене. Стандардни тип представе Магдалениног бола приказао је Габријел фон Макс у композицији *Марија Магдалена у љодножју крст̄а* (1899), постављајући Христову следбеницу у подножје крста (сл. 6). Вучетић се радикално удаљава од донекле историзованих претходних представа Христовог распећа са Маријом Магадаленом, и идејним преструктурирањем ствара нову и оригиналну целину.

Особени изражајни значај симболистичке ликовне поетике припада феномену *натуралистичке љермуљације*.⁷⁸ Спајање неспојивог и сједињавање немогућег рушило је концепт историјске веродостојности, са упућивањем на конструкцију имагинарног збивања. Неприродни односи неспојивих елемената умногоме су одредили садржај и форму симболистичких слика. Тако је и Вучетић конституисао нестварни моменат, доводећи у везу историјски неспојиве догађаје у јединствену раван. У Новом завету експлицитно се наводи присуство Марије Магдалене за време распињања Исуса Христа, као и њен бол и саосећање док Христос издише, док се у Вучетићевој визији ствара један замишљени догађај који задобија снагу факта.

Сликари симболисти сједињавали су, наизглед, различите стилове и тако потврђивали *с̄иилску љермуљацију* као израз стваралачке слободе.⁷⁹ У таквом маниру је и Вучетић конципиао Марију Магдалену; у контрастном спајању апстрактне и натуралистичке форме дошао је до тражене симболистичке синестезије. Смештањем природне људске фигуре у скоро иреалан простор, успоставио је заједништво стилова, као ехо симболистичке реинтерпретације стварног и нестварног света.

Вучетић је приликом формалног устројења слике прибегао још једној изражајној пракси – *љанљиомимском симболизму*.⁸⁰ Говор људског тела стварао

76 *Ис̄иа*, 59.

77 *Ис̄иа*, 59.

78 Н. Н. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europa“, im: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 – 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), München, 2000, 19.

79 *Ibid*, 19.

80 *Ibid*, 19.

је једнозначан израз, који је на једноставан и редукован начин слао поруку потенцијалном реципијенту.

Укупан телесни израз Марије Магдалене и њена помало неприродна замрзнута екстатичност упућују на још једно могуће тумачење пантомимског симболизма. Уметност сопственим изражајним средствима и на основу *научних експеримената* (сеансе са медијумима) ствара јединствен доживљај. Сублимација изнете тезе о свеукупном прожимању уметности и науке заснива се у великој мери на знаменитом спису *Есеј о нейосредном стању свесћи* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*) Анрија Бергсона (Henri Bergson) из 1888. године.⁸¹ Крајем 19. века у Европи је порасло интересовање за окултизам, анимизам и спиритуализам, са женским медијумима као преносиоцима изворног, природног и савршеног *ишлесној говора*.⁸² Серија фотографија са женским медијумима у хипнотизованом стању пласирана је у илустрованим приручницима, сугеришући сликарима веродостојност исконског израза и природног става.⁸³ Тако су и слике славних жена, репродуковане у масовним медијима, директно утицале на генерације сликара симболиста.⁸⁴

Током хипнозе и сугестије, медијум постаје преносилац одређеног психичког садржаја који указује на израз и гест савршене лепоте, и тако у ставу и осећају изражава истину. Сликаром инвенцијом, неуротични жар бесвесних медијума претварао се у естетску екстазу, сублимирајући идеални став патње, беса, очаја и жудње.⁸⁵

Страст и очај Марије Магдалене за изгубљеним објектом њене љубави потврђени су израженом драматиком геста. Истовремено су мимика лица и делови укупне појаве дефинисали светитељкину појавност.⁸⁶ Сликара је истицањем њеног ока и косе потврдио патос сликовне представе. Истицање очију је постало опште место у поетици сликовног симболизма као носиоци тајне душе и путокази истраживања унутрашњег света. У делу Одилона Редона (Odilon Redon) предимензионирани прикази исколачених очији задобијају статус вишезначног и самосталног симбола.⁸⁷ Попут Редона, и Вучетић је на лицу Марије Магдалене насликао велико, буљаво око, симбол афектације крупне женске фигуре. Око у култури симболизма означава *ио-илег Боја*, моћ сна, а може да значи и евокацију снажне сексуалне жеље, што је вероватно најближе тумачењу односа ока и идеје у Вучетићевој представи Марије Магдалене.

81 A. Pierre, „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kulture der Hypnose“, in: *Alfons Mucha*, A. Husslein-Arco et al., Wien, 2009, 27.

82 *Ibid*, 25–31.

83 J. L. Shaw, *op. cit.*, 58–60.

84 C. Sternberg, „Die Mädchenbilder“, in: *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, K. Althaus et H. Friedel (eds), München, 2010, 143–149.

85 И. Борозан, „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове“, *Годишњак града Београда* 58 (Београд), 2011, 63–93.

86 H. H. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europa“, *op. cit.*, 20–22.

87 F. Büttner et A. Gott dang, *op. cit.*, 171.

Женска коса је један од најизражајнијих топоса и мотива сликарства симболизма.⁸⁸ Бројни сликовни примери сугеришу на фетишистичку моћ женске косе, чија дужина додатно истиче њену снагу и потенцију.⁸⁹ Дужина косе алудира на моћ женског Ероса, тим пре ако је приказана у виду лијане која се обавија око мушкарца и неумитно га свезује. Тако посматрана, Магдаленина коса поима се као симбол страсти и сензуалних осећања, као живи извор експресивне снаге коју, по Надежди Петровић, носи снажна ваздушна струја обавијајући је *око онога највише на крсту, као да хоће да ја њиме овенча и сачува*.⁹⁰

Змијолика форма ритмички интонираних праменова уклапа се у контекст времена када је сугестија умногоне дефинисала уметничку праксу. У том контексту се посебно истиче снага косе која поприма форму самосталног орнамента. Фасцинација апстрактном ритмичношћу косе доводи посматрача у стање хипнотизирајуће опијености уметничким делом. Валовита коса, раздвојена у снажно интонираних праменове, упућује на представу плутајућих водених змија, омиљених у култури симболизма.⁹¹ Змијолику форму Магдаленине косе прати и њена *figura serpentinata*, што директно асоцира на форму змије, која крајем 19. века постаје предмет уметничке манипулације.⁹² Концепт идентификације женскости са змијом везан је за више извора, од којих је, свакако, најпознатији библијски наратив (пакт Еве и змије). Стара структура изједначавања змије и жене заживела је крајем 19. века, када је у делу културне и научне елите жена постала синоним за зло.⁹³ Таква пракса делимично је обележила и слику жене у бројним медијским гранама, да би коначно њену фигуру поистоветила са телом змије. Дешавања у природи, развој и раст биља, као и њихово паралелно израстање (*иде сви листови у природи јонављају исту форму*)⁹⁴ постали су део уметничке праксе у доба симболизма.

Истоветни динамични мотиви и форме уобличици су ритмични поредак и на Вучетићевој представи Марије Магдалене. Надежда Петровић је коментаришући део Вучетићевог опуса истакла да сликар технички гради слику *у паралелним појезима и шаласима*.⁹⁵ Цветови чкаља Пресвете Богородице које се нижу дуж доњег обода слике апсолутна су манифестација поменутог паралелизма, конструисана с очигледном идејом заробљавања посматрачевог ока. Цветна орнаментика, у форми сецесијске стилизације,

88 Н. Н. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europa“, *op. cit.*, 21–22.

89 Многи у сликарском опусу Алфонса Мухе потврђују тезу о симболичкој и експресивној снази косе у сликарству крајем 19. века: А. Pierre, *op. cit.*, 27.

90 Н. Петровић, „Пашко Вучетић“, *Дело*, књ. 46, Београд, 1905, 266–271, пренесено у: Н. Петровић, *нав. дело*, 61.

91 О змијоликој коси у сликарству Густава Климта: К. Е. Šorske, *Fin-de-Siècle. Politika i kultura*, Београд, прев. R. Sekulović, 1998, 211–214.

92 Е. К. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana and Chicago, 2006, 226–273.

93 *Ibid.*, 226–227.

94 Н. Н. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europa“, *op. cit.*, 20.

95 Н. Петровић, *нав. дело*, 59.

ритмички је сједињена са доминантном женском фигуром, што ствара јединствен сценски декор.

То што је Вучетић довео у везу Марију Магдалену и цветну декорацију сугерише на дугу праксу повезивања концепта женскости и цвећа. Милтон (John Milton) је у свом библијском епу *Изгубљени рај* (Paradise Lost) из 1667. године поистоветио еденско цвеће са сексуалном структуром женске природе.⁹⁶ Русо (Jean-Jacques Rousseau) је крајем 18. века⁹⁷ кодификовао универзалну женску природу као исконску структуру, која се по потреби и на основу њене *природности* поима као метафора за цвеће. Упркос настојању да се природа и цвеће оквалификују категоријално неутралним (надморалним), актуелизовано је идентификовање и раздвајање цветних врста на добре и зле, што је посредно произвело разврставање и женске моралности. Коначно изједначење женске природе са злим цвећем сублимирано је у Бодлеровој (Charles Baudelaire) збирци *Цвеће зла* (Les Fleurs du Mal) из 1857.⁹⁸

Страх од нове жене био је снажно испољен крајем 19. века и умногоме допринео ставу о њеној виолентној природи која мора да се култивише и надзире. Отуда је крајем века конституисан читав низ симболичког тумачења појединих врста цвећа. Илустровани часописи и уџбеници стриктно су кодификовали поједине цветове одређеним афектацијама женске природе, нормирајући визуелизацију поретка.⁹⁹

Цветови чкаља Пресвете Богородице (*Carduus marianus*; *St. Mary Thistle*) испод ногу Вучетићеве Марије Магдалене имају снажну симболичку конотацију.¹⁰⁰ Чкаљ симболизује Пресвету Богородицу и тако групише сведоке Христовог распећа. Слика представља имагинарно-стварни моменат заоденувши историјски догађај у симболистичко рухо. Бол и очај, који доминирају сликом, указују на вибрантну снагу Марије Магдалене, чија се емоционалност додатно потврђује кроз симболичко присуство Пресвете Богородице. Учесници догађаја на Голготи бивају спојени у једну симболичку епизоду која у потпуности поништава историјски наратив и ствара нову ликовну и трансценденталну стварност.

Психолошка категоризација боје и њена симболичка вредност имају висок степен изражајности у свету сликовног симболизма.¹⁰¹ Плава, међу најзаступљеним бојама код симболиста, потенцијално асоцира на бескрајни континуум. Бојена површина подстиче изразити динамизам свих сликов-

96 E. K. Menon, *op. cit.*, 128.

97 *Ibid*, 129.

98 *Ibid*, 127.

99 *Ibid*, 138.

100 На симболичко значење чкаља Пресвете Богородице, као и на могућност читања представе у контексту њеног симболичког присуства, указала ми је Љубица Миљковић, на чему јој се посебно захваљујем. Опширније о *цветној култури* и променљивости значења појединих цветова у зависности од културе и поднебља видети у: J. Goody, *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press 1993, 426.

101 S. Böller, „Totenblässe und Pfauenaugen – koloristische Herausforderungen“, im: *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, K. Althaus et H. Friedel (eds), München, 2010, 154–163.

них форми (Магдаленино тело, цвеће, крст) и тако формализује вертикалну поларизацију слике (слева надесно).

Истовремено, пригушена нота плаве боје дочарава атмосферу губитка и тако сублимира патос језовитог догађаја. У структури симболизма плава означава један неописиви моменат који непосредно претходи сумраку, и у којем долази до преображаја света у један безвременски трен – плави час. Неодредивост плаве боје наменски подстиче идејни концепт (мешања) палете боја, чиме се потврђује уобичајена норма симболистичког сликарства – боје остају суштински отворене за уписивање осећања и тако стичу право на аутономно функционисање.

Формална и идејна структура слике почивају и на концепту осветљења. Назнаке месеца у десном горњем делу слике упућују на омиљени симболистички мотив – месечеве теме.¹⁰² Иреално осветљење дефинише духовно усмерење слике, смештајући је у домен метапоетског сликовног универзума. Нестварна атмосфера умногоме преображава и разумевање пејзажа који се схвата као имагинарни кулисни простор; пејзаж постаје плошна сцена за манифестацију полустварног догађаја. Брдо Голгота, као кључни топос симболичке вредности и доказ топографске веродостојности Христовог распећа нестаје пред фантазмагоричним театралним хабитусом који, по Надежди Петровић, садејствује са атмосфером указавши на песимизам сликара и очај светитељке.¹⁰³

Повезаност месеца са сексуалном и психолошком страном женске природе је стара структура, варирана у епохи романтизма. Особита важност споне женске природе и месеца истакнута је крајем 19. века у сликарству симболизма. У складу са већ поменутиим спиритуалистичким сеансама са женским медијумима, аутоматизовани гест Марије Магдалене можемо повезати са сугестивним деловањем месеца. Тако схваћена светитељка постаје несвесни аутомат, дејствујући у складу са концептом спонтаног месечарења (лунатизма), под којим се крије свет отмених спиритистичких сеанси са женским медијумима. У несвесним телесним актима налази се прави израз душе, па и светитељка под хипнотичким дејством месеца манифестује своју жудњу и бес. Њен гест освете спрам крста визуелизује се спонтаним актом насиља. Крст у том тренутку више није уобичајено средство спасења и симбол васкрснућа, већ постаје инструмент Христовог мучеништва над којим страствена светитељка врши физичку одмазду.

Истовремено, сива сексуалност наог женског тела подстакнута је снажно истуреним грудима и експлицитно назначеним брадавицама. Снага женског Ероса прелази дозу еротизоване нагости и своди се на представу наглашене голотиње. Тело хришћанске светитељке постаје топос размене либида и предмет пожудног погледа посматрача, па слика задобија и порнографску

102 Кључни пример месечеве слике је *Месечина* (1894) Алберта фон Келера: Züricher Kunstgesellschaft (ed) *Albert von Keller*, Zürich, 2009, 115–124.

103 Н. Петровић, „Пашко Вучетић“, *Дело*, књ. 46, Београд, 1905, 266–271, пренесено у: Н. Петровић, *нав. дело*, 61.

димензију. Моћ декадентног ероса остварује се у моменту Магдалениног сједињења са објектом пожуде, што условљава њен чулни доживљај смрти, као и последично ослобођење неконтролисаног либида. Екстаза не доводи до Магдалениног онтолошког преображаја, и она остаје заробљена у цикличном протоку времена са осећањем *йриродне недовршености*, будући да објекат њене љубави остаје заувек недостижан. Трансформисана светитељка се укалупљује у тип грешне жене, проститутке, која снагом первертираног и деструктивног либида доживљава лажни сношај. У складу са теоријама о сексуалности с краја 19. века, психолошки портрет блуднице сублимира се у *моменту сношаја када она хоће да нестане, да буде уништена, смрвљена, ништавна, несвесна од сладостираића*.¹⁰⁴ Еротски стимуланс и светитељки-на физичка травестија са крстом указују на осликовљење свепрождирућег типа – жене проститутке у *контрверзном* систему вредности крајем 19. века у Европи.¹⁰⁵ Посматран из данашње перспективе, лик светитељке могао би да се тумачи као мизогинистичка конструкција. Садизам и мазохизам, као и несумњиви воајеризам посматрача а можда и сликара доводи до тезе о колективно изреченој пресуди женском роду.¹⁰⁶ Истовремено, савремено читање сличних представа ублажава поменути став и слику жене на крсту, или испод крста, доводи у раван естетске и еротске насладе ослобођене екстремних конотација.¹⁰⁷ Слика жене у прошлости измешта се из домена данашњих перспективних позиција, махом насталих на основу социјалног виђења прошлости коју виде у различитости феномена садашње културе.

РЕЦЕПЦИЈА СЛИКЕ У СРПСКОЈ СРЕДИНИ

Тумачење појединачних слика у симболизму, као и појединачних мотива унутар једне слике изазива многострукост и опречност у њиховом виђењу.¹⁰⁸ Симболистичка пермутација преводи стандардну нарацију у домен евокације.¹⁰⁹ Тумачење симболистичких дела потискује неумитну повезаност слике и референтног текста, поништавајући унапред искодиран и програмиран од-

104 О. Вајнингер, *Пол и карактер*, прев. И. Шорсбергер, Београд, 1998, 313.

105 С. Sengoopta, *Otto Weininger: Sex, Science and Self in Imperial Vienna*, Chicago, 2000, 1–12.

106 Надежда Петровић у осврту на Марију Магдалену истиче да Вучетић у жени види демона који човека подиже и уништава, са најилеменијије висине ја баца у њонор преха. Чини се да је Надеждина опаска општег типа и да она остаје у сфери виђења уметничке слободе, и то у контексту духа времена, а на основу којих се жена у извесној мери дефинише као *друости*, поставши тако објекат слободне уметничке имагинације: Н. Петровић, *нав. дело*, 57. Теза да се садржај уметничког дела у извесној мери и у појединим случајевима може одвојити од уметничког живота потврђена је чињеницом да је Вучетић живео у складном браку са супругом Маром: У. Рајчевић, „Самостална излагачка делатност Пашка (Паскоја) Вучетића, сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)“, *Зборник Народне музеја 19/2* (Београд), 2008, 459–460.

107 Züricher Kunstgesellschaft (ed) *Albert von Keller*, Zürich, 2009, 115. Винко Кисић је свој осврт на *Марију Магдалену* започео речима да је у питању *лепо израђени женски акти*. Његово виђење изнето давне 1908. године делом потврђује тезу о смештању симболистичких слика у домен *есетизованог* света: Vinko Kisić, „Umjetnička izložba u Splitu“, *Narodni list* 90, Zadar, god. XLVII, 1908, 1–2, пренесено у: В. Majstorović (ur.), *нав. дело*. 58.

108 F. Büttner et A. Gotttdang, *op. cit.*, 171.

109 M. Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkeley, 2009, 12–14.

говор рецепијента.¹¹⁰ Одсуство чврсте везе слике и литерарног узора не значи и апсолутну негацију текстуалног предлошка, него указује на могуће поигравање и слободно тумачење литерарног или сликовног обрасца. Упркос израженој релаксираности, основни заједнички језик симболизма остаје на снази, и слика се категоријално препознаје као скуп различитих али не и опозитних структура заснованих на одређеним формалним и идејним постулатима.

Надежда Петровић је у свом осврту на *Марију Мајдалену* истакла изузетну снагу *замисли* слике коју не прати складно решење композиције, посебно указавши на то да Магдаленина страст и очајање нису испраћени у покрету, линији и мускулатури.¹¹¹ Милан Миловановић је изразио негативну критику *Марије Мајдалене*, указавши на *лош колорит и црпљеж*, те да је Вучетић *много бољи када ради по природи (ијејаж)*.¹¹² Критичар, који се отворено залагао за поштовање и успостављање националног декорума у уметности, није могао да види у Вучетићевом делу ништа више до пуке и неизражајне *декоративности*. Пежоративни став о декоративности Вучетићеве *Марије Мајдалене* налазио се и у Миловановићевој тежњи за *искреном* и аутентичном представом природе, што се суштински косило са симболистичком субјективном визијом окружења. Интернационални језик симболизма, оличен у универзалним и структуралним темама, неумитно се сучељевао с идејом националне уметности. Став да је Вучетић *лош* колориста вероватно је настао као последица сликаревог *неприродног колорита*, особеног за поетику симболизма. Марко Цар је у свом осврту на *Марију Мајдалену* скоро поновио Миловановићеве критичке опаске, посебно указавши на *осредњи црпљеж и колорит*.¹¹³

Антун Густав Матош је у сличном маниру оценио *Марију Мајдалену*, истакавши да *површина и дошера на слика подсликава Вучетићев стил у целини*. У наставку своје критике Матош је оценио тип женске фигуре у сликаревог опусу као *сјудије без крви* које *немају праву кожу*, јер Вучетић није сликао по моделу.¹¹⁴ Овде је потребно нагласити да су симболисти углавном сликали *фијуре без крви*. Осликавање фигура без довољно путености говори о природи симболизма и његовом поигравању природним и неприродним формама. Матош је – као и Моша Пијаде доцније – произвео уврежен и малициозни став да Вучетић или не слика по моделу или, уколико то и чини, не зна како да на ваљан начин искористи сарадњу са моделом.¹¹⁵ Морамо истаћи да ниједан студент минхенске академије није могао да доврши основне студије без поступног копирања по моделу, што се подразумевало на

110 Т. Haunfels, *op. cit.*, 86–87.

111 Н. Петровић, *нав. дело*, 59.

112 Милан А. Миловановић, „Изложба Југословенске уметничке колоније“, *Дело*, књ. 42, 257–259, пренесено у: М Коларић (ур.), *нав. дело*, 34–36.

113 Марко Цар, „Уметничка изложба у Сплету“, *Лейтхойс Мајшице српске*, књ. 253, св. 1, год. LXXXV, Нови Сад, 1909, 89–95.

114 А. G. Matoš, „Изложба југословенске уметничке колоније у Београду“, *Hrvatska smotra*, 1907, 372–373, пренесено у: М Коларић (ур.), *нав. дело*, 39–47.

115 М. Пијаде, „О бронзаној накази“, *Правда*, Београд 1913, пренесено у: М. Пијаде, *О уметности*, Београд, 1963, 105–107.

класично конципираним студијама на европским ликовним академијама.¹¹⁶ Стога је евентуална диспропорција и извесна анатомска деформација Марије Магдалене, као и других женских фигура у Вучетићевом опусу своје узроке могла имати у свесном поигравању физичком пропорцијом и математички прорачунатом перспективом. Међу основним постулатима грађења слике у симболизму, истиче се и такозвани поступак *ирадијације*, заснован на оптичкој варци, с тежњом да се светли предмет на тамној основи учини већим него што је у реалности.¹¹⁷ Тако постављено у плитак *йростйор*, монументално и гломазно тело Марије Магдалене доминира композицијом, захваљујући чему светитељка изгледа већа него што је била у стварности, што негира нормирани телесни канон заснован на идеалним формама. Истовремено, анатомска непропорционалност, оличена у Магдалениним масивним бицепсима, није новина у оквиру симболистичког сликарства, и не подразумева одсуство израде слике по *живом моделу*. Франц фон Штук је сликао своја дела по живим моделима, па су ипак руке његових хероина биле несразмерно увећане. Може се закључити да одсуство правилне пропорције или анатомске савршености људских фигура није резултат уметничког незнања, мада се не може у потпуности искључити *умеће* појединих уметника оправдањем да је свака аномалија у форми производ уподобљавања сликара основним идејним постулатима симболизма.

На то колико је виђење симболистичке слике варљиво и склоно пројекцији посматрача, указује и критика Драгутина Ј. Илића. Песник склон симболизму¹¹⁸ оценио је да су Вучетићева женска тела *жива*,¹¹⁹ што је радикално другачије виђење животности фигура у сликаревом опусу у који је Илић укључио и осветницу Магдалену.

Вучетићеву слику *Марија Магдалена* прокоментарисао је и Божа Николајевић. Учени јавни радник и заступник дела Ђорђа Крстића оценио је Магдаленино лице *ружним*, док је целу слику окарактерисао као сувише *шеајиралном*.¹²⁰ Претерано агресивна и виолентно нападна, Вучетићева светитељка се није свидела Николајевићу, чији је укус однегован на естетским начелима првобитног (протосимболизма).¹²¹ Први талас симболизма седамдесетих година 19. века, заснован на поукама минхенске академије, није прелазео у тоталну, понекад и гротескну деформацију људских облика.

116 B. Joos, „Kunstinstitutionen. Zur Entsehung und Etablierung des Modernen Kunstbetriebs“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, H. Kohle (ed), München, 2008, 189–190.

117 S. Böller, *op. cit.*, 154.

118 Опширније о Драгутину Илићу и његовој вези са Пашком Вучетићем видети у: И. Борозан, „Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање“, *Наслеђе* 13, Београд 2012, 27–49.

119 Драг. Ј. Илић, „Сликарска изложба Пашка Вучетића“, *Лейтџис Мајџице срјске*, књ. 248, 91–94, Нови Сад 1908, пренесено, у: М Коларић (ур.), *нав. дело*, 48–51.

120 Божидар С. Николајевић, „Изложба Југословенске уметничке колоније“, *Срјски Књижевни Гласник*, књ. 18, Београд, 1907, 208–212, пренесено у: *исти*, 31–34.

121 Опширније о Николејевићевој афирмативној критици дела Ђорђа Крстића, као парадигми његовог позитивног става према симболистичкој уметности, видети у: Б. Николајевић, *нав. дело*, 146–149.

Стога је Николајевићева негативна критика вероватно последица усвојених поука и стеченог укуса, који није могао да се привикне на изражајност другог таласа минхенског симболизма.

У новије време Вучетићева слика нашла се и у фокусу критичке мисли Угљеше Рајчевића.¹²² У до сада најјезгровитијем осврту на слику, Рајчевић је указао на динамизам заснован превасходно на повијеном Магдаленином телу, као доминантној форми у виду лука, који се енергетски довршава у колону као тачки додира са крстом. Поменути динамизам, по аутору критике, заснован је на дејству ветра који раслојава светитељкину косу, као и на синхроним и унисоним покретима сецесијских моделованих цветова. Рајчевић, чини се, с правом закључује да одсуство прецизне анатомије (недостатак нерава и мишића) није последица уметничког незнања, већ његова намера да сведено тело делује као поједностављени симбол. У наставку свог осврта Рајчевић наводи да је слика настала или на основу неког литерарног дела, или је резултат самосталне идеје уметника, да би на крају закључио да је она потврда Вучетићевог *раздужења* са својим минхенским професорима.¹²³

У последње време дошло је до реактуелизације Вучетићеве слике, и то особито у форми музеолошке праксе.¹²⁴ Посебно ћемо издвојити осврт Љубице Миљковић на *Марију Магдалену*, где ауторка с правом закључује да је Вучетићева представа *драјоцено сведочанство* уплива симболизма у српску уметност.¹²⁵

Истовремено, формалистичка деконструкција Вучетићевог платна води ка правилнијем поимању употребе пикторалних структура у креирању јединствене слике интернационалног језика симболизма. Већина критичара Вучетићевог времена и очевидаца његове *Марије Магдалене* посматрало је слику у складу с њеним морфолошким особеностима. Њихово виђење се махом кретало у оквирима сагледавања слике као аутономног формалног знака, валоризованог у складу са замишљеним формалистичким пропозицијама: пропорција, композиција, боја. Став већине критичара указује на то да је њихов вредносни суд последица стеченог образовања, као и перспективног става, што потврђује да су ондашњи критичари у слици видели, пре свега, уметничко дело ван доктринарне и моралне конотације, па је стога слободно варирање са библијским прототипом остало изван виђења савремене ликовне критике.

Изузетак у односу на већину тумачења Вучетићеве слике чини критика Владимира Петковића, који је указао на унутрашњу структуру слике и њену идејну позадину, написавши у својој критици да се *Марија Магдалена свети*

122 У. Рајчевић, *Пашко Вучевић*, необјављени рукопис монографије.

123 *Исти*.

124 Слика је вероватно по први пут након Другог светског рата изложена на изложби *Српско сликарство Надеждиной доба (1873–1915)*, одржаној у Уметничкој галерији Надежда Петровић у Чачку. Изложба је одржана у периоду од 12. новембра до 21. децембра 2011. године. Слика је репродукована у пратећем каталогу изложбе: Љ. Миљковић и П. Петровић, *Српско сликарство Надеждиной доба (1873–1915)*, Чачак–Београд, 2011, 52. Слика је репродукована у пратећем каталогу изложбе у спомен стогодишњице *Prve dalmatinske umjetničke izložbe, 1908*: В. Majstorović (ur.) *nav. delo*, 43.

125 Љ. Миљковић и П. Петровић, *нав. дело*, 19.

крстиу збої смрїши Христїа.¹²⁶ У времену када су нове тенденције у сликарству лагано потискивале симболистичку поетику, Петковић је и даље у слици превасходно видео њену унутрашњу, идејну логику, и тако остао веран идеји интелектуалног поимања сликарства.

Упркос извесној хомогености у тумачењу Вучетићеве слике, јасно се уочава разноликост изнетих ставова. Разлог за одсуство јединственог става по питању виђења *Марије Мајдалене* можемо пронаћи у чињеници да су исту слику сагледавали критичари различитих генерација. Тако је слика постала одраз тумачевог сопства и симбол ширих друштвених и културних структура, указавши на двојно виђење дела, већински садржано у ставу да је Вучетићево дело естетизована представа.

Слика је постала инсценирана артифицијелна визија светитељке у намештеном акту естетизоване екстазе, и сликовна потврда тезе да су естетизоване псеудорелигиозне представе плод уметничке фантазије, као и последица прожимања научне психологије и духовних покрета у уметности и животу крајем 19. века.

¹²⁶ Петковићева критика из 1907. године под називом *Приказ изложбе Јујословенске колоније од Влад. Пејковића*. Критика је првобитно публикована у *Новој искри*. Прештампана је у: М Коларић (ур.), *нав. дело*, 38.

ЛИТЕРАТУРА:

- Althaus, Karin et Friedel, Helmut (eds.). *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritis*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hirmer Verlag, München, 2010.
- BA-CA Kunstforum (ed). *Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien*, BA-CA Kunstforum, Wien, 2008.
- Bachl-Hofmann, Christina et Diernberger, Dagmar. "Briliant, controversial, and underestimated—Changing Klimt reception and the genesis of publications", in: *150 Years Gustav Klimt*, A. Husslein-Arco et A. Weidinger (eds), Belvedere, Vienna, 2012.
- Birgit, Joos. „Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des Modernen Kunstbetriebs“, im: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, H. Kohle (ed), München, 2008.
- Böller, Susane. „Totenblässe und Pfauenaugen—koloristische Herausforderungen“, in: *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritis*, K. Althaus et H. Friedel (eds), Städtische Galerie im: Lenbachhaus und Kunstbau, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Борозан, Игор. „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове“, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 63–93.
- Борозан, Игор. „Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање“, *Наслеђе* 13, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2012, 27–49.
- Brajović, Saša. „Svete istorije i svete figure u Memorijalu Pavla Beljanskog“, u: *Memorijal Pavla Beljanskog*, ur. J. Jovanov, Spomen zbirka Pavla Beljanskog – Novi Sad, Novi Sad, 2013.
- Brandlhuber, Margot Th. et Buhrs, Michael (eds). *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, Hirmer Verlag, München, 2009.
- Brandhuber, Margot Th. "Franz von Stuck – Klassizismus und Urgewalt", in: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, M. Th. Brandlhuber et M. Buhrs (eds), Museum Villa Stuck, Hirmer Verlag, München, 2009.
- Büttner, Frank et Gott dang, Andreas (eds). *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, Verlag C. H. Beck, München, 2006.
- Вайнингер, Ото. *Пол и каракџер*, прев. И. Шорсбергер, Народна књига, Београд, 1998.
- Wolf, Norbert. *The Art of the Salon. The Triumph 19th-Century Painting*, Prestel Verlag, München, 2012.
- Goody, Jack. *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press, 1993.
- Darzens, Rodolphe. *Lamante du Christ: scène évangélique, en vers, représentée au Théâtre-Libre le 19. octobre 1888*, Paris, 1888.
- <http://gallica.bnf.fr/ark> [приступљено: 12. 2. 2014]
- Didi-Huberman, Georges. „Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm“, *Art History*, Vol. 24, No. 5, November, 2001, 621–645.

- Vojvodik, Josef. „Unheilige Visionen oder die Ästhetisierung des Religionen“, in: *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, K. Althaus et H. Friedel (eds), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Gerlach, Martin (ed). *Allegorien und Embleme: Original Entwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, Gerlach & Schenk Verlag für Kunst und Gewerbe, Vienna, 1882.
- Günther, Rolf. „Im Banne des Titanen. Max Klinger und seine Zeitgenossen“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des Deutschen Symbolismus 1870 - 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), Prestel, München, 2000.
- Ehrhardt, Ingrid. „SeelenReich - Eine Einführung“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des Deutschen Symbolismus 1870 - 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), Schirn Kunsthalle Frankfurt, München, 2000.
- Ingrid, Maisch. *Between Contempt and Veneration.... Mary Magdalene: The Image of a Woman through the Centuries*, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 1998.
- Коларић, Миодраг (ур.). *Изложбе у Београду 1904–1911*, Народни музеј Београд, Београд, МСМХС.
- Kohle, Hubertus. „Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit“, in: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, M. Th. Brandlhuber et M. Buhrs, Museum Villa Stuck (ed), München, 2009.
- Krämer, Felix (ed). *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*, Städel Museum, Frankfurt am Main, 2013.
- Majstorović, Božo (ur.). *Prva dalmatinska umjetnička izložba Split 1908*, Galerija umjetnina, Split, 2010.
- Миљковић, Љубица. „Југословенска уметничка колонија“, у: *Ликовна колонија Сићево 1905–2005*, ур. М. Тодоровић, Ниш, 2005.
- Миљковић, Љубица и Петровић, Петар. *Српско сликарство Надеждиної доба (1873–1915)*, Чачак – Београд, 2011.
- Menon, Elizabeth K. *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2006.
- Micale, Mark S. *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, Princeton University Press, New Jersey, 1995.
- Nikolaus, Gerhart et al. (eds). *200-Jahre der Akademie der Bildenden Künste München*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hirmer Verlag, München, 2008.
- Николајевић, Божидар. *Из минулих дана. Сећања и документи*, прир. С. Б. Николајевић,
- Зборник за историју, језик и књижевност српског народа*, књига 34, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986.
- Н. Петровић. *Ликовне кријивке*, прир. Б. Кукић, Уметничка галерија *Надежда Петровић* Чачак, Народни музеј Београд, Чачак–Београд, 2009.
- Пијаде, Моша. *О уметности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963.
- Поповић, Јустин. *Жијија свейих за јул*, Манастир Ђелије, Ваљево, 1996.
- Рајчевић, Угљеша. „Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)“, *Свеске Друштва историцара уметности* 20-21, 1989–1990, 40–55.

