

RECUEIL
DU MUSÉE NATIONAL
XXII-2

histoire de l'art

HOMMAGE À MIHAÏLO VALTROVIĆ



MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2016

ЗБОРНИК
НАРОДНОГ МУЗЕЈА
XXII-2

историја уметности

ПОСВЕЋЕН МИХАИЛУ ВАЛТРОВИЋУ



НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2016

РЕДАКЦИЈСКИ ОДБОР ТОМА XXII–2

ГОРДАНА СТАНИШИЋ (УРЕДНИК)
ЈЕЛЕНА ЕРДЕЉАН, БРАНКА ИВАНИЋ, ДРАГАНА КОВАЧИЋ,
МИРОСЛАВА КОСТИЋ, МИОДРАГ МАРКОВИЋ, ЛИДИЈА МЕРЕНИК,
ЉУБИЦА МИЉКОВИЋ, БАРБАРА МУРОВЕЦ (СЛОВЕНИЈА), ЗОРАН РАКИЋ,
МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ, СЛОБОДАН ЂУРЧИЋ (САД)
ВЕСНА КРУЉАЦ (СЕКРЕТАР)

ИЗДАВАЧ

НАРОДНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК

БОЈАНА БОРИЋ-БРЕШКОВИЋ

RÉDACTION DU TOME XXII–2

GORDANA STANIŠIĆ (RÉDACTRICE)
JELENA ERDELJAN, BRANKA IVANIĆ, DRAGANA KOVAČIĆ, MIROSLAVA KOSTIĆ,
MIODRAG MARKOVIĆ, LIDIJA MERENIK, LJUBICA MILJKOVIĆ,
BARBARA MUROVEC (SLOVENIA), ZORAN RAKIĆ,
MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ, SLOBODAN ĆURČIĆ (USA)
VESNA KRULJAC (SÉCRETAIRE)

EDITION

MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

RÉDACTRICE EN CHEF

BOJANA BORIĆ-BREŠKOVIĆ

САДРЖАЈ

ИВАН Д. СТЕВОВИЋ

ОД ТЕРЕНСКЕ СКИЦЕ ДО СКИЦЕ ЦЕЛИНЕ:
МИХАИЛО ВАЛТРОВИЋ И СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА АРХИТЕКТУРА 9

IVAN D. STEVOVIĆ

FROM FIELD SKETCHES TO A SKETCH OF THE WHOLE:
MIHAILO VALTROVIĆ AND SERBIAN MEDIEVAL ARCHITECTURE 43

БРАНКА Ч. ВРАНЕШЕВИЋ и ОЛГА З. ШПЕХАР

МЕРМЕРНА ОПЛАТА И ЊЕНЕ СЛИКАНЕ ИМИТАЦИЈЕ. БОЈА И СВЕЛОСТ У
РАНОВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ ЦЕНТРАЛНОГ БАЛКАНА 47

BRANKA Č. VRANEŠEVIĆ and OLGA Z. ŠPEHAR

MARBLE REVETEMENT AND ITS PAINTED IMITATIONS. COLOUR AND LIGHT
IN EARLY BYZANTINE ART OF THE CENTRAL BALKANS 64

ОЛИВЕР М. ТОМИЋ

АГНЕЦ У СОПОЋАНИМА – ТРАДИЦИЈА И НОВИНА 67

OLIVER M. TOMIĆ

THE MELISMOS IN SOPOČANI – TRADITION AND A NOVELTY 78

ДУБРАВКА М. ПРЕРАДОВИЋ

КАТАЛОГИЗАЦИЈА КОЛЕКЦИЈЕ СНИМАКА СРЕДЊОВЕКОВНИХ СПОМЕНИКА
НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ: ИСТОРИЈАТ И ПРОБЛЕМАТИКА 81

DUBRAVKA M. PRERADOVIĆ

CATALOGUING OF THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHS OF MEDIEVAL
MONUMENTS OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE:
HISTORY AND PROBLEMATICS 95

ЈАКОВ М. ЂОРЂЕВИЋ

ПРЕДСТАВА ДИВЉЕГ ЧОВЕКА НА МАРГИНИ *МАЛИХ ЧАСОВА*
ВОЈВОДЕ ОД БЕРИЈА И ЊЕНА УЛОГА У ОБЛИКОВАЊУ ЗНАЧЕЊА
МИНИЈАТУРЕ *ТРИ ЖИВА И ТРИ МРТВА*. 99

JAKOV M. ĐORĐEVIĆ

THE MARGINAL IMAGE OF A WILD MAN IN THE PETITES HOURS
OF DUKE OF BERRY AND ITS PURPOSE IN CONTEXT OF THE PAGE 114

МИЉАНА М. МАТИЋ

ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ ИКОНОПИСА ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ
У ШИШЕВУ И МАНАСТИРА СВЕТОГ НИКОЛЕ У НИРИ: ДЕЛА У ЗБИРКАМА
НАРОДНОГ МУЗЕЈА И МУЗЕЈА СПЦ У БЕОГРАДУ 119