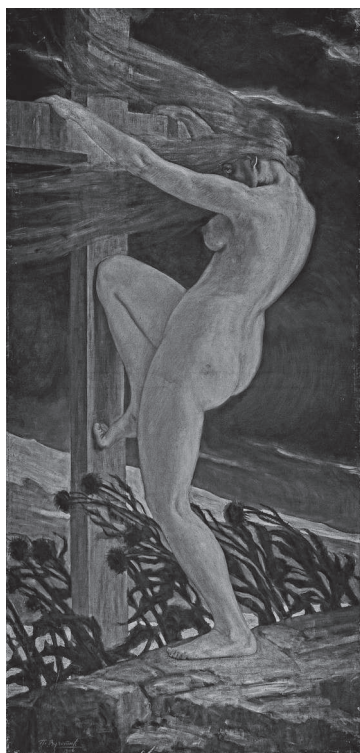
- Рајчевић, Угљеша. „Самостална излагачка делатност Пашка (Паскоја) Вучетића, сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)“, *Зборник Народној музеја* 19/2 (Београд), 2008, 453–483.
- Рајчевић, Угљеша. *Пашко Вучеџић* (необјављени рукопис монографије)
- Renan, Ernest. *Život Isusov*, prev. J. Škerlić-Ćorović, izdanje I. Ђ. Đurđevića, Beograd-Sarajevo, 1921.
- Pierre, Arnauld. „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hypnose“, in: *Alfons Mucha*, A. Husslein-Arco et al., Albertina, Wien, Hirmer Verlag, Wien, 2009.
- Ruby, Sigfrid. „Mutterkult und Femme fatale. Frauenbilder“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, H. Kohle (ed), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2008.
- Sengoopta, Chandak. *Otto Weininger: Sex, Science and Self in Imperial*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- Sternberg, Caroline. „Die Mädchenbilder“, in: *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, K. Althaus et H. Friedel (eds). Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, University of California Press, Berkeley, 2009.
- Fellinger, Markus. „Decadence: Desintegration and Dissolution as Formal concept in the Art of Symbolism“, in: *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, A. Husslein-Arco et A. Weidinger (eds), Belvedere, Vienna, 2013.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des Deutschen Symbolismus 1870 - 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), Schirn Kunsthalle Frankfurt, München, 2000.
- Hans H. Hofstätter. „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellung im Symbolismus“, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des Deutschen Symbolismus 1870 - 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), Schirn Kunsthalle Frankfurt, München, 2000.
- Hauenfels, Theresia. *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Praesens-Verlag, Wien, 2005.
- Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Charnow, Sally Debra. *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris. Staging Modernity*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- Šorske, Karl. E. *Fin-de-Siècle u Beču. Politika i kultura*, prev. R. Sekulović, Geopoetika, Beograd, 1998.
- Zürcher Kunstgesellschaft (ed). *Albert von Keller*, Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Hirmer Verlag, Zürich, 2009.

SYMBOLISM AND THE AESTHETISATION OF RELIGION:
MARY MAGDALENE BY PAŠKO VUČETIĆ

SUMMARY

The visual manifestation of symbolistic culture was confirmed by the picture *Mary Magdalene* which Paško Vučetić painted in 1906. Vučetić's painting points to the concept of symbolism with emphasis on the German cultural circle. The essential principles of symbolistic culture stipulated the structure, choice of topic and the formal language whereby the painter expressed the basic idea. The image of the transformed penitent in the moment of the physical manifestation of pain, is an expressive manifestation of emotional anguish, but also a statement about the times in which the painting came into being. The figure of the female saint became the construct of the male view of women's sexuality and the paradigm of the woman's position in society. In the spirit of the times, the painter placed the female saint in the domain of artistic imagination, based on contemporary social, philosophical, psychological and cultural trends, requiring the character of the Christian female saint to become the symbol of *Otherness* and a plastic testimonial of the *femme fatale* concept. The morphological and phenomenological structure of the painting did not go unnoticed in Serbian society, evidence of which was a series of critical commentaries on the painting made after its presentation to the Belgrade public, in 1907. Thus, modern European painting trends met with the critical judgement of the public in Serbia, which indubitably confirmed the cultural transfer of European artistic practice into the domain of the Serbian cultural space.

Key words: Paško Vučetić, Mary Magdalene, symbolism, aesthetisation of religion, hysteria

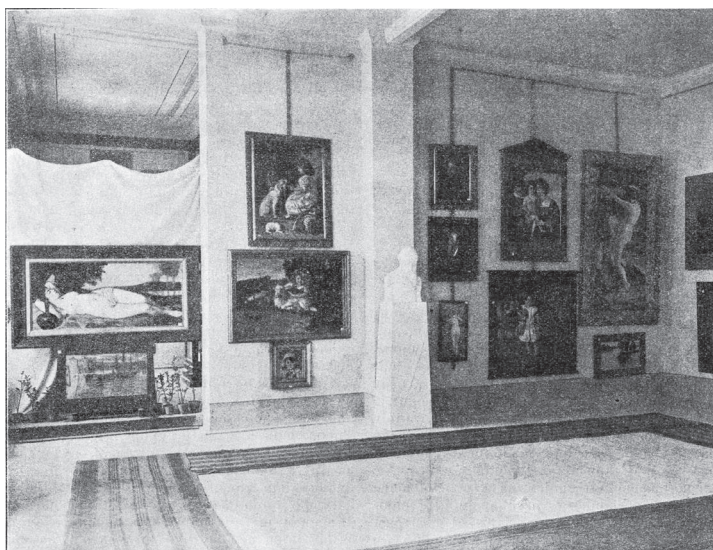


Сл. 1 Пашко Вучетић, *Марија Магдалена*, 1906, 187 × 90 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду

Pic 1 Paško Vučetić, *Mary Magdalene*, 1906, 187 × 90 cm, oil on canvas, National Museum in Belgrade

Сл. 3 Емануел Лишка (Emanuel Krescenc Liška), *Вера* (M. Gerlach, *Allegorien und Embleme: Original Entwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, No. 45, Vienna, 1882)

Pic 3 Emanuel Krescenc Liška, *Faith* (M. Gerlach, *Allegorien und Embleme: Original Entwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, No. 45, Vienna, 1882)



Сл. 2 Изложба Југословенске колоније у Београду (*Нова искра* 2, год. IX, фебруар 1907, Београд, 49)

Pic 2 Exhibition of the Yugoslav Colony in Belgrade (*Nova iskra* 2, year IX, February 1907, Belgrade, 49)





Сл. 4 Фелисијан Ропс (Félicien Rops), Насловна страна на *Curieuse* (Радозналост), Жозефана Пеладана, Paris, 1886.

Pic 4 Félicien Rops, cover page of the *Curieuse* (Curiosity), Josephine Peladan, Paris, 1886.



Сл. 5 Макс Клингер (Max Klinger), *Распеће Христово*, 1890, 251 × 465 cm, уље на платну, Museum der bildenden Künste Leipzig (*SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 -1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), München, 2000, 220, Abb. 2)

Pic 5 Max Klinger, *Crucifixion of Christ*, 1890, 251 × 465 cm, oil on canvas, Museum der bildenden Künste Leipzig (*SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 -1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (eds), München, 2000, 220, Abb. 2)



Сл. 6 Габријел фон Макс (Gabriel von Max), *Марија Магдалена у њодноју крста*, 1899, 86,1 × 65,5 cm, уље на платну, Kouvoutsakis Art Institute (*Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritis*, K. Althaus et H. Friedel (eds), München, 2010, 90, Abb. 71)

Pic 6 Gabriel von Max, *Mary Magdalene at the Foot of the Cross*, 1899, 86.1 × 65.5 cm, oil on canvas, Kouvoutsakis Art Institute, (*Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritis*, K. Althaus et H. Friedel (eds), München, 2010, 90, Abb. 71)

Александра З. СТАМЕНКОВИЋ

Београд

ЕФЕМЕРНА АРХИТЕКТУРА: ПАВИЉОН КРАЉЕВИНЕ СРБИЈЕ НА МЕЂУНАРОДНОЈ ИЗЛОЖБИ У ТОРИНУ 1911. ГОДИНЕ

Апстракт: Уметнички павиљони којима се Србија представљала на међународним изложбама нису подједнако заступљени у домаћој историографији. Међу мање запаженим је и павиљон који је пројектован за међународну изложбу у Торину 1911. године (*Esposizione internazionale dell' industria e del lavoro*). Овим чланком направљен је осврт на поменуту изложбу уз покушај да се павиљон Краљевине Србије посматра у оквиру феномена употребе архитектуре као начина за афирмисање националне баштине и промовисање градитељског наслеђа.

Кључне речи: ефемерна архитектура, Торино, Бранко Таназевић, павиљон, сецесија, традиција, национални идентитет.

УВОД

У другој половини 19. и кроз читав 20. век светски сајмови су се организовали у већим градовима Европе и Сједињених Америчких Држава. Осим што су обележавали важне догађаје из националне историје, играли су водећу улогу у промоцији последње моде, актуелних стилских токова¹ и националних наратива којима су земље учеснице представиле аутентичан, на традицији или машти заснован правац, који је одражавао духовни и уметнички идентитет њиховог народа. Павиљони, као вид мобилних и ангажованих структура, имали су за циљ да, без обзира на свој привремени карактер, визуелизују одређену идеју било реалну, било фиктивну.

1 J. Gehl, *Life Between Buildings: Using Public Space*, Washington, 2010.



ОРАНИЗАЦИЈА ИЗЛОЖБЕ

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELL'INDUSTRIA E DEL LAVORO

Године 1911. Торино је био међу водећим економским и културним центрима у Италији.² Мала престоница некадашњег Сардинијског краљевства, прерасла је у велики и модеран град³, који је попримио нову димензију у ери механизације, али није заборавио своје античке корене.⁴ Међународна изложба требало је да буде највећи догађај у историји града. Славила је педесет година од уједињења италијанског краљевства.⁵ Примарни циљ изложбе није био само да заштити наслеђе од промена које носи модерно доба, већ и да промовише специфичне културне и идеолошке поруке које су те промене донеле.⁶ Упркос томе што су светске изложбе посматране као катализатори популарног укуса и масовне културе, постојала је жеља да се повеже политика земље са потрошачким друштвом. Сви социјални слојеви окупљали су се око актуелних вредности и утицали на тржишну економију како би се након периода кризе постигла стабилност.

Изложба је организована у парку Валентино, на обе обале реке По. Природну лепоту амбијента требало је сачувати па је посебна пажња посвећена усклађивању уметничких дела и карактеристика амбијента. Руководиоци пројектом организације, архитекти Фенољо, Моли и Вајзенхоф,⁷ били су свесни важности дефинисања простора и, стога, били у стању да допринесу општој вредности средине.

Парк Валентино је постао међународни сајам и центар друштвених и економских активности у периоду између априла и новембра 1911. године. Поред уметности и архитектуре, представљена су најновија индустријска, технолошка и научна открића. На изложбу се могло доћи мостовима пре-

-
- 2 B. Gursel, *Two Cities*, "Two Fairgrounds: Chicago's 1893 World's Columbian Exposition and Turin's 1911 International Exposition", in: Peter Lang, *Urban Cultures of/in the United States, Interdisciplinary Perspectives*, ed. Andrea Carosso, Bern, 2004, 65.
 - 3 Када говоримо о модерном граду, на првом месту замишљамо модеран град базиран на капиталистичким облицима стицања богатства, са развијеном енергетском, аутомобилском индустријом, са увек израженим склоностима ка проширењу. Видети: A. D. King, *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*, New York, 2004, 97.
 - 4 *Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro*, 1911, Archivio Storico di Torino, 12, <http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfair/pages/torino?target=0004&rotate=none>
 - 5 Рим и Торино су 15. јануара 1908. године изабрани за домаћине изложбе „у име Италије, њеног васкрсења и треће цивилизације“. Рим је изабран да организује изложбе археологије и уметности уопште, а Торино интернационалну изложбу индустрије и рада. У лето 1910. године започета је изградња изложбених објеката а отварање је организовано 30. априла 1911. на огромном грчко-римском стадиону од армираног бетона. Стадион је заузимао површину од 100.000 квадрата, и према тој површини био је највећи у свету у то време. Архитекте изложбе, Пјетро Фенољо (Pietro Fenoglio), Стефано Моли (Stefano Molli) и Ђакомо Салвадори ди Вајзенхоф (Giacomo Salvadori di Wiesenhof), знали су како да укlope конструкције изложбе са традиционалном архитектуром Торина, којој је највећи акценат дао архитекта Филипо Јуваро (Filippo Juvaro). Видети: C. Moriondo, *Torino 1911: La Favolosa Esposizione*, Torino, 1981, 12.
 - 6 C. della Coletta, *World's Fairs Italian Style: The Great Exhibitions in Turin and their Narrations, 1860-1915*, Toronto, 2006, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=23510>
 - 7 M. Barolo-Rizvi (trans.), *The Exposition, How the Idea Was Born*, University of Virginia, 2009, http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/CTI_full_translation/description

ко реке⁸ или из парка. Замисао поставке била је изложена у четири целине. Највише простора, безмало читав парк и лева обала реке, дато је земљи домаћину да представи своје градове и индустрију, традицију, културу, села, дијаспору.⁹ На десној обали представиле су се земље учеснице у својим павиљонима, међу којима је била и Краљевина Србија.¹⁰

ПАВИЉОН КРАЉЕВИНЕ СРБИЈЕ

Српски архитекта и професор Универзитета у Београду, Бранко Таназевић (1876–1945),¹¹ ангажован је да осмисли пројекат павиљона Краљевине Србије у Торину. Упркос свом значају на београдској и српској архитектонској сцени, није у првом плану био он као архитекта одређеног сензибилитета, већ држава коју треба да представи. Из тог разлога, елементи примењивани на дотадашњим објектима допринели су остварењу крајњег циља изложбе. Појавним обликом, павиљон је требало да презентује свет из националне маште који је у времену трајања изложбе постао српска стварност. Присутност српског павиљона међу значајним представницама других крајева Европе и света, допринела је креирању социјалног идентитета Србије и донела јој друштвену потврду и доступност народне културе широј јавности. Након периода политичке нестабилности која је владала током читавог 19. и почетком 20. века, због честих династичких преврата и неусаглашавања владајућих програма, учешће Србије на међународним сајмовима било је од посебног значаја за њену афирмацију. Архитекта Таназевић је осмислио репрезентативни павиљон, временски ограниченог карактера,¹² али са видном намером трајања и приближавања српске националне уметности „об-

8 За лакше кретање посматрача на изложби и прелазење с једне обале на другу, коришћени су пароброди *Рим* и *Торино* који су возили посетиоце у панорамско разгледање. Мост је био други начин преласка и постојала су два, Мост Умберта Првог и Изабелин мост, а направљен је и трећи, тзв. Монументални мост, од дрвета и гипса, украшен статуама титана. Видети: В. Gursel, *нав. дело*, 76.

9 *Истџо*, 77.

10 *Истџо*, 78.

11 Бранко Таназевић је један од најизразитијих представника сецесије и српског националног стила у архитектури у првој половини 20. века. Рођен у Банату, некадашњој Аустроугарској, али је читав радни век провео у Србији. Након завршених студија архитектуре на Техничком факултету у Београду отишао је на усавршавање у Минхен. Инспирацију је црпео из профаног народног неимарства, тзв. моравске куће са луковима, уметничког веза и ћилимарства. Своја схватања архитектуре објављивао је у стручној периодици, те се сматра и једним од главних идеолога националног архитектонског препорода. Осим тога, предавао је на Архитектонском одсеку Техничког факултета у Београду. Погледајте: Б. Којић, „Архитектура Београда“, у: *Историја Београда* II, Београд, 1974, 333; З. Маневић, „Новија српска архитектура“, у: *Српска архитџектура 1900–1970*, ур. Совра Барачковић, Београд, 1972, 15–16, у даљем тексту (Маневић, Новија српска архитектура); Б. Несторовић, „Таназевић Бранко“, у: *Енциклопедија ликовних уметности* IV, Загреб, 1966, 395; Б. Несторовић, Градитељи Београда од 1815. до 1915. у: *Историја Београда* II, Београд, 1974, 344; Ж. Шкаламера, „Обнова „српског стила“ у архитектури“, *Зборник за ликовне уметности* 5, Нови Сад, 1969, 220–223; Д. Ђурић-Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд, 2009, 315–318, и др.

12 О. Николић и В. Николић, „Мобилност, флексибилност и експерименталност конструкције и форме – најзначајније карактеристике савремених павиљона“, *Зборник радова Грађевинско-архитџектџонског факултџетџа* 26, Ниш, 2011, 1.

ичном“ човеку и раднику.¹³ Краљевина Србија је почетком друге деценије 20. века била млада држава и због историјских дешавања током претходног периода, можда није била спремна на радикална решења, али их је отворено заговарала. Упркос ограничавајућој традицији и утицајима из Европе који су се споро прихватили и превазилазили, постојала је иницијатива да се учини помак спајањем проверених конструктивних решења са новим принципима обликовања и начинима изградње.

Крај 19. и почетак 20. века обележило је буђење националне свести у читавој Европи.¹⁴ Промене које су се дешавале на историјском, друштвеном и географском плану, осетиле су се и у архитектури. Постепено су ишчезавали традиционални духовни и морални узор и доводили су се у сумњу постојећи политички и културни ауторитети. У преломним историјским тренуцима улога водеће политичке и уметничке елите¹⁵ била је од пресудног значаја јер је вршила притисак на архитекте приликом избора градитељских програма.

Архитектура се може сматрати једним од најбољих репрезентата актуелне идеологије земље.¹⁶ Њена одређена улога, која је зависна од друштвено-историјског контекста, захтевала је историцистичку форму павиљона, којом је било достојно представити једну земљу и нацију свету. Али промене које је донео нови век подстакле су преиспитивање поменуте архитектонске форме и значаја који је имала у актуелном времену, јер је поновно вредновање наслеђа требало тражити у односу са већ провереним решењима.

Облик и начин грађења показују континуитет архитектонске мисли, без обзира на основно стилско усмерење главног архитекте. Бранко Таназевић је познат по својим остварењима у стилу сецесије. Због павиљона у Торину морао је своју склоност ка експресивнијој употреби декоративних елемена-

- 13 Извршна комисија за организацију изложбе покушала је у сарадњи са другим консултантским комисијама да реализује идеју развоја економског закона рада и производних средстава. Због тога је главна пажња требало да буде посвећена раднику. Увелико се мислило о начинима на које се обавља сама радна активност и о предметима који се у том раду користе, како би се све то применило на трансформацију и побољшање производа, услова производње и начина на који они доспевају на тржиште. Све је то требало да буде у складу са законима којима се регулише друштвена економија и односи производње и потрошње. За више информација видети: М. Barolo-Rizvi, *нав. дело*, http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/CTL_full_translation/description
- 14 А. Игњатовић, „Између политике и културе: Интегрално југословенство и ликовне уметности“, *Зборник семинара за стиудије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, вол. 6, Београд, 2010, 7–20.
- 15 Љ. Трговчевић, *Планирана елија*, Београд, 2003; М. Немањић, „Улога друштвених елита у стварању културног идентитета градских заједница – историјски пример Земунa“, *Годишњак рада Београда LI*, 2004, 57–64; В. Маговић, „Европеизација“ и национални идентитет у књижевности српског модернизма“, *Зборник Мајнице српске за славистику* бр. 73, Нови Сад, 2008, 283–296.
- 16 О узлози идеологије и проблемима њене дефиниције у архитектури постоји бројна литература. Издваја се: П. Кнол, „Идеологија модерне архитектуре“, *Архитектура* 9, Љубљана, 1933, 124–130; А. Хаузер, „Социолошки темељни проблем: Појам идеологије у повести уметности“ *Филозофија и нове студије уметности*, Загреб, 1963, 19–33; Р. Collins, *Changing ideals in modern architecture*, London, 1965; К. Манхајм, *Идеологија и уједиња*, Београд, 1978; А. Бркић, „Увод у политичку филозофију архитектуре“, *Свеске* 1, Београд, 1978; Р. Tournikiotis, *The Historyography of Modern Architecture*, Cambridge, 1999; С. Малдини, „Идеологија и архитектура“, *Енциклопедија архитектуре*, вол.1, Београд, 2005, 510; В. Мако, *Естетика- архитектура*, Београд, 2005; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма*, Београд, 2005, 261–290; *Исти*, „Терминологија српске архитектонске историографије: Идеологија“, *Архитектура* 111, Београд–Подгорица, 2007, 10–11; З. Маневић, „Архитектура и политика (1937–1941)“, *Зборник за ликовне уметности Мајнице Српске* 20, Нови Сад, 1984, 293–307.

та да уклопи са реализмом класицистичких облика и њиховом симболиком. Употреба слободније декорације на екстеријеру павиљона, свакако, није означавала прекид с академском традицијом у конципирању основних облика, али је унела немир у, иначе, строги академски склоп елевације.¹⁷ Пажљиво одабраним елементима требало је евоцирати дух епохе¹⁸ када је Србија била значајна војна и политичка сила. У поређењу с тим, намеће се питање колико је та условљеност приликом употребе програма била последица актуелних друштвених и културних система у земљи и резултат сукобљавања водећих архитектонских идеја,¹⁹ а колико условљена програмом изложбе.

У расположивој и до сада проученој историјској грађи нема сасвим прецизних података о изгледу ентеријера и распореду поставки којима се Краљевина Србија представила на међународном сајму у Торину. Стога су се опажања свела на тумачење екстерне архитектуре, на основу анализе сачуваних фотографија и претходно остварених уверења (сл. 1).

Павиљон Краљевине Србије имао је издужен, правоугаони облик. Начела византијске традиције нису напуштена иако је ликовни програм организован под јачим утицајем западноевропских уметничких схватања. Сачували су се ред и симетрија и равнотежа између појединачних облика и целине. Одсуство препознатљивог Таназевићевог рукописа изгледа потпуно оправдано, иако су широке фасадне површине пружале могућности за слободнију декоративну обраду. Архитектура је престала да буде медијум за изражавање личног става, а језик, форма и естетски принципи искоришћени су да обезбеде углед на међународном нивоу и искажу земљу као суверену и достојну да се нађе међу значајним нацијама Европе и Америке.

Традиционална схватања огледала су се у употреби камених тесаника различитих димензија и облика. Павиљон је смештен на самој обали. Визуелно се састоји из два нивоа. Доњи ниво, налик постољу, рустично је обрађен и завршен терасом одакле се пружа поглед на читав парк. Копирање технике градње и елемената из српске средњовековне градитељске праксе и њихово стављање у другачији контекст подстакло је нови осећај за однос архитектуре и наслеђа.

У основној замисли, Таназевић је развио модел централне куполне организације са придодатим издуженим крилима и свео је архитектуру на стандардне геометријске облике. Традиционални значај главне куполе је сачуван, упркос истицању нижих куполица на сва четири краја грађевинске структуре. Комбинацијом геометријских мотива и правилним ритмом полукружних отвора унета је живост у иначе једноставни и строги ритам академске елевације. Архитекта је веома вешто укомпоновао академизам у диспозицији основне масе и елементе из народне традиције у обради фасаде и створио хармоничну целину.

17 Више о томе у: Z. Manevic, "Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 17, trans. R. Davidson i D. Davidson, Miami, 1990, 70–75.
<http://www.jstor.org/stable/1504080>.

18 Погледати: А. Кадиевић, *Архитектура и дух времена*, Београд, 2010.

19 Више о томе: С. Jenks, *Iconic Building: The Power of Enigma*, London 2005.

Пројектовање овако замишљене грађевине остварено је с изузетним осећајем за меру и склад. Централни мотив подстиче актуелизацију принципа византијског градитељства и то се видело у основи, распореду елемената и њиховом наглашавању орнаменталном пластиком. Главна фасада је подељена издуженим отворима, архиволтама, украсним слепим аркадама и аркадицама при врховима завршетака, лезенама и декоративним розетама. Декорација није била умерена, али је доследно пратила основне елементе архитектонске конструкције. Употребом елемената пореклом из српског средњовековног репертоара, отворена је могућност еманципације народног градитељства и најављена будућа примена једне националне варијанте модерне архитектуре, фолклоризма.²⁰

Спољно обликовање је одраз принципа функционалности архитектонских облика. Од блоквите и затворене структуре, истицања зидних површина, јасног одређивања простора до фасада базираних на алтернацији елемената и низању полукружних венаца и розета, остварен је савршен склад делова који као да израстају једни из других. Средишњи мотив, „православни храм“, рашчлањен је на блокове различите висине. Градацијом архитектонских елемената и њиховим преузимањем из различитих извора приказан је развој српске архитектуре уз симболично мењање визуелног лика из оријенталне у европски оријентисану нацију. Утисак који је остављала ова раскошна ефемерна конструкција изазивао је осећај дубоког дивљења и меланхолије. Дивљење због лепоте њених структура, а меланхолија због њене краткотрајности.

Изглед грађевине почива на хармонији и украсу. У првом плану су уравнотежене пропорције, лепота облика и симетрија. Павиљон монументалних размера замишљен је као посебан архитектонски корпус, али и као саставни део амбијенталне целине, с којом се спаја неумерено високим и неуобичајеним постољем. Овај вид архитектуре привременог карактера знатно је утицао на изглед јавног простора. Кроз међусобне везе ефемерних структура и изабраног локалитета могу се тражити дубљи ефекти на естетику, али и утицај на социјалну и економску сферу града,²¹ допринос општој вредности средине и приближавању националне културе грађанима. У складу са местом и временом, павиљон емитује симболично-сценски смисао. Конципиран је попут позоришне кулисе која делује на посматрачево око, а нарочито главна фасада која се огледа у води реке, добијајући тако на волумену и монументалности.

20 Фолклоризам, тј. фолклорна архитектура на домаћој уметничкој сцени, представља наставак националне културе – која није била измешана са отоманским или другим страним елементима – али и одступање од главних токова због позивања на аутентичну народну архитектуру, српско наслеђе. Повратак народној култури био је начин за исказивање идеје о националном карактеру и националној еманципацији друштва. Више о томе: А. Игњатовић, „Између жезла и кључа: национални идентитети архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века“, *Наслеђе IX* (Београд), 2008, 54; А. Кадијевић, *Један век изражења националној сцили у српској архитетктури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 203–205; З. Маневић, *Новија српска архитектура*, 20; В. Путник, „Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950)“, *Годишњак града Београда LVII*, 2010, 175–204, и др.

21 Н. Даниловић-Христић и М. Вукотић Лазар, „Савремена уметност у јавно-политичком урбаном простору“, *Архитетктура и урбанизам 34* (Београд), 2012, 29.

Спољашња политика Србије и бујање националне идеологије, најбољи израз на изложби имали су у домену визуелног. Својом визуелном појавом, павиљоном и оним што је у њему приказано, промовисана је српска национална традиција. Уметност је постала симболична ознака српског националног идентитета и важно оруђе у стварању културне политике Краљевине Србије.

Из обиља културних чинилаца, преузетих из различитих историјских традиција, на истом географском подручју, за потребе овог чланка издвојени су они који су успоставили систем разлика српске нације у односу на друге. Теоријске основе изведене су из историјског контекста унутар кога су се развијали нови архитектонски правци и идеје. Поставља се питање: да ли се може говорити о случајном или намерном угледању на старије споменике и актуелне јавне грађевине у српској престоници. Архитектуром је било могуће изразити идеју о националном карактеру,²² иако јој је примарна улога била да буде оквир у коме ће се презентовати и унапредити производи домаћих занатлија и народне уметности и повезати са индустријском производњом у земљама развијеног Запада. Упркос видљивом недостатку промовисања и модернизације домаће културе, Краљевина Србија је својим наступом на међународном нивоу желела да унапреди колективну свест о општем друштвеном значају и позицији, а не само да да легитимитет актуелној династији и политици.

ЗАКЉУЧАК

Бројни историјски догађаји с почетка 20. века имплицирали су фаворизовање вида ефемерне архитектуре као спектакла који евоцира колективно сећање. Стога су и вредности које таква архитектура треба да искаже, без обзира на ограничено трајање, развијане уз поштовање културног и друштвеног контекста. У односу на поменути концепт, могло би се рећи да је изложба у Торину била репрезент тренутне ситуације у Србији, када је постојала видљива жеља да се стециште историје пренесе у садашњи тренутак. У случају међународне изложбе, садашњи тренутак постаје апстрактна временска тачка која зависи од трајања самог догађаја.

Чињеница је да је дуалитет између историјског и савременог у сржи сваког националног идентитета.²³ Еманципација од дуготрајних турских утицаја подстакла је формулисање националне културе у Србији. Порекло те културе тражено је у оживљавању извора колективне меморије, у слави протеклих времена.²⁴ У Риму, на изложби која је организована у исто време,

22 А. Игњатовић, „Између жезла и кључа: национални идентитети – архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века“, *Наслеђе IX* (Београд), 2008, 55.

23 Више о томе: С. Брицки Узелац, „Punctum temporalis (визуелне) симултаности (Punctum temporalis виђења или о истодобности збивања у виђењу)“, *Реч – Часопис за књижевност и културу и друштво* – на ишњања 61/7, март 2001, 131–140.

24 Више о томе: В. Pantelic, „Nationalism and Architecture. The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications“, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1 (mart 1997), <http://www.jstor.org/stable/991214>

традиционалне вредности сведене су на ниво осећаја митолошке прошлости нације, на легенде и фолклор, док је у Торину буђење националног сентимента изражено тзв. српско-византијским стилем у архитектури. Попут многих других покрета обнове, и овај вид повлачи политичке и идеолошке импликације. Стога, вредности ове изложбене архитектуре треба тражити у развоју културно-друштвеног контекста који је довео до разматрања дуалитета међународно–национално.²⁵ „Прожимање и симултаност потраге за аутентичним идентитетом и непрестана потреба да се он уклопи у шире цивилизацијске оквире који га истовремено изазивају и проблематизују, представљају тек један аспект у конструкцији националног идентитета, у процесу који није карактеристика историје само српског друштва (...) али је потрага за српским националним идентитетом посебно упечатљива и комплексна“.²⁶

25 Више о томе: В. Мако, *нав. дело*.

26 А. Игњатовић, „Између жезла и кључа: национални идентитети архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века“, *Наслеђе IX* (Београд), 2008, 67.

ИЗВОРИ

Archivio Storico di Torino, *Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, 1911*,

<http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfair/pages/torino?target=>

ЛИТЕРАТУРА

Barolo-Rizvi, Maya (trans.). *The Exposition, How the idea Was Born*, University of Virginia, 2009.

www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/CTI_full_translation/description [приступљено 16. 3. 2014]

Брицки-Узелац, Соња. „Punctum temporalis (визуелне) симултаности (Punctum temporalis виђења или о истодобности збивања у виђењу)“, *Реч – Часопис за књижевност и културу и друштво* 61/7, март 2001, 131–140.

Gehl, Jan. *Life Between Buildings: Using Public Space*, Iceland Press, Washington, 2010.

Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, 1911, Archivio Storico di Torino,

<http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfair/pages/torino?target=0004&rotate=none> [приступљено 10. 1. 2014]

Gursel, Bahar. “Two Cities, “Two Fairgrounds: Chicago’s 1893 World’s Columbian Exposition and Turin’s 1911 International Exposition”, in: Andrea Carosso, ed. *Urban Cultures of/in the United States, Interdisciplinary Perspectives*: Peter Lang AG, Bern, 2010, 63–85.

Даниловић-Христић, Наташа и Вукотић Лазар, Марта. „Савремена уметност у јавно – политичком урбаном простору“, *Архитектура и урбанизам* 34 (Београд), 2012, 28–41.

Игњатовић, Александар. „Између жезла и кључа: национални идентитети архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века“, *Наслеђе IX* (Београд), 2008, 51–73.

Игњатовић, Александар. „Између политике и културе: Интегрално југословенство и ликовне уметности“, *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофској факултету Универзитета у Београду* 6 (Београд), 2010, 7–20.

Кадјевић, Александар. *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Грађевинска књига, Београд, 1997.

Кадјевић, Александар. *Архитектура и дух времена*, Грађевинска књига, Београд, 2010.

King, D. Anthony. *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*, Routledge, New York, 2004.

Manevic, Zoran. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture“, trans. R. Davidson i D. Davidson, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 17 (Miami), 1990, 70–75.

<http://www.jstor.org/stable/1504080> [приступљено 28. 11. 2013]

- Матовић, Весна. „Европеизација’ и национални идентитет у књижевности српског модернизма“, *Зборник Маџице српске за славистику*, бр. 73 (Нови Сад), 2008, 283–296.
- Moriondo, Carlo. *Torino 1911: La Favolosa Esposizione*, Daniela Piazza Editore, Torino, 1981.
- Николић, Оливера и Николић, Владимир. „Мобилност, флексибилност и експерименталност конструкције и форме – најзначајније карактеристике савремених павиљона“, *Зборник радова Грађевинско-архитектонског факултета* 26 (Ниш), 2011, 1.
- Pantelic, Bratislav. “Nationalism and Architecture. The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications“, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1 (mart 1997) University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/991214> [приступљено 20. 12. 2013]
- Coletta, Cristina Della. *World's Fairs Italian Style: The Great Exhibitions in Turin and their Narrations, 1860–1915*, University of Toronto Press, Toronto, 2006. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=23510> [приступљено 13. 12. 2013]

EPHEMERAL ARCHITECTURE: PAVILLION OF THE KINGDOM OF SERBIA
AT THE INTERNATIONAL EXHIBITION IN TURIN IN 1911

SUMMARY

Pavilions, as a mark of the visual identification of every exhibition, were conceived as structures on which traditional national elements were applied as the symbols of growing national identity. Considering the purpose of the exhibition, these were mostly prefabricated facilities which presented the architecture that originated from a traditional framework but followed the development of modern society. The aesthetic or functional understanding of this architecture was of secondary importance for the national architects at world exhibitions. Their role was to define the style that would be characteristic for designating abstract concepts, such as the national spirit or the national character in architectural form, which would be an indirect indication of the state's aspiration to present itself as an authentic part of Europe and a parallel to the developed West.

Key words: ephemeral architecture, Turin, Branko Tanazević, pavilion, Secession, tradition, national identity



Сл. 1 Павиљон Краљевине Србије у Торину 1911,
фотографија из приватне колекције проф. др Александра Кадијевића

Pic 1 Pavilion of the Kingdom of Serbia,
photo from the private collection of Professor Dr. Aleksandar Kadijević

Ана М. БОГДАНОВИЋ

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

УМЕТНИЧКЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ БЕОГРАДА И ЗАГРЕБА НА ПРИМЕРУ САРАДЊЕ ИЗМЕЂУ ГРУПЕ УМЕТНИКА И ПРОЉЕТНОГ САЛОНА (1919–1921)*

Сажетак: Полазећи од уочене повезаности између Београда и Загреба као уметничких центара у новооснованој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, у тексту се разматра сарадња између уметника активних у наведеним срединама кроз колективно изложбено деловање *нове генерације* уметника окупљених око београдске *Групе уметника* и загребачког *Прољетног салона*. Узимајући у обзир интензивне уметничке контакте остварене у периоду између 1919. и 1921. године, овај компаративни преглед уметничке сарадње младе генерације осим Прве изложбе *Групе уметника* (1919) и *13. Прољетног салона* (1921) бави се анализом појаве и схватања појма *нове уметности* који је често дискутован у актуелној критичарској и теоријској литератури овог периода. Ово истраживање има за циљ да укаже на значај повезаности два уметничка центра унутар комплекснијег процеса увођења и институционализације модернизма на југословенском уметничком простору.

Кључне речи: уметничка сарадња, Београд, Загреб, *Прољетни салон*, *Група уметника*, *нова уметност*

У историјскоуметничким наративима развоја модерне уметности у Србији и у Хрватској период Првог светског рата препознат је као граница између етапе настанка модерне уметности, тј. *артикулације модернистича*

* Истраживање чији је резултат објављен у овом раду обављено је у оквиру научноистраживачког пројекта Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије *Српска уметност у 20. веку: национално и Европа* (1077013) из програма основних истраживања.



у датим срединама, и појаве нових уметничких схватања која уметност на овим просторима приближавају актуелним европским токовима.¹ Прецизни хронолошки оквири завршетка процеса артикулације модерне уметности који отвара простор за афирмацију нових уметничких стремљења у хрватској уметничкој средини везује се за 1916. годину и формирање *Хрватској њрољейној салона* у Загребу,² док је у српској средини он одређен сменом уметничких генерација са завршетком рата, тачније појавом *треће генерације* уметника који из уметничких центара Европе, пре свега Париза, своја искуства преноси и развија у српској и југословенској средини (Јован Бијељић, Петар Добровић, Сибе Миличић, Сава Шумановић, Мило Милуновић, Иван Радовић).³ Године након завршетка Првог светског рата и оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, пре свега, период од 1919. до краја 1921. године, у уметничком смислу представљају веома динамично раздобље током којег се у Београду и у Загребу, као водећим центрима, формира основа за продор модернистичких уметничких идеја и иделогиија у јавни простор и институционалне оквири (путем изложбене делатности и удруженог деловања уметника, активности великог броја часописа који редовно преносе и коментаришу уметничка дешавања, развој уметничке критике и теорије, итд.). Иако се међусобно укрштање појава, ставова и феномена у уметничким круговима два центра препознаје у оквирима ширег *југословенској уметничкој њросјора*, издвојени, национални наративи развоја модерне уметности доминантни како у српској, тако и у хрватској историографији не пружају детаљнију анализу динамике и карактера веза и сарадње између уметничке средине у Србији и Хрватској, тј. њихових центара Београда и Загреба. Посебна повезаност ових средина почетком треће деценије 20. века детектована је у прегледној студији *Трећа деценија. Конструктивно сликарство* Миодрага Протића у истоименом изложбеном каталогу Музеја савремене уметности у Београду, као и прилогу Јерка Денегрија „Уметничка критика у Србији и Хрватској“ у овој публикацији.⁴ Лазар Трифуновић у књизи *Српско сликарство 1900-1950*, осврћући се на нову уметничку ситуацију након оснивања Краљевине СХС, износи да је:

„међусобно прожимање уметничких идеја и схватања у југословенској уметности највидније у трећој деценији, јер од Соче до Ђевђелије сли-

1 О дефинисању настанка и развоја модерне уметности на овај начин видети: М. В. Протић (ur.), *Роћеси југословенског модерног сликарства*, Београд, 1972, 7–22; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд, 1973, 15–76; В. Гагро, „Путеви модерности у хрватском сликарству“, у: М. В. Протић, *нав. дело*, 34–45. Појам *артикулација модернистичка* за период формирања институције модерне уметности у Хрватској уводи Петар Прелог у: Р. Прелог, „Артикулације модернитета. Институције, сесесије, публика“, у: Лј. Колећник и Р. Прелог (ur.), *Модерна уметност у Хрватској 1898-1975*, Загреб, 2012, 10–39.

2 В. Гагро, „Сликарство Пролетног салона“, *Џивот уметности* 2, 1966, 46–54; Р. Прелог, *Пролетни салон 1916-1918*, Загреб, 2007, 8–11.

3 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 79–123.

4 М. В. Протић, *Трећа деценија: Конструктивно сликарство*, Београд, 1967, 7–10; Ј. Денегри, „Уметничка критика у Србији и Хрватској“, у: М. В. Протић, *нав. дело*, 41–42.

карство има исте циљеве, а многи уметници иду из једног центра у други: Јоб је излагао у Београду и Загребу, Тартаља, Филаговац, Шермет и Личеноски оставили су у Београду своја значајна дела, као што су у загребачком уметничком животу запажену улогу имали Шумановић, Бијелић, Милуновић, Добровић, Табаковић и Аралица⁵.

Грго Гамулин у студији *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* посебно поглавље *Dodiri i prepletanja* посвећује прегледу изложбених гостовања уметника из Србије, Босне и Словеније у хрватском уметничком животу током двадесетих година прошлог века, закључујући да ће „sagledanje svih dodira i prepletanja između Zagreba i Beograda, točnije: između hrvatske, srpske, bosanske i slovenske umjetnosti, bit još potrebna posebna istraživanja“ и указујући на важност истраживања последица и утицаја ових прожимања на уметност, те зависности уметничких контаката од социополитичких прилика у југословенској држави.⁶ Монографске студије о опусима уметника који живе и раде у оба културна центра, такође, откривају фрагменте односа који се између Београда и Загреба на индивидуалном нивоу одвијају у међуратном периоду.⁷

Циљ овога прилога јесте да пружи увид у карактер веза и сарадње између Београда и Загреба у годинама након завршетка Првог светског рата и оснивања југословенске државе (1919–1921) кроз колективно деловање *нове генерације* уметника у овим градовима. Посебна пажња усмерена је на контакте између уметника окупљених око *Прољетног салона* у Загребу и *Групе уметника* у Београду као носилаца идеје о *новој уметности*.

Уметничка сарадња између ових центара није никако нова појава, иако у се периоду након 1918. године трансформише у идеолошком смислу. Носилац уметничке сарадње у деценијама пре овде назначеног периода, а нарочито од почетка 20. века, јесте идеја о стварању југословенске уметности и специфичног југословенског културног идентитета која се формира у ширем контексту оснаживања југословенске идеје као носиоца и инструмента политичког деловања у процесу националних ослобађања јужнословенских народа.⁸ Уз основане манифестације југословенских уметничких изложби и Југословенске уметничке колоније, те активности група уметника *Лада* и *Медулић*, најзначајнију улогу у процесу стварања југословенске уметности игра Иван Мештровић, нарочито у перцепцији послератне младе уметничке генерације. Са реализацијом тежње о одлобађању и уједињењу јужнословенских народа кроз оснивање Краљевине СХС, идеја интегралног југосло-

5 L. Трифуновић, *нав. гело*, 80.

6 G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1, Zagreb, 1987, 305.

7 Између осталих, овде треба поменути: S. Tihjić, *Jovan Bijelić: život i djelo*, Sarajevo, 1972; Isti, „Jovan Bijelić – kontakti sa Zagrebom i učešće u 'Proljetnom salonu'“, *Peristil* 8-9, 1965/66, 183–192; L. Мереник, *Иван Табаковић*, Нови Сад, 2004, 7-30; *Ista*, „Zagrebačko desetljeće Ivana Tabakovića“, *Peristil* 52, 2009, 165–180.

8 О генези односа југословенске идеје и уметности видети: A. Ignjatović, „Između politike i kulture: integralno juoslovenstvo i likovna umetnost“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 6, 2010, 7–20.

венства у пољу уметности губи истакнуту позицију,⁹ а нова уметничка уверења младе генерације тежњу ка стварању карактеристичног југословенског уметничког идентитета замењују стремљењем ка укључивању у актуелне уметничке токове изван југословенског/европског простора. Недостатак интересовања за удруженим деловањем уметника под геслом југословенства примећује и коментарише Моша Пијаде 1921. године у тексту поводом иницијативе за изградњу изложбеног павиљона у Београду:

„Сада после уједињења, у оквиру једне државе приређивање какве југословенске уметничке изложбе у ранијем оквиру чини се готово немогуће. Данас је додир између уметника у Београду, Загребу и Љубљани далеко лабавији, далеко хладнији него пре рата. [...] Зар је могуће да пуне три године после уједињења, југословенски уметници нису у стању да учине оно што су неколико пута успешно извели пре европског рата?“¹⁰

Запажање Моше Пијаде, иако то не износи, упућује да би моделе сарадње између уметника који делују унутар југословенског простора требало потражити изван претходно познатих оквира (државно) организованог деловања уметника.

Промена у начину заједничког деловања уметника са југословенског простора догађа се из више разлога. Важну улогу у овој трансформацији, свакако, има другачија, скрајнута позиција идеје о интегралном југословенству након оснивања југословенске државе, но треба истаћи и измењен карактер остваривања контаката између уметника који на београдску и загребачку сцену ступају непосредно након 1918. године. Место које у овом смислу игра улогу веома важне тачке контакта јесте Париз, где велики број поменутих уметника студира и живи у наведеном периоду, о чему (између осталог) сведочи и Милош Црњански:

„У Паризу смо се тада нашли, у срдачном пријатељству, С. Миличић, Растко Петровић и ја (Душан Матић, који је тада живео у Паризу, почео је тек да објављује). Париз наших скулптора и сликара (Дешковић, Шумановић, Стојановић, Милуновић, Кљаковић, Узелац и др.) чинио нам се као један огроман атеље у коме се дивно могло расправљати о 'послератном', што за нас никада не значи реч без вредности“¹¹

Париз има улогу не само места уметничког образовања и упознавања са актуелним токовима француске и шире европске уметности за младе уметнике југословенског порекла (у чијем животу они веома активно учествују) већ фигурира и као место формирања младе југословенске уметничке заједнице, која ће по повратку у југословенске центре наставити овде започету

⁹ *Истио*, 15.

¹⁰ М. Пијаде, „Изложбена зграда за Београд“, *Слободна реч*, 1921, цитирано према: *Истио*, *О уметносцији*, Београд, 1963, 31–32.

¹¹ М. Црњански, „Послератна књижевност: сећања на год. 1919–1920“, *Летопис Мајинце српске* 320, 1929, 344–359; цитирано према: М. Ristić, „Tri mrtva pesnika“, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 301, 1954, 263.

сарадњу. Уметничке везе између Београда и Загреба, сходно томе, не одвијају се издвојено, на стриктној линији која би се могла повући између ова два града, већ представљају део комплексније мреже коју сачињавају европске станице (Париз, Михнен, Берлин, Праг, Краков, Фиренца) у којима ови уметници стичу искустава, учествују у дискусијама и уметничком животу, упознају и сарађују са уметницима из других земаља. На уму треба имати и чињеницу да извесан број уметника који почетком треће деценије 20. века делује у београдској и/или загребачкој средини прве контакте са овим градовима остварује након школовања у иностранству, тј. по повратку у Југославију, будући да на школовање одлази из других, мањих градова. Београд и Загреб не представљају фиксирани средине у којима уметници искључиво делују, већ функционишу као средишта или базе њихове веома динамичне активности и путовања по различитим југословенским и европским одређиштима. Оваква, географски и национално неоптерећена искуства утичу на промену схватања југословенске уметности у односу на претходну генерацију. Став Петра Добровића поводом Изложбе југословенских уметника у Паризу 1919. године јасно говори о наведеној промени:

„kod nas se pojmom 'jugoslovenske umetnosti' čine velike zloupotrebe. Jedna klika uzurpira sebi pravo nacionalne umetnosti. Ne zavidim im, ali moram da skrenem pažnju novoj generaciji, kako se ne bi ukalupila i šablonizirala, kao što je sa Meštrovićem i svim njegovim taborom za nekoliko poslednjih godina slučaj. Neću da mlada jugoslovenska rasa, rađa mrtve umjetnike. Ozbiljno upozorujem naše umetnike, da je cilj umetnosti priroda, a da je jezik vajarev forma, slikarev boja. Ne anegdote, ne istoriju, nego prirodu. Varijacije, prostor, svetlost, boja, forma, ukorčavanje predmeta jedan u drugi, to je cilj likovne umetnosti, a ne Jug Bogdan“.¹²

Расположење нове генерације уметника одбија прихватање југословенске уметности као визуелног језика историјско-митолошког репертоара у служби изградње специфичног националног стила. Југословенску уметност Добровић види као део наднационалног, савременог израза чије аспирације леже у њеном укључивању и припадању актуелним, ширим оквирима уметности у (западној и средњој) Европи. Стремљење ка артикулацији и продору тзв. *нове уметности* биће једна од заједничких мисија уметника из два поменути центра. Сличан став о овом питању поновиће и Бранко Поповић у тексту поводом Друге изложбе *Групе уметника* 1920, као и Растко Петровић поводом изложбе Добровића, Бијелића и Миличића 1921. године у Београду (о чему ће у даљем току текста бити више речи).

Пре детаљнијег приказа колективног и изложбеног деловања младих уметника на релацији Београд–Загреб након 1918. године треба мапирати и

12 P. Dobrović, „Povodom izložbe jugoslovenskih umetnika u Parizu 1919.“, *Dan*, 1. 8. 1919, 41–44, citirano prema: S. Čupić, *Petar Dobrović*, Beograd, 2003, 128.

друге форме уметничких контаката између два центра у наведеном периоду. Осим поменутог, значајне везе остварују се и:

1. путем *индивидуалних веза* између уметника које настају током школовања у иностраним центрима или као последица личних познанстава;
2. *уметничко-образовним ушћајима* који се, пре свега, односе на студирање неких уметника из Србије на Вишој школи за умјетност и обрт у Загребу;
3. индивидуалним *изложбеним његовањима* на релацији Београд–Загреб;
4. преко медија *часописа и других штаманих публикација* које објављују визуелне садржаје уметника из наведених средина и интерпретирају или теоријски артикулишу њихов рад;
5. употребом истих или сличних *терминолошких и теоријских његовања* у домену уметничке критике и теорије;
6. кроз расправе и различите/супротстављене ставове у вези с актуелним питањима уметности.

Идеју о увођењу *нове уметности* у београдску средину спроводе уметници, књижевници и композитори окупљени око *Групе уметника* која од краја новембра 1919. године до средине 1921. године¹³ организује разноврсне уметничке догађаје: изложбе и књижевно-музичке вечери које за циљ имају „остваривање непосредног додира међу уметницима“,¹⁴ „почетак једнога покрета ка организацији свих савремених уметничких снага у Југославији [...] као природна консеквенца новог стања ствари у нас и значи само израз нових потреба.“¹⁵ Група делује по узору на Салоне које уметници од друге половине 19. века организују у Паризу, сматрајући овакав начин наступа природном последицом културних потреба нашег друштва.¹⁶ Прву изложбу *Група уметника* приређује 23. 11. 1919. године у сали *Спанковић*, а на њој учествују уметници: Бранко Поповић, Сибе Миличић, Милан Недељковић, Љубо Бабић, Томислав Крижан, Милан Минић, Владимир Бецић, Михо Маринковић и Моша Пијаде.¹⁷ Значај појаве ове групе, код савременика препознате као активирајућег експонента уметничке сцене и „код нас први

13 Последња позната акција *Групе уметника* односи се на изложбу коју у згради основне школе код Саборне цркве у Београду приређују вајару Петру Палавичинију 14. маја 1921. године. Као чланови групе на позивници су потписани Бранко Поповић, Јован Бијелић, Лујо Чачиновић, Петар Добровић и Тома Росандић. Копија позивнице чува се у документацији Музеја савремене уметности у Београду, у досијеу Петра Добровића (без инвентарне ознаке).

14 Овако је идеју о оснивању *Групе уметника* представио Сибе Миличић према: М. Милојевић, „Вечери 'Групе уметника'“, *Полијика*, 5. 12. 1919, 1–2.

15 *Исти*, „Једна уметничка новина“, *Полијика*, 23. 11. 1919, 2.

16 Према: *Исти*, „Вечери 'Групе уметника'“, *Полијика*, 5. 12. 1919, 2.

17 Осим ликовних уметника, у оквиру догађања *Групе уметника* представљају се и књижевници: Даница Марковић, Сима Пандуровић, Сибе Миличић, Иво Андрић, Тодор Манојловић, Мирко Королија, Јосип Косар, те композитори Христић, Милојевић и К. Манојловић. Списак уметника наведен је у: М. Милојевић, *нав. дело*; М. Пијаде, „Изложба 'Групе уметника'“, *Радничке новине*, 1919, према: *исти*, *О уметности*, Београд, 1963, 87–91; В. Живојиновић, „Акција 'Групе уметника'“, *Мисао* 3, 317–323.

покушај удруженог пропагирања и планског култивисања уметности, први случај да се сликарство, књижевност и музика удружују за заједнички рад¹⁸ лежи у ангажовању да се кроз уметнички самоорганизоване догађаје у јавности афирмише нова генерација, тј. поставе темељи за формирање стабилне институције модерне уметности у београдској средини. Она не делује програмски, нити у одређеном саставу чланова, већ има отворени и инклузивни карактер, будући да је њен циљ остваривање интензивније сарадње између уметника. По питању одређеног ликовног–стилског усмерења, *Група уметника* нема стриктно одређену концепцију (мада ће у каснијим читањима они бити препознати под одредницама експресионизма и сезанизма),¹⁹ већ подстиче индивидуализам у приступу ликовном изразу, али инсистира на укључивању и заједничком деловању уметника са југословенског простора. Прва изложба ове групе иницира следећу реакцију:

„И ако врло различити по темпераментима и по изразу, они су (уметници) сродни по осећању и по сврси за којом иду; по убеђењу да стоје пред новим добом и да за своја нова осећања и нове назоре треба да нађу и нова средства казивања; по вери у ново и по култу према новом. И зато ова група, иако слободна и невезана никаквим програмом, представља ипак једну целину одређене физиономије и није тако случајна по свом склопу, као што то на први мах може изгледати. [...] Та разноврсност у ономе што је свима заједничко подиже особито вредност овог заједничког рада.“²⁰

Запажена хетерогеност у уметничким позицијама и поетикама изнова сведочи о примарном интересовању ове генерације уметника на размени и сарадњи у оквиру поља уметности са сврхом њене афирмације наспрам строго детерминисаног стилског или наративног усмерења као носиоца уметничког деловања. Констатација да *ново* у уметности које репрезентује *Група уметника* не проистиче из револта према *стилом*, већ проширује и допуњава стару уметност кроз ново осећање и нови начин изражавања,²¹ такође, открива позицију уметника око ове групе као настављача борбе за развој уметности у континуирано прогресивном, модернистичком смислу и њен истакнутији друштвени положај у локалној средини, иако нешто измењним средствима од оних познатих старијим (предратним) генерацијама уметника.

Прикази изложбе у штампи исказују наклоњен став према овом догађају, афирмативно оцењујући представљене уметничке позиције. У контексту сарадње између Београда и Загреба ова изложба је веома значајна будући да уметници Љубо Бабић, Томислав Кризман и млађи Владимир Бецић, окупљени око загребачког *Прољећног салона*, излажу заједно са београдским колегама. Иако нису сачувани документи који би указали на то како

18 В. Живојиновић, *нав. дело*, 317.

19 Упореди са: Л. Трифуновић, *нав. дело*, 83–123.

20 В. Живојиновић, *нав. дело*, 317–319.

21 *Исто*, 318.

је дошло до ове сарадње, треба имати у виду да је Бранко Поповић током школовања у Минхену био у веома добрим пријатељским односима са Бецићем,²² док је Јован Бијелић остварио блиске контакте са Бабићем и Кризманом приликом боравка у Загребу за време његове самосталне изложбе у *Salonu Ullrich* раније исте године,²³ што је могло довести до сарадње остварене са првом изложбом *Групе уметника*.

Хрвајски прољећни салон основан 1916. године у Загребу, а 1919. године преименован у *Прољећни салон*, у хрватској историографији препознат је као напредна уметничка манифестација „која ће stvoriti uvjete за потпуније прихваћање modernističkih postulata i pozicionirati hrvatsku umjetnost kao neizostavan dio srednjeeuropske modernističke 'evolucije' između dva svetska rata“.²⁴ Отвореност ове изложбене манифестације према различитим уметничким изразима и афирмацији младих ликовних стваралаца, препознате као „mesto sabiranja i apsorbiranja чјесаја onovremene evropske umjetnosti“,²⁵ издваја је за носиоца уметничког живота у Загребу и Хрватској у периоду њеног трајања, између 1916. и 1928. године. Као и три године касније започета иницијатива *Групе уметника*, и *Хрвајски прољећни салон* настао је са жељом за окупљањем младих композитора, књижевника и ликовних уметника,²⁶ али се убрзо профилише само у домену ликовних уметности. Појмови (и усклици) *нове уметности* присутни су и у идејама које се развијају око ове манифестације, најјасније елабориране у скоро манифесном предговору Иљка Горенчића за каталог 8. *Прољећног салона* одржаног 23. 5 – 15. 6. 1920. године у Осиеку (на којој између осталог, учествује и Петар Добровић):

„Najmlađa generacija udara temelje ovoj evoluciji. Dok je cela naša jučerašnja umetnost bila umetnost sentimentalnog raspoloženja i historijske anegdote, umetnost literarnog sižea i sladunjavih dispozicija, najmlađa je umetnost u prvom redu na pijedestal postavila nepovredivi princip likovnog izražavanja.“²⁷

Блиске паралеле у стремљењима младе генерације уметника окупљених око београдске *Групе уметника* и загребачког *Прољећног салона* по питању креирања *нове* уметничке стварности која је ношена, изнад свега, снажним индивидуалним изразом и ослобођењем уметности од изванликовних садржаја евидентне су из овог навода. Императив *новој* утиче на јачање веза између младих уметничких генерација ова два центра, омогућавајући им да заједничким деловањем учврсте позиције унутар београдске и загребачке уметничке сцене. *Прољећни салон*, као ни београдска група, нема стриктно

22 В. Розић, *Бранко Поповић: сликар и ликовно кријичар*, Београд, 1966, 21.

23 S. Tihic, *Jovan Bijelic: život i djelo*, Sarajevo, 1972, 43.

24 P. Prelog, *Proljećni salon 1916-1928*, Zagreb, 2007. Значење и контекст *Прољећног салона* изнесено у овом тексту ослања се на резултате рецентног истраживања о овој манифестацији које је изнео Петар Прелог.

25 *Истио*, 8.

26 P. Prelog, *Slikarstvo Proljećnog salona* (magistarska teza), Zagreb, 2002, 7.

27 I. Gorenčević, 8. *izložba Proljećnog salona* (katalog), Osijek, 1920, bez paginacije, citirano prema: P. Prelog, *nav. delo*, 38.

утврђена уметничка полазишта, нити чврсто повезану групу уметника.²⁸ У њеном развоју издвајају се три периода, од којих други (1919–1921) и најважнији предводе уметници Миливој Узелац, Вилко Геџан, Маријан Треше и Владимир Варлај, а обележава га „paralelizam sezanizma i ekspresionizma kao preroznatljivih odrednica“;²⁹ стилске одреднице које су доминанте и у исто-временом београдском окружењу.

Уметници из Београда наступиће колективно 21. новембра 1921. године на изложби *13. Прољећној салони у Умјетничком павиљону*, мада то неће бити њихов први наступ на загребачкој ликовној сцени. Јован Бијелић и Петар Добровић имали су запажене самосталне изложбе 1919. године у *Saloni Ullrich*,³⁰ након чега се настањују у Београду. Добровићеве везе за загребачком уметничком средином у овом периоду веома су интензивне – он учествује на изложбама 8. и 9. *Прољећној салони 1920.* године, а са групом *Прољећној салони* наступиће и касније, на *Петтој југословенској изложби 1922.* године у Београду.

Београдска *четворка* – Јован Бијелић, Петар Добровић, Сибе Миличић и Живорад Настасијевић – представила се на тринаестој изложби *Прољећној салони*. Они су у Загребу изложили укупно сто тридесет и шест радова, остваривши веома запажен наступ. Допуњена сликама Живорада Настасијевића, ова изложба пренета је из Београда, где су двадесет дана раније заједнички наступили Бијелић, Добровић и Миличић у сали *Спанковић*. Растко Петровић о овом наступу пише за домаћу историографију веома добро познате редове:

„Danas mi imamo slikarsku falangu sa kojom se možemo pokazati pred Evropom. U Beogradu: Bijelić, Dobrović, Miličić, Popović; u Zagrebu: Šumanović; u Parizu: Milunović, i drugi. Doba nacionalizma u našoj umetnosti putem izvoza lažnog narodnog temperamenta i tronjavanjem diplomatskih filantropa niti je stvorilo što kod nas, niti je podvalilo inostranstvu. Meštrovic je izjahao jedino na krkači svoga genija, a ne na krkači Kraljevića Marka. Dok ne prebolimo Evropu i ne naučimo evropski govoriti nikako nećemo uspeti ni da pronađemo što je u nama od vrednosti, a kamoli da to izrazimo tako da bude od vrednosti i za ostali svet. Zato mene raduje ova izložba.“³¹

Дефинишући на овај начин уметнички *средо нове* генерације, Растко Петровић, као и Бранко Поповић у нешто раније у тексту о Другој изложби *Групе уметника* (на којој су учествовали Петар Добровић и Лујо Чачиновић)³² постулирају модернистички ликовнокритичарски интерпретативни

28 P. Prelog, *Proljetni salon 1916-1928*, Zagreb, 2007, 10.

29 *Истито*, 15.

30 Видети S. Tihic, *nav. delo*, 40–43.

31 R. Petrović, „Izložba Bijelića, Dobovića i Miličića“, *Radikal*, 9. 11. 1921, citirano prema: R. Petrović, *Eseji, kritike* 5, priredila R. Matić-Panić, Beograd, 1995, 34.

32 Бранко Поповић у тексту о Другој изложби *Групе уметника* примећује тежњу групе да „ствара и делује паралелно са светском уметничком заједницом, тј. да наш уметнички покрет одржи у најтежњој вези са уметничким покретима у великим уметничким цен-

модел за уметност почетка треће деценије прошлога века, тако учвршћујући позицију *нової*, универзалистички оријентисаног уметничког израза у београдској средини, која је (као што је већ наведено) актуелна и у загребачкој уметничкој мисли.³³

Гостовање ове изложбе у оквиру *Прољећної салона* најављује кратак текст у каталогу:

„Prvi put, posle toliko godina: davno započeto djelo se nastavlja. Zajednički rad između naša dva centra se produžuje da se nivelacija provede do kraja i da Beograd i Zagreb budu izvori jednog istog duha, srca istih čežnja. I oni, koji su i pre započeli i utrli put kao ujedinjenju, oni koji su prvi poboli barjake, koje je visoko digla naša zajednička slava slobode, umjetnici, kreću dalje zamoreni velikim naporom sljublivanja, prvi začetnici, izgleda da su sustali; stoga, mladi, zanešeni visokom idejom rade, udaraju temelje saradnje u borbi, ka novom i veličanstvenijem oslobođenju, zajedničkom oslobođenju duhova.“³⁴

Овај надахнути увод потписан је колективно, речима „Proljetni salon“.³⁵

Јасно артикулисана идеја о важности уметничке сарадње између два града понавља став о ослобођењу нове уметности кроз заједничко деловање, истичући при томе потребу за успостављањем континуитета са претходним стремљењима у овом пољу, изнова упућујући на императив прогреса као носећу уметничку идеју младе генерације. Уместо политичког и националног ослобођења спроведеног у предратном периоду, заједничко деловање овде се односи на духовно ослобођење, тј. ослобађење кроз уметност која би обухватила и трансформацију друштвеног и културног живота, што је веома блиско идејама експресионизма. Љубомир Мицић, иако веома искључив у оцени приказаних радова београдске Четворке, са добрим разлогом и осећањем примећује снажну експресионистичку природу у апстрактним композицијама Јована Бијелића, повезујући их (сходно својој идеолошкој позицији) са меланхоличним балканским духом.³⁶ Јединствена значења уметничких поетика представљених на 13. Прољетном салону немогуће је дефинисати будући да је, као у претходним ситуацијама, окупљена група уметника разнородних ликовних опредељења. Контекст изложбе који пружа кратка најаву упућује, пре свега, на свест о важности заједничког уметничког деловања (аутора различитих сензибилитета) као предуслову за могућност промене и артикулације у уметничком и културном смислу коју ће три године касније преформулисати Петар Добровић:

трима, јер држи да сви добри уметници, без обзира на простор и време, сачињавају једну једину уметничку породицу“, Б. Поповић, „Друга изложба Групе уметника“, у: *Исјии, Ликовне кријишке, ојледи и сјудује*, приредио В. Розић, Ужице, 2004, 124.

33 Упореди са Л. Трифуновић, *Српска уметничка кријишка*, Београд, 1967, 21–26; V. Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rada (1918-1941)*, Београд, 1983, 169–172.

34 *XIII. izložba Proljetnjog salona* (katalog), Zagreb, 1921, bez paginacije.

35 У каталогу је, на суседној страни, наведено и да је изложба посвећена изградњи Уметничког павиљона у Београду.

36 Лј. Мичић, „Savremeno novo i slućeno slikarstvo“, *Zenit* 10, 1921, 13.

„Danas se postavlja pitanje: Da li će mlađoj generaciji, čiji su predstavnici Bijelić, Milunović, Babić, Kršinić, Gecan, Uzelac, Tartalja, Nastasijević i Palavićini, uspeti da usredsredi svoju raspršenu energiju na zajednički posao? Da li će svi biti u stanju da formulišu novu centralnu ideologiju umetnosti, da bi je zatim mogli da ostvare? Od tog pitanja zavisi da li ćemo uspeti da imamo svoju umetnost, ili će nas tamo-amo bacakati vihuri Evrope. Sve dosad se čini da se mlađa generacija sa čvrstom voljom zalaže za ono što je u današnje haotično vreme najteže: kulturno sjedinjenje naše rase.“³⁷

Сарадња између младих уметничких група Београда и Загреба у периоду након оснивања заједничке државе, од 1919. до 1921. године, одвија се интензивно и са јасним циљем трансформације односа унутар уметничког живота у овим срединама, као и јаснијег позиционирања уметности у друштвеном и културном контексту, али и спреам актуелних дешавања и усмерења у ширим европским оквирима. Свесна наслеђа удруженог деловања претходне генерације уметника у оквирима идеологије интегралног југословенства, нова уметничка генерација кроз колективно деловање унутар група које повезује уметничка, а не национална или политичка идеологија, посвећена је трансформацији уметничког израза који ослобађа од извануметничких утицаја, а који сматра најпримеренијим репрезентом савременог југословенског културног идентитета. Повезивање и динамична размена која се одвија између београдске и загребачке уметничке средине у овом периоду, као део сложеније и географски пространије флукуације у којој учествују њени уметници, значајан је предуслов за изградњу стабилнијег уметничког система, тј. институције уметности профилисаног модернистичког карактера који предстоји у наредном периоду. Позиционирање и артикулација унутар дијалога Београд–Загреб за уметнике представља и неопходну тачку ослонаца у смислу проналажења индивидуалних уметничких позиција како спреам локалног света уметности, тако и ради јасније идентификације према интернационалној уметничкој сцени. Због комплексних аспеката који се рефлектују кроз раличита повезивања уметника између ова два центра, њихово истраживање требало би и даље развијати са циљем откривања нових погледа на динамику живота уметности у наведеним срединама.

37 Добровић ово закључује у наративном прегледу развоја хетерогене југословенске уметности од средњег века до савременог доба у тексту „Југословенска уметност“ насталом 1924. године за чешку публику: P. Dobrović, „Jugoslovenska umetnost“, *Lidove noviny*, 2. 1. 1924, цитирано према S. Сипић, *nav. delo*, 145.

ЛИТЕРАТУРА

- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1, Naprijed, Zagreb, 1987.
- Gagro, Božidar. „Slikarstvo Proletnog salona“, *Život umjetnosti* 2, 1966, 46–54.
- Живојиновић, В(еља). „Акција 'Групе уметника'“, *Мусао* 3, 317–323.
- Ignjatović, Aleksandar. „Između politike i kulture: integralno juoslovenstvo i likovna umetnost“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 6, 2010, 7–20.
- Lj. Kolečnik i P. Prelog (ur.). *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.
- Милојевић, Милоје. „Једна уметничка новина“, *Полиџика*, 23. 11. 1919.
- Милојевић, Милоје. „Вечери 'Групе уметника'“, *Полиџика*, 5. 12. 1919.
- Мисић, Љубомир. „Савремено ново и случено сликарство“, *Zenit* 10, 1921, 13.
- Petrović, Rastko. *Eseji, kritike* 5, prir. R. Matić-Panić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1995.
- Пијаде, Моша. *О уметности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963.
- Поповић, Бранко. *Ликовне кријшике, оїледи и сїудугје*, прир. В. Розић, Градска галерија, Ужице, 2004.
- Prelog, Petar. *Slikarstvo Proletnog salona* (magistarska teza), Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2002.
- Prelog, Petar. *Proletni salon 1916-1918*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2007.
- Protić, Miodrag. *Treća decenija: Konstruktivno slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- Protić, Miodrag B. (ur.). *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
- Ristić, Marko. „Tri mrtva pesnika“, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 301, 1954, 245–316.
- Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rada (1918-1941)*, Jugoslavija, Beograd, 1983.
- Розић, Владимир. *Бранко Поїовић: сликар и ликовни криїшичар*, САНУ, Београд, 1996.
- Tihić, Smail. „Jovan Bijelić – kontakti sa Zagrebom i učešće u 'Proletnom salonu'“, *Peristil* 8-9, 1965/66, 183–192.
- Tihić, Smail. *Jovan Bijelić: život i djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1972.
- Трифуновић, Лазар. *Срїско сликарсїво 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973.
- Трифуновић, Лазар. *Срїска уметничка криїшика*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967.
- Čupić, Simona. *Petar Dobrović*, Prosveta, Beograd, 2003.

**ARTISTIC CONNECTIONS BETWEEN BELGRADE AND ZAGREB
FROM THE EXAMPLE OF COOPERATION BETWEEN
THE GROUP OF ARTISTS AND THE SPRING SALON (1919-1921)**

SUMMARY

The artistic connections between Belgrade and Zagreb, activated at the start of the 20th century under the umbrella of integral Yugoslavism and Yugoslav artistic exhibitions, changed their character after the inception of the Yugoslav state. The young generation of artists, who appeared on the art scene of these cities after 1918, and acquired artistic experience through an education in various European art centres (Paris, Prague, Munich, Krakow), developed the idea about *New Art*, liberated from historic and national narratives, guided by the principle of the autonomy of artistic expression the autonomy of artistic expression. The new generation of artists rallied around self-organised and, in the programme sense, undefined artistic groups and events – the *Spring Salon* in Zagreb (as of 1916) and the *Group of Artists* in Belgrade (1919) – in the frame of which they staged collective exhibitions, insisting on the connection, cooperation and joint activities of artists in the Yugoslav space. While simultaneously developing in Belgrade and Zagreb, the ideas about the new status of art and about joint action aimed at achieving it, functioned as the bearers of cooperation between the artists in these two centres in the period from 1919 to 1921. By means of articulated exhibition activities, which did not exclude the explicit individual positions of these artist, cooperation between the two artistic centres represented a part of the process of the institutionalisation of modern art as the dominant artistic and cultural language in the Yugoslav space between the two world wars.

Keywords: artistic cooperation, Belgrade, Zagreb, *Spring Salon*, *Group of Artists*, *New Art*



Бојана В. ПОПОВИЋ

Музеј применене уметности у Београду

ИЛУСТРАЦИЈА У РАНОМ ОПУСУ МИЛЕНЕ ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ

Апстракт: Текст је фокусиран на илустрације Милене Павловић Барили настале двадесетих година 20. века, деценије њеног школовања и раних остварења. Истраживања указују на то да је школовање у Београду, захваљујући, пре свега, Драгославу Стојановићу и Бети Вукановић, као и у Минхену, у приватној школи *Блохерер* (Blocherer) било подстицајно за рад и формирање младе уметнице у илустратора, тада траженог занимања и доступног женским ствараоцима. Иако никада нису објављене на страницама српских новина, елегантне ар деко илустрације Милене Павловић Барили са темама типичним за „луде двадесете“ припремиле су је за каснију успешну каријеру сараднице престижних америчких часописа.

Кључне речи: Милена Павловић Барили, илустрација, модна илустрација, двадесете године 20. века, ар деко, Драгослав Стојановић, Бета Вукановић, школа *Блохерер*

Деветнаестогодишња Милена Павловић Барили окончала је 1928. године своје формално школовање и приредила прву самосталну изложбу у београдском Новинарском клубу.¹ Био је то одличан деби којим је она постала „видљива“ у уметничком животу југословенске престонице, у којој су госпођице ретко самостално излагале и освајале пажњу критике.