MILJANA M. MATIĆ

A CONTRIBUTION TO OUR KNOWLEDGE ABOUT THE ICONS
FROM THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN ŠIŠEVO AND OF THE MONASTERY OF
ST. NICHOLAS IN NIRA: WORKS IN THE COLLECTIONS OF THE
NATIONAL MUSEUM AND THE MUSEUM OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH
IN BELGRADE 132

ЗОРАН Д. РАКИЋ

СЛИКАНИ УКРАС АРХИЈЕРЕЈСКОГ ЧИНОВНИКА БР. 7
У МАНАСТИРУ САВИНИ 137

ZORAN D. RAKIĆ

ILLUMINATION OF THE BISHOP'S SERVICE BOOK NO. 7
IN THE SAVINA MONASTERY 148

МИРОСЛАВ М. ТИМОТИЈЕВИЋ

НЕОПАЛИМА КУПИНА КАО ТЕОФАНИЈА И ЊЕНЕ ПРЕДСТАВЕ
У ВИЗУЕЛНОЈ УМЕТНОСТИ КАРЛОВЧКЕ МИТРОПОЛИЈЕ..... 153

MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

THE UNBURNT BUSH AS A THEOPHANY AND ITS REPRESENTATIONS
IN THE VISUAL ART OF THE KARLOVCI METROPOLY 173

АЛЕКСАНДРА П. КУЧЕКОВИЋ

ВАСИЛИЈЕ РОМАНОВИЋ – ЈОШ ЈЕДАН ИКОНОСТАС У СЛАВОНИЈИ..... 177

ALEKSANDRA P. KUČEKOVIĆ

VASILIJ ROMANOVICH – ANOTHER ICONOSTASIS IN SLAVONIA 196

ЈОВАНА Д. МИЛОВАНОВИЋ

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА МИЛЕНИЈУМСКЕ ПРОСЛАВЕ У БУДМИПЕШТИ
1896. ГОДИНЕ СЛИКА *ДЕФИЛЕ БАНАТСКИХ СПАХИЈА ПРЕД
ЦАРЕМ ФРАЊОМ ЈОСИФОМ I* ПАЛА ВАГА..... 201

JOVANA D. MILOVANOVIĆ

VISUALIZATION OF THE MILLENNIUM CELEBRATION IN BUDAPEST IN 1896
PAINTING *PROCESSION OF THE BANAT SPAHIS BEFORE EMPEROR
FRANZ JOSEPH I* BY PÁL VÁGÓ..... 217

ДРАГАНА С. КОВАЧИЋ

ЦРТЕЖ У ПРОСТОРУ МАСОВНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ..... 221

DRAGANA S. KOVAČIĆ

THE DRAWING IN THE MASS COMMUNICATION SPACE 246

ОЛГА Д. ЖАКИЋ

ДАРВИНИЗАМ И БОРБА ЗА ОПСТАНАК
ANTROPOIDES ФРАНТИШЕКА КУПКЕ..... 251

OLGA D. ŽAKIĆ

DARWINISM AND THE STRUGGLE FOR SURVIVAL
FRANTIŠEK KUPKA'S ANTROPOIDES 265

ИГОР Б. БОРОЗАН

УОБЛИЧАВАЊЕ И РЕЦЕПЦИЈА СЛИКЕ
ДОЛАЗАК ЦАРА ДУШАНА У ДУБРОВНИК МАРКА МУРАТА
У СВЕТЛОСТИ КОНЦЕПТА ЕСТЕТСКОГ ИСТОРИЗМА..... 269

IGOR BOROZAN

SHAPING AND RECEPTION OF THE PAINTING
ARRIVAL OF EMPEROR DUŠAN IN DUBROVNIK BY MARKO MURAT
IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF AESTHETIC HISTORICISM 287

ИРИНА С. ТОМИЋ

ДВА ДЕЛА ВЛАХА ВУКОВЦА ИЗ УМЕТНИЧКЕ ЗБИРКЕ
МЕДИЈА ЦЕНТРА *ОДБРАНА* 291

IRINA S. TOMIĆ

TWO WORKS BY VLAHO VUKOVAC FROM THE COLLECTION
OF THE MEDIA CENTRE 'DEFENCE' 300

АНА М. БОГДАНОВИЋ	
О НЕКОЛИКО ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ЕКСПРЕСИОНИЗМА У ВИЗУЕЛНОЈ УМЕТНОСТИ У СРБИЈИ	303
ANA M. BOGDANOVIĆ	
ON SEVERAL ISSUES OF THE INTERPRETATION OF EXPRESSIONISM IN VISUAL ARTS IN SERBIA	321
<hr/>	
ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ	
ЛИКОВНА КРИТИКА У ЖЕНИ ДАНАС (1936–1940)	323
DRAGAN D. ČIHORIĆ	
ART CRITICISM IN <i>WOMAN TODAY</i> (1936–1940)	337
<hr/>	
ВЕСНА Л. КРУЉАЦ	
СОЦИОКУЛТУРНИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА: ПРИМЕРИ ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	339
VESNA L. KRULJAC	
SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT OF THE BELGRADE ART INFORMEL: EXAMPLES FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE	360
<hr/>	
МАРИНА С. ПАВЛОВИЋ, БИЉАНА Б. МИШИЋ И САША Ј. МИХАЈЛОВ	
ОД ВЕЛИКЕ ПИЈАЦЕ ДО ТРГА РЕПУБЛИКЕ – ТРАГАЊЕ ЗА СТАЛНОМ КУЋОМ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	365
MARINA S. PAVLOVIĆ, BIJANA S. MIŠIĆ and SAŠA J. MIHAJLOV	
FROM THE GREAT MARKET TO REPUBLIC SQUARE - THE SEARCH FOR A PERMANENT HOME FOR THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE	383
<hr/>	
ROSA D'AMICO	
DUCCIO E LA PITTURA SENESE DEL XIII SECOLO: IL DIALOGO CON I NUOVI PERCORSI DELL'ARTE BIZANTINA E L'INCONTRO CON IL MONDO GOTICO	389
РОЗА Д'АМИКО	
ДУЧО И СИЈЕНСКО СЛИКАРСТВО ТРИНАЕСТОГ ВЕКА: ДИЈАЛОГ СА НОВИМ ТОКОВИМА ВИЗАНТИЈСКЕ УМЕТНОСТИ И СУСРЕТ СА ГОТСКИМ СВЕТОМ	406
<hr/>	
МИЛИЦА Ж. ЦИЦМИЛ	
ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА ЖЕНСКОГ ИДЕНТИТЕТА У ДОБА ФРАНЦУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ: ОД АЛЕГОРИЈЕ ДО ПОРТРЕТА	411
MILICA Ž. ČIČMIL	
VISUALISATION OF THE FEMALE IDENTITY IN THE PERIOD OF THE FRENCH REVOLUTION: FROM AN ALLEGORY TO A PORTRAIT	424
<hr/>	
МИЛАН Ч. НАСКОВИЋ	
ФОТО-РЕАЛИСТИЧКО СЛИКАРСТВО У АМЕРИЦИ – СЕДАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ 20. ВЕКА	427
MILAN Č. NASKOVIĆ	
PHOTO-REALISTIC PAINTING IN AMERICA - THE 1970S	441
<hr/>	



Иван Д. СТЕВОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности

ОД ТЕРЕНСКЕ СКИЦЕ ДО СКИЦЕ ЦЕЛИНЕ: МИХАИЛО ВАЛТРОВИЋ И СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА АРХИТЕКТУРА

Сажетак: По први пут у домаћој историографији у раду се као целина анализирају два написа Михаила Валтровића, која су у интервалу од десет година у другој половини 19. столећа објављена с намером да буду језгро текста замишљеног, али никада необјављеног корпуса српске средњовековне архитектуре и уметности. Поновним њиховим читањем, као и подробним разматрањем Валтровићевог формативног професионалног периода на студијама у Карлсруеу (Немачка) установљено је да је реч о збиру ставова заснованих на веома утемељеној и крајње критичкој методолошкој основици, који су могли имати изузетног утицаја у будућим проучавањима ове материје.

Кључне речи: Михаило Валтровић, Драгутин Милутиновић, Србија, средњи век, архитектура, методологија историјских наука, историзам

Historical culture does not depend solely on the relations between memory and history, or between present and past. History is a science of time. It is closely linked to the different conceptions of time that exist in a society, and are an essential element of the mental equipment of its historians. (Jacques Le Goff, History and Memory, француско издање 1977; енглеско издање из 1992. године).

Од лета 1871. дрoјимо и ја и поменути мој пријатељ у најлепше часове нашега живога оно време, када сваке године...са црпљаћом гаском, оловком и кичицом у руци стојимо пред древним зидинама снимајући ревносно фреске и скулптуре, и жалимо што је дан ипак крајак и што ипак брзо пролећу она два месеца школскога одмора...што су предвиђени за овај наш посао (Михаило Валтровић, Старе српске црквенске грађевине, 1881).