Милена Павловић Барили изложила је стотинак слика, акварела, пастела и цртежа – „већ на први поглед допадљивих“, који су одавали „лепи таленат за декоративно сликарство“, написао је Драган Алексић, дадаиста и дугогодишњи уредник културне рубрике у дневнику *Време*.² Он је подробно навео

1 Изложба је отворена 16. децембра 1928. године, в. Анон., „Изложба сликарских радова госпођице Милене Павловић Барили“, *Жена и свети* (Београд), јануар 1929.

2 Д. А., „Изложба слика г-це Милене Павловић-Барили“, *Време* (Београд), 17. 12. 1928.



и теме изложених дела: „Цозефина (Бејкер, п. а.), Арабљани, Мексиканци, Шпанци, Персјанци, Кинези, Јапанци, гротескне фигуре из прича из 1001. ноћи, рококоа, париских цигола, професора, фаталних жена, играчица, аргентинских бармена, уличних типова са свих страна, сињорита, Индијанаца... и цео један низ покрета, скупљања, заноса очију, погледа, додира, осмеха, Свет који је близак, а нарочито близак присуством свакодневним кроз новине, романтичне приче, филмове и модерне бајке“.³ Алексић је Милену Павловић Барили видео као „декоративан таленат, свеж, снажан и инвентиван, таленат који треба истаћи, упамтити и дати му прилику да се у целини развије“.⁴ Утолико пре јер у нашој средини скоро да нема „декоративних талената“, подсећао је Драган Алексић.⁵

Густаву Крклецу, критичару листа *Живој и раг*, такође се допала изложба која је представљала „израз младости и талента“ и откривала „женску душу, декоративну и суптилну“.⁶ Истицао је да је изложба „добар почетак у савлађивању материјала и кретању напред“.⁷

Строгу оцену изложбе дао је вајар Сретен Стојановић, који је тих година писао ликовну критику у листу *Полиџика*.⁸ Истицао је „свежину у цртању, рафинираност у схватању илустрације, а нарочито много укуса“, али је сматрао и да нема много оригиналности, да је „машта још недовољно развијена“.⁹ Запажао је да се „декоративно-илустративни таленат госпођице Барили снажно истиче на овој изложби и зато ова изложба даје наде да ћемо добити снажног илустратора који ако не буде потпуно оригиналан и уметник биће несумњиво солидан мајстор.“¹⁰

Нежне године Милене Павловић Барили, њене породичне везе са краљевском кућом и карактеризација њеног дела као „декоративног“ привукли су пажњу и образованих госпођа које су писале за новине. Тако је ауторка приказа изложбе у месечнику *Жена и свети* наглашавала да „нарочито нас жене очараће њена декоративна уметност“.¹¹

Прикази изложбе, критике и сачувана дела указују на то да су Милену Павловић Барили током и непосредно после школовања привлачили илус-

3 *Истио*. Цозефина Бејкер је четири месеца касније, у априлу 1929. године, гостовала у Београду. О анализи новинских извештаја овог боравка, в. С. Чупић, *Грађански модернизам и њојуларна култура. Епизоде модној, њомодној и модерној (1918–1941)*, Нови Сад, 2011, 25–67.

4 Д. А., *нав. дело*.

5 *Истио*.

6 Кр., „Изложба сликарских радова Милене Павловић Барили“, *Живој и раг*, год. II, књ. III, св. 13, Београд 1929, 76.

7 *Истио*, 77.

8 С. Стојановић, „Изложба радова Милене Павловић Барили“, *Полиџика*, 18. 12. 1928.

9 *Истио*. Стојановић је сматрао и да су неки цртежи могли и да изостану, јер су „сувише почетнички“, а за пастеле нема баш лепе речи.

10 *Истио*.

11 Анон., „Изложба сликарских радова госпођице Милене Павловић Барили“, *Жена и свети* (Београд), јануар 1929. Дора Пилковић је, такође, хвалила Миленине „декоративне радове ... са врло оригиналним, понекад егзотичним мотивима“, в. Д. Пилковић, „Изложба слика г-це Милене Павловић Барили“, *Венац* (Београд), (књ. XIV, св. 4 и 5), 1. 1. 1929, 390–391.

трација и, у мањој мери, карикатура колико и сликарство. То потврђују и скорија истраживања која су проширила и продубила сагледавање опуса вишеструко надарене уметнице.¹²

Рођена у уметничкој породици, која се одупирала патријархалним друштвеним конвенцијама, Милена Павловић Барили од најранијих година спознаје географску и културну разноликост света. Путовања, учење страних језика, цртање, музика, поезија, филм, позориште, мода обликовали су интересовања надарене девојчице, којој је деда по оцу био сликар.¹³ Она је са дванаест година, 1921. године, почела да иде на часове цртања код наставника Јосипа Вучетића,¹⁴ а са тринаест уписала Краљевску уметничку школу у Београду, коју је похађала од 1922. до 1926. године.¹⁵

Као ученици наставничког смера, њени предавачи били су, између осталих, Бета Вукановић (1875–1972) и Драгослав Стојановић (1891–1945).¹⁶ Београђани су ове две личности изузетно ценили, и то не само као сликаре и педагоге већ и као ствараоце у области карикатуре и илустрације. Ове примењене уметничке дисциплине су двадесетих година 20. века, захваљујући културним и комерцијалним потребама епохе, стекле статус симбола модерности. Скоро да није било новине без политичке, друштвене или портретне карикатуре, а илустрација је била присутна на корицама и унутар часописа, књига, каталога и многих других публикација. Она је приказивала актуелне личности, догађаје и модне новости, визуелизовала је текстове новинских фељтона и књижевних дела, рекламирала производе и услуге. Илустрацијом и карикатуром најчешће су се бавили сликари обједињујући комерцијалне и савремене естетске захтеве. Као и свуда у свету, и у Београду су најбољи међу њима постали цењени ствараоци и јавне личности.

Немица Бета Вукановић (девојачко Бабета Бахмајер) живела је од 1898. године у Београду, да би две године касније заједно са својим супругом, Ристом Вукановићем, почела да предаје у Српској цртачкој и сликарској школи коју су откупили од удовице њеног оснивача Кирила Кутлика.¹⁷ Ова школа је реформисана 1905. године у Уметничко-занатску школу, а 1922. у субвенисану Краљевску уметничку школу.¹⁸ У време када њена ученица постаје

12 L. Merenik, A. Petrović i M. Koch, *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija*, Beograd, 2009; I. Subotić i dr., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Beograd, 2010; N. Samardžić i dr., *Milena Pavlović Barilli, Vero Verius. Vreme, život, delo*, Beograd, 2010.

13 Ђекропе Барили (Сесгропе Barilli, Парма, 1839 – Парма 1911) извео је више декоративних, зидних композиција у јавним здањима Парме, Рима и других италијанских градова. Он је 1889. године постао директор Пармске ликовне академије (Accademia Parmense di Belle Arti).

14 О. Јанковић, *Милена Павловић Барили*, Београд, 2001, 21, н. 5. Милена је часове цртања имала и у школи за девојке у Грацу, уп. акварел – плакат са текстом на немачком језику за позоришну луткарску представу, који носи датум 3. март 1922. године, у: Ж. Граовац, *Одегалог гуше. Милена Павловић Барили*, Београд, 1999, сл. на стр. 193.

15 М. В. Protić i dr., *1929-1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Beograd, 1969, 261.

16 *Исџо*.

17 Л. Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и Уметничко-занатска школа у Београду (1895-1914)*, Београд, 1978, 17.

18 О школи, са старијом литературом, в. В. Popović, *Применјена уметност и Београд 1918-1941*, Beograd 1918-1941, Beograd, 2011, 37-39.

Милена Павловић Барили, Вукановићка је искусни педагог који више од двадесет година ради на уметничком образовању Београђанки, држећи часове акварела и пастела. Поред тога, она је угледна сликарка и „први велики уметник-карикуриста у Србији“.¹⁹ Тако је на изложби *Лаге* 1910. године изложила шездесет карикатура – портрета познатих београдских уметника, научника и политичара, а четири године касније (1914) представила се и у Паризу на Салону карикатуре (*Salon des humoristes*).²⁰ Краљ Петар I је веома ценио ова њена остварења и поседовао чак деведесет примерака.²¹ После Првог светског рата карикатура је постала популарна, упркос томе што се само неколико година раније у Београду мало знало о њој и што су, по речима уметнице, „људи мислили да је то само обично шегачење и вређање“.²² Бета Вукановић је наставила да црта карикатуре, углавном портретног карактера (сл. 1). Истовремено, бавила се и илустрацијом, коју је објављивала у *Полицици*, *Новој Европи*, *Борби* и другим листовима.²³

Часови код Бете Вукановић, као и опште уважавање карикатуре, подстакли су Милену Павловић Барили да се опроба у тој дисциплини. Она је приказивала личности које је познавала и сретала, са благим хумором, без злонамерности и пренаглашавања мање привлачних страна портретисаног. Међу њима су и чланови краљевске породице у чијој близини је Милена боравила током свог београдског школовања. Наиме, њена мајка Даница је у то време радила на двору Карађорђевића, својих рођака.²⁴ Краљица Марија је личност чију је карикатуру Милена нацртала, приказавши је као модерну лепотицу са траком око чела, минђушама и кратком бисерном огрлицом око дугог, „лабудовог“ врата (сл. 2). Њен лик је стилизован на начин уобичајен за илустрацију тога доба: овално лице са танким обрвама, издуженим очима, срцоликим маленим уснама, без означеног носа. Фризура и упадљиве висеће минђуше су у складу са тренутном модом. Помало арогантан поглед краљице је оно што цртеж сврстава у карикатуру. У ликовном изразу, он је близак акварелима малених димензија (7 × 11 cm) које је Милена извела 1924. године, приказавши серију идеализованих и шаблонизираних женских ликова. Она их је на исти начин стилизовала као краљичин лик и представила са упадљивим накитом и модерним фризирама.²⁵ Један од тих љупких девојачких глава има фризуру са „шестицом“ – увијеним праменом косе на челу *à la* Цозефина Бејкер, који је и сама уметница радо носила (сл. 3). Тај акварел је сигниран са *Milena Pavlovitch* где је почетно слово презиме-

19 З. Јанц, *Стара српска карикаатура*, Београд, б.г.и., непагинирано. Бета је прве карикатуре објавила 1898. године у минхенском листу *Jugend*, в. В. Краут, „Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју“, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 4 (Нови Сад), 1968, 385.

20 З. Јанц, *нав. дело*; В. Краут, *нав. дело*, 385.

21 Ова колекција је страдала током Првог светског рата, в. З. Кулунџић, „Сликар г-ђа Бета Вукановић“, *Београдске олимпијске новине* 1, 1940, 60; В. Краут, *нав. дело*, 386.

22 З. Кулунџић, *нав. дело*, 64.

23 В. Краут, *нав. дело*, 385.

24 К. Димитријевић, „Милена на двору Карађорђевића“, *Полицика*, 28. 5. 1990.

25 Ж. Граовац, *нав. дело*, црт. на стр. 196–198.

на написано на начин који подсећа на карактеристичан потпис Драгослава Стојановића, тада њеног професора.

Драгослав Стојановић се 1922. године из Париза вратио у Београд прихвативши позив да предаје декоративно сликарство у Краљевској уметничкој школи.²⁶ Каријеру је започео у Немачкој и Француској, и то са успехом. У Магдебургу је управљао атељеом Лајнук (Leinug), а по избијању Првог светског рата прелази у Париз, где постаје илустратор и карикатуриста угледних часописа. Радио је за *Je sais tout*, *Lectures pour tous*, *La Science et la vie*, *Fantasio*, *La vie en grand air*, *L'automobile*, *Le Rire*, *L'Architecture*, *La vie parisienne* (сл. 4).²⁷ Бавио се и филмским плакатом сарађујући са филмским и дистрибутерским кућама Pathé frères, Léon Gaumont и *Француским филмским синдикајом*.²⁸ Са репутацијом угледног уметника и великом стваралачком енергијом, која је поред професуре била усмерена и на активности у области политичке карикатуре, илустрације, рекламних огласа и сликарства,²⁹ Стојановић је био звезда чији је сјај давао дигнитет „декоративним“ уметничким дисциплинама, које су тада биле у успону и у српској средини. Харизма модерног ствараоца неоптерећеног хијерархијом уметничких дисциплина зрачила је на његове ученике (сл. 5).³⁰ Његова прва генерација, којој припада и Милена Павловић Барили, била је, по мишљењу савременика, једна од најбољих до тада у области декоративног сликарства.³¹

Драгослав Стојановић је веома ценио таленат Милене Павловић Барили. Он „није имао довољно речи да се нахвали својом ученицом, којој је Бог дао да буде сликар – напосе декоративан и карикатуриста“.³² Његово одушевљење за младу уметницу није било куртоазно. Он је ценио њену заинтересованост за предмет који је предавао – декоративно сликарство, примењиво у многим аспектима традиционалног (зидног сликарства), као и савременог ствара-

26 Драгослав Стојановић је био ђак београдске Уметничко-занатске школе. Од 1912. године живео је у Немачкој, у Хамбургу, Берлину, Магдебургу и Минхену, где је похађао Уметничко-занатску школу. По пресељењу у Париз, 1914. године, током једног семестра пратио је наставу Школе ликовних уметности (*École des beaux-arts*), в. З. Јанц, „Драгослав Стојановић београдски карикатуриста и сликар 1891-1945“, *Годишњак града Београда* 37, 1991, 137.

27 Р. Марковић, „Д. Стојановић“, *Реч и слика* 1, Београд, 1926, 69; V. Petrović, „Dragoslav Stojanović“, у: S. Stanojević (ур.), *Narodna enciklopedija. Srpsko-hrvatsko-slovenačka*, knj. IV, Zagreb, 1929, 496; З. Јанц, *нав. дело*, 137; П. Васић, *Примењена уметност у Србији 1900-1978. Проломена за историју примењених уметности код нас*, Београд, 1981, 29.

28 Стојановић је сврстан међу пионире француског филмског плаката, в. J.-L. Capitaine, *Les affiches du cinéma français*, Paris, 1988, 44. Капитен везује пионирско раздобље у историји француског филмског плаката за период од 1897. до 1917. године, када су његови аутори најчешће били илустратори књига и новина, као и литографи-цртачи, в. *истио*, 21. Он погрешно наводи да је Стојановић у Паризу радио плакате током прве деценије 20. века и да је преминуо 1922, в. *истио*, 44.

29 О Стојановићевом раду у овим областима, в. Р. Марковић, *нав. дело*, 65; З. Јанц, *нав. дело*, 139; Б. Поповић, *нав. дело*, 33 и даље.

30 Павле Васић, који је похађао Краљевску уметничку школу у исто време када и Милена, помиње велики Стојановићев утицај на ученике, в. П. Васић, „Уметничка опрема књиге у Србији до 1941“, *Књижа и свети* 8, Београд, 1958, прештампано у: *истио*, *Доба уметности, Студије и чланци*, Ваљево, 1990, 231–232. Сачувани радови Бранка Шотре настали током школовања (1925-1929), такође, указују на Стојановићев утицај, в. В. Роровић, *нав. дело*, 138, сл. 18, 86.

31 Н. Д., „Изложба Уметничке школе“, *Полијтика*, 23. 6. 1926.

32 Анон., „Једна мала уметница“, *Жена и свети* (Београд), 15. 9. 1927.

лаштва које је брисало строге границе између „чисте“ и примењене уметности, елитне и популарне културе. Књижна и новинска илустрација припадали су том креативном пољу рада, а Стојановић је током двадесетих година 20. века у Београду сматран за њеног најутицајнијег ствараоца (сл. 6).

Миленини школски радови показују да је брзо напредовала у савладавању цртачке и сликарске вештине, као и њену надахнутост новинском илустрацијом. Као и многе девојчице које од најранијих година цртају, тако је и она поклањала посебну пажњу одећи приказаних личности.³³ Узоре није било тешко наћи како у одевању ближњих, тако и прелиставањем београдске и иностране штампе. Први цртежи и акварели изведени прецртавањем новинских модних илустрација настали су током ратних година, највероватније 1917. године, када је Милена са мајком боравила у Италији и Француској.³⁴ По повратку у Пожаревац, 1918, и током школовања, она је наставила да се инспирише модном илустрацијом.³⁵

Интересовање Милене Павловић Барили за моду и модну илустрацију у складу је са општим „духом времена“. Мода је двадесетих година 20. века била у својој револуционарној фази, снажно доприносећи и женској еманципацији и демократизацији друштва. Модна илустрација је и раније, у годинама које су претходиле Првом светском рату, почела да се издваја својом иновативношћу утичући на појаву и карактеристике новог стила у визуелним уметностима, ар декоу.³⁶ Поставши поље уметничког деловања, она је достигла високе стандарде,³⁷ који су били познати и у Србији у коју су стизали многи инострани, а пре свега француски, богато илустровани модни часописи.³⁸

33 I. Huljev, „Milena Pavlović Barilli: U svetu modnih ilustracija“, у: *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro*, Beograd, 2010, 247. Дејче цртеже и аквареле Милене Павловић Барили, настале од 1911. до 1924, публиковала је Живосавка Граовац, *Огледало душе. Милена Павловић Барили*, Београд, Просвета 1999. На ову књигу указала ми је Вања Косанић, којој и овом приликом срдечно захваљујем.

34 До те године дошли смо упоређивањем цртежа бр. 322 сигнираног са *Torino* 23. 8. 1917. са цртежом бр. 283, који јасно указује на преузимање идеја из модних илустрација, уп. Ж. Граовац, *нав. дело*, црт. на стр. 93, 94, 106,

35 *Исиџо*, црт. на стр. 100, 101, 147, 188...; I. Subotić и др., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro*, Beograd, 2010, сл. 65.

36 Француски модни креатор Пол Поаре (Paul Poiret) ангажовао је двојицу младих уметника, Пола Ириба (Paul Iribe) и Жоржа Лепапа (Georges Lepape) да представе моделе из његових колекција за 1908. и 1911. годину. Они су, напустивши тада уобичајену реалистичност у представљању модних производа, својим илустрацијама пренели суштину сваког Поареовог модела и приказали га у контексту идеализованог модерног животног стила. Тиме су отворили нове путеве у области модне илустрације, в. М. Battersby, *Art Deco Fashion. French Designer 1908-1925*, London, New York, 1984, 19–23, 50–57, 67–72.

37 Најквалитетније илустрације објављивали су модни часописи *Gazette du Bon Ton*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Femina*, *Journal des Dames et des Modes*, *Modes et Manieres d'Aujourd'hui*, *Art, Goût et Beauté*, *Die Dame*, в. P. Frantz Kery, *Art Deco Graphics*, London, 1986, 273; M. Ginsburg, *An Introduction to Fashion Illustration*, London, 1980, 12. Најпознатији илустратори, који су често радили и за европске и за америчке издаваче, били су Бернар Буте де Монвал (Bernard Boutet de Monval), Жак и Пјер Брисо (Jacques и Pierre Brissaud), Жорж Барбе (George Barbier), Андре Марти (André Marty), Шарл Мартен (Charles Martin), Жорж Лепап, Пол Ириб, Едуардо Гарсиа Бенито (Eduardo Garcia Benito), Ерте (Erté) и Ерик (Éric), в. М. Battersby, *нав. дело*, 72–75, 83–98. Модна илустрација је почетком тридесетих година прошлог века почела да се повлачи пред фотографијом, која је захваљући усавршеним техникама репродуковања постала доминантна у модним часописима, в. P. Frantz Kery, *нав. дело*, 275.

38 Од француских часописа, посебно су били читани *Le Jardin des Modes*, *Femina*, *Vogue*, *L'Art et la Mode*, *Art, Goût et Beauté*, *Marie-Claire*, *La Mode Chic*, *La Femme Chic*, *Votre Beauté*, *Femme de France*, *Chiffona*, *La vraie Mode*. Познати берлински часопис *Die Dame* такође је стизао у Београд, в. Б. Поповић, *Мода у Београду 1918-1941*, Београд, 2000, 56.

Илустрације, преузете из европске штампе, објављиване су и у домаћим дневним и недељним листовима, који су преносили модне информације.³⁹ Београдски аутори ће, међутим, тек почетком тридесетих година прошлог века почети да се баве и модном илустрацијом, и то тек повремено.⁴⁰ *Жена и свети* (Београд, 1925–1941), најчитанији женски месечник, обиловао је модним илустрацијама које су, такође, биле преузете из иностране штампе, и то оне намењене широким друштвеним слојевима, без уметничких претензија. Много већи значај је придаван насловној страни и зато је уредништво овог часописа настојало да њено решење повери домаћим илустраторима, међу којима је најистакнутији био Драгослав Стојановић.⁴¹

Из београдских школских дана Милене Павловић Барили сачувани су цртежи и акварели настали 1924. године на којима су приказане фигуре модерно одевених и нашминканих девојака.⁴² Њихова дечачки витка и издужена тела, као и позе својствени су тадашњим модним илустрацијама (сл. 7, сл. 8). Милене, ипак, не тежи да пренесе само информацију шта је тренутно најмодерније, већ их боји и благим хумором сагледавајући одлике новог, „гарсон“ (*garçonne*), стила у одевању.⁴³ Пародирајући нови канон лепоте, који је у супротности са „дојучерашњим“, предратним, идеалом бујне женствености, она пренаглашава крхкост девојачких тела дајући им анорексичан изглед. Приказана одећа је краћа него што је мода тада налагала, што би могло да укаже на то да је млада уметница запажала ову специфичност београдског модног укуса.⁴⁴ Она, понекад, пренаглашава детаље. Тако врхове модерних ципела приказује као праве шиљке, чија нефункционалност изазива осмех код посматрача (сл. 9).⁴⁵

Представљање модних новости није једина област илустровања која привлачи петнаестогодишњу Милену. Као вежбу за приказивање неке приче или новинског фељтона, она је 1924. године насликала нестварно витку црвенокосу жену са отвореним сунцобраном и окруженом јатом птица. На другој илустрацији приказана је са склопљеним сунцобраном како на повоцу води чупаво кученце са великом црвеном машном.⁴⁶ Тих година настала

39 О модним новостима у међуратној београдској штампи, в. Б. Поповић, *нав. дело*, 56–58. За период до Првог светског рата, в. М. Прошић-Дворнић, „Модни журнари у Београду до краја Првог светског рата, *Париска мода* ванредно издање дневног листа *Мали журнал*“, *Зборник Музеја примењене уметности* 28/29 (Београд), 1984/1985, 63–74.

40 Прва и најцењенија модна илустраторка била је Милица Бабић која се крајем 1930. године настанила у Београду започевши успешну каријеру костимографа и стручњака за примењену уметност и моду. Она је модне илустрације најчешће објављивала у *Полијици*, в. В. Поповић, *Примењена уметност и Београд 1918–1941*, 163. Поменимо и Аниту Делијанић-Мирит, која је 1939. године извела насловну страну првог броја часописа *Мода у слици и речи*, в. *Isto*, 167–168.

41 Осим Стојановића, аутори су ретко пописивали ова своја дела, в. В. Поповић, *нав. дело*, 167, сл. 22.

42 I. Subotić i dr., *нав. дело*, сл. 44, 45, 50.

43 Стил „мушкарче“ (*garçonne*) је, у свим појединостима, уобличен 1923. године, а трајао је до краја те деценије. Он је драстично променио изглед жене у односу на време пре Првог светског рата, в. Б. Поповић, *Мода у Београду 1918–1941*, 26–39.

44 *Исто*, 59.

45 I. Subotić i dr., *нав. дело*, сл. 44. Врхови ових ципела асоцирају на обућу ношену од касног 13. до средине 15. века.

46 Ж. Граовац, *нав. дело*, црт. на стр. 198.

су и два акварела која се чувају у Историјском архиву Београда. На једном је танани витез у сјајном оклопу са црвеним плаштом (сл. 10), а на другом је изведена типична ар деко илустрација – лепотица, са фризуром коју је прославила холивудска глумица Лујза Брукс (Louse Brooks) и у припијеној „кинеској“ пиџами, седи на, тада модерним, великим јастуцима и држи дугачку мушкету са цигаретом (сл. 11).⁴⁷

Акварели и пастели Милене Павловић Барили били су запажени и похваљени на завршној школској изложби одражаној јуна 1926. године.⁴⁸ На јесен исте године она је са мајком Даницом отпутовала у Минхен. У граду у коме су се школовали и срели њени родитељи, седамнаестогодишња Милене је, припремајући се за полагање пријемног испита на ликовној академији, похађала две приватне школе. Тада је била ученица цењеног сликара и педагога Хајнриха Книра (Heinrich Knirr, 1862–1944),⁴⁹ као и брачног пара Блохерер (Blocherer).

За разлику од Книра, Мини (Minni) и Карло Блохерер (Karlo Blocherer) држали су часове посвећене не само сликарству већ и примењеној графици и раду са текстилом.⁵⁰ Ова школа била је једна од бројних, углавном приватних, европских и америчких школа које су нудиле програме прилагођене појави и потреби великог броја жена да се финансијски еманципују и професионално остваре бавећи се уметношћу. Текстил је традиционално сматран женским пољем рада, а двадесетих година 20. века постоји велика потреба за модерно обликованим уникатним и серијски произведеним текстилом, намењеном одевању и уређењу ентеријера. Књижна и новинска илустрација су, такође, представљали тражену и профитабилну област примењене графике, а управо је тих година бављење модном илустрацијом постало доступније надареним младим женама.⁵¹

Пратећи наставу у школи *Блохерер*, Милене Павловић Барили већ од септембра 1926. године ради низ модних илустрација.⁵² На свакој је представљена женска фигура у смелој вечерњој хаљини и са накитом. Модели хаљина указују на маштовитост и склоност према гламурозним аспектима моде који су карактеристични за филм, варијете и позориште, више него за реалну модну праксу. Милени је, такође, било важно да представи идеализовани тип савремене жене, самосвесне и самодоволне жене. Настала две

47 Ова два акварела су датована у 1925–1926, в. Б. Бранковић и др., *Векови Београда*, Београд, 2003, сл. на стр. 140.

48 Н. Д., „Изложба Уметничке школе“, *Полиџика*, 23. 6. 1926.

49 Книр је данас познат као професор Паула Клеа, али и као званични портретиста Адолфа Хитлера и његове мајке. У тексту објављеном септембра 1927. године истиче се да је Милене „једна од најталентованијих ученица чувеног професора Книра у Минхену“, в. Анон., „Једна мала уметница“, *Жена и свеј* (Београд), 15. 9. 1927.

50 Школу је 1915. године основала сликарка Мини Босхард (Minni Bosshardt), која се 1918. удала за свог колегу Карла Блохерера (Karlo Blocherer, 1889–1964). Рад школе је обновљен 1946. године, а данас је специјализована за сликарство, примењену графику и уређење ентеријера. Ови подаци су преузети са званичног сајта *Блохерер* школе.

51 С. Blackman, *100 Years of Fashion Illustration*, London, 2007, 80.

52 Ј. Милојковић, *Милене Павловић Barilli*, Пожаревац, Нови Сад, 2007, кат. бр. 18-22, са сл.

године касније, 1928, илустрација из Музеја примењене уметности је блиска овим остварењима (сл. 12).⁵³

Претпостављамо да су у оквиру наставног плана *Блохерер* школе настале и сложеније компоноване илустрације из 1927. године, *Дама у фойељу* (сл. 13), *Дама са лејтиирима*, *Дама у црној хаљини*, *Дама са моноклом* и друге. Њихова примењивост је могла бити вишеструка – да илуструју текст са темом из савременог живота, да оглашавају неку трговину накита, козметичких препарата, модни салон и сл. Уз додати назив часописа, оне су представљале решења насловне стране.⁵⁴ Сачувана је и неколицина таквих дела на којима су обједињене представе погрсја лепих жена са занимљиво исписаним називима часописа *Vogue*, *Die Dame*, *Red Book* и *Life*. Она показују да је млада уметница у потпуности савладала и прихватила стилске и иконографске одлике ар декоа. У појави и промовисању овог стила у визуелним уметностима међуратне епохе значајно место заузимали су управо поменути часописи. Они су, поред тога, и самој илустрацији дали дигнитет модерне уметничке дисциплине, обједињујући естетске, комерцијалне и технолошке захтеве, а били су и веома отворени за сарадњу са женским ауторима.⁵⁵

Крајем 1927. године Милена Павловић Барили уписала је ликовну академију, најпре у класи Хуга Хабермана (Hugo Habermann) да би од другог семестра прешла код Франца фон Штука (Franz fon Stuck, 1863–1928), сликара, графичара, вајара, архитекте и оснивача, као и најзначајнијег представника минхенског југендстила.⁵⁶ Под његовим менторством, Милена је урадила низ портрета и актова „школски изведеним и академски постављеним“ који нису донели новину у односу на њен претходни сликарски израз.⁵⁷ Конзервативна минхенска академија није подстицала Миленину заинтересованост за истраживање ликовног језика и тема својствених популарној култури „лудих“ двадесетих година 20. века. Већ у јуну 1928. године, два месеца пре смрти Фон Штука, она је прекинула са студирањем. Десетак година касније у интервјуу римском листу *Quadrivio* напоменула је да је минхенску академију напустила сматрајући је конвенционалном, „глупом“ и „назадном“.⁵⁸

Из Минхена Милена Павловић Барили одлази у Париз да би се крајем 1928. године вратила у Београд и приредила своју прву самосталну изложбу.

53 Оловка, туш, акварел; папир; 45 × 25 cm; сигнирано д. д.: Милена 1928, МПУ инв. бр. 10551. Ово дело је 1979. године откупљено од Пожеревљанина Бранка Стефановића.

54 То је била уобичајена пракса, уп. нацрт Жоржа Лепана за насловну страну часописа *Vogue* из 1928, у: E. Bréon et al., *1925 quand l'art déco séduit le monde*, Paris, 2013, 16.

55 Тако је чикашки женски магазин *The Red Book Illustrated*, који је почео је да излази 1903. године, био познат по кратким причама угледних писаца, међу којима је био и доста женских аутора, као и по илустрацијама и фотографијама угледних жена различитих професија. Више пута је мењао назив, а од 1929. године се назива *Red Book*.

56 О. Јанковић, *нав. дело*, 21–22. Франц фон Штук је био и професор Паула Клеа, Василија Кандинског и Јосефа Алберса.

57 О. Јанковић, *нав. дело*, 21–22. С друге стране, Лидија Мериник на низу цртежа, пастела и акварела насталих 1926–1928. види јаке утицаје југендстила, ар нувоа и ар декоа, као и самог Фон Штука, в. *Ista*, „Milena Pavlović Barilli: Slika u modi i moda u slici“, у: Milena Pavlović Barilli. *Pro futuro*, 61.

58 P. Ricci, „La pittrice Milena Barilli“, *Quadrivio* (Roma), 2. 5. 1937, preuzeto iz: L. Merenik, A. Petrović i M. Koch, *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija*, Beograd, 2009, 235.

Наредне године постала је чланица удружења уметника *Лага*, излагала је на Првој пролећној и Другој јесењој изложби и, самостално, у родном Пожаревцу.⁵⁹ Од 1930. године, само повремено борави у Србији, много путује и живи најчешће у Паризу. Последње године живота провела је у Њујорку (1939–1945).

Милена Павловић Барили је до своје париске фазе (1931–1939) радила цртеже, аквареле, темпере, пастеле и уљане слике надахнуте богато илустрованим часописима и књигама, плакатима са улица и из излога трговина, сентименталним филмским сценама, разгледницама и фотографијама.⁶⁰ Теме и стилске карактеристике тих дела својствени су ар декоу, који је средином двадесетих година 20. века на свом врхунцу. Декоративност и илустративност, које је Милена са рафинманом остваривала, карактеристични су за овај стил. „Декоративне слике... у исти мах и зреле елеганције и детињске наивности“⁶¹ обележили су њене ране радове, који су и тиме били у складу са укусом епохе. Миленини савременици и први критичари предвиђали су јој успешну каријеру у области илустрације, чије је професионалне захтеве током школовања добро савладала. Предвиђања су се остварила десетак година касније. Милена је 1938. године илустровала књигу *Париз* (Parigi) свог оца Бруна Барилија (Bruno Barilli),⁶² а убрзо потом постала сарадница престижних америчких модних и *life style* часописа.⁶³ У време њеног доласка у Њујорк амерички графички дизајн, посебно модни, био је у знаку комерцијализације надреализма и блиских уметничких поетика.⁶⁴ Захваљујући томе, ониричка нарација и деликатан, самосвојан сликарски израз који је уметница изградила током париских година били су добро прихваћени и у уредништвима помодних часописа. Илустрација, којом је Милена Павловић Барили била опчињена у раној младости, и којој је била посвећена и због могућности да бавећи се њоме себи омогућу финансијску самосталност, постала је последњих година живота важан извор прихода и сигурности у несигурним, ратним, временима.

59 О. Јанковић, *нав. дело*, 163.

60 Као *Сесџре*, *Moonshine*, *Севиља*, *Фанџазам*, илустрација из Музеја примењене уметности, *Дозефина Бејкер*, из 1928. године.

61 Цитати су преузети из: Д. Илић, „Интересантна изложба једне наше уметнице у Лондону“, *Време*, 24. 3. 1931.

62 „Kratka hronologija života i rada Milene Pavlović Barilli“, у: *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija*, Beograd, 2009, 238

63 О Милени као илустраторки америчких часописа, в. S. Kragulj, *Брисање граница: „Тесна“ Европа и „богатство“ Америке*, у: *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro*, 89–205 (са старијом литературом).

64 К. Fijalkowski, „Black Materialism. Surrealism faces the Commercial World“, in: G. Wood (ed), *Surreal Things. Surrealism and Design*, London, 2007, 107; D. Blum, „Fashion and Surrealism“, in: G. Wood (ed), *Surreal Things. Surrealism and Design*, 158–159. Тако је Ђорџо де Кирико (Giorgio de Chirico) 1936. године илустровао насловну страну јануарског броја британског *Voga*, в. D. Blum, *нав. дело*, 159, сл. 8.32. Од надреалистичкиња које су радиле за *Vog* и *Harpers bazar*, поменимо Леонор Фини (Leonor Fini), в. *Isto*, 158. Пре него што су свој сликарски израз комерцијализовали у складу са захтевима модног графичког дизајна, надреалисти су дизајнирали накит, модне детаље и излоге за париске модне куће, као и за америчке робне куће, в. *Isto*, 141–142.