I ТЕОРИЈСКИ ОКВИРИ ЧИНА ПРИГОДЕ ИЛИ О ПОИГРАВАЊУ ИМЕНОМ

Какав је смисао обележавања пригодних датума? Јесу ли то данас тренуци тек по инерцији организоване евокације прошлих времена и личности које су у њима живеле, у основи пасивно и субјективном избору изложено деловање, којим се последујући канонима друштвених конвенција подсећа на значајне догађаје и сени истакнутих појединаца? Или нас чињеница постојања различитих епоха, у којима би савремена требало да по дефиницији буде напреднија од некадашње, обавезује на понешто другачију, *активну* реминисценцију, у чијем се средишту налази сећање на одређени, у овом случају, невесели тренутак колико личне, толико и националне прошлости, али сећање које позива у ново истраживање, вредновање и за контекстуалне допуне увек отворене оквира рада, којима бисмо знања о минулим збивањима или о делатности давнашњих претходника учинили подробнијим, па тиме и разумљивијим *садашњоси*. Уистину, *чији* се професионални лик препознаје у споменима попут овог? Лик великана којем желимо да одамо почаст, или *наш*? Још непосредније, који се *делатни концепти* неминовно намеће као сенка на површини средине у којој настаје један век закаснело комеморативно слово? Оновремени, или онај неупоредиво ближи *нама*?

Колико год да ово није прилика за опширније разматрање теоријских аспеката наведених питања, разложно је напоменути да сва она проистичу из проучавања важног и одавно ученог феномена *културе сећања*, скупа комплексних унутрашњих релација и видова експозиције којима друштво као организам у непрекидном превирању, успоставља или циклично обнавља свој идентитет обраћањем властитом наслеђу, односно његовом специфичном перцепцијом и рекреирањем менталних или физичких представа које о наслеђу поседује, или *жели* да поседује.¹ Самим тим, тај вибрантни процес одувек је дубоко залазио не само у домен конструисања и контролисаног функционисања механизма јавне меморије, већ и у темеље историје као науке, у поље њене методологије и њене способности да своју секуларну природу постави у равнотежу са оним својствима пригода које припадају сфери *сакралној*. Јер, без обзира на то да ли се између тих термина безу-

1 Будући да је литература изузетно обимна, овде се наводе само најважнија дела: M. Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago et London, 1992 (према ауторовим књигама објављеним у Француској 1941. и 1952.); E. Hobsbawm et T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983 (= E. Hobsbawm i T. Rejndžer (ur.), *Izmišljanje tradicije*, prev. S. Glišić i M. Prelič, Beograd, 2011); D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, 1985; P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, 1989; P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, Representations 26 (1989), 7-24; J. Le Goff, *History and Memory*, New York, 1992; A. Confino, "Collective Memory and Cultural History: the Problems of Method", *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5 (1997), 1386-1403; M. Mitterauer, *Millenien und andere Jubeljahre. Warum feiern wir Geschichte?*, Wien, 1998 (= M. Митерауер, *Миленијуми и групе јубиларне године: зашто прослављамо историју?*, прев. О. Дурбаба, Београд, 2003); M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 2008; P. Boyer et J. V. Wertsch (eds.), *Memory in Mind and Culture*, Cambridge University Press, 2009; A. Erl, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, 2011; J. K. Olick et al. (eds.), *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, 2011.

словно може ставити знак једнакости, колективно *сећање* и *памћење* управо таквим својим карактером једнако одувек јављали су се, условно речено, као *јачи* од историје, са свим њеним недогматским начелима, критичким захватима и понекад непријатним истинама које је умела да открије,² али и са њеном често испољаваном склоношћу ка претераном детерминизму и понекад зачуђујућом потребом да постоји као *нормална наука*, у оном смислу у којем је ту кованицу својевремено употребио и подробно анализирао Томас Кун.³

Једно од почасних места у том сусрету, или пре, у преламању митолошке и историјске димензије у свакој, па и у српској средини, припадало је, особито у 19. столећу, појединцима првацима у својим дисциплинама, чији су домети препознавани као непосредно корисни афирмацији нације.⁴ Међутим, ни приближно не свим, а колико год изгледало парадоксално, особито не онима чије је дело још за живота могло бити похрањено у трезор духовних реликвија националног идентитета. Професионална заоставштина учењака о којем је овде реч, као и у понечему допуњен његов *cursus honorum*, сучељени са начином на који је у *йошњим геценијама* приступано ономе што је он иза себе оставио, инструктиван су пример реакције у научној реторти из које је, под дејством *мене мийова*, а посредовањем историје уметности као послушне кћери друштва, из *целине* истраживачевог професионалног хабитуса сразмерно брзо испарио читав један сегмент његовог деловања, постхумно га остављајући под хладним светлом сасвим нове позорнице, *номинално њризнајој али ни изблиза и јошњанко њроученој*, на чистини пута ка магли заборав.⁵

На први поглед, оваква би констатација могла деловати збуњујуће, па чак и као материјално нетачна, јер у домаћој историјскоуметничкој историографији, наизглед, нема истраживача на овај или онај начин више присутног од Михаила Валтровића (1839–1915). Задржимо се на тренутак, с разлогом, на тој увреженој представи. У *свом* времену Валтровић је био неуморни прегалац у свим областима чије је конституисање и унапређивање представљало

2 Cf. P. Nora, *op.cit.*, 8-9.

3 Th. S. Cuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962 (= T. Kuhn, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd, 1974). Cf. R. J. Richards et L. Daston (eds.), *Kuhn's Structure of Scientific Revolutions at Fifty. Reflections of Science Classic*, Chicago et London, 2016; уп. и: М. Јовановић и Р. Радић, *Криза историје - српска историографија и друштвени изазови краја 20. и почетка 21. века*, Београд, 2009.

4 М. Тимотијевић, „Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу“, *Годишњак града Београда XLIX-L* (2002-2003), 211-244; За шире оквире феномена у српској средини уп. *исти*, *Таковски усјанак - српске Цвеи*. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој *јолијици званичне рејрезентативне културе*, Београд, 2012 (са обимном теоријском литературом).

5 У 2015. години у којој се навршило једно столеће од смрти Михаила Валтровића, ову је прилику обележио само Архив Србије, између осталог, и објављивањем књиге А. Кос Вујовић (пр.), *Михаило Валтровић у фондовима и збиркама Архива Србије*, Београд, 2015. Текст који се налази пред читаоцем заправо је произишао из мог разговора са др Мирјаном Ротер-Благојевић, ванредним професором Архитектонског факултета у Београду, која је том приликом, као својеврсну опомену нашем колективном памћењу, констатовала споменути чињеницу. Стога ми је част да се на посредном подстицају за писање овог рада захвалим др Мирјани Ротер-Благојевић. За корисне податке и помоћ у току његовог настанка захвалност дугујем и др Игору Борозану, доценту Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, као и колегиници Александри Илијевици, библиотекарку на истом одељењу.

јемство културног просперитета нације, па се тако, у *исћом ѿренуѿку или ѿериоду*, његова делатност да пратити: по иницијативи оснивања гласовите Дружине за археологију и етнографију на балканском трополу; по пионирском систематском проучавању српских средњовековних цркава; по позиву професора на Великој школи; по оснивању и уређивању првог националног археолошког часописа; по залагању за стилско иновирање црквеног сликарства; по промовисању српске културе на великим иностраним изложбама; по властитим архитектонским остварењима; по звању управника новоформираног Народног музеја; по активностима везаним за чланство у Српском ученом друштву; по низу саветодавних улога о различитим државним церемонијама, а поврх свега наведеног, и по чињеници да је сваки свој посао пратио и, по правилу, образлагао писаном речју,⁶ оставивши иза себе библиографију толико обимну и разнородну да ни до данас није у целини сакупљена. Већ ова последња чињеница неминовно изазива сасвим јасан „шум“, по звуку и „значању“ самерен питањима с почетка текста, али Михаило Валтровић ни за живота није добио све, колико год симболичне, почасти које су му припадале: у српској енциклопедији Владимира Карића, објављеној у години у којој су многи Валтровићеви подухвати већ увелико били у току или чак окончани, није се нашло места нити за спомен његовог имена.⁷ Но који год да су били разлози томе, време постепено јењавања јавног гласа о Валтровићу, до периода његовог готово потпуног нестанка, тек је долазило. Упркос постојању огромне писане и документарне грађе коју је иза себе оставио, упркос сразмерно афирмативном односу који је имао према идеји заједничког деловања уметника са словенских, потом југословенских простора,⁸ у међуратном раздобљу посвећено му је тек неколико сасвим кратких пригодних текстова,⁹ а доба практично апсолутне тишине започело је неколико година по свршетку Другог светског рата, са непуне две странице колико је о Драгутину Милутиновићу и њему 1952. године забележио Иван Здравковић.¹⁰ Од тог тренутка, током безмало четвртине века, дело Михаила Валтровића се у водећем току српске историографије појављивало у својерсној мимикријској форми, у несумњиво значајним радовима који су, међутим, са изузетком једног колико усамљеног, толико

6 Уп. С. Богдановић, Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина, у: *Излози српској ученој друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871-1884*, Београд, 1978, 5-90. Рад је поново је објављен у Т. Дамљановић (ур.), *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд, 2008, 135-207 (у даљем тексту рад С. Богдановић наводи се према овом издању).

7 Уп. В. Карић, *Србија. Опис земље, народа и државе*, Београд, 1887, 269-309.

8 Д. Тошић, „Михаило Валтровић као покретач идеје о оснивању Југословенске уметничке галерије“, *Саопштења XV* (1983), 297-312.

9 Уп. у напоменама које прате текст С. Богдановић.