ЛИТЕРАТУРА

- А(лексић), Д(раган). „Изложба слика г-це Милене Павловић-Барили“, *Време* (Београд), 17. 12. 1928.
- Аноним. „Једна мала уметница“, *Жена и свети* (Београд), 15. 9. 1927.
- Аноним. „Изложба сликарских радова госпођице Милене Павловић-Барили“, *Жена и свети* (Београд), јануар 1929.
- Battersby, Martin. *Art Deco Fashion. French Designer 1908-1925*, Academy Editions St. Martin's Press, London, New York, 1984.
- Blackman, Cally. *100 Years of Fashion Illustration*, Laurence King Publishing, London, 2007.
- Blum, Dilys. „Fashion and Surrealism“, in: Wood, Ghislaine (ed). *Surreal Things. Surrealism and Design*, V&A Publications, London, 2007, 158–159.
- Бранковић, Бранка и др. *Векови Београда*, Историјски архив Београда, Београд, 2003.
- Bréon, Emmanuel et al. *1925 quand l'art déco séduit le monde*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Norma, Paris, 2013.
- Васић, Павле. „Уметничка опрема књиге у Србији до 1941“, *Књижа и свети* 8, Београд, 1958, прештампано: *Доба уметности, Студије и чланци*, Ваљево, 1990, 229–235.
- Васић, Павле. *Примењена уметност у Србији 1900-1978. Пролејомена за историју примењених уметности код нас*, Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, Београд, 1981.
- Граовац, Живосавка. *Оiledало душе. Милене Павловић Varilli*, Просвета, Београд, 1999.
- Димитријевић, Коста. „Милене на двору Карађорђевића“, *Политика*, 28. 5. 1990.
- Илић, Драга. „Интересантна изложба једне наше уметнице у Лондону“, *Време* (Београд), 24. 3. 1931.
- Јанковић, Оливера. *Милене Павловић Барили*, Тор, Војноиздавачки завод итд., Београд, 2001.
- Јанц, Загорка. *Стара српска карикатура*, Музеј примењене уметности, Н.И.П. Политика, Београд, б. г. и.
- Јанц, Загорка. „Драгослав Стојановић, београдски карикатуриста и сликар 1891-1945“, *Годишњак рада Београда* 37, 1991, 137–144.
- Capitaine, Jean-Louis. *Les affiches du cinéma français*, Édition Seghers, Paris, 1988.
- Kragulj, Snežana. „Brisanje granica: „Тесна“ Европа и „bogatstvo“ Amerike“, u: *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Hesperiaedu, Beograd, 2010, 89–205.
- Краут, Вања. „Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју“, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 4 (Нови Сад), 1968, 383–388.
- Кр(клец), (Густав). „Изложба сликарских радова Милене Павловић-Барили“, *Живой и рад*, књ. III, св. 13, Београд 1929, 76.

- Кулунџић, Звонко. „Сликар г-ђа Бета Вукановић“, *Београдске ошћинске новине* 1 (Београд), 1940, 56–65.
- Марковић, Рад. „Д. Стојановић“, *Реч и слика* 1, Београд, 1926, 65–69.
- Merenik, Lidija, Petrović, Aleksandar i Koch, Magdalena. *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija*, Hesperiaedu, Beograd, 2009.
- Merenik, Lidija. „Milena Pavlović Barilli. Slika u modi i moda u slici“, u: *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Hesperiaedu, Beograd, 2010, 55–87.
- Милојковић, Јелица. *Милена Павловић Барили*, Пожаревац, Нови Сад, 2007.
- Н. Д., „Изложба Уметничке школе“, *Полиџика*, 23. 6. 1926.
- Petrović, Veljko. „Dragoslav Stojanović“, u: S. Stanojević (ur.). *Narodna enciklopedija. Srpsko-hrvatsko-slovenačka*, knj. IV, Zagreb, 1929, 496.
- Пилковић, Дора. „Изложба слика г-це Милене Павловић-Барили“, *Венац* (Београд), (књ. XIV, св. 4 и 5), 1. 1. 1929, 390–391.
- Поповић, Бојана. *Мода у Београду 1918-1941*, Музеј примењене уметности, Београд, 2000.
- Роповић, Војана. *Применјена уметност и Београд 1918-1941*, Музеј применјене уметности, Београд, 2011.
- Protić, Miodrag B. i dr., 1929-1950: *nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Музеј савремене уметности, Београд, 1969.
- Прошић-Дворнић, Мирјана. „Модни журнаи у Београду до краја Првог светског рата, *Париска мода* ванредно издање дневног листа *Мали журнал*“, *Зборник Музеја примењене уметности* 28/29 (Београд), 1984/1985, 63–74.
- Ricci, Paolo. „La pittrice Milena Barilli“, *Quadrivio* (Roma), 2. 5. 1937, preuzeto iz: Merenik, Lidija, Petrović, Aleksandar i Koch, Magdalena. *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija*, Hesperiaedu, Beograd, 2009, 235.
- Samardžić, Nikola i dr., *Milena Pavlović Barilli, Vero Verius. Vreme, život, delo*, Hesperiaedu, Beograd, 2010.
- Стојановић, Сретен. „Изложба радова Милене Павловић Барили“, *Полиџика*, 18. 12. 1928.
- Subotić, Irina i dr. *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Hesperiaedu, Beograd, 2010.
- Трифунковић, Лазар. *Српска црџачко-сликарска и Уметничко-занајска школа у Београду (1895-1914)*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1978.
- Fijalkowski, Krzysztof. „Black Materialism. Surrealism faces the Commercial World“, in: Wood, Ghislaine (ed). *Surreal Things. Surrealism and Design*, V&A Publications, London, 2007.
- Frantz Kery, Patricia. *Art Deco Graphics*, Thames and Hudson, London, 1986.
- Huljev, Ingrid. „Milena Pavlović Barilli: U svetu modnih ilustracija“, u: *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Hesperiaedu, Beograd, 2010, 245–264.
- Чупић, Симона. *Грађански модернизам и ѿџуларна кулџура. Еџизоде модноџ, ѿомодноџ и модерноџ (1918-1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2011.

ILLUSTRATION IN THE EARLY OPUS OF MILENA PAVLOVIĆ BARILLI

SUMMARY

The 1920s, when Milena Pavlović Barilli was studying and producing her early works, were stimulating for this young artist's additional formation as an illustrator, an occupation that was sought-after and accessible to women artists at that time. Beta Vukanović and Dragoslav Stojanović, her professors at the Royal Art School in Belgrade (1922-1926) and the lecturers of the *Blocherer* school in Munich (1926-1927) trained her for work in this discipline of applied art. The topics and style of her illustrations, created during and immediately after she finished her studies, are characteristic of *Art Deco*, the style that was at its peak in 1925. Milena Pavlović Barilli mastered the characteristics of this style – to be decorative and illustrative – with refinement. Her early works, created as illustrations for fashion news and products, as well as for literary works, also had the “childish naiveté”, which was in harmony not just with the young age of the artist, but also with the popular taste of the epoch.

The critics of the first independent exhibition of Milena Pavlović Barilli, held in Belgrade in 1928, predicted that she would have a successful career in illustration. These predictions came true some ten years later. In 1938, she illustrated a book *Paris (Parigi)* by her father Bruno Barilli and, soon after that, she became an associate of prestigious American fashion and *life style* magazines, the design of which bore the hallmark of commercialised surrealism and similar artistic poetics.

Key words: Milena Pavlović Barilli, illustration, fashion illustration, 1920s, *Art Deco*, Dragoslav Stojanović, Beta Vukanović, the *Blocherer* school



Сл. 1 Бета Вукановић, *Уредница женској часопису* (Жена и свет), Београд, јануар 1929, 2)

Pic 1 Beta Vukanović, *Editor of the women's magazine* (Woman and the World, Belgrade, January 1929, 2)



Сл. 2 Милена Павловић Барили, карикатура краљице Марије Карађорђевић, 1924 (L. Merenik, A. Petrović i M. Koch, *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija*, Beograd, 2009, 196)

Pic 2 Milena Pavlović Barilli, caricature of Queen Marija Karađorđević, 1924 (L. Merenik, A. Petrović and M. Koch, *Milena Pavlović Barilli. Ex post. Kritike, članci, bibliografija* (Critiques, Articles, Bibliography), Belgrade, 2009, 196)



Сл. 3 Милена Павловић Барили, илустрација (Ж. Граовац, *Огледало душе Милене Павловић Барили*, Београд, 1999, 197)

Pic 3 Milena Pavlović Barilli, illustration (Ž. Graovac, *Oгледало душе Милене Павловић Барили*, (Reflection of the Soul of Milena Pavlović Barilli), Belgrade, 1999, 197)

Сл. 4 Драгослав Стојановић, илустрација за париски часопис, 1920, 54,7 × 38,2 cm, гваш, оловка, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 23487

Pic 4 Dragoslav Stojanović, illustration for a Paris magazine, 1920, 54.7 × 38.2 cm, gouache, pencil, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 23487.



Сл. 5 Бранко Шотра, зидњак *Мајеринство*, извела Рајка Боројевић, око 1927, 88,5 × 66 cm, платно, ажур, вез, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 23406

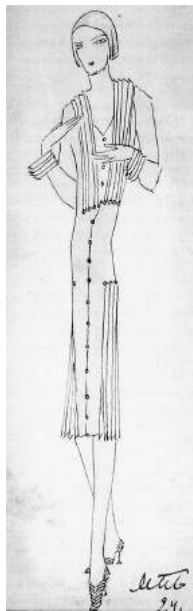
Pic 5 Branko Šotra, wall bulletin *Materinstvo* (Motherhood), executed by Rajka Borojević, around 1927, 88.5 × 66 cm, canvas, à-jour-work, embroidery, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 23406





Сл. 6 Драгослав Стојановић, насловна страна магазина (Реч и слика, Београд, бр. 1, 1926)

Pic 6 Dragoslav Stojanović, cover of the magazine *Реч и слика* (Word and Image), Belgrade, issue No. 1, 1926)



Сл. 8 Милена Павловић Барили, илустрација, 1924 (I. Subotić i dr., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Beograd, 2010, 227)

Pic 8 Milena Pavlović Barilli, illustration, 1924 (I. Subotić et al., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja* (Topics, Symbols, Meanings), Belgrade, 2010, 227)

Сл. 7 Милена Павловић Барили, илустрација, 1924 (I. Subotić i dr., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Beograd, 2010, 213)

Pic 7 Milena Pavlović Barilli, illustration, 1924 (I. Subotić et al., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja* (Topics, Symbols, Meanings), Belgrade, 2010, 209)



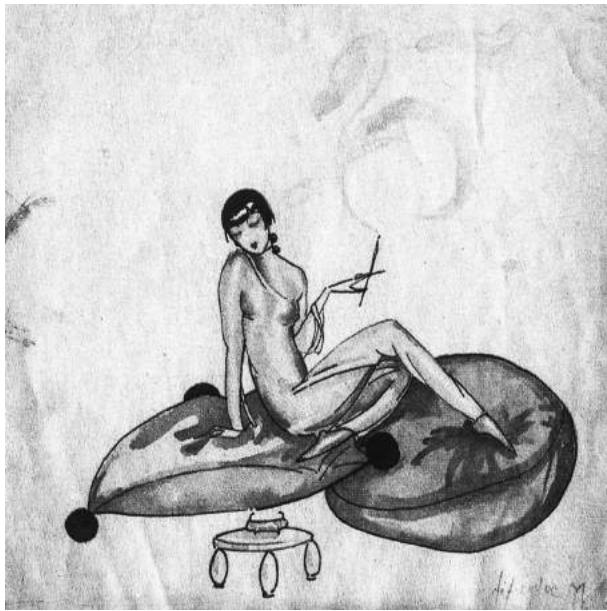
Сл. 9 Милена Павловић Барили, илустрација, 1924 (I. Subotić i dr., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Beograd, 2010, 209)

Pic 9 Milena Pavlović Barilli, illustration, 1924 (I. Subotić et al., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja* (Topics, Symbols, Meanings), Belgrade, 2010, 209)

Сл. 10 Милена Павловић Барили, илустрација (Б. Бранковић и др., *Векови Београда*, Београд, 2003, 140)

Pic 10 Milena Pavlović Barilli, illustration (B. Branković et al., *Векови Београда* (Centuries of Belgrade), Belgrade, 2003, 140)





Сл. 11 Милена Павловић Барили, илустрација (Б. Бранковић и др., *Векови Београда*, Београд, 2003, 140)
 Pic 11 Milena Pavlović Barilli, illustration (B. Branković et al., *Векови Београда* (Centuries of Belgrade), Belgrade, 2003, 140)



Сл. 12 Милена Павловић Барили, илустрација, 1928, 45 × 25 cm, оловка, туш, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 10551
 Pic 12 Milena Pavlović Barilli, illustration, 1928, 45 × 25 cm, pencil, ink, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 10551



Сл. 13 Милена Павловић Барили, *Дама у фойељу*, 1927 (I. Subotić i dr., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja*, Београд, 2010, 219)
 Pic 13 Milena Pavlović Barilli, *A Lady in an Armchair*, 1927 (I. Subotić et al., *Milena Pavlović Barilli. Pro futuro. Teme, simboli, značenja* (Topics, Symbols, Meanings), Belgrade, 2010, 219)



Сл. 14 Милена Павловић Барили, илустрација за насловну страну часописа *Red Book*, 1927 (Jelica Milojković, *Milena Pavlović Barilli (1909-1945)*, Banja Luka, 2011, 16)
 Pic 14 Milena Pavlović Barilli, illustration for the cover of the *Red Book* magazine, 1927 (Jelica Milojković, *Milena Pavlović Barilli (1909-1945)*, Banja Luka, 2011, 16)

Milena G. GEORGIEVA

Institute of Art Studies – BAS (Sofia)

ON THE COLLECTION OF BULGARIAN PAINTINGS
FROM THE 1920^S AND 1930^S IN THE NATIONAL MUSEUM
IN BELGRADE: VIEW FROM BULGARIA¹

Abstract: This paper approaches the Bulgarian artworks in the collection of the National Museum from a wider cultural and historical perspective, and in relation to the political and cultural contacts between Bulgaria and Yugoslavia during the 1920s and 1930s. Also, it introduces a more comprehensive consideration, through the creation of a website, highlighting some of them, in particular, through parallels with works that are owned by the Bulgarian museums.

The paper points to the origin of these particular works of art and to the ideological movements and stylistic tendencies in Bulgaria. These are works by outstanding Bulgarian artists who emerged in the period between the two world wars – in the heyday of Bulgaria – during numerous contacts with Europe and the Kingdom of Yugoslavia. The Bulgarian collection in Belgrade is of great value not only for the history of the Bulgarian art with which art-lovers, generally, are not so familiar, but for the National Museum in Belgrade and its public.

Key words: Bulgarian painting, National Museum in Belgrade, collection, South Slav contacts, modernism

The National Museum in Belgrade possesses one of the biggest and most complete collections of Bulgarian art from the first half of the twentieth century to be found beyond the borders of Bulgaria. If we exclude private collections, there is

1 This article was first published in Bulgaria. See М. Георгиева. „Българска живопис от 20-те и 30-те години в Народния музей в Белград“, *Проблеми на изкуството* 1 (София), 1996, 52-59. Here, it is given in a slightly expanded and supplemented variant. I would like to express my gratitude to Professor Irina Subotić for acquainting me with the Bulgarian collection during my visit to Belgrade in 1990, and for providing me with valuable materials for writing this publication.



hardly any other museum abroad that can exhibit Bulgarian paintings from this period and in such scope. The nineteen masterpieces² in the National Museum in Belgrade produced by Bencho Obreshkov, Sirak Skitnik, Dechko Uzunov, Boris Denev, Nikola Marinov, Nikola Tanev, Alexander Bozhinov, Elisaveta Konsulova-Vazova, Stoyan Venev, Chudomir (Dimitar Chorbadzhiiski) and Kitsa Markova do not span such a long period of time – from the end of the 1910s to the end of the 1930s.

The question naturally arises as to how artworks by prominent Bulgarian artists came to be in the National Museum in Belgrade. Namely, why are these artists here? And generally speaking, how was the basic fund of the collection accumulated? The best answer to the question of how the collection of Bulgarian paintings in Belgrade was formed lies in the history of South Slav artistic contacts and, more particularly, contacts between the Kingdom of Bulgaria and the Kingdom of Yugoslavia.

At the beginning of the twentieth century, Bulgarian art was already endeavouring to find its way beyond the borders of Bulgaria and assert its role in the lively artistic exchange of aesthetic ideas with the creative artistic centres in the Balkans that were spiritually close to it – Belgrade, Zagreb, Ljubljana and later on, Athens, as well.

The Union of South Slav Artists *Lada*, founded in 1904 by Serbian, Croatian, Slovenian and Bulgarian artists, marks the beginning of a tradition that would continue to grow throughout the 1920s and 1930s, even though in another form of interaction. The South Slav contacts (1904-1912), which were very active and favourable up to the wars, included all the Bulgarian artists who were members of the Bulgarian section of *Lada*. They had the opportunity to exhibit periodically at the four big South Slav exhibitions – a genuine school of modern art.³ The first purchases of artworks by Bulgarian authors took place in Belgrade during 1904 and 1912 (Nikola Marinov was among the artists whose paintings were in high demand), and in Zagreb.⁴ However, from this earliest period, the National Museum does not possess anything, at all.

The wars (Interallied and First World War) for a long while severed the expression and exchange of ideas among Bulgarian artists and those of the other South Slav centres. Still, for spiritually close personalities who advocated avant-garde art, such as the poets and critics Ljubomir Micić and Geo Milev, there were no political obstacles. Judging by their correspondence and publications in the pe-

2 In actual fact, there are 19 artworks registered in this collection of paintings, including an unidentified book illustration (?), which is attributed to Alexander Bozhinov. Without more evidence, I cannot claim definitively that it is his work. Besides the paintings, the National Museum possesses caricatures by Alexander Bozhinov, Petar P. Morozov, Iliya Bezhkov, Rayko Alexiev, Kamen Kamenov and a satiric sculpture by Yanko Pavlov.

3 For more details about South Slav artistic contacts and the Bulgarian participation therein, see M. Георгиева, *Съюзът на южнославянските художници „Лада“ (1904-1912). Българските художници на южнославянските изложби*, София, 1994; Eadem, *South Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and the Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904-1912*, Sofia, 2008.

4 М. Георгиева. *Съюзът на южнославянските художници „Лада“ (1904-1912). Българските художници на южнославянските изложби*, София, 1994.

riodical *Plamak* [*Flame*] in 1924, on the one hand, the importance the Bulgarian poet attributed to 'Zenitism' as a vanguard movement, and on the other, Ljubomir Micić – to modern Bulgarian art – is evident. The invitation from Ljubomir Micić to Bulgarian artists to take part in the big exhibition of avant-gardism in Belgrade, which he organized in 1924, is well known.⁵

The collaboration among the South Slav countries already commenced at the beginning of the twentieth century remained topical – its opportunities were not exhausted – and at the end of the 1920s and beginning of the 1930s, relations between Bulgarian and Yugoslav artists were seen to expand, once more. The need for intellectual communication (namely spiritual, not political!) was so strong among the Slav nations in the Balkans, more particularly between the Serbs and Bulgarians that intellectuals, as proponents of these tendencies, initiated important and specific steps to forge better mutual acquaintance and cooperation. This coincided with the forthcoming political détente between Serbia and Bulgaria (the highest level meetings between King Alexander and Tsar Boris in 1933-34),⁶ as well as with the establishment of a Bulgarian-Yugoslav Society (1933). In 1937, Bulgaria and Yugoslavia concluded a secret 'pact of eternal friendship and lasting piece', enabling Bulgaria to break through the international isolation imposed on it after the First World War.⁷ In contrast to 1904, when artists were the initiators of cultural collaboration, at the end of the 1920s and the beginning of the 1930s, friendly relations were first established by the PEN-club authors, and journalists.⁸ The visits, gatherings, conferences, trips back and forth among them became a usual occurrence at the beginning of the 1930s, and the translation of the poems of Elisaveta Bagryana, Dora Gabe, Elin Pelin's stories, those of Yordan Yovkov and Angel Karaliychev, Vladimir Polyanov's novels encountered an enthusiastic reception in Belgrade and Zagreb. No less was the admiration on the pages of the Bulgarian press for the poems of Desanka Maksimović, Todor Manojlović, Rade Drainac,⁹ Gustav Krklec, etc. The comedies of Branislav Nušić were performed with great success in the National Theatre in Sofia.

It should be noted that for Bulgarian fine arts, Belgrade and Zagreb had always represented a launching pad towards the Western art centres, despite the complicated destiny of South Slav relations after the Interallied and First World Wars. A par-

5 From the Bulgarian side, taking part were artists, close to the modernistic circle of Geo Milev – Ivan Boyadzhiev, Mircho Kachulev and Anna Balsamadzhieva. See И. Суботич, „Сътрудничеството на списание „Зенит“ с българските художници”, *Изкуство* 3 (София), 1996, 7-14. See also Р. Маринска, *20-те години в българското изкуство*, София, 1996.

6 Ст. Груев, *Корона от тръни. Царуването на Борис III (1918-1943)*, София, 1991, 275-277.

7 *История на България (през погледа на историците* Ив. Божилов, В. Мутафчиева, К. Косев, А. Пантев, Ст. Грънчаров), София, 1993, 681.

8 Вл. Полянов, *Срещи по дългия път. Мемоарни импресии*, София, 1983, 121; Л. Малинова-Димитрова and Л. Димитров, *Елисавета Багряна в Словения*, София, 2013.

9 The Serbian poet published two manifestos about culture in the Balkans (in the newspaper *Literaturen glas* [*Literary voice*], 1929, 1931, as a contrast and a negation of West European culture. Although this met with distrust due to disapproval regarding Serbian internal policy against the Bulgarian minority, which was evident from the ensuing polemical response by Bulgarian intellectuals, the paradoxical ideas of Drainac, which were not all negatively intoned towards the West, were greeted with great interest and emotion. They achieved another objective – increasingly obvious cultural coherence, tolerance and dialogues among the intellectuals from the Slav countries in the Balkans.

ticularly characteristic phenomenon in the 1930s was the self-evaluation of many Bulgarian artists through the organization of their own exhibitions in the South Slav capitals. The first 'swallow' in this process was Nikola Tanev – the author, already famous for his numerous exhibitions throughout Europe, an artist with self-assurance, who believed that with these exhibitions he was popularising Bulgarian art abroad. Nikola Tanev contacted the artist Branko Popović, whom he viewed as 'one of the biggest supporters of rapprochement between the Bulgarians and the Serbs', and in January 1930 organized his first solo exhibition in Belgrade – in the *Cvijeta Zuzorić* Pavilion. 'In Belgrade, I exhibited sunny Bulgaria: the Balkan mountain and Karlovo, its gardens full of flowers, speaking about issues so close to the Serbian people. That is why my exhibition was accepted with great excitement. The press responded kindly to my paintings, while it was intimated that I appeared at a difficult moment in order to melt the ice between the two countries and that my exhibition contributed to a cultural friendship' – the artist stated in his recollections. His paintings were bought, as he personally mentioned in his memoirs 'for the city museum, for the 'Prince Pavel' Museum of those days.'¹⁰ Meanwhile, the painting 'Market in Karlovo' was purchased from the exhibition – an artwork from his mature period. This painting is nowadays in the possession of the National Museum in Belgrade.¹¹ Nikola Tanev travelled with his exhibition to Split and Zagreb, where he had the opportunity to meet the great Croatian sculptor, Ivan Meštrović. Furthermore, he deepened his ties with Serbian artists during his second exhibition in Belgrade, in 1934. On that occasion, again, one of his paintings was purchased by the 'Prince Pavel' Museum and some other of his paintings – by private collectors.

The artist and critic Branko Popović played a significant role in consolidating the collegial relations among the Bulgarian and Serbian artists. In 1933, an elite group of Bulgarian artists, following the concept of Sirak Skitnik, contacted Branko Popović¹² through the writer Vladimir Polyanov, his personal friend and with the help of the interpreter Siniša Paunović and the poet Gustav Krklec arranged a representative exhibition of seven Bulgarian painters during the same year in Belgrade. Some of the most popular artists of that time took part – Nikola Marinov, Boris Denev, Sirak Skitnik, as well as the young painters Bencho Obreshkov, Dechko Uzunov, Masha Uzunova, and Iliya Petrov, with a total of 117 paintings. The reaction of the Belgrade public was very favourable. Dragan Aleksić from the newspaper *Vreme* [*Time*] describes the pre-eminence of two striking personalities as 'artists of European rank' – Bencho Obreshkov and Sirak Skitnik – and in the newspaper *Politika* [*Politics*] he adds that with these two painters, one can observe 'the viril brush-stroke in this exhibition and the impressive coverage of the painting issues'.¹³ The purchases, made by the state at that time, marked the start of the collection of Bulgarian paintings in the National Museum, which steadily

10 Н. Танев, *Спомени (1919-1944)*, София, 1983, 121.

11 According to the documentation in the National Museum in Belgrade, the painting was conceded to the Museum by the Ministry of Foreign Affairs in 1930, i.e. it had been purchased from N. Tanev's exhibition in Belgrade, that same year.

12 Владимир Полянов. *Литературни анкети*, съст. А. Пиндиков, София, 1988, 90.

13 Quote from К. Кръстев, *Бенчо Обрешков*, София, 1982, 62.

increased as bilateral contacts grew between the two countries. Other paintings that were presented at this exhibition, which are currently part of the museum collection in the National Museum, were bought or acquired at a later stage by private patrons (e.g. 'Vase with blue flower' by Bencho Obreshkov was probably a gift to Branko Popović, (Pic. 1). A similar case is the painting by Nikola Marinov 'Three female images', which can be identified with 'Madonna' (Pic. 2), with the title being listed in the preserved catalogue of the exhibition.¹⁴ It was also acquired from a private collection and appeared in the National Museum, in 1987, completing the works from this exhibition that were bought for the museum. The Bulgarian collection of the museum is still growing – during the year 2008, Mrs. Sonya Serban donated 'Landscape' (with rocks – notes M.G.) by Bencho Obreshkov, which is probably the work designated with No. 39 and titled 'Landscape in the vicinity of Belogradchik' in the catalogue of the same exhibition (Pic. 3).

The success of the exhibition in Belgrade encouraged Bulgarian artists and the number of representative exhibitions grew – Prague (1936), Paris (1937), New York (1937), Athens (1940), an itinerant exhibition throughout Germany (1941), Budapest (1943), etc. Relations with Yugoslavia, however, had priority – in 1934, the modern Serbian society *Oblik [Shape]*, chaired by Branko Popović, organized a large independent exhibition in Sofia and in Plovdiv, which drew immense interest and appreciation as it featured the Serbian colleagues' novelties. The same year, the Croatian society *Zemlja [Earth]* paid a visit to Sofia and Ruse, where it held a joint presentation with the Bulgarian *Association of New Artists*. In the following year, 1935, the Bulgarian *Association of New Artists* and the Croatian society *Zemlja* organized a joint exhibition in Belgrade and in Zagreb, while with the assistance of the society '*Zemlja*' and the Bulgarian-Yugoslav league the *Association of New Artists* paid a visit with graphic exhibitions to Ljubljana and Maribor (1936).

Common ideas, related to the reflection of societal life and stylistic problems, linked with the invention of a new form, of a new expression, united the efforts of the Bulgarian and Yugoslav painters and strengthened relations among them.¹⁵ They were close to us with their European spirit, with their stylistic discoveries: 'Bijelić and Branko Popović were our true friends, we had wonderful evenings with them, both in Sofia and in Belgrade',¹⁶ some of the elderly members of the *Association of New Artists* recalled, and in support of these memories I would add that the high quality of artworks by Bulgarian painters are to be found in the private collection of Siniša Paunović – a poet, journalist and translator from Bulgarian – which were presented to him as a gift with the most sincere and warm feelings. Individual exhibitions of paintings by Bulgarian artists were organized not long after that in Belgrade – mainly by young people like the surrealist George Papazov in Belgrade (1934), and in Zagreb (1935), that of Dechko Uzunov (1936), of Bencho Obreshkov (1937), of Eliezer Alsheh (1937) in Belgrade, of Pavel

14 *Exposition d'art de peintres bulgares* (Belgrade), Sofia, 1933.

15 In the Bulgarian press (mainly in the newspaper *Literaturno glas [Literary voice]* and mag. *Zaveti [Covenants]*) many reproductions of Yugoslav painters were published, artistic life in Yugoslavia was carefully followed and their exhibitions were commented in extensive critical articles.

16 From discussions-interviews of the author with the Bulgarian artists Ivan Nenov and Bronka Gyurova from the 1980s.

Frantsaliiski in Ljubljana (1937), like those by the Serbian painters Milica and Nikola Bešević in Sofia (1934).

There were two major events in Bulgarian-Yugoslav artistic relations, through which, once again, the collection of the National Museum was enriched: the exhibition of the *Society of Women Painters* (1937) and the exhibition of the group of Bulgarian Cartoonists (at the end of the same year), in Belgrade. According to their founding principles, the two Bulgarian societies were unique – the first one was a branch of the *Society of Women with University Education* and the second was an informal union of cartoonists with different political and ideological affinities. The former, the *Society of Women Painters*, had been instituted not without the influence of feministic ideas, and thus it often presented art that was not equivalent with regard to quality. However, its membership included several important painters whose work was characterised by a modern approach to art, and who participated in the Belgrade exhibition. They were mainly members of the *Association of New Artists* or close in spirit to them, such as Vera Lukova, Ekaterina Savova-Nenova, Zoya Paprikova, Mara Tsoncheva, Todorka Burova, Bronka Gyurova, the sculptress Mara Georgieva, etc. Despite the fact that all of them participated in the exhibition of women painters in Belgrade,¹⁷ we also find works by other authors in the National Museum, perhaps the latter being more popular at that time with their impressionistic and decorative stylized mode of working, such as Elisaveta Konsulova-Vazova and Kitsa Markova. Vazova's work, however, is the best in the genre of flowers, which she painted throughout her long life and creative career.

The second collective exhibition – of Bulgarian cartoonists – was quite unusual in its characteristics. During the 1930s, the caricature crossed the border of other fine arts, as well – paintings and sculpture – enriching in this way their genre diversity and their formal-expressive arsenal. The regular, yearly caricature exhibitions in Bulgaria are proof that it has entered the exhibition halls as an independent and full-fledged art form, which enjoys widespread popularity. It is no accident that the powerful presentation of the Bulgarian cartoonists in Belgrade¹⁸ was the result not only of the choice of the most popular and favourite names among the Bulgarian public, as Alexander Bozhinov (the doyen of the Bulgarian caricature), Iliya Bezhkov (the artist who left a strong impression on the Belgrade critics with his good painting technique, and his philosophical attitude to life),¹⁹ the writer and painter Chudomir, the young painter with leftist ideas, Stoyan Venev, the painters Alexander Dobrinov, Rayko Alexiev, Kiril Buyukliiski popular for their cartoons of distinguished metropolitan personalities. Their presentation in Belgrade was very impressive also, due to the fact that the type of caricature by each of them was distinctive of itself, as well as interesting in terms of genre and technique. Thus, Yanko Petrov presented sculpture grotesques, Chudomir – water

17 *Художествена изложба. Българските художници*, Белград, 1937.

18 Paintings, at a cost of 60.000 Bulgarian Leva altogether, were bought by the Belgrade municipality and the Serbian government, and the newspaper "Slovenets" regretted that the exhibition would not visit Ljubljana, as well.

19 See Анон., „Югославски отзив за Илия Бешков“, *Изкуство и критика* 2 (София), 1938, 111-112.

colors, Alexander Bozhinov and Stoyan Venev – satirical paintings. Besides his fresh view of the everyday life of the peasants - shopi (Pic. 4), Alexander Bozhinov's artwork 'In the pub' speaks eloquently of the artist's self-assurance in his work as a painter, even though he gained popularity as a cartoonist and applied graphics artist. The two paintings on the motive 'Peasant with a donkey' (Pic. 5, 6) by Stoyan Venev were among the favourite, small humoristic sketches with which he built up the large and densely populated compositions of his genre scenes, household compositions, devoted to the peasant's life and more precisely to its cheerful side – artworks for which he became very popular and the 'Venev style' therein became inimitable. Stoyan Venev liked his characters, he never took a judgemental attitude regarding their gastronomic weaknesses and pagan liberties, and believed in their folk wisdom and natural pantheism.

The works of the cartoonists, purchased at their exhibition in Belgrade for the National Museum, put an end, chronologically, to the collection of Bulgarian paintings collected mainly during the 1930s.²⁰

The paintings in the National Museum in Belgrade cannot be viewed merely in the light of Bulgarian-Yugoslav artistic contacts. Their conceptual and stylistic features shall be understood more fully in the context of aesthetic ideas, in the context of the stylistic focuses and movements in Bulgarian arts, in the period between the two world wars. The emanation of a personal creative vision – they inevitably contain the cultural and artistic meanings of the generation that created them, as well as the of environment where they came into being. The genre superabundance of these 19 pieces of art, in which one observes symbolic compositions, domestic and pastoral scenes, landscapes, still life, interiors, flowers, tells of the thematic enrichment of Bulgarian painting, and how it flourished during the 1920s and 1930s.

How to raise Bulgarian art to the European heights, how to gain acknowledgement of its originality, quality, value, spirit? This was the idea defining the overall development of the new Bulgarian art after the Liberation of Bulgaria in 1878, and it was particularly crucial in the period between the two world wars. In Bulgarian paintings, the free, sometimes even bizarre combination of thematic, iconographic and stylistic elements, notwithstanding how strange it was, led not to hollow eclecticism but to interesting creative solutions. Common trends of development were often marked by the names of the societies being formed at a certain moment to foster those trends, even though only a limited circle of artists remained as their bearers. 'Contemporary', 'native' and 'new' art – these ideological-stylistic definitions expressed, albeit schematically, the abundance of ideas and most of all the individual artistic diversity of penmanship that existed in Bulgarian art. Behind the most common definitions Impressionism, Symbolism, Secession, Expressionism, Post Impressionism, Cezannism, Fauvism, the New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*), but not in its pure form, existed in a classical consequence and harmony with the West, but as separate predominating elements, forms and means of expression. The picturesque language, offered by them was utilised selectively, with modulation and with the consciousness that literal imitation was

20 In 1938, the Serbian cartoonists returned the visit of their Bulgarian cartoonists with a caricature exhibition in Sofia, and in 1939 and 1940, the Serbian cartoonist Kondor arranged two exhibitions of his own in Sofia.

harmful because it depersonalised the individuality of the artist.²¹ In the dichotomy of centre-periphery, such an attitude was valid more or less with respect to the art of the other Balkan countries, as well.

In the collection of the National Museum, the pictures that were closest, in terms of plot, to the so-called Movement for Native Art,²² were two watercolours by Nikola Marinov – one of the founders of the homonymous society. And if in ‘Two maidens in the field’ (Pic. 7) – an interesting and unknown example of the early work of the artist – the concepts of Symbolism and Secession were still strong, ‘Three female images’ (‘Madonna’), dryer in its execution and thus untypical of the work of the artist, was definitely created under the influence of the appeals for ‘native art’, even though Nikola Marinov was not one of the pioneers or regenerators of the painting of the 1920s. In the National Museum’s collection, the names of the core representatives of the movement are missing. But the genre scenes by Nikola Tanev (Pic. 8), and by Alexander Bozhinov, Chudomir’s rural characters (Pic. 9) and Stoyan Venev’s ones (Pic. 5, 6), the interior of the old mill by Kitsa Markova (Pic. 10), all of them, even though they date from a later period (painted during the 1930s), testify to the deeper roots and stable tradition, evident in this movement of Bulgarian painting. During the 1930s its development continued, but it was no longer so topical. Its enrichment moved in the direction of an abrupt change in stylistic approaches and the rejection of the rigorous symbolism of the images towards their simplification. Namely, in the National Museum, it is from this later period that most of the works related to this tendency, date. This, furthermore, explains their stylistic heterogeneity. They acquired features of the grotesque and the primitive (Stoyan Venev), of colorful exhilaration in the favourite Oriental markets (Nikola Tanev), pastoral accents and epic features in the architectural and mountain sceneries (Boris Denev). Only the interior of Kitsa Markova followed the older decorative tradition of the 1920s. These new moments enriched the understanding of the native art; they made it flexible and adaptive to the new conceptual and artistic requirements.