10 И. Здравковић, „Драгиша Милутиновић и Михаило Валтровић, архитекти научници“, *Музеј 7* (1952), 121-123. Оквире и историјско-идеолошку подлогу оваквог односа према бројним посленицима српске културе подробно је и методолошки узорно протумачио М. Ломпар, *Дух самојорицања. Прилози кријници српске културне историје*, Београд, 2015.

и далековидог написа Светозара Радојчића,¹¹ својим насловима симулирали „феноменолошки“ приступ осетљивој историјскоуметничкој материји.¹² Са достојно истакнутим његовим *именом*, на магистралној научној сцени поново се указало тек од средине седамдесетих година прошлог столећа.¹³ Од, свакако, најважније, наведене студије Соње Богдановић, уследио је период у којем је Валтровићева делатност почела да бива знатно присутнија у научној продукцији, постајући, међутим, истовремено, показно поље испољавања многих њених исувише уходаних концептуалних и методолошких матрица, или смисаоних осцилација примерених различитим помодним моделима историчарског наратива у свим његовим подврстама. Тако се Михаило Валтровић нашао у искључивој власти суда произишлог из *нашеј йоимања йрошлосџи, нашеј менијалној ойеративној сисџема који йрменеујемо у њеном йроучавању, наше склоносџи ка честйо вешџачким сџиратификацијама или йренаїлашеној йџаксономији, наших йреџерано судсџецијалисџичких анализа, и, најзад, данас, нашеј ничим ойравданој йреовлађујућеј уверења да је о Валџировићу речено све шџйо се моїло рећи*. Но одмах треба додати да би из наведеног било сасвим погрешно *en bloc* закључити да написи настали последњих неколико деценија нису допринели проширењу интерпретативног хоризонта свеукупне Валтровићеве делатности, што се да констатовати на основу карактеристичних историографских узорака. Обнова активног сећања спроведена је постављањем бисте у холу Одељења за историју уметности и Одељења за археологију на Филозофском факултету у Београду; према сачуваним Валтровићевим говорима, и документима које је упућивао надлежним институцијама, обелодањена је његова улога у образовању прве Југословенске уметничке галерије; као оснивачу и дугогодишњем уреднику *Сџаринара*, посвећен му је ретроспективни текст у којем су истакнути његов

11 С. Радојчић, „Проблем целине у историји старе српске уметности“, Посебна издања САНУ ССCLXX, Споменица 26 (1964), 169–174 (= С. Радојчић, *Одабрани чланци и сџудије 1933–1978*, Београд и Нови Сад 1982, 76–80). О овом Радојчићевом напису више речи у завршном поглављу рада.

12 Д. Медаковић, „Историзам у српској уметности XIX века“, *Прилози за књижевносџи, језик, исџорију и фолклор књ. XXXIII*, св. 3–4 (1967), 204–221, посебно 206–208 (= Д. Медаковић, *Исџраживачи срџских сџарина*, Београд 1985, 9–22); Ж. Шкаламера, „Обнова ‘српског стила’ у архитектури“, *Зборник за ликовне уметносџи Маџице Срџске* 5 (1969), 191–232; С. Петковић, „Историја уметности код Срба у XIX веку“, *Зборник Филозофској факулџетеџа XII–I* (1974), 479–497. Истини за вољу, Валтровићев рад анализиран је, али са становишта које се тек формално дотиче историје уметности, и у књизи С. Томић, *Правна зашџџџа сџоменика кулџуре у Јуославији*, Београд, 1958. Споменут је и у пригодној публикацији посвећеној столећу постојања Филозофског факултета у Београду 1963, као и у још једном сасвим кратком тексту чији је аутор поново био И. Здравковић, „Архитекти научници (Михаило Валтровић, Драгиша С. Милутиновић, Андра Ј. Стефановић)“, *Сџаринар* н.с. XIX (1969), 281–284. Сагледан из ове перспективе, сасвим одређену тежину собом носи податак да су се потомци Михаила Валтровића, почетком шездесетих година прошлог века, у два маха *безусџеино* обраћали САНУ са жељом да заоставштина коначно буде публикована. Уп. Т. Дамљановић, *Валџировић и Милуџиновић: йемељење скице колекџивној памћења* у: Т. Дамљановић (ур.), *Валџировић и Милуџиновић. Документи I – йеренска йрађа 1871–1884*, Београд, 2006, 11.

13 М. Величковић, „Народни музеј у време управе Михаила Валтровића“, *Зборник Народној музеја VIII* (1975), 611–645; уз рад С. Богдановић наведено у претходном тексту, истом приликом објављен је и вредан прилог Љ. Мишковић-Прелевић, „Рад Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних споменика у Србији“, у: *Излоси срџској ученој грушџџа*, 91–101 (= *Валџировић и Милуџиновић. Тумачења*, 209–217).

теоријски назор и практични напор у конституисању српске археологије.¹⁴ Такође, написано је више важних књига и студија у чијим су садржајима потанко анализирани Валтровићева улога у образовању оновременог српског архитектонског односно уметничког идиома,¹⁵ релација његових ставова са одговарајућим полазиштима Јозефа Штриговског¹⁶ назначени су оквири у којима је Валтровићев теренски рад утицао на валоризацију старе српске уметности на почевима њеног проучавања,¹⁷ а резултати тог рада, *йойуић многић ранијић истйовейнић захвайић*, искоришћени су као врело података у покушају реконструкције одређеног програма средњовековног живописа.¹⁸ Нажалост, Валтровићевим програмским ставовима знало се и манипулисати, приликом понегде елементарно нелогичног, понегде материјално неистинитог, али доследно професионално нечасног, плаћеничког покушаја да се епохи историзма сасвим примерена обнова „српско-византијског“ градитељског стила протумачи као изолована и крајње провинцијална појава, *различийић од свих друић истйовейнић оновременић евройских йокрейић*, а узрокована *колективним националним хегемонистичким йоривима*.¹⁹ У блиској прошлости, нова генерација истраживача понудила је своје, сва-

- 14 В. Кораћ, „Реч поводом обележавања стоте годишњице Катедре за историју уметности“, *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 15 (1983), 134–135 (= В. Кораћ, *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*, Београд, 1987, 253–254); Д. Тошић, *нав. дело*, 297–312; М. Милинковић, „Михаило Валтровић, први уредник Старинара“, *Старинар* н.с. XXXV (1984), 13.23.
- 15 А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*, Београд, 1997 (= 2007, 66–69); Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006; *исти*, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд, 2007, 93–99; N. Makuljević, *Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity in the Nineteenth Century*, in: И. Стевовић (ур.), СΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду / I. Stevović (ed.), СΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Београд / Belgrade, 2012, 505–517; *Idem*, *Art History in Serbia, Bosnia-Herzegovina and Macedonia*, in: M. Rampley et al. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden et Boston, 2012, 461–472; A. Ignjatović, *Byzantium Evolutionized: Architectural History and National Identity in Turn-of-the-Century Serbia*, in: D. Mishkova, B. Trencsényi et M. Jalava (eds.), *“Regimes of Historicity” in Southeastern and Northern Europe, 1890–1945. Discourses of Identity and Temporality*, Palgrave Macmillan, 2014, 254–274, посебно 263–264.
- 16 Иако се у њему Михаило Валтровић изричито не спомиње, уп. П. Драгојевић, „Упоредни модел Штиговског и његов пријем у Србији. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности“, *Зборник Мајице Српске за ликовне уметности* 40 (2012), 163–172; *подробније* о истој теми: N. Makuljević, „The political reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian art history“, *The Journal of Art Historiography* 8 (2013), 1–13.
- 17 П. Драгојевић, „Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности“, *Зограф* 34 (2010), 153–163.
- 18 Д. Војводић, „На трагу изгубљених фресака Жиче I“, *Зограф* 34 (2010), 71–86; *исти*, „На трагу изгубљених фресака Жиче II“, *Зограф* 35 (2011), 145–154; *исти*, „На трагу изгубљених фресака Жиче III“, *Саопштења XLIV* (2012), 43–61; *исти*, „Изгубљени остаци фресака западног pročеља Спасове цркве у Жичи“, *Зборник радова Византйолошкој инстйиуић* 50 (2013), 683–696.
- 19 Cf. V. Pantelić, “Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1 (1997), 16–41. Корисно је упоредити овај текст са деценију касније објављеним радом К. Kourelis, “Byzantium and the Avant-Garde. Excavations at Corinth, 1920s - 1930s”, *Hesperia* 76 (2007), 391–442, на чијем се почетку наводи да је „византијски“ павиљон на Светској изложби у Чикагу 1893, посетило милион и четири стотине хиљада гостију, односно око три стотине хиљада више но што је град тада имао регистрованих становника. Као свршеном докторанду у Сједињеним Америчким Државама, овај је податак, и пре но што се нашао у тексту Костиса Курелиса, лако могао бити доступан Братиславу Пантелићу.