At the end of the 1920s, there was a new outburst of creative energy, a new thirst for a cardinal renewal of the arts in Bulgaria and its harmonisation with

21 A number of social and psychological, aesthetic and artistic reasons in the development of Bulgarian arts hindered the awakening of interest in Cubism, Constructivism, Futurism, Surrealism and especially Abstractionism, as well as their synchronous apprehension, despite the presence of separate events.

22 The Movement for Native Art and the *Rodno izkustvo* (Native Art) society, founded in 1919 were not identical. The movement was broader, and included artists from different societies and, in addition to the fine arts, it extended to literature, music, the theatre, and generally, the style of life and the household in Bulgaria. It emerged due to complicated social and psychological factors, moods of the minority after the losses of territories in the Balkan wars, and the isolation of Bulgaria from the European world after the signing of the Treaty of Neuilly (1919). There are different stylistic tendencies in the movement – from Academism to Decorativism in the elements of expression, but essentially, it embodied the aspiration to revive the past, to penetrate the virtues of the Bulgarian soul and identify the Bulgarian mainly with the pastoral and the peasant as the bearer of the true core, the indigenous, tradition. The scenes of rural life and the Christian Orthodox religion are saturated with a ritualism, transcendence and exaltation, unknown until then. The best achievements by the artists who belonged to this movement were in the sphere of decorative painting. Through its conventionalism they perceived the double dimensionality in the depiction of space, the independent significance of the form, incorporating elements mainly from Post Impressionism, Late Secession and German Expressionism. Among the most popular artists in this movement were Vladimir Dimitrov – the Master, Ivan Milev, Nikolay Raynov, Pencho Georgiev, Ivan Penkov, etc.

contemporary quests. The gradual demise of Symbolism, its transformation partly into 'Native Art', the rapid flare and extinction of some more vanguard quests led to the awareness that new roads to modern art were needed. This was the reason for Bulgarian art to turn its attention once again to the West – this time to Paris. The assessment of Cézanne and the movements that followed him seemed to be necessary for its growth. At the same time, there was an irresistible return to the simplicity of objects, to the mundane and its quiet undemanding beauty. Among the earliest advocates of these aspirations was the *Group of six* founded in 1927, in Sofia, with its eponymous gallery, including: Sirak Skitnik, Nikola Tanev, Boris Denev, Dechko Uzunov, Ivan Penkov, Ivan Lazarov. It is probably no coincidence that Bencho Obreshkov organized his first exhibition in that gallery after his return from Paris. In fact, these artists were the most active and most innovatively minded artists from the *Native Art* society. They were still formally its members during the 1930s, but the new pictorial expression for which they were searching most reasonably united them, albeit for a short time. During the transitional period between the years 1927–1931, their style evidently underwent some changes. Most of them were authors whose works were considered to be the most modern in the country, at that time. Since they pursued an active exhibition policy abroad, it was quite natural that half of the collection in the National Museum in Belgrade comprised works of art by their members. Without refusing to cling to domestic themes, they totally changed the intellectual contents and mostly artistic-formal means of their paintings. The pictorial origin overruled the decorative, but the picture was still 'a piece of the soul of the artist' (Sirak Skitnik), a new creative reality, subjected solely to the inner sight and intuition of the artist. The canvases of Sirak Skitnik, Bencho Obreshkov, Boris Denev from this transitional period of Bulgarian art bear inducements from Cézanne and reconsiderations of the lessons acquired from the late German Expressionism. At the same time, despite the experiments with colours, congenial also with some basic innovations of the Paris school, more particularly with the ones of Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Raul Dufy and the expressionism of Oskar Kokoschka, the analogies are most accurate with the so-called 'artists of the poetic reality' – Roland Oudot, Maurice Brianchon, André Dunoyer de Ségonzac, etc., who, after tiring of the avant-garde discoveries of the preceding generations reverted to the depiction of the realistic, to the objective. This in its essence was a modern type of realism, respecting traditions, but namely the traditions of modern painting. It was exactly this combination that was appreciated not only by the modernists belonging to the *Group of six*, but also to the younger generation of Bulgarian artists. As Kiril Krustev²³ writes, even though not officially determined under a certain stated platform, this group appeared as the connecting link and forerunner of the *Association of New Artists* that during the 1930s was the leading creative group on the Bulgarian art scene. The larger part of the canvases in the collection of Bulgarian paintings in the National Museum coincides with the zenith of some members of the *Group of the Six*, setting the tone of experimental quests, stimulating young colleagues

23 К. Кръстев, *op. cit.*, 21.

to find solutions for creative assignments. The *Association of New Artists* (1931),²⁴ including predominantly the generation of the 1930s, perceived most of the incentives of the above mentioned in their practice, just like it affected the nature of the art of the Six during the 1930s.

Thus, even though the collection of the National Museum possesses solely works from Bencho Obreshkov and Stoyan Venev, as real members of the Association of New Artists, Sirak Skitnik's canvases (Pic. 13, 14, 15), Dechko Uzunov (Pic. 11) and Boris Denev (Pic. 12) also fitted in with the aesthetic orbit of this society. During the 1930s, Sirak Skitnik's work gravitated towards the positions of the young artists. As a critic, he was their ardent defender, and Bencho Obreshkov was even elected as chairman of the society. In the three canvases of Sirak Skitnik from the collection of the National Museum, one can clearly see not only his evolution as an author but also the development of Bulgarian art from the 1920s to the 1930s. Thus, we can note that 'Forest landscape' (Pic. 13) belonged to the end of the 1920s, when Sirak Skitnik's decorative artistic thinking had not yet been experienced to the full, but there were already new features prevailing in his style that would become dominant at the beginning of the 1930s²⁵. 'Landscape in green' (Pic.14) probably belonged to the so-called landscape cycle from Koprivshtitsa, exhibited at this artist's first independent exhibition in Sofia, during 1933, which marked the new stylistic changes in his works. Sirak Skitnik's third landscape (Pic. 15) in the collection of the National Museum belongs among the series of Greek landscapes, painted during 1934 (i.e. it could not have been purchased from the exhibition of Bulgarian artists in Belgrade from 1933), and was probably acquired from a private collection during the Second World War. The value and the quality of the Greek landscape from the Belgrade collection is indubitable.²⁶ The landscapes from Greece have since long been evaluated by authorities on this artist as 'the most pictorial, most accomplished works by Sirak

24 The *Association of New Artists* was founded in 1931. It was related to a new attempt by the Bulgarian art to come closer to the most modern tendencies in European art and, more particularly, to the Paris school. The modern realism, "the new objectivity", the neoclassicism and the formal innovations of Cézanne were closest to these mainly young artists. The chamber genres, such as still life, interior, landscape, the nude and the portrait in their works developed in a new way and were very often combined in a hybrid form. The new realism returned to the beauty of colours, to the independent significance of the line and the emphasised gravity of the form. Another tendency among the artists belonging to this society was the social tendency – "the New Artists" painted the working class, they tried to bring their art closer to their needs, to their ideas, to the workers' life. Among the prominent representatives of the society were the painters Stoyan Sotirov, Kiril Tsonev, Bencho Obreshkov, Vera Nedkova, Vera Lukova, Eliezer Alsheh, Ivan Nenov, Boris Ivanov, the sculptors Ivan Funev, Nikolay Shmiregela, Vaska Emanuilova, the graphics artists Alexander Zhendov, Boris Angelushev, Veselin Staykov, etc. The surrealist George Papazov also gravitated towards them during his short two-year stay in Bulgaria. "The New Artists" were very active in international exhibitions.

25 A similar landscape, probably a preparatory étude to "Forest landscape" from the collection of the National Museum in Belgrade, if we judge by the proximity of the cold greyish-green range, the full identity of the motives, even though with fewer details and diminished sizes, is stored in the National Art Gallery in Sofia. It is registered under the name "Landscape in green" Inv. No. III- 07. It possesses the following peculiarities: oil on cardboard, 35 x 50 cm. See this picture in: Б. Рангелова. *Сирак Скитник (1883-1943) в Националната художествена галерия, София, 2003, б.п.*

26 Variant of this landscape, almost completely identical to the one in Belgrade is kept in the National Art Gallery under the name "Landscape from Athens (Acropolis)" Inv. No. III 1205. It has the following peculiarities: oil on cardboard, 50 x 70 cm. It is signed in the lower right corner. In fact, the title of the landscape is incorrect: both of our landscape and of the one in Belgrade, the archaic temple of Apollo at Corinth from the 6th century B.C. is used as a basic motive. It is quite probable that the landscapes were painted from memory. The variant in the National Art Gallery is published in: Б. Рангелова, *op. cit.*

Skitnik, as ‘one of the highest achievements in Bulgarian art, of landscape painting dating from the first half of the century.’²⁷ The perception of the famous artist and critic that nature has its mentality, which makes it an inseparable part of the universe and which has to be conveyed and not depicted,²⁸ led to a change in the formal arsenal not only of Sirak Skitnik himself, but generally of Bulgarian landscape painters. Bencho Obreshkov was also an adherent of these ideas, by interpreting them in a wider genre scope. He was presented in the collection of the National Museum with four magnificent works – two still life paintings and two landscapes. As a motif ‘Still life with cherries and flowers’ (Pic. 16) was obviously inspired by the famous still life paintings of Cézanne. It sounds exquisite and festive, and together with ‘Vase with a blue flower’ (Pic. 1), it is a valuable example of the early works of the artist, who had been greatly attracted to this genre. The landscape, depicting a bridge over the River Maritsa (Pic. 17), is in the cold, blue-green range and once again calls to mind the favourite motives and skills of the Paris school. The typical profile of the famous natural landmark in Bulgaria – the rocks in the vicinity of Belogradchik – are a motive of the second landscape by Obreshkov (Pic. 3), however untraditional with its dramatic hints compared to the idyllic rural paintings by Obreshkov. Here, the artist does not place such emphasis on the rocks themselves or their impressive sculptural forms, he tries to present them as theatrical scenery, resembling an enclosure encircling different terrains in the centre, then disappearing into the distance. They seem to be enveloping the herdsman and horses that one can hardly make out, thus underlining like in a panorama, the grandeur of the nature-artist. The modernist Obreshkov though, also painted official academic portraits, actually, with great skill and remarkable technical virtuosity – such is the profile portrait of Prince Pavel (Pic. 18), known also as a patron of the arts in Yugoslavia. Anyway, this is still a curious exception. The true Bencho Obreshkov, as well as Sirak Skitnik, Dechko Uzunov, Boris Denev, Stoyan Venev possess amazing similarities with the paintings of the Yugoslav artists from the society *Oblik*.²⁹ The expressiveness of the colours, pasty texture, the dramatic conception of the world show the affinity of Bencho Obreshkov with Petar Dobrović, Sirak Skitnik with Jovan Bijelić, and Stoyan Venev with Ignjat Job. The analogies can be complemented with some other of the Bulgarian artists. These are not only due to the close contacts that existed between our artists and those from Yugoslavia. The modernistic line in Bulgarian art from the 1930s, found a territory of contiguity in the existing and in the diversified Yugoslav modern artistic lines of so-called ‘expressionistic colourism’ and ‘intimate realism’. The common issue was probably due to the common preferred source of influence of that time – the Paris school³⁰, and also their

27 Т. Димитрова, „Сирак Скитник“, *Изкуство 1* (София), 1980, 39; Б. Рангелова, *Сирак Скитник (1883-1943) в Националната художествена галерия*, София, 2003, б.п.

28 Сирак Скитник, „За пейзажа“, *Избрани статии 1820-1943*, София, 1981, 66-73.

29 About the society *Oblik*, Prof. I. Subotić states that “it united the most progressive artists who clearly realised the necessity to trace the road for the contemporary tendencies in their circles”. И. Суботић. „Стихане на страстите в художествените търсения. Изкуството на тридесетте години в Белград на прехода между третото и четвъртото десетилетие“, *Проблеми на изкуството 1* (София), 1996, 21.

30 See М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 1, Београд, 1970, 147-152, 211-215.

Balkan perception of the world. The difference between the Bulgarian artists and the ones from Yugoslavia lay in the degree of proximity to the world centre, to the model. It was mainly due to the different paths along which the development of the arts in Bulgaria and Yugoslavia were heading during the postwar period, as a result of the different political orientation and the respective gravitation of the two countries. The difference was also due to ethnic psychological factors: for example the rational temperance and prudence in everything, including in the arts with the Bulgarians, and the highly emotional, vital nature with the Serbs and Croats, striving not only to diligently learn but also to conquer and go beyond the model. It is paradoxical, but 'the Balkanisation of the West', which the Serbian poet Rade Drainac advocated – an idea which fascinated the artists from Yugoslavia at that time, but was met with skepticism in Bulgaria – found expression not in the unique creativity that, basically, surged in the large European arts centres, but in the hypertrophy, in the powerful exaggeration of the initial stylistic parameters that reverberated from the 'centre' towards the 'periphery'. It seems, however, that the originality of modern Yugoslav art lay precisely in the crimson extravagance and artistic depiction of this 'anti-European' philosophy. And precisely this urge to modernity aroused admiration, and fascinated and provoked a large number of our artists. For this reason also, the commensurability with Europe started out as a rule from the Balkan cultural venues of Belgrade and Zagreb.

The late date of the paintings 'Market in Karlovo' (Pic. 8) by Nikola Taney, 'In the pub' by Alexander Bozhinov (Pic. 4) and mainly 'Pelargoniums' (Pic. 19) by Elisaveta Konsulova-Vazova testify to the vitality of another direction in Bulgarian painting – impressionistic. In Bulgarian painting its further development was governed by academic rules, i.e. was converted into a template despite the fact that during the 1930s, fresh solutions were unexpectedly found. Nikola Taney and Alexander Bozhinov were no longer interested in the anecdotic and illustrative side of these motifs, so typical of the generation of the genre scenes of everyday life, but solely in the colour proportions, offered by the exoticism of the motifs. In a temperamental and confident way, with a swiftness and even mannered virtuosity, they charted the way. The mature creativity of Elisaveta Konsulova-Vazova as a painter, who belonged to the generation of our first Impressionists, dated from a considerably later period – the 1920s and beginning of the 1930s. This delay, however, in no way diminishes the charm and fascination of her inspired paintings, depicting mainly flowers. On the contrary, together with other artists she retained a more moderate background, whereas the new trends in Bulgarian paintings from the 1930s found their own expression.

The Bulgarian collection of paintings in the National Museum in Belgrade has the potential to grow. The South Slav contacts from the beginning of the twentieth century, like the contacts between Serbia, Croatia and Bulgaria during the 1930s, contributed to an veritable invasion of Bulgarian art in these countries. The further targeted tracing of private collections in Serbia and Croatia would probably enrich the range of the works preserved in the National Museum, even more.

BIBLIOGRAPHY

- Аноним. „Успех на карикатурната изложба в Белград. Откупени картини“, *Зора* № 5561 (София), 10. 1. 1938 [Anonim. „Uspeh na karikaturната izlozhba v Belgrad. Otkupeni kartini“, *Zora (Dawn)* No 5561 (Sofia), 10. 1. 1938].
- Аноним. „Българската карикатура най-добрата на славянския юг. „Словенец“ съжالياва, че словенците не могат да видят изложбата“, *Зора* № 5568 (София), 18. 1. 1938 [Anonim. „Bulgarskata karikatura nay-dobrata na slavyanskiya yug. „Slovenets“ sazhalayava, che sloventsite ne mogat da vidyat izlozhbata“, *Zora (Dawn)* No 5568 (Sofia), 18. 1. 1938].
- Аноним. „Югославски отзив за Илия Бешков“, *Изкуство и критика* 2 (София), 1938, 111-112 [Anonim. „Yugoslavski otziv za Iliya Bezhkov“, *Izkustvo i kritika* 2 (Sofia), 1938, 111-112].
- Българско изкуство 120 години (1892-2012) – дружества, съюзи, групи*, Съюз на българските художници, София, 2012 [*Bulgarsko izkustvo 120 godini (1892-2012) – druzhestva, sayuzi, grupi*, Sayuz na bulgarskite hudozhnitsi, Sofia, 2012].
- Димитрова, Татяна. „Сирак Скитник“, *Изкуство* 1 (София), 1980, 36-39 [Dimitrova, Tatyana. „Sirak Skitnik“, *Izkustvo (Art)* 1 (Sofia), 1980, 36-39].
- Дружество на новите художници 1931-1944. 80 години от основаването му*, Софийска градска художествена галерия, София, 2012 [*Druzhestvoto na novite hudozhnitsi 1931-1944. 80 godini ot osnovavaneto mu*, Sofiiska gradska hudozhestvena galeria, Sofia, 2012].
- Exposition d'art de peintres bulgares* (Belgrade), Poligrafia, Sofia, 1933.
- Георгиева, Милена. *Съюзът на южнославянските художници „Лада“ (1904-1912). Българските художници на южнославянските изложби*, Национален исторически музей, София, 1994 [Georgieva, Milena. *Sayuzat na yuzhnoslavyanskite hudozhnitsi „Lada“ (1904-1912). Bulgarskite hudozhnitsi na yuzhnoslavyanskite izlozhbi*, Natsionalen istoricheski muzey, Sofia, 1994].
- Георгиева, Милена. „Българска живопис от 20-те и 30-те години в Народния музей в Белград“, *Проблеми на изкуството* 1 (София), 1996, 52-59 [Milena, Georgieva. „Bulgarska zhivopis ot 1920-te i 1930-te godini v Narodniya muzey v Belgrad“, *Problemi na izkustvoto (Art Studies Quarterly)* 1 (Sofia), 1996, 52-59].
- Georgieva, Milena. *South Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904-1912*, Institute of Art Studies, Sofia, 2008.
- Груев, Стефан. *Корона от тръни. Царуването на Борис III (1918-1943)*, Издателство „Български писател“, София, 1991 [Gruev, Stefan. *Korona ot truni. Tsaruvaneto na Boris III (1918-1943)*, Izdatelstvo „Bulgarski pisatel“, Sofia, 1991].
- Художествена изложба. Българските художници*, Белград, 1937 [*Hudozhestvena izlozhba. Bulgarskite hudozhnitsi*, Belgrad, 1937].
- История на България (през погледа на историците Ив. Божилов, В. Мутафчиева, К. Косев, А. Пантев, Ст. Грънчаров)*, ИК „Христо Ботев“, София, 1993 [*Istoriya na Bulgaria (prez pogleda na istoritsite Iv. Bozhilov, V. Mutafchieva, K. Kosev, A. Pantev, St. Grancharov)*, IK „Hristo Botev“, Sofia, 1993].

- Кръстев, Кирил. *Бенчо Обрешков*, Издателство „Български художник“, София, 1982 [Krustev, Kiril. *Bencho Obreshkov*, Izdatelstvo “Bulgarski hudozhnik”, Sofia, 1982].
- Малинова-Димитрова, Людмила and Димитров, Людмил. *Елисавета Багряна и Словения*, Издателство „Факел“, София, 2013 [Dimitrova, Lyudmila and Dimitrov, Lyudmil. *Elisaveta Bagryana i Slovenija*, Izdatelstvo “Fakel”, Sofia, 2013].
- Маринска, Ружа. *20-те години в българското изобразително изкуство*, Издателство „Отворено общество“, София, 1996 [Marinska, Ruzha. *1920-te godini v bulgarskoto izobrazitelno izkustvo*, Izdatelstvo “Otvoreno obshtestvo”, Sofia, 1996].
- Полянов, Владимир. *Среци по дългия път. Мемоарни импресии*, Издателство „Български художник“, София, 1983 [Polyanov, Vladimir. *Sreshiti po dalgiya put. Memoarni impresii*, Izdatelstvo “Bulgarski pisatel”, Sofia, 1983].
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, књ. 1, Нолит, Београд, 1970 [Protich, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*, knj. 1, Nolit, Beograd, 1970].
- Рангелова, Бистра. *Сирак Скитник (1883-1943) в Националната художествена галерия*, Национална художествена галерия, София, 2003 [Rangelova, Bistra. *Sirak Skitnik (1883-1943) v Natsionalnata hudozhestvena galleria*, Natsionalna hudozhestvena galleria, Sofia, 2003].
- Сирак Скитник. „За пейзажа“, in: *Избрани статии 1820-1943*, Издателство „Български художник“, София, 1981, 66-73 [Skitnik, Sirak. „Za peyzazha”, in: *Izbrani statii 1820-1943*, Izdatelstvo “Bulgarski hudozhnik”, Sofia, 1981, 66-73].
- Суботич, Ирина. „Сътрудничеството на списание „Зенит“ с българските художници“, *Изкуство* 3 (София), 1996, 7-14 [Subotich, Irina. “Satrudnichestvoto na spisanie “Zenit” s bulgarskite hudozhnitsi”, *Izkustvo (Art)* 3 (Sofia), 1996, 7-14].
- Суботич, Ирина. „Стихване на страстите в художествените търсения. Изкуството на тридесетте години в Белград на прехода между третото и четвъртото десетилетие“, *Проблеми на изкуството* 1 (София), 1996, 14-24 [Subotich, Irina. “Stihvane na strastite v hudozhestvenite tarseniya. Izkustvoto na tridesette godini v Belgrad na prehoda mezhdu tretoto i chetvartoto desetiletie”, *Problemi na izkustvoto (Art Studies Quarterly)* 1 (Sofia), 1996, 14-24].
- Танев, Никола. *Спомени (1919-1944)*, Издателство „Български художник“, София, 1983 [Tanev, Nikola. *Spomeni (1919-1944)*, Izdatelstvo “Bulgarski hudozhnik”, Sofia, 1983].
- Тошић, Драгутин. *Југословенске уметничке изложбе 1904-1927*, Институт за историју уметности, Филозофски факултет, Београд, 1983 [Toshich, Dragutin. *Yugoslovenske umetnichke izlozhbe 1904-1927*, Institut za istoriyu umetnosti, Filozofski fakultet, Beograd, 1983].
- Владимир Полянов. *Литературни анкети*, Съст. А. Пиндиков, Издателство на Българската академия на науките, София, 1988 [Vladimir Polyanov. *Literaturni anketi*, Sast. A. Pindikov, Izdatelstvo na Bulgarskata academia na naukite, Sofia, 1988].

О КОЛЕКЦИЈИ ДЕЛА БУГАРСКЕ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ
ДВАДЕСЕТИХ И ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ
У БЕОГРАДУ – ИЗ БУГАРСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

РЕЗИМЕ

У овом раду делима бугарске ликовне уметности у колекцији Народног музеја у Београду приступа се из једне шире културноисторијске перспективе, а у вези са политичким и културним контактима између Бугарске и Југославије двадесетих и тридесетих година 20. века. Такође, та дела се у раду свеобухватније разматрају у оквиру целокупног стваралаштва њихових аутора, при чему се поједина посебно истичу тако што се пореде са делима која су у власништву бугарских музеја.

У раду се истиче и припадност ових дела одређеним уметничко-идеолошким покретима и стилским тенденцијама у Бугарској. Реч је о делима изузетних бугарских уметника која су настала у периоду између два светска рата – у време процвата бугарског сликарства, као и бројних контаката са Европом и Краљевином Југославијом. Међу уметницима се истичу: Бенчо Обрешков, Сирак Скитник, Дечко Узунов, Борис Денев, Никола Маринов, Никола Танев, Александар Божинов, Елисавета Консулова-Вазова, Стојан Венев, Чудомир и Кица Маркова. Бугарска колекција у Београду је од изузетне важности не само за историју бугарске уметности, која с њом није била упозната, већ и за Народни музеј у Београду и његову публику.

Кључне речи: бугарска уметност, Народни музеј у Београду, збирка, јужно-словенски контакти, модернизам



Сл. 1 Бенчо Обрешков, *Ваза с плавим цвећем*, 1933, 75,5 × 46,5 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 984). На појединим деловима слика је заштићена јапанским папиром (пре рестаурације)

Pic 1 Bencho Obreshkov, *Vase with blue flower*, 1933, Oil on canvas, 75.5 × 46.5 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 984). At certain parts, the image is protected by Japanese paper (before the restoration)



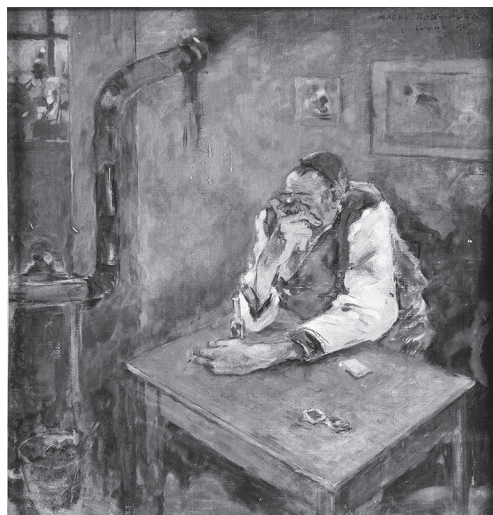
Сл. 2 Никола Маринов, *Три женска лика (Богородица?)*, 1925, 55 × 44 cm, акварел на папиру, Народни музеј у Београду (инв. бр. 1292)

Pic 2 Nikola Marinov, *Three female images (Madonna?)*, 1925, Watercolour on paper, 55 × 44 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 1292)



Сл. 3 Бенчо Обрешков, *Пејзаж*, 65,2 × 74,7 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 1449)

Pic 3 Bencho Obreshkov, *Landscape*, Oil on canvas, 65.2 × 74.7 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 1449)



Сл. 4 Александар Божинов, *У крчми*, 1937, 38 × 39 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 881)

Pic 4 Alexander Bozhinov, *In the pub*, 1937, Oil on canvas, 38 × 39 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 881)



Сл. 5 Стојан Венев, *Сељак и кљусе*, 1935, 33,5 x 42,5 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 833)

Pic 5 Stoyan Venev, *Peasant and donkey*, 1935, Oil on canvas, 33.5 x 42.5 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 833)



Сл. 6 Стојан Венев, *Сељак и кљусе*, 33,5x 42,5 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 870)

Pic 6 Stoyan Venev, *Peasant and donkey*, Oil on canvas, 33.5 x 42.5 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 870)



Сл. 7 Никола Маринов, *Две девојке у пољу*, око 1920, акварел на папиру, 17,5 x 25,5 cm, Народни музеј у Београду (инв. бр. 1293)

Pic 7 Nikola Marinov, *Two maidens in the field*, around 1920, Watercolour on paper, 17.5 x 25.5 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 1293)



Сл. 8 Никола Танев, *На пазару у Карлову*, 1928, 49,5 x 65 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 460)

Pic 8 Nikola Tanev, *Market in Karlovo*, 1928, Oil on canvas, 49.5 x 65 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 460)

Сл. 9 Димитар Чорбаџиски-Чудомир, *Стара сељанка*, 1937,
35 × 25 cm, акварел на папиру, Народни музеј у Београду
(инв. бр. 889)

Pic 9 Dimitar Chorbadzhiiski - Chudomir, *Old country woman*,
1937, Watercolour on paper, 35 × 25 cm, National Museum in
Belgrade (Inv. No. 889)



Сл. 10 Кица Маркова, *Стари млин*, 1937, 26 ×
36,5 cm, акварел на папиру,
Народни музеј у Београду (инв. бр. 932)

Pic 10 Kitsa Markova, *Old mill*, 1937, Watercolour
on paper, 26 × 36.5 cm, National Museum in
Belgrade (Inv. No. 932)



Сл. 11 Дечко Узунов, *Алоје*, 1933, 51,5 × 62 cm, уље
на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 771)

Pic 11 Dechko Uzunov, *Aloes*, 1933, Oil on canvas,
51.5 × 62 cm, National Museum in Belgrade
(Inv. No. 771)

Сл. 12 Борис Денев, *Овчарка*, 65 × 75 cm, уље на
платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 751)

Pic 12 Boris Denev, *Shepherdess*, Oil on canvas,
65 × 75 cm, National Museum in Belgrade
(Inv. No. 751)





Сл. 13 Сирак Скитник, *Шумски предео, око 1933*, 71,5 × 106 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 756)

Pic 13 Sirak Skitnik, *Forest landscape, around 1933*, Oil on canvas, 71.5 × 106 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 756)

Сл. 14 Сирак Скитник, *Зелени пејзаж*, 64,5 × 75 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 1106)

Pic 14 Sirak Skitnik, *Landscape in green*, Oil on canvas, 64.5 × 75 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 1106)



Сл. 15 Сирак Скитник, *Сликана архитектура – антички стубови, 1934*, 70 × 50 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 896)

Pic 15 Sirak Skitnik, *Architectural landscape – ancient pillars*, 1934, Oil on canvas, 50 × 70 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 896)

Сл. 16 Бенчо Обрешков, *Мртва природа с трешињама и цвећем*, 1933, 57 × 69,5 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 784)

Pic 16 Bencho Obreshkov, *Still life with cherries and flower*, 1933, Oil on canvas, 57 × 69.5 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 784)





Сл. 17 Бенчо Обрешков, *Мост на Марици*, 1933, 60 × 72,5 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 703)

Pic 17 Bencho Obreshkov, *Bridge over Maritsa river*, 1933, Oil on canvas, 60 × 72.5 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 703)

Сл. 18 Бенчо Обрешков, *Кнез Павле*, 110 × 96 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 1384)

Pic 18 Bencho Obreshkov, *Prince Pavel*, Oil on canvas, 110 × 96 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 1384)



Сл. 19 Елисавета Консулова-Вазова, *Смрдљевци (Цвеће)*, 1937, 60,3 × 50 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. бр. 792)

Pic 19 Elisaveta Konsulova-Vazova, *Pelargoniums*, 1937, Oil on plywood, 60.3 × 50 cm, National Museum in Belgrade (Inv. No. 792)

Никола КУСОВАЦ

Београд

АНАНИЈЕ ВЕРБИЦКИ (1895–1974)

Сажетак: Рад је посвећен истраживању ликовног опуса Ананија Вербицког, руског уметника-емигранта који је био хроничар Београда, својеврсни документариста, сведок његовог урбаног развоја али и његових ратних страдања, затим ослобођења и обнове. Тежиште анализе усмерено је на ликовне забелешке из предратног циклуса *Сџари и нови Београд*, али и на документарне слике и цртеже који сведоче о изгледу Београда, његовим променама и деструкцији током немачких и савезничких бомбардовања у Другом светском рату. Као сарадник Народног позоришта у Београду и Београдског драмског позоришта, Вербицки је дао велики допринос развоју српске модерне сценографије и костимографије, а бавио се и копирањем српских средњовековних фресака. Презаузет пословима сценографа, професионално сасвим посвећен театру, Вербицки је бављење цртежом и сликарством неговао као споредну делатност, неку врсту стваралачког предаха из потребе да сачува од заборавља неки урбанистички детаљ, узбудљив догађај из живота, лик пријатеља, мотив из свакодневице или приказ из рата.

Кључне речи: Ананије Вербицки, руски емигрант, ликовна хроника Београда, позоришна сценографија и костимографија, 20. век

Свесни чињенице да је последњи руски цар, Николај II Романович, платио највећом ценом помоћ коју су савезници пружили несрећној српској војсци чији су остаци јануара 1916. године крварили насмрт после албанске голготе, код Љеша, Валоне и Драча – јер је та помоћ за коју се цар залагао била условљавана интензивирањем борби на Источном фронту у часу када Русија за то није била спремна – Срби су у тек створеној државној заједници раширених руку дочекали делове големог таласа руских избеглица, што су се после Октобарске револуције расуле на све стране света. Званична власт је



изјављивала да то представља *враћање гуја Русији*. Истини за вољу, српском народу који је из ужаса Првог светског рата изашао тешко осакаћен, скоро без трећине биолошки и радно потентне мушке популације, интелигенције и стручњака, сваки муж је био добродошао, а посебно ако је био образован, истовалан и још Словен.

Наравно, у ратом опустошеној земљи каква је била Србија, у тек створеној Краљевини коју је требало хитно обнављати, свака рука кадра да се прихвати посла, била је радо виђена и примана, без обзира на то што су недаће и свеопшта неимаштина спутавале иначе традиционално словенско гостољубље и братољубље. Зато Срби несрећним руским избеглицама нису имали у први мах по доласку шта друго да пружи, осим саосећања, љубави, срдачне добродошлице, поштовања, тешких послова и озбиљних радних обавеза. Тако су се руске избеглице, а стигло их је између четрдесет и седамдесет хиљада, уз многе невоље што су их пратиле, захваљујући чињеници да је међу њима било само три одсто неписмених, брзо и запажено уклапале у све виталне животне токове Краљевине и посебно братског српског народа. Највише високообразованих било је и деловало у Београду, где се према попису из 1929. године налазило скоро десет хиљада Руса. Они су дубок и трајан траг оставили у науци, просвети и школству у целини, затим у архитектури, музици, књижевности, ликовном стваралаштву и нарочито у развоју опере, балета и позоришне уметности, режије, сценографије и костимографије. Уз Јована Бијелића, препороду и узлету српске модерне сценографије и костимографије допринели су брачни пар Браиловски, Леонид Михаилович и Рима Никитична, као и веома плодни Владимир Жедрински, и његов имењак Загородњук, потом Павел Фроман и Ананије Вербицки. И док су се светски знаменити Браиловски, са својом животном сапутницом, плодни Жедрински и даровити Загородњук отиснули у свет, Фроман, додуше, у Загреб, дотле је Вербицки остао чврсто везан за новостечену домовину, а посебно за Београд чији је био својеврсни ликовни хроничар.

Међутим, упркос томе што је оставио драгоцене ликовне забелешке, визуелна документа о изгледу Београда, његовим променама и посебно о страдањима током немачких и савезничких бомбардовања у Другом светском рату, Ананије Вербицки је остао запамћен само као један у низу хвалењих руских позоришних декоратера, сценографа и костимографа. Стога је разумљиво зашто је тај сегмент његовог деловања темељно проучен и углавном према заслуги оцењен,¹ док је други и прилично обиман део његовог ликовног опуса остао једва познат.² Тако су сада, захваљујући томе што је његов рад у позоришту детаљно обрађен, добро познати основни биографски подаци који се односе на живот и ликовно формирање Вербицког. Зна се да је рођен 24. септембра 1895. у Лебедину, Харковски округ, и да је гимназију завршио у варошици Суми. Даље школовање наставио је у Петрограду, од 1913. до Октобарске револуције. Студирао је на Царској уметничкој школи

1 О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868-1941*, Београд, 1983, 216-225.

2 У. Рајчевић, „О сачуваним цртежима Ананија Вербицког са изложбе 'Стари и нови Београд', приређене у Београду 1927. године“, *Зборник Народної музеја 17/2* (Београд), 2004, 425-430.

Архий Иванович Куинци, на Одсеку за декоративно сликарство које је водио проф. Сергеј Јурјевич Судејкин (1882–1946), а где су предавали знаменити руски сликари и сценографи из групе *Свети уметности*, Иван Јаковљевич Билибин (1876–1942) и Николај Константинович Рерих (1874–1947). Сви одреда су се доказали већ у првој деценији 20. века као изузетни уметници, позоришни декоратери, сценографи и костимографи, чија је ликовна поезика изведена из одличног позвања руске средњовековне традиције просто опчинила Европу и у знатној мери допринела слави руског театра, опере и балета, коју је светом проносио Сергеј Павлович Дјагиљев.

Према томе, могли бисмо да закључимо, без страха од претеривања, како је млади Вербицки прошао најбољу могућу школу и стекао изузетно елементарно ликовно образовање. Додуше, податак да се одмах по доласку у Београд, 1920. године, уписао на Уметничку школу – што не значи да је наставу похађао јер о томе нема података – упућује на претпоставку да због стања и нереда који су владали у Русији уочи и током револуционарних октобарских догађања није студије завршио или, што изгледа вероватније, није поседовао школску диплому. Ипак, то није представљало препреку да 1921. добије запослење у београдском Народном позоришту, где је као сарадник Јована Бијелића постављен на место сликара извођача. О тома како је прихваћен и како се показао на послу најбоље сведочи Олга Милановић када пише да је Бијелић имао највише поверења у његов извођачки рад, а да му је старији сународник, академик, знаменити сликар, архитекта и сценограф Леонид Михаилович Браиловски (1867–1937) током свог четворогодишњег рада у београдском Народном позоришту, од 1921. до 1924. године, поверавао израду најкомпликованијих декорација. Наравно, пошто је дала целовит приказ његовог изузетно плодног деловања као сценографа,³ њен закључак је гласио:

„Основне карактеристике сценографа Вербицког, судећи према сачуваним оригиналним скицама, су разноврсност декоративног манира који од комада до комада залази у различита решења како у погледу стила тако и у погледу колористичке палете. Ове особине Вербицког потичу од његовог примарног опредељења за сликара извођача где је нејпозитивнија одлика способност тумачења туђих замисли и рукописа. Ова особина, која у годинама до другог светског рата није омогућила формирање специфичног индивидуалног стила Вербицког, учинила је од њега неочекивано, можда, најприлагодљивијег сценографа на плану тражења нових сценографских решења. Отуда звучи скоро парадоксално да су скице за *Лакме* и *Срећу А. Д.* дело истог аутора. Чини се ипак да је штета што Вербицки није у већој мери радио руски репертоар који му је лежао, али у конкуренцији са осталим сценографима из руске групе међу којима је било већих мајстора и већих талената, Вербицки је остао у другом плану.⁴“

3 Вербицки је у Народном позоришту од 1923. до 1938. године, најчешће сарађујући са редитељима Јуријем Ракитиним и Рашом Плаовићем, извео декор и костиме за двадесет три представе.

4 О. Милановић, *нав. дело*, 225. Ваља само појаснити да је Вербицки за рад на опери *Лакме* Леа Делиба, изведену септембра 1923. године добио поражавајуће критике, а да је за *Срећу А. Д.* Велмара Јанковића изведену у децембру исте године био од критике веома хваљен.

Мада се ова оцена односи искључиво на његов учинак у београдском Народном позоришту, ипак се може прихватити као тачна, без обзира на то што се зна да је у последњој сезони, пред Други светски рат, боравио у Скопљу „суделујући на обнови декорског фондуса“ тамошњег театра и сарађујући са скопским сценографима: Томом Владимировићем, касније Владимирским, Цицом Поповићем и Наском Анђелковићем. Без обзира на то што се зна још да је у послератном раздобљу запажено сарађивао са професионалним и аматерским позориштима у Нишу, Новом Саду, Шапцу, Лозници, Цетињу, Подгорици, Котору и Тузли,⁵ као и сценограф у тек основаном Београдском драмском позоришту на Црвеном крсту, дакле од 1951. до одласка у пензију, 31. августа 1963. године, када се преселио у Херцег Нови и нашао на услузи позоришним посленицима у Црној Гори и свом сународнику, пријатељу, угледном позоришном прегаоцу на Цетињу и потом у Титограду (данас поново Подгорици), руском емигранту и редитељу Василију Шћућкину. О тој пријатељско-пословној вези сведоче два портрета овог одличног стручњака и предоброг човека која су се затекла у ликовној оставштини Ананија Вербицког.

Може бити да се изузетно плодна позоришна продукција Вербицког, од преко двеста изведених инсценација или приближно триста педесет хиљада квадратних метара декора, уз много костимографских решења, одвијала науштрб квалитета, што би оправдавало изнету оцену да међу сценографима има и већих и даровитијих мајстора, али се зато не може порећи да је на том стваралачком пољу оставио неизбрисив траг у историји српског и југословенског позоришта 20. века. Колико је и како тај траг значајан и дубок, одговор ће се добити тек пошто историчари југословенске позоришне уметности, посебно сценографије и костимографије, темељно истраже и оцене његов опус настао после 1940. године. Већ чињеница да у делу његове оставштине, која се сада налази код познатог београдског галеристе,⁶ има један низ необрађених, неидентификованих сценографских и костимографских скица и студија несумњиве вредности, упућује на закључак да тек предстоји коначна оцена његовог места у историји примењених уметности код Срба у 20. веку.

С друге стране, сазнање да се Вербицки убраја међу најплодније позоришне уметнике у Југославији средином 20. века упућује на закључак да се као цртач и сликар, напросто, стално усавршавао и праксом брушио. Утолико пре што је познато да се упоредо бавио сликарством, копирањем српских средњовековних фресака и, нарочито запажено, цртежом као самосталном

5 Тако у кратком биографском представљању чланова свог ансамбла, Београдско драмско позориште поводом пет година рада, 1949–1954, о Вербицком даје следеће податке: „Рођен 1895 г. у Харкову. Завршио Државну уметничку школу у Петрограду. Позоришним сликарством активно се бави од 1921 г. у Народном позоришту у Београду. До сада је радио у скоро свим позориштима Југославије. Као академски сликар-члан УЛУС-а више пута излагао је своје радове на заједничким и самосталним изложбама како пре рата, тако и по ослобођењу. Као позоришни сценограф извео је око 200 инсценација, а као сликар-извођач, насликао укупно око 350.000 m² декора. У БДП ради стално од 1951 год.“

6 Оставштину од приближно двеста слика, акварела, цртежа и пастела Ананија Вербицког, које се по његовој смрти чувала код наследника у Херцег Новом, откупио је 2002. као целину Владимир Ђурић, познати београдски галериста и колекционар.

ликовном дисциплином. Нажалост, прво његово јавно представљање у Београду, на изложби копија фресака коју је са Владимиром Предајевићем отворио 15. фебруара 1927. године, осим благонаклоних написа, дочекано је,⁷ као и његова прва сценографија, поражавајућом критиком из пера вајара Сретена Стојановића.⁸ Мада у оставштини нема ниједне довршене копије на основу које бисмо могли донети поузданији суд о њему као кописти, доиста није тешко просудити да је Стојановић био претерано оштар судија. Уосталом, већину његових оцена у том приказу фебруарских изложби у Београду 1927. године, нарочито оне о карикатуристима, време није потврдило, већ напротив. Према свему што се из неколико сачуваних раних радова Вербицког може осведочити, а такви су цртежи из 1920. године, потпуно је неприхватљива Стојановићева оцена да се цртежи и акварели Предајевића и Вербицког, што их је видео, „граниче с радовима гимназијских ђака“.

Да изречена оцена Сретена Стојановића није била на месту, беспоговорно сведоче вредности што их је Варбицки остварио првом самосталном изложбом радова приказаних у „пријатним просторијама Новинарског клуба у Београду“, последњих дана 1927. и првих наредне године.⁹ Тада је у згради на Обилићевом венцу бр. 36 изложио седамдесет пет цртежа изведених углавном угљем, оловком, оловкама у боји и пастелом. Део тих радова, који су се на изложби продавали по завидној цени од 100 до 500 динара, остао је сачуван и уметничковој оставштини и сада на убедљив начин, оствареним вредностима, побија преоштар критички суд што га је само неколико месеци раније, о Вербицком као кописти али и цртачу, јавно изнео онда млади Стојановић.

У ствари, циклус цртежа које је Вербицки изложио под називом *Стари и нови Београд* представља једну свакојако, технички, технолошки, иконографски и стилски, хомогену целину која се одликује неспорним извођачким и естетичким вредностима. Утемељени на поетици тзв. реализма треће деценије, чије се одлике препознају у посткубистичкој геометризацији облика, смиреном ритмовању широких површина и, када је Вербицки у питању, сценографском решавању простора, као и динамичним контрастима светлог и тамног који су, такође, прожети духом геометрије, његови цртежи настали у Београду средином треће деценије 20. века потврђују вештог колико и даровитог уметника, кадрог да савлада и најсложеније стваралачке изазове. Те одлике, наравно, нису остале незапажене, уочене су и о њима је писано. Тако Драган Алексић истиче Вербицког као човека који је, ваљда, зато што је странац јасније видео, боље разумео и још боље од домаћих схватио, тачније „умео то да изрази у једној необично успелој уметничкој ведрини“, сукоб новог са старим у граду чији је житељ био тек пет-шест година.

7 Анон., „Јуче је отворена изложба копија наше средњевековне сликарске уметности“, *Време*, 16. 2. 1927; М. Кашанин, „Изложба копија средњевековних српских слика...“, *Српски књижевни гласник* књ. 20 св. 5 (Нови Сад), 1927, 382.

8 С. Стојановић, „Фебруарске изложбе. Копије фресака“, *Мисао* књ. 23 св. 5 и 6, 1. и 16. 3. 1927, 336–337.

9 Д. Алексић, „Стари и Нови Београд. Јуче је Удружење руских књижевника и новинара отворило изложбу цртежа г. Вербицког“, *Време*, 26. 12. 1927; М. Р., „Међу београдским забатима – са изложбе г. Ананија Вербицког“, *Полићика*, 1. 1. 1928.

Истини за вољу, Београд средином треће деценије 20. века није имао свог изразитог ликовног хроничара, уметника документаристу, који би пратио његов убрзани урбани развој, смену старог и током Првог светског рата увелико разореног градитељског наслеђа новим, што се рађало под снажним утицајем модерне европске архитектуре. Пажњу најбољег српског цртача тог доба, Љубе Ивановића, заокупљали су више од Београда крајолици и споменици нове и онда знатно проширене домовине или улице, тргови и живот космополитског Париза. Стога неће бити пука случајност што управо 1926. године, када је очигледно настало највише цртежа Ананија Вербицког, онда млади Лука Младеновић, иначе потоњи острашћени и осведочено сентиментални „портретиста“ оног дела Београда који је пред његовим очима нестајао, ступа на београдску Уметничку школу да би се уз материјалну подршку Владислава Рибникара и духовну сликара Уроша Предића што боље припремио за остварење свог животног циља.

Док је, међутим, Младеновић убрзо потом прочуо као цртач, ликовни сведок оних делова града који нестају и који су нестали, дотле је Вербицки уз нестанак старог бележио и рађање новог Београда. Док у цртежима првог, по правилу, нема живота, присуство човека је права реткост, дотле су код другог реткост цртежи у којима нема људи. Тако је Вербицки испред погона Бајлонијеве пиваре приказао кола, коње и кочијаше, а испред зграде Велике школе, данашњег Музеја Вука и Доситеја, забележио сељака који седи, као што неко седи и испред страћаре у Страхинића Бана бр. 79. или као што човек с турбаном „случајно“ пролази испред џамије у Јовановој улици и тако редом до кафане *Млади Арајин*, испред које за столовима седе гости, као што седе и испред кафане *Црни коњ*, на цртежу који приказује панораму Варош капије. Њега заправо привлачи живот, узбуђују га и стваралачки инспиришу контрасти које се јављају на месту додира старог са новим, тамо где једно нестаје, а друго настаје.

Мада строгост и ауторитет вајара Сретена Стојановића као ликовног критичара, заправо његова неутемељена оцена о Вербицком као лошем цртачу и копиисти изнета почетком 1927. године, нису утицали на ставове и оцену Алексића, ипак јесу на Марковића, другог приказивача и критичара његове изложбе цртежа одржане последњих дана исте и првих наредне године. Тако први у листу *Време* хвали Вербицког у чијем настојању „да у конструкцији постигне један геометријски центар“, изведен из духа кубизма, препознаје јасан знак да он као уметник иде модерним правцем. Истовремено други, у листу *Полиџика*, уз похвале одмах износи одређене резерве и примедбе, као на пример:

”Г. Вербицки је увек изванредно документаран. То је озбиљан радник, који када не може да произведе нешто огромно, он савесно прилази уметничкој анализи својих мотива. Ради смотрено и са вољом. Његова је писаљка обилна у тоновима. Чак и када не би био одличан цртач, што јесте, његова изванредна способност да извуче и нагласи *вредности* његова била би довољна одлика, по којој би имао ући међу редак број уметника. Ипак се не може рећи да је разрешио све тешкоће заната и уметности. Има ту још доста да се ради и

усавршава. Често пута један театралан гест код њега спусти вредност целој композицији. Илустративност у његовом послу иде неминовно с природом мотива. Могао би слободно избегавати приповетку у слици.“

Наравно, за уметника који се стави у службу својеврсног ликовног документаристе извесна илустративност не може бити мана, нити је треба избегавати. Утолико пре што примедба о претераној наративности, исказана кроз савет да би требало избегавати приповетку у слици, није на месту, нити се може прихватити. Цртежи Вербицког су крајње стилски прочишћени и, како је већ наглашено, доследно изведени из умерено интерпретиране поетике реализма треће деценије, чија се пластична структура огледа у благој геометризацији која у суштини нема ничег заједничког са радикалном кубистичком разградњом облика. У његовом цртачком поступку нема никаквих претеривања. Осећање за детаљ и његов значај по целину никада не прелази у претерану наративност. Контрасти светлог и тамног нису наглашено драматични, нити су вредност по себи, већ зависе од унутрашњих ритмова и служе да нагласе успостављену геометризацију површина. Сличан је и његов однос према мотиву, јер се са истим емоцијама и истом пажњом односи према старом као и новом Београду. Њега подједнако привлаче мотиви старих кућа, какве су оне на цртежима: *Страхинића Бана 79*, *Господар Јовановој 25*, *Солунској 14–16*, у *Скадарлији*, на *Дорћолу* или *Варош кайији*, као што га инспиришу модерне вишеспратнице у Косовској, Змај Јовиној, Књегиње Љубице, Принца Павла и тако редом. Ипак, најчешће бира, што значи да највише одговарају његовој замисли, оне сликовите делове Београда, где се сусрећу старо и ново, као на цртежима: *Змаја од Ноћаја 8*, *Змај Јовина 4*, *Косачина 7*, *Карађорђева 36 и 38*, *Позоришни тир* или *Ујао Краља Петра* и *Господар Јованове*.

У сваком случају, радови којима се Вербицки представио Београђанима на изложби *Стари и нови Београд*, на истеку 1927. године, беспоговорно сведоче о њему као добро школованом цртачу бистра ока и сигурне руке, тј. као даровитом и добро обавештеном сликару, савремених уметничких схватања и модерног сензибилитета. Нажалост, чињеница да он касније није самостално излагао и још више да на радовима никада није бележио време настанка,¹⁰ знатно отежава праћење његовог потоњег уметничког развоја и сазревања. Тек из успутних записа и коментара, какав је критички приказ изложбе уметничке групе *Крућ*,¹¹ са којом је Вербицки излагао првих дана марта 1931. године, у великој сали Уметничког павиљона на Малом Калемегдану, може се открити ма и нејасан путоказ за праћење његовог даљег ликовног стваралаштва. Тако се, на пример, из неколико критичких редака који гласе: „његови цртежи немају више ону оштрину као раније, али су понешто изгубили од крепкости“, иначе ненаклоњеног му Сретена Стојановића, може закључити да је дошло до одређених промена у цртачком поступку Вербицког. Могли бисмо, наиме, да претпоставимо како је у

10 Само је на неколико најранијих цртежа записана 1920. као година њихове израде.

11 С. Стојановић, „Изложба уметничке групе *Крућ*“, *Полићика*, 3. 3. 1931.

складу са актуелним уметничким струјањима и у његовом раду дошло до извесних промена. То значи да су у његовој цртачкој пракси *оширина* и *крейкост*, као типичне стилске одлике поетике реализма треће деценије 20. века, почели да се повлаче пред разгибаном и живахном структуром цртежа изведених у духу наступајућих идеја и схватања експресионизма и интимизма четврте деценије прошлог века. Може се ласно претпоставити да тај процес није био буран и радикалан, већ да се одвијао постепено. Тако бисмо прве наговештаје промена могли да откријемо на цртежима *Панчићева бр. 9 (Авлија)*, *Позоришни њри* (данас Трг Републике), *Поћлед на Саву са њалаше Луксор* и *Бранкова бр. 19*. Оне се очитују у извесном, не сасвим наглашеном, одступању од чврсто постављене арматуре геометризованог цртежа, као и нешто живљој игри односа светлости и сенки која је сменила њихово претходно оштро контрастирање. Корак даље ка све гипкијој и разуђенијој цртачкој структури Вербицки је направио у низу радова као што су: *Браће Јуџовића бр. 17 (Поћлед из ул. Принца Павла)*, *Поћлед на Саву са Калемејдана*, *Скадарлија бр. 1 (Кафана Вук Караџић)*, *Оронула кућа*, *Кућа са кайијом*, *Брвнара*, *Мојив из босанској села* и *Црква*. Лакоћа, хитрина, непосредност и свежина извођачког поступка, уз наглашено динамичне односе светлог и тамног, недвосмислено показују да је пратио текуће ликовне актуелности и уочио онда на општем плану све видљивије одступање од естетичких начела реализма треће деценије прошлог века зарад прихватања идеја и схватања блиских поетици умереног експресионизма, наравно, прожетог духом интимизма типичног за београдску школу сликања у четвртој деценији 20. века. Све што је потом урадио, нацртао и насликао до краја живота могло би се стилски дефинисати као једна целина у којој се преплићу елементи строго контролисаног експресионизма са елементима поетског реализма. Чињеница да радове настале током четврте деценије, као и оне касније, није никада датирао озбиљно отежава, у ствари, онемогућава свако поузданије хронолошко праћење његовог стваралачког развоја. Једина група његових радова, за коју се може са сигурношћу одредити време настанка везује се за године Другог светског рата, разарање и ослобођење Београда, као и за прве дане обнове ратом и савезничким бомбардовањем разореног града и разорене земље. Стилски гледано, ти и тада настали радови Вербицког, цртежи и слике, природни су производ оних ликовних идеја и схватања на којима се темељи његово стваралаштво четврте деценије 20. века. То значи да су изведени одреда у духу једва наглашеног експресионизма чију пластичну структуру одликује гибак и тачан цртеж, жустар и сигуран рад оловком, пастелом, угљем или четкицом, одмерен колористички склад и уравнотежено композиционо решење. Ипак, могло би се закључити да су за овај циклус цртежа и слика, који је настао између 6. априла 1941. и првих месеци после ослобођења Београда, октобра 1944. године, мање важне остварене ликовне од датих документарних вредности.

Поново се показало, као у случају када се први пут представио Београђанима изложбом *Стари и нови Београд*, да Вербицки има однеговану свест и изоштрена чула актуелног ликовног хроничара. Узбудљива је и гледано

очима историчара или документаристе изузетно значајна његова спремност да се, попут врсног ратног репортера који уместо фотоапарата или филмске камере држи блок за скицирање, нађе на лицу места, тамо где падају бомбе, где гори или се воде борбе. Тако су, очигледно, по његовим теренским забелешкама насталим у часу збивања, какве су, на пример, *Пожар у Кнез Михајловој* (преко пута робне куће *Тайпа*), *Последице бомбардовања б. айрила 1941. у ул. Цара Уроша* (код фабрике чоколада *Шонда*, на Дорћолу), *Срушени торањ цркве, Рушевине у Космајској бр. 22, Рушевине у Јаворској бр. 5 (Авлија)* или *Ослобађење Београда*, као и неколико студија које приказују *Надирање јартизана од редакције листа „Време“ ка јалати „Београд“* настале непосредно потом у миру атеља многе слике изведене техником уља. То су сада драгоцене ликовна сведочанства која илуструју драму големих страдања недужних људи и урбаног језгра Београда током Другог светског рата, почев од слике *Немачко бомбардовање Београда б. айрила* (разорена зграда редакције *Полиитике*, поглед из дворишта Трговачке школе у Улици Принца Павла), до композиција које приказују последице савезничких бомбардовања, какве су *Жриве бомбардовања*, затим рушевине у улицама: *Ломиној* (угао код Зелене пијаце), *Косовској* и *Дринчићевој* или пак триптих који представља *Три сјања Хийошекарне банке* (данас зграде Народног музеја, где се дело чува, пре бомбардовања, у рушевинама 1943. и, на крају, после обнове 1945–46. године).

Сагледани као једна особена целина унутар које обрађена тема значајем наткриљује ликовне вредности, тачније унутар које су пластична изражајна средства подређена захтевима иконографије, радови Вербицког настали између 1941. и 1945. године стављају га у ред оних уметника који су наставили да негују традицију српског ратног сликарства и плодно и запажено деловали од 1912. до 1918. године. У ствари, несумњив значај овог дела његове ликовне оставштине, који је остао потпуно незапажен, упозорава и упућује на закључак да би реду истицаних сликара револуционара, учесника Народноослободилачке борбе, као што су: Бранко Шотра, Ђорђе Андрејевић Кун, Исмет Мујезиновић, Војо Димитријевић, Пиво Караматијевић, Божидар Јакац, Милан Божовић, Франо Шимуновић требало додати и дужи низ запостављених уметника који су, такође, били сведоци и својеврсни хроничари збивања током Другог светског рата, а нису били учесници ни симпатизери Народноослободилачког рата.

Презаузет пословима сценографа, професионално сасвим посвећен театру, за Вербицког је бављење цртежом и сликарством било, чак и по одласку у пензију, споредна делатност, нека врста стваралачког предаха или плод потребе да се сачува од заборавља неки урбанистички детаљ, узбудљив догађај из живота, свакодневице и рата, лепота крајолика, каткад букет цвећа, каква мртва природа, кутак ентеријера, лик пријатеља и томе слично. На закључак да тој врсти свог рада, боље рећи, хобија није придавао већи значај, упућује податак да после 1930. године није самостално излагао, нити је многе своје радове завршио,¹² ни датирао.

¹² Лако се препознају јер их није потписао.

Укратко, из свега што се после смрти Ананија Вербицког, у Херцег Новом, 4. октобра 1974. године, затекло у његовој ликовној оставштини може се извући неколико поузданих закључака. Прво, био је и остао човек театра, дакле, позоришни сликар, углавном сценограф. О томе сведочи више од педесет цртежа, акварела, темпера и гвашева, очито рађених као скице или припремне студије за дефинитивна сценографска решења о чијим се вредностима може судити према текућој позоришној критици и, каткад, према аутентичним предлошцима што су се сачували у архивама многих позоришни кућа за које је радио или пак у Музеју позоришне уметности у Београду. Ови сценографски пабирци, да их тако назовемо, што су се сачували у његовој заоставштини, међу којима се неки могу лако идентификовати, попут оних раних изведених 1923. године за оперу *Лакме Леа* Делиба, често имају несумњиве ликовне вредности. Штавише, захваљујући тим вредностима, може се утврдити да је Вербицки као сценограф помно пратио текући ликовни живот и на одређене актуелности правремено реаговао. Тако се у његовом раду двадесетих година прошлог века у сезановској чврстости и благој геометризацији облика, ласно препознају утицаји поетике реализма треће деценије 20. века, као што се око 1930. године и потом читују утицаји експресионизма геста и боје који су временом бивали све више прожимани духом идеја и схватања интимизма београдске школе сликања. Уосталом, то је благовремено и тачно уочио и Пјер Крижанић, који је у осврту на *Прву изложбу њозоришној сликарств*а 1938. године написао: „У нацртима декора Ананија Вербицког преовлађује чисто сликарска [инспирација]... као да га највише интересује тон и колорит.“¹³

Друго, две очуване целине унутар заоставштине Вербицког затечене у Херцег Новом, а данас у Београду, она која је била приказана на изложбама *Стиари и нови Београд* и Уметничке групе *Круи*, као и дела на којима су приказани Београд и његова разарања у Другом светском рату, представљају окосницу вредности свега што је урадио као ликовни уметник, мимо професије позоришног сликара. У ствари, на основу њихових уметничких и документарних вредности темељи се суд о њему као веома даровитом цртачу и сликару који, нажалост, због свог ангажованог рада на сценографији није стигао да се на том плану потпуније исказе и докаже.

И треће, за Ананија Вербицког, сценографа и цртача документаристу, својеврсног ликовног хроничара Београда, бављење тзв. чистим сликарством било је споредно и не нарочито важно питање, што упечатљиво илуструје свакојака разноликост и неуједначеност оног дела његове заоставштине изведене техником уља. Мада је као пензионер и становник Херцег Новог редовно учествовао на *Херцејновском зимском салону*, почев од његовог оснивања 1968. до 1974. године, када је умро, ипак се међу његовим сликама изведеним техником уља налази свега неколико за које бисмо могли претпоставити да их је урадио у том раздобљу и вероватно тада излагао. То су у првом реду два предела, два мотива Црног језера на Дурмитору, затим једна мртва природа

13 П. Крижанић, „Наша сценографија“, *Полиџика*, бр. 10708, 35, 1938.

са цвећем, две псеудоисторијске композиције, у ствари, *Појрсје младе жене*, са круном на глави и стојећа фигура црквеног великодостојника (патријарха или митрополита) под окриљем архангела, као и један од два портрета његовог пријатеља Василија Шћућкина. Њих одликује арматура чврстог и тачног цртежа, хитар и енергичан рад четкицом, додуше, строго контролисан када слика предео и мртву природу, а експресионистички жустар и слободан када обрађује фигуру и портрет, затим одмерен колористички склад, добро решавање простора и уравнотежена композиција. Укратко, изведени су у духу класично схваћеног поетског реализма, без истраживачких амбиција, без радозналост залажења у неиспитане просторе материје и духа, лишени било какве потребе да изблиза прате или одговарају текућим ликовним актуелностима. Урађени су, како би то језгровито дефинисао ликовни критичар Павле Васић, по свим законима уметности.

Међутим, поред ових радова који су, у суштини, стилски изведени из поетике интимизма београдске школе сликања четврте деценије 20. века и који су нешто већих димензија, налази се и десетак по свему разнородних слика и студија мањег формата. Део њих, неколико непотписаних студија за портрете и пејзаже, које очигледно није ни довршио, као и неколико довршених али неуспелих портрета, и нарочито две свеже, у једном даху урађене, цртачки беспрекорне, пиктурално сочне и мајсторски коришћеним ефектима светлости решене композиције, које приказује двојицу шетача и брдски предео, такође се стилски надовезују на његов опус изведен у духу поетског реализма. Ипак, меру изненађујуће стваралачке радозналости (изненађујуће стога што се овом шароликом делу његове заоставштине налази једна експресионистички жестока студија чији иконографски садржај, судећи по наслову који гласи *Крај Пикаса*, упућује на његов критички став према ликовним актуелностима 20. века) Вербицки је испољио у низу радова који својом пластичном структуром сведоче о томе да није остао слеп за оне идеје и утицаје што су током шесте деценије прошлог века у југословенском и српском ликовном стваралаштву резултирале прихватањем разних видова апстракције. У ствари, захваљујући једној само форматом малој композицији која приказује низ по дубини и висини живо ритмованих белих и црних *флаша*,¹⁴ сведених на благо геометризоване и радикално стилизоване облике, постављене у њима одговарајуће ритмованом и обојеном простору, постаје јасан његов поступак апстраховања и потом залажења у просторе чисте геометријске апстракције, како се то читује у радовима које смо назвали: *Вертикална ђеометријска айстракција*, *Хоризонтална ђеометријска айстракција* и *Из космоса*. Ликовна уверљивост ове три студије, од којих код прве вредности композиције почивају на складном ритмовању валерски изнијансираних сивих површина, код друге на њиховој сложеној игри у простору, док код треће све зависи од футуристички решене снаге покрета и остварене динамике, на тако је виском нивоу да се сада може само жалити што их у стваралаштву Вербицког нема много више.

14 Изведене су уљем на платну величине 25,5 x 15 cm.

Посматран у целини део уметничке заоставштине Ананија Вербицког који се вољом судбине из Херцег Новог поново обрео у Београду, где значајем највише припада, потврђује оно што се знало или што се могло с разлогом претпоставити. Да је он најдубљи, у ствари, неизбрисив траг у српској историји уметности и култури оставио као сценограф. Убеђени смо само да ће даљом стручном обрадом многих скица и студија из овог дела његове оставштине, што се сада чува код београдског галеристе и сведочи о његовом плодном театарском раду после Другог светског рата, који није темељније обрађен од стране познавалаца позоришта и позоришне уметности код Срба и на тлу Југославије, већ изнете позитивне оцене о њему као запаженом и заслужном сценографу добити на уверљивости.

Ипак, само језгро вредности овог дела уметничке оставштине Вербицког представљају цртежи на којима се показао као изузетан ликовни хроничар Београда, својеврсни документариста, сведок његовог урбаног развоја али и његових ратних страдања, затим ослобођења и његове обнове. Да није урадио ништа друго осим ових стотинак цртежа, у којима се чисто ликовне вредности једначе са њиховим драгоценим документарним значајем, и то би било довољно да се сликару Ананију Вербицком одреди видно место у историји српског сликарства 20. столећа. У ствари, он и његово дело, његова животна и уметничка биографија садрже у себи типичне одлике и вредности које дају за право изнетим оценама да учинак руске емиграције, у свим областима живота Србије и Југославије после 1918, почев од науке, градитељства, индустрије и привреде, затим преко високог образовања и просвете, до свих видова уметничког стваралаштва, није до сада обрађен, сагледан и оцењен по заслуги.

ЛИТЕРАТУРА

- А[лексих], Д[раган]. „Стари и Нови Београд. Јуче је Удружење руских књижевника и новинара отворило изложбу цртежа г. Вербиског“, *Време*, 26. 12. 1927.
- Аноним. „Јуче је отворена изложба копија наше средњовековне сликарске уметности“, *Време*, 16. 2. 1927.
- Кашанин, Милан. „Изложба копија средњовековних српских слика...“, *Српски књижевни гласник* књ. 20 св. 5 (Нови Сад), 1927, 382.
- Крижанић, Пјер. „Наша сценографија“, *Полиџика*, бр. 10708, 35, 1938.
- М[арковић], Р[адивоје]. „Међу београдским забатима - са изложбе г. Ананија Вербиског“, *Полиџика*, 1. 1. 1928.
- Милановић, Олга. *Београдска сценографија и косџимеографија 1868-1941*, Музеј примењене уметности, Београд, 1983, 216–225.
- Рајчевић, Угљеша. „О сачуваним цртежима Ананија Вербиског са изложбе 'Стари и нови Београд', приређене у Београду 1927. године“, *Зборник Народној музеја 17/2* (Београд), 2004, 425–430.
- Стојановић, Сретен. „Фебруарске изложбе. Копије фресака“, *Мисао* књ. 23 св. 5 и 6 (Београд), 1. и 16. 3. 1927, 336–337.
- Стојановић, Сретен. „Изложба уметничке групе Круг“, *Полиџика*, 3. 3. 1931.

ANANIJE VERBICKI (1895-1974)

SUMMARY

The paper is dedicated to examining the artistic opus of Ananije Verbicki, a Russian artist-immigrant who was a chronicler of Belgrade, a special kind of documentarist, a witness to its urban development and its sufferings in wartime, its liberation and reconstruction. The focus of the analysis is on the artistic sketches from the pre-war cycle *Stari i novi Beograd* (The Old and the New Belgrade), but also on documentary paintings and drawings which testify to the appearance of Belgrade, its changes and its destruction during the German and the Allied bombings during the Second World War. As an associate of the National Theatre in Belgrade and of the Belgrade Drama Theatre, Verbicki made a large contribution to the development of modern Serbian stage decoration and cinematography, and he also copied medieval Serbian frescoes. Since he was too busy working as a stage decorator and was professionally, wholly dedicated to the theatre, Verbicki went in for drawing and painting as a sideline, a kind of a creative respite, arising from the need to save from oblivion some urban detail, an exciting life event, the face of a friend, a motif from everyday life or a wartime scene.

Key words: Ananije Verbicki, Russian immigrant, an artistic chronicle of Belgrade, theatre stage decoration and costume design, 20th century



Сл. 1 Ананије Вербицки, *Јевремова улица бр. 21* (Лицеј)

Pic 1 Ananije Verbicki, *21, Jevremova Street* (Lyceum)

Сл. 2 Ананије Вербицки, Немачко бомбардовање Београда 6. априла 1941: *Улица Цара Уроша* (код фабрике *Шонда*)

Pic 2 Ananije Verbicki, German bombing of Belgrade on April 6th, 1941: *Cara Uroša Street* (near the *Šonda* factory)



Сл. 3 Ананије Вербицки, Немачко бомбардовање Београда 6. априла 1941: *Зграда редакције Политики* (поглед из авлије Трговачке академије у ул. Принца Павла)

Pic 3 Ananije Verbicki, German bombing of Belgrade on April 6th, 1941: *Building of the Politika newspaper* (view from the alley of the Commercial Academy in the Prince Pavle Street)



Сл. 4 Ананије Вербицки, Савезничко бомбардовање Београда 1944: *Косовска улица*

Pic 4 Ananije Verbicki, Allied bombing of Belgrade in 1944: *Kosovska Street*



Сл. 5 Ананије Вербицки, Савезничко бомбардовање Београда 1944:

Угао Ломине код Зелене њијаце

Pic 5 Ananije Verbicki, Allied bombing of Belgrade in 1944: *Corner of Lomina Street. near the Green Market*



Сл. 6 Ананије Вербицки, Савезничко бомбардовање Београда 1944: *Зграда Хипотекарне банке (данас Народни музеј)*

Pic 6 Ananije Verbicki, Allied bombing of Belgrade in 1944: *Building of the Hipotekarna Banka (nowadays the National Museum)*

Сл. 7 Ананије Вербицки, Ослобођење Београда октобра 1945: *Надирање њарџизана од редакције Време ка Палати Београд и Теразијама*

Pic 7 Ananije Verbicki, Liberation of Belgrade in October 1945: *Partisans advancing from the Vreme editorial office towards the Belgrade Palace in Terazije Street*



Сл. 8 Ананије Вербицки, *Портрет Василија Шћућкина*

Pic 8 Ananije Verbicki, *Portrait of Vasilije Šćućkin*

Јеша ДЕНЕГРИ

Београд

РАДОМИР ДАМЊАНОВИЋ ДАМЊАН И ГРУПА ГОРГОНА

Апстракт: У овом тексту аутор разматра околности одржавања самосталне изложбе Радомира Дамњановића Дамњана (1936) у Студију Г у Загребу јуна 1962. године у организацији групе Горгона. Посебна пажња посвећена је анализи уводног текста ликовног критичара Матка Мештровића у каталогу изложбе. Ова давна изложба одржана пре више од пола века важна је из данашње перспективе зато што на основу везе између једног тада младог београдског уметника и историјски значајне загребачке уметничке групе указује на контакте и разлоге сарадње протагониста послератног модернизма и неоавангарди у некадашњем југословенском културном простору.

Кључне речи: Радомир Дамњановић Дамњан, Поклон збирка Драгослава Дамњановића у Народном музеју у Београду, група Горгона, Матко Мештровић, Студио Г

У низу чињеница о уметничкој активности Радомира Дамњановића Дамњана, чији се велики број радова – међу којима и низ капиталних налази у власништву Народног музеја у Београду – посебну пажњу може да привуче самостална изложба у Студију Г у Загребу јуна 1962. године. Управо тој епизоди уметникове радне биографије биће посвећени редови који следе.

ДАМЊАН ПРЕ ЈУНА 1962. ГОДИНЕ

Пре загребачке изложбе у Студију Г јуна 1962. године Дамњан (након што је завршио Академију ликовних уметности у Београду 1957. и последипломске студије 1959. године) прве две самосталне изложбе приређује у



Галерији Графичког колектива 1958. и 1960. године, да би потом заједно са Браниславом Протићем и Светозаром Самуровићем излагао у Салону Модерне галерије (касније Музеју савремене уметности) јануара 1962. године. Од колективних изложби, бележи оне са групом Данас 1958, 1959. и 1960. године, учествује на првом и другом Октобарском салону 1960. и 1961, на Салону 61 у Ријеци 1961. године, као и на првом Тријеналу југословенске ликовне уметности у Београду исте године. У иностранству наступа на изложби *Jugoslawische Maler* у Улму 1961, на Бијеналу медитеранских земаља у Александрији 1961, на путујућој изложби *Савремене југословенске уметности* у Паризу, Стокхолму, Риму и Милану 1961/62. године. Сви ти подаци указују на врло активног, примећеног и прихваћеног младог уметника на почетку изузетно успешне и богате каријере.¹ Али оно чиме је Дамњан могао да побуди пажњу тако селективног круга уметника и критичара окупљених у групи Горгона нису били сви ти претходно наведени биографски подаци. Напротив, знатно пре ће бити да су на поменутих наступима они могли да запазе поједине Дамњанове ране слике, попут најважније међу њима и правог ремек-дела, као што је *Асоцијација ѿоѿонулоѿ ѿрада*, 1959. године (из Поклон збирке Драгослава Дамњановића у власништву Народног музеја), те првих *Пеишчаних* и *Сѿеновиѿиѿ обала*, 1960/61. године, одреда слика у време њиховог настанка толико изузетних, јединствених и непоновљивих уједно по представљеним мотивима једне заиста посебне тематике предела и по особинама ликовног језика којим је та тематика формулисана у средствима дисциплине сликарства.²

ШТА СЕ КРИЈЕ ИЗА НАЗИВА СТУДИО Г

Иза наоко звучног назива Студио Г крије се, заправо, скромна приватна радионица оквира за слике и продавница сликарског прибора, по презимену власника Шира са натписом изнад улазних врата, у Прерадовићевој улици у строгом центру Загреба. Наиме, с времена на време власник ове радње, уз незнатну новчану надокнаду, изнајмљивао је део просторије припадницима уметничке групе Горгона који су је користили за сопствене или за изложбе својих гостију, будући да то нису могли да обезбеде у јавним (друштвеним, државним) излагачким институцијама.³ Десиће се, дакле, да је на позив члана Горгоне (о коме се конкретно радило, накнадно ће бити речено) тада млади београдски сликар Радомир Дамњановић Дамњан јуна 1962. године

1 Основне биографске податке видети у: J. Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan*, Beograd, 1986, 21–25.

2 Видети: *Поклон збирка Драгослава Дамњановића*, Београд, 2011.

3 У Студију Г (Салон Шира) приређене су следеће изложбе: 1961. године – Колективна изложба чланова Студија Г, И. Рабузин, М. Јевшовар; 1962. године – Е. Фелер (Feller), Ј. Книфер, Ђ. Седер, Ф. Мореле (François Morellet), Р. Дамњановић Дамњан, Изложба страних уметника Жан Арп (Jean Arp), Афро, Алберто Бури (Burri), Лин Чедвик (Lyn Chadwick), Соња Делоне (Sonia Delaunay), Хуан Миро (Juan Mirò), Ив Танги (Yves Tanguy), Modern Style, као и 1963. године – Пијеро Дорацио (Piero Dorazio).

приредио самосталну изложбу у физички неугледном простору ове привремене мале галерије, али томе заузврат у данас историјски врло угледном „горгонском“ излагачком програму. Шта ова изложба значи у Дамњановој уметничкој биографији, а шта пак у излагачкој политици Горгоне, питања су која – после пуних пола века од поменутог догађаја – чини се да завређују покушај накнадног објашњења.

ШТА ЈЕ (БИЛА) ГОРГОНА

Под називом Горгона подразумева се група чији су чланови били сликари Јосип Ваништа (1924), Јулије Книфер (1924–2004), Маријан Јевшовар (1922–1998), Ђуро Седер (1927), скулптор Иван Кожарић (1921), архитект, сликар и фотограф Миљенко Хорват (1935–2012), историчари уметности и ликовни критичари Радослав Путар (1929–1994), Матко Мештровић (1933) и Димитрије Башичевић, у Горгони после познат по псеудониму Мангелос (1921–1987). Ова неформална дружина, која никада није службено основана, нити је као таква престала да постоји, окупила се у Загребу и била на окупу између 1959. и 1966. године. Назив је понела према истоименом „античасопису“ који је излазио у периоду 1961. и 1966, а објављено укупно једанаест ауторских бројева (уз неколико нереализованих, међу којима су у пројекту или у дописивању с тиме у вези остали контакти са неколицином светски значајних уметника као што су Лучо Фонтана (Lucio Fontana), Пијеро Манцони (Piero Manzoni) и Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg).⁴ Иако је окупљала у јавности тада и касније низ врло угледних хрватских уметника и ликовних критичара, за Горгону се оправдано тврди како то није била уметничка (сликарска/скулпторска) група у уобичајеном смислу тога појма. Али за одговор на питање шта је заиста (била) Горгона, о томе је ваљало сачекати време потребно за накнадно историјскоуметничко разрешење овог проблема. Прва темељна интерпретација и историзација „феномена Горгона“ објављена је на ретроспективи ове групе у Галерији савремене умјетности у Загребу 1977. године и дугује се уводној студији у каталогу Нене Баљковић Димитријевић под насловом *Горгона – умјетност као начин постојања*.⁵ У тој узорној обради изнете су следеће тврдње:

„У првој половини прошлог десетљећа, точније од 1959. до 1966, постојала је у Загребу умјетничка група о којој је у писаној повијести умјетности ове средине остало мало трага. Упоробљавам израз 'постојала' радије него 'дјеловала' јер у случају Горгоне није била ријеч ни о каквом манифестном, на програму заснованом, умјетничком удруживању ради промовирања становитог естетско-идеолошког концепта, што се обично своди на

4 Објављени бројеви „античасописа“ *Gorgona*: 1961. br. 1. J. Vaništa, br. 2. J. Knifer, br. 3. M. Javšovar, br. 4. Viktor Vazareli (Victor Vasarely), br. 5. I. Kožarić, 1965, br. 7. M. Horvat, br. 8, Harold Pinter (Harold Pinter), 1966. br. 9, Diter Rot (Dieter Rot), br. 10. J. Vaništa, br. 11. J. Vaništa.

5 N. Dimitrijević, *Gorgona – umjetnost kao način postojanja*, Zagreb, 1977; ponovo objavljeno u: M. Gattin (prir.), *Gorgona*, Zagreb, 2002, 52–67.

етаблирање протагониста таквог удруживања у врхове локалне ликовне сцене, него о окупљању заснованом на духовном сродству у много ширем смислу него што подразумевају оквири одређеног стилског обликовног програма“.

Проблемски контексти с којима се Горгона у међународном уметничком свету доводи у близину јесу они наслеђа историјских авангарди, а од тадашњих савремених то су „уметност после енформела“, Флуксус, минимална уметност, „уметничко понашање“, „књига као дело уметника“, уметничка комуникација посредством поште (*Mail Art*) и тада тек у зачетку процеси „дематеријализације уметничког објекта“. Према претходно наведеном тексту у каталогу ретроспективе Горгоне:

„Појаве и особе које су битно обиљежиле међународну умјетничку сцену у раздобљу што је слиједило, у доба стварања Горгоне, 1959, биле су, ако већ нису припадале и саме некој врсти подземне културне сцене, свакако далеко од своје данашње повијесно признате профетске позиције. У то вријеме Горгона је била један од пунктова, равноправан по својим креативним потенцијалима и доприносима, новог умјетничког сензибилитета и свјетоназора, који ће као континуитет дадаистичког начина мишљења своју пуну афирмацију у културном тијелу Запада доживјети при крају идућег десетљећа. Горгона је, заједно с Fluxusom, групом Zero, Happeningom, Manzoniјем, Kleinom, Fontanom, Reinhardtом, антиципирала и најавила сву ону бујицу феномена што под различитим терминолошким ознакама (Conceptual Art, Art as Idea, Post-Object Art) доминирају новим умјетничким раздобљем које још траје“.

А сâм покретач Горгоне, иницијатор окупљања осталих чланова, аутор и издавач првог броја „античасописа“ Јосип Ваништа о Горгони 1961. године тврди следеће:

„Тежње Горгоне биле су усмјерене изванестетској стварности. Мисаона уздржљивост, пасивност, па и индиферентност биле су изнад голог, ироничног порицања свијета у којем смо живјели. Дјелу се није придавао значај, активности су биле крајње једноставне [...] Горгона понекад није радила ништа, само је живјела...“.

И на другом месту:

„Мисао Горгоне је озбиљна и оскудна. Горгона не тражи дјело ни резултат у умјетности. Она се дефинира као збир својих могућих тумачења“.⁶

ДАМЊАН У СТУДИЈУ Г

У таквом, дакле, духовном амбијенту и доследно поимању уметности међу припадницима Горгоне десиће се Дамњанова самостална изложба у Студију Г јуна 1962. године. О тој изложби једини материјални траг остао је скромни каталог/позивница, без репродукција и пописа изложених радо-

6 J. Vaništa, „Gorgona“, u: M. Gattin (prir.), *Gorgona*, Zagreb, 2002, 156–157.

ва, са следећим текстом ликовног критичара Матка Мештровића који је, по свој прилици, био она директна персонална веза између чланова Горгоне и њиховог београдског госта:

„Каква је интроспекција у умјетности данас могућа, на којем нивоу освјешћења личност може утврдити своје право исходиште, каквим погледом може пронаћи своје праве разлоге, каквим чином углавити средиште и окосницу властитог збивања? Никаква легенда о себи није допуштена, никаква психолошка игра прикривених споразума и читких симбола. Све су законите метафоре давно истрошене. Остајала је једино хипертрофија раскидања: искакање из свих предодређених оси и незадржива вртња око претпостављене које није било. Ускоро ће морати наићи смирење. Нови се закони већ траже и наслућују. Јединка ће спознати своје границе. Мимо свега тога било је још мјеста за понеке пјеснике. И то зато што су се упутили плаветнилима бескраја. Што су били јаки да на тим безграничним екранима фиксирају своје ситне успомене“.⁷

Да је између Дамњана и групе Горгона управо Мештровић као њен члан могао да буде директна и чак једина спона закључује се по томе што га он запажа и помиње у свом приказу изложбе Салон 61 у Модерној галерији у Ријеци 1961. године, којим поводом критичар тврди:

„Дамњановић [...] дубоко зарања у имагинарне плаве површине из којих дозива ситне непредметне предмете као једину фиксацију свога ја“.⁸

А да је Мештровић наставио да прати Дамњана и после загребачке изложбе, сведочи следећи пасус овом уметнику посвећен у тексту *Један поглед у југославенско сликарство последњеј деценија*:

„Али у једног младог сликара та се жеља интровертирала, интензивирала и спојила с изванредном даровитошћу ликовног чула и изузетном конгруентношћу формалног репертоара. Систем мисли Радомира Дамњановића уједно је и систем облика чији комплетни и комплексни састав садржи довољност читавог једног затвореног козмоса. Одгонетнути његово психолошко и ментално поријекло не би била лака ствар; напротив у погледу ликовне и културне анализе могло би се у њему сагледати дубоко сондирање прастарих структура етничког бића којем припада“.⁹

Мештровићев предговор Дамњановој изложби у Студији Г пре је поетски есеј него аналитичка студија, али и као такав ипак поседује довољно прецизних увида и закључака о проблемској позицији тадашњег Дамњановог

7 Према: J. Denegri, „Нићег сувишног у људском духу“, у: *Radomir Damjanović Damjan*, Београд, 1986; *isti*, „Феномени радикалног модернизма и неоавангарди у послератном југословенском уметничком простору“ (потпоглавље „Radomir Damjanović Damjan i grupa Gorgona“), у: *Kolekcionar kao kustos i selektor*, Београд, 2013, 86–97.

8 М. Мештровић, „Vlastitim putovima“, *Telegram* (Загреб), 11. 8. 1961; ponovo objavljeno у: М. Мештровић, *Od pojedinačnog općem*, Загреб, 1967, 106–109 (друго издање Загреб, 2006, 103–107).

9 М. Мештровић, „Један поглед у југословенско сликарство последњег деценија“, *Kolo 2* (Загреб), 1964, 264–270; ponovo objavljeno у: М. Мештровић, *Od pojedinačnog općem*, Загреб, 1967, 131–141 (друго издање, Загреб, 2006, 129–137).

сликарства у тренутно актуелној уметничкој ситуацији. Тако, наиме, под „давно истрошеним законитим метафорама“ Мештровић, чини се, има на уму превазиђени локални предратни и поратни умерени модернизам, под „хипертрофијом раскидања“ алудира на прекид енформела управо са тим претходним умереним модернизмом, под „новим законима који се већ траже и наслућују“ подразумева појаву међународног покрета Нове тенденције са организационим средиштем у Галерији савремене умјетности у Загребу као покрета којему је Мештровић један од првих теоретичара и идеолога. Да се у Мештровићевом тексту о Дамњановој изожби у Студију Г мисли на слике попут *Асоцијације пошонулої трага* и појединих из циклуса *Пешчаних обала*, закључује се по запажањима о „плаветнилима бескраја“ и „безграничним екранима на којима се фиксирају ситне успомене“. На темељу свих тих симптома, Мештровићева поетска рефлексја о Дамњановом сликарству могла би да се резимира и прекодира сходно језичким категоријама уметности на почетку шездесетих година прошлог века, дакле, управо у тренутку одржавања Дамњанове самосталне изложбе у организацији Горгоне. Посреди је, наиме, уметничка ситуација „после енформела“, када у близини али ипак и на дистанци од тада актуелних тенденција неоконструктивизма, неоадаизма, нове фигурације и нове предметности постоје и делују – како их Мештровић назива – „понеки пјесници“ као усамљени појединци који на свој начин, такође, обележавају „дух времена“ епохе у којој се тадашња укупна уметничка атмосфера одвија.

ДАНАШЊЕ ЗНАЧЕЊЕ ЈЕДНОГ ДАВНОГ ДОГАЂАЈА

У врло богатој Дамњановој излагачкој биографији изложба у загребачком Студију Г далеке 1962. године чини се тек као један датум на почетку његове уметничке каријере, а та иста изложба као да је тек један податак у, такође, врло богатој хроници и историји групе Горгона. Али за обе стране у овој вези то је догађај ипак знатно изнад једног тренутног сусрета. За Дамњана, то је потврда да га је као младог уметника правовремено препознала и подржанла екслузивна и екстремна уметничка дружина; за Горгону пак (и њеног експонента у овом контакту, критичара Мештровића), доказ је изоштреног сензибилитета отвореног ка једном углавном тада недовољно им познатом младом уметнику из друге културне средине. А све то дешава се у тренутку када се на међународној и домаћој уметничкој сцени почетком шездесетих година прошлог века одвијају далекосежни процеси преласка од локалног послератног умереног модернизма ка радикалнијим искорацима послератних неоавангарди сходно језичким моделима и њима одговарајућим идеологијама у проблемском контексту тадашњих актуалних уметничких збивања. А управо то је, чини се, разлог довољан да се ова епизода у сарадничким односима једног уметника и једне уметничке групе из две средине у саставу некадашњег југословенског уметничког простора остане забележена барем у оквирима овог сажетог пригодног подсећања.

ЛИТЕРАТУРА

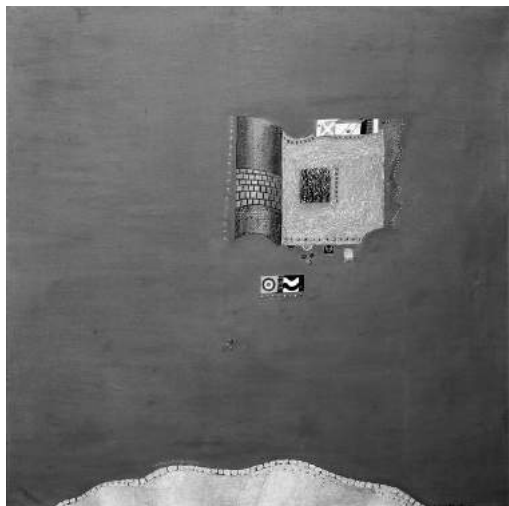
- Vaništa, Josip. „Gorgona“, u: M. Gattin (prir.), *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002, 156–157.
- Gattin, Marija (prir.). *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.
- Denegri, Ješa. „Ničeg suvišnog u ljudskom duhu“, u: *Radimir Damjanović Damnjan*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
- Denegri, Ješa. „Fenomeni radikalnog modernizma i neoavangardi u posleratnom jugoslovenskom umetničkom prostoru“, u: *Kolekcionar kao kustos i selektor*, Arte, Beograd, 2013, 86–97.
- Dimitrijević, Nena. *Gorgona – umjetnost kao način postojanja*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977.
- Meštrović, Matko. „Vlastitim putovima“, *Telegram (Zagreb)*, 11. 8. 1961.
- Meštrović, Matko. „Jedan pogled u jugoslovensko slikarstvo posljednjeg decenija“, *Kolo 2 (Zagreb)*, 1964, 264–270.
- Meštrović, Matko. *Od pojedinačnog općem*, Mladost, Zagreb, 1967.
- Meštrović, Matko. *Od pojedinačnog općem*, Daf, Zagreb, 2006.
- Поклон збирка Драјослава Дамњановића*, Народни музеј, Београд, 2011.

RADOMIR DAMNجانović DAMNجان AND THE GORGON GROUP

SUMMARY

The paper discusses the circumstances surrounding the holding of the independent exhibition of Radomir Damnجانović Damnجان (1936) at the Studio G in Zagreb, in June 1962, organised by the Gorgon Group. Special attention is paid to the analysis of the introductory text by art critic Matko Meštrović in the catalogue of the exhibition. The exhibition, which took place more than half a century ago, is important from a present-day perspective because it indicates the contacts and reasons for cooperation between the protagonists of post-war modernism and the neo-avant-garde in the former Yugoslav art space, based on the connection between one, at that time young Belgrade artist and the historically significant art group from Zagreb.

Key words: Radomir Damnجانović Damnجان, the donated collection of Dragošlav Damnجانović at the National Museum in Belgrade, the Gorgon Group, Matko Meštrović, Studio G

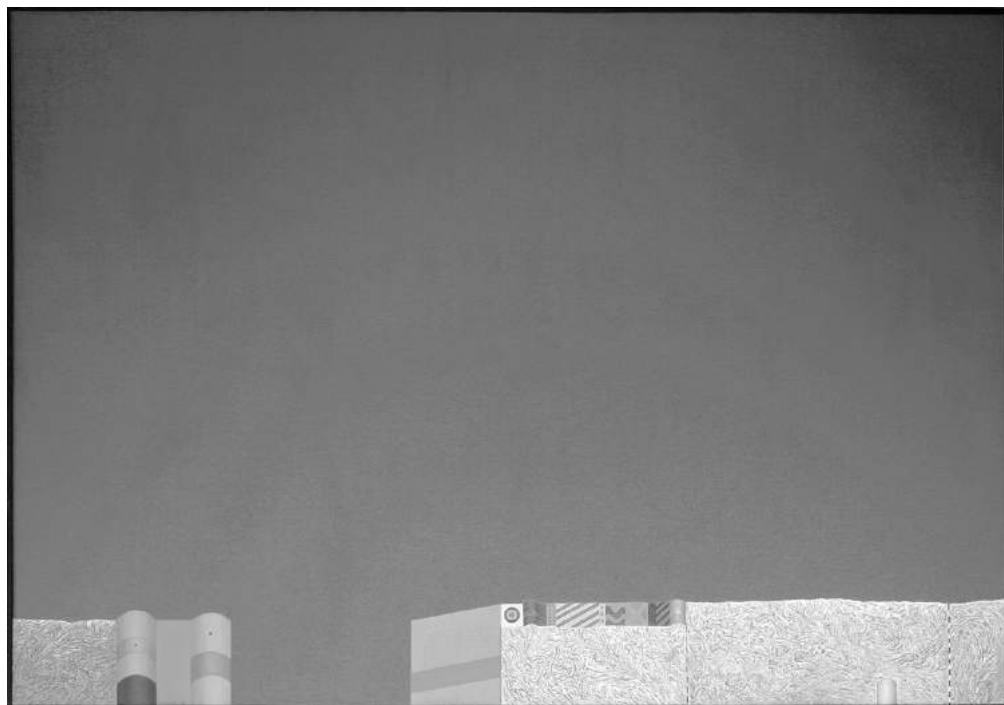


Сл. 1 Радомир Дамњановић Дамњан, *Асоцијација потонулој града*, 1959, 100,1 × 100,1 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. 32-2772)

Pic 1 Radomir Damnjanović Damnjan, *Asocijacija potonulog grada* (Association with a sunken city), 1959, 100.1 × 100.1 cm, oil on canvas, National Museum in Belgrade (Inv. 32-2772)

Сл. 2 Радомир Дамњановић Дамњан, *Стеновића обала*, 1959, 64,7 x 100,1 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. 32-2792)

Pic 2 Radomir Damnjanović Damnjan, *Stenovita obala* (Rocky Shore), 1959, 64.7 × 100.1cm, oil on canvas, National Museum in Belgrade (Inv. 32-2792)



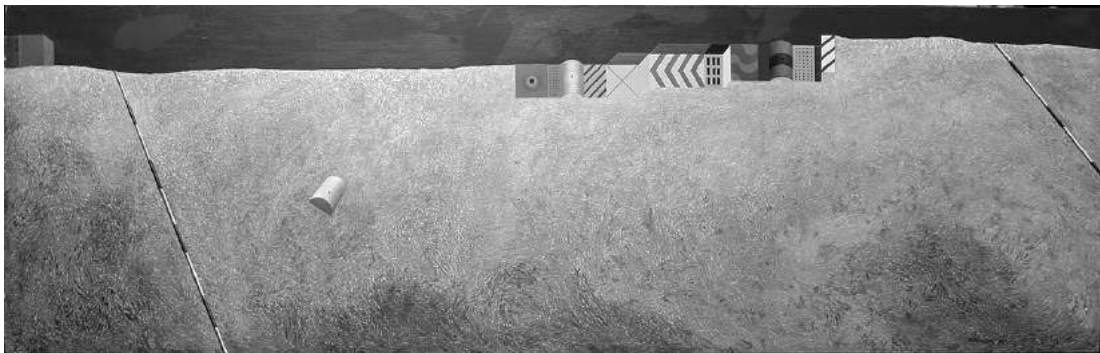
Сл. 3 Радомир Дамњановић Дамњан, *Пешчана обала*, 1961, 139,5 × 199,5 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. 32-2774)

Pic 3. Radomir Damnjanović Damnjan, *Peščana obala* (Sandy Shore), 1961, 139.5 × 199.5 cm, oil on canvas, National Museum in Belgrade (Inv. 32-2774)



Сл. 4 Радомир Дамњановић Дамњан, *Кабине на пешчаној обали*, 1961, 86,5 × 80 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. 32-2800)

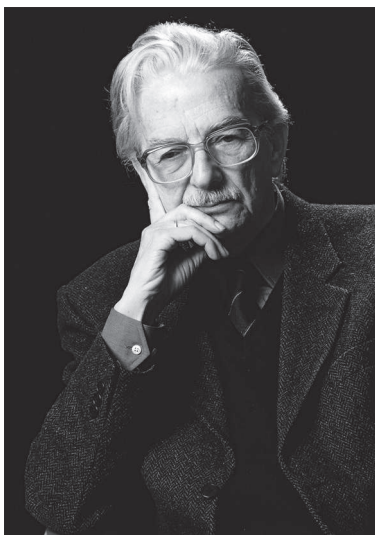
Pic 4 -Radomir Damjanović Damnjan, *Kabine na peščanoj obali* (Cabins on A Sandy Shore), 1961 86.5 × 80 cm, oil on canvas, National Museum in Belgrade (Inv. 32-2800)



Сл. 5 Радомир Дамњановић Дамњан, *Пешчана обала*, 1961, 63,2 x 199 cm, уље на платну, Народни музеј у Београду (инв. 32-2806)

Pic 5 Radomir Damjanović Damnjan, *Peščana obala* (Sandy Shore), 1961, 63.2 × 199 cm, oil on canvas, National Museum in Belgrade (Inv. 32-2806)

IN MEMORIAM



проф. др МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ (Зрењанин, 1932 – Београд, 2013)

Последњег мајског дана 2013. године изненада нас је напустио наш драги колега и пријатељ професор др Миодраг Јовановић. Ову тужну вест примили смо збуњени и са неверицом јер колико јуче седели смо и причали са њим у канцеларији на четвртом спрату Народног музеја, која је по неком неписаном правилу била обавезна станица сваког његовог доласка у Музеј. У последње време је наш драги Мића, како су га најдражи пријатељи, колеге и сви добронамерни звали, долазио је у Музеј без нарочитог повода. Руку на срце, имао је о много чему шта да каже, али одмереном и увек суздржаном господину какав је био професор Јовановић, није приличило да се намеће или препоручује било коме. По природи му нису ни одговарале неке овдашње горуће полемичке теме, каква је, на пример, била тема реконструкције Музеја. Довољно му је било само да се са колегама на четвртом спрату види и исприча, успут и да пренесе своја запажања о некој теми или проблему, али ништа више од тога. С обзиром на то да је увек пажљиво слушао



и још пажљивије читао сваки текст, који би му случајно или намерно дошао до руке, често би га молили да појасни своје коментаре, исписане руком на маргинама или заглављима текстова или куцаних на његовој писаћој машини од које се никад није одвајао. Успут нам је, онако необавезујуће и са својим смислом за хумор, говорио да се не осврћемо на његове „жврљотине“, „чичина мудровања“ и томе слично. Истина је, међутим, да су његова „мудровања“ у тој мери била добронамерна и корисна да слободно можемо да кажемо да је наш професор и драги колега био један од најпажљивијих читача и најбољих рецензента. Ни слутио нисам да ће последњи његов јавни наступ, и то у Народном музеју, бити управо у улози рецензента књиге чији је аутор потписник ових редова.

Имао сам част да будем ђак и дипломац професора Јовановића, али и срећу да познанство са професором одржим и ничим не нарушим до краја. Могу да кажем да сам прва и по мени пресудна схватања о националној уметности 18. и 19. века стекао баш на предавањима и вежбама професора Јовановића. Можда је томе допринео његов особен приступ у настави, који је мени по сензибилитету вероватно погодовао. Поред тога, професорове анализе, појашњења и питања упућена нама студентима била су интригантна, духовита и понајмање досадна. Рекло би се, са ове дистанце, да је професор Јовановић у свој посао унисио ноту човечности у коју сам се лично уверио већ на студијама. У време када сам студије приводио крају, игром случаја путовао сам са професором Јовановићем из Јагодине у Београд. Иако родом Банаћанин, професор ми је признао да га је живот већ у раној младости преко Приштине довео у Јагодину. Ту је матурирао и по сопственом признању, из овог поморавског града понео је најдрагоценија другарства и најупечатљивије младалачке успомене. Пут га је даље одвео на студије историје уметности, које је завршио 1957. године, а потом, рекли бисмо, све је текло по реду: брак, запослење, стипендија и селидба у Штип. Ту ће службовати у тамошњем Народном музеју мало више од годину дана. Одатле се, следећи своју „плаву птицу“, вратио у Београд и уписао постдипломске студије са темом српско-руских уметничких веза у 18. веку. Следио је пријем на факултет, стипендија и боравак у Бечу, потом Минхену, докторат са темом српског сликарства у доба романтизма и четврт века заједничког рада са професором и академиком Дејаном Медаковићем на предмету *Историја уметности југословенских народа новој века*. Многих детаља тог нашег разговора више се не сећам, али ми је остао у свести савет који ми је дат – да млад човек, кога тек чекају прави животни и професионални изазови, мора да послуша и прати своју „плаву птицу“, како би био одлучан у томе да спроведе своју идеју до краја.

Као универзитетски, научни радник који је шест пуних деценија проучавао културно, уметничко и духовно наслеђе српског народа, професор Јовановић је тежио да усклади књишко знање са теренским радом. Да није било честих студијских путовања и екскурзија у земљи и иностранству, обиласка музеја, галерија и многих цркава и манастира широм некадашње Југославије, а нарочито у Банату и на подручју Темишварске епархије, не би

наша наука била богата таквим делима као што су: *Српско сликарство у доба романтизма* (1976), *Новак Радоњић* (1979), *Српско црквено традиционално сликарство новије доба* (1987; 2007), *Ойленац: храм светле Ђорђе и маузолеј Карађорђевића* (1989), *Међу јавом и мед сном: српско сликарство 1830–1870* (1992), *Сликарство Тамишварске епархије* (1998), *Урош Предић* (1998), *Српски манастири у Банату* (2000; 2007), *Михаило Миловановић* (2001), *Ђока Јовановић, 1861–1953* (2005), *Три века српског сликарства* (2009) итд. Незаобилазне су његове студије и монографије о уметности Баната, велики број чланака о барокној уметности, класицизму, романтизму, реализму, о музеологији и заштити споменика културе, о историзму, српском стилу у црквеној уметности, о савременом и традиционалном, као и о многим другим питањима и темама којима се бавио до последњег дана. О свом животу и каријери својевремено је говорио у микрофон (магнетофон) Милошу Јевтићу у два наврата, 1996. и 2001. године, из које је произашао његов скромни „ефемерис“, књига под називом *Мостови Миодрага Јовановића*.

Увек је као пример проналажења праве мере истицао искуства наших немачких колега, што је разумљиво, јер је врло рано пословно био везан за Немачку. Велику школу прошао је као истраживач у познатом Централном институту за историју уметности у Минхену шездесетих година прошлог века. Не треба заборавити да за све то време није испуштао из руку свој фотографски апарат, те ће му ова друга велика љубав временом донети много ласкавих признања, чак и награду на међународном конкурс фотографије у Берлину 1969. године. Наравно, према Народном музеју гајио је посебан однос, јер не само што је после одласка легендарне Кристе Ђорђевић био дуго председавајући Друштва пријатеља Народног музеја него је био редовни члан многих овдашњих комисија, савета, одбора и годинама је редовно пратио излагачку и издавачку активност Музеја, увек несебично пружајући сваку професионалну и људску помоћ. Драгоцену теренску и фото-документацију о сакралним и профаним споменицима у Србији, коју је шездесетих година 20. века водио са својим музејским колегама, оставио је Народном музеју, верујући да ће млађе колеге-музеалци имати слуха и умети да цене напоре и достигнућа његове генерације.

Пријатељи, колеге, сарадници и познаници сећају га се као учтивог и културног саговорника, пажљивог слушаоца, обзирног и толерантног човека који није умео, нити је икада желео јавно да повиси тон. Ривалство и сујету међу колегама своје струке није могао да разуме, још мање да објасни, а понајмање да оправда. Васпитан је на речима свог многопоштованог професора Светозара Радојчића, да се може постати научник, али је ипак тешко остати човек. Из личног искуства и са дозом сете, подсетио нас је да се „наши стари нису волели, али су се поштовали“. Имао је круг својих добрих, правих пријатеља, свеједно да ли они били у Минхену, Новом Саду, Сирогојну, очевом Левчу или ту у његовом окружењу. Чини се да је у последње време нарочито ценио људе високог морала, јер је и сам био сведок кризе и пада морала, што је на њему својствен, поетски начин формулисао речима: „На морално чистијем организму средине, све звезде на небу наше будућ-

ности имале би чистији сјај“. Зато и не чуди што је знатан део свог преданог истраживачког рада посветио, између осталог, и једном од најморалнијих личности наше културне историје, сликару Урошу Предићу (1857–1953).

У критици није посезао за оштрим и кратким резovima, те су његове оцене и судови били обазриви и бираним речима интонирани. Понекад, као у случају када је писао књигу о Опленцу, схватио је да је погажена задужбинска воља једног поштованог и заслужног владара и да уместо да буде свето шумадијско брдо које чува гробове својих великих предака, постало је место на којем су се, сликовито речено, „измешали мириси тамјана и рoштиља“. Уопштено говорећи, било је у запажањима и опаскама нашег Миће благе скепсе и ироније, али никако оне песимистички злонамерне, већ пре као реакција на посрнуле и пољуљане вредности савременог друштва у које се наш драги, тихи господин професор, срећом, никако није уклапао. Ипак, трудио се да веру у људе гради према позитивним животним гестовима, обичним свакодневним радостима које дају смисао и правац животу. Остаће заувек у нашем сећању као човек који није рушио, него градио *мостове* не само између давних и садашњих времена него и *мостове* међу људима.

Петар Петровић

Аутор фотографије: Рајко Р. Каришић

Лектура и коректура
Љиљана ЧОЛОВИЋ

Превод
Станислав ГРГИЋ

Лектура превода
Тамара RODWELL-ЈОВАНОВИЋ

Дизајн и техничко уређење
Бранислав Л. ВАЛКОВИЋ

Штампа
ПУБЛИКУМ

Тираж
300

*Зборник Народног музеја у Београду излази годишње, наизменично у две свеске:
свеска 1, археологија, једне године; свеска 2, историја уметности, наредне године

Relecture et correction
Ljiljana ČOLOVIĆ

Traduction
Stanislav GRGIĆ

Relecture de traduction
Tamara RODWELL-ЈОВАНОВИЋ

Conception et réalisation graphique
Branislav L. VALKOVIĆ

Imprimerie
PUBLIKUM

Tirage
300

*Le Recueil du Musée National de Belgrade paraît une fois par an, les deux volumes en alternance:
le fascicule 1, archéologie, une année; le fascicule 2, histoire de l'art, l'année suivante.

CIP - Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије, Београд

7(091)

ЗБОРНИК Народног музеја. Историја уметности = Recueil du Musée National. Histoire de l'art / главни и одговорни уредник Бојана Борић-Брешковић. - 1982, књ.

11/2- . - Београд : Народно музеј, 1982 - (Београд : Публикум). - 24 cm

Повремено. - Делимично је наставак: Зборник Народног музеја у Београду = ISSN 0522-8352 ISSN 0352-2466 = Зборник Народног музеја у Београду. Историја уметности

COBISS.SR-ID 5042447