како, оригинално виђење Валтровићевог значаја у проучавању средњовековних старина у Србији. Најзад, сасвим недавно, публикована је и грађа о Валтровићу, сачувана у фондовима Архива Србије.²⁰

Ипак, поврх свих наведених истраживања и у њима препознатљивих разноликих полазишта, намера, па тиме и постигнућа, ново поглавље повратка Михаила Валтровића у средиште научне пажње обележено је издавањем три тома публикације у којој је по први пут сабрана и презентована готово сва документарна и писана грађа произишла из вишегодишњих теренских испитивања старе српске црквене уметности, које је он спроводио са Драгутином Милутиновићем.²¹ Крајње је деликатно судити о овој књизи из више међусобно супротстављених разлога. Са једне стране, стоји чињеница да је реч о јединственом издавачком подухвату у домаћој средини, који ће дуго у будућности представљати колико полазишну тачку у упознавању са дOMETИМА првих стручних делатника у овом сегменту националног уметничког наслеђа, толико и поуздани приручник за будућа проучавања појединачних споменика. Насупрот томе, увид у његов интерпретативни садржај открива сплет мањкавости најнепосредније произишлих из начина за који се сматрало да је примерен представљању овој стратума њиховог рада. *Чийав њрви њом, као и годар гео друїої, њосвећени су, наиме, докуменџацији о архитџекџури и живојису срџских средњовековних цркава. У трећем тому, међутим, у којем би њо лоїници сџвари џребало очекивати различитџе видове размаџрања оноїа шџїо се налази у џретџходним*, појављују се прегледни текстови у којима су, са изузетком *grosso modo* интонираног једног, и кратког *дџла* другог прилога,²² описани *сви друїи* Валтровићеви и Милутиновићеви доприноси: у развоју образовања из области архитектуре и проучавања градитељског наслеђа на Великој школи; начелно у области архитектуре и археологије; у области теоријског деловања на пољу уметности Краљевине Србије; у области онога што је у међувремену прерасло у музеологију; напослетку, у области теоријског разматрања естетике.²³ *То је џостуџак који џоказује сву џачносџї џврдње изречене са недвосмислено неїаџивним џредзнаком, да је дављење исџиоријом веома Chesїо зайраво џроизвод свої времена,*²⁴ а могло би се додати и простора. Јер *џїо* је оно *наше џоимање* које, у супротности са некадашњом реалношћу а да бисмо њен садржај учинили *сеџи*

Наравно, под условом да је посегнуо за тиме да га сазна и да из њега изведе историјски утемељене закључке.

20 М. Милосављевић, „Белешке са маргине: значај Михаила Валтровића за проучавање средњовековних старина у Србији“, *Иницијал. Часопис за средњовековне студије* 1 (2013), 205–226; подаци о књизи А. Кос Вујовић дати су у нап. 5.

21 Т. Дамљановић (ур.), *Валџровић и Милуџиновић. Докименџи I; исџа* (ур.), *Валџровић и Милуџиновић. Докименџи II - џиеренска грађа 1872-1907*, Београд, 2007; *исџа* (ур.), *Валџровић и Милуџиновић. Тумачења*.

22 Т. Дамљановић, „Валтровић и Милутиновић: заштита културног наслеђа у темељима српске модерности“, у: *Валџровић и Милуџиновић. Тумачења*, 12–27; Г. Милошевић, *Михаило Валџровић – архитџекџа и археолоџ*, у: *исџо*, 53–72, посебно 58–60.

23 Уп. *Валџровић и Милуџиновић. Тумачења*.

24 Cf. J. Le Goff, *op. cit.*, 106-216.

јаснијима, води смисаоној разирадњи а не рестаурацији слике симулираној Валтровићевог деловања, ерудиције чији су се различити слојеви налазили у нејрекидном међусобном њрожимању, ѡворећи јединствену креативну целину. Веома често, али никако не и увек, будући да су у развијенијим историографијама, у сврху рекапитулације, нових полазишта или нових сазнања, одавно однеговани знатно веродостојнији модели писања професионалних биографија. Примера ради, на одстојању од сада већ готово пола столећа, као семинални узор стоји студија Ернста Гомбриха (Ernst Gombrich) о Аби Варбургу (Aby Warburg); нешто касније традиционалним али несумњиво сврсисходним исказом настао је животопис Вилијама Ричарда Летбија (William Richard Lethaby); место Ервина Пановског (Erwin Panofsky) у „згради“ историје уметности представљено је искључиво путем анализе његових релација са старијим или савременим научницима,²⁵ док се из новије историографије могу издвојити низ написа о историји и поетици научних биографија, зборник посвећен Арнолду Х. М. Џонсу (Arnold H. M. Jones), као и недавна књига о Ежену Емануелу Виоле ле Дику (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc).²⁶ Наведена дела обједињује настојање да се личности о којима је реч сагледају из „унутрашње“, аутентичне феноменолошке перспективе, а не из формалистичког приступа делатностима или отвореним питањима чијем су проширењу или темељнијем разјашњењу допринели. Но такав приступ није тек пуки стицај околности, такав приступ није случајно довео до тога да у томовима усредсређеним на Валтровићево и Милутиновићево истраживање српске средњовековне уметности ѡпракћично ниједан ѡрилој не буде нејосредно ѡосвећен основној ѡеми. Он је само последица, само један одјек далеко озбиљнијег проблема у корену српске историчарске продукције, поново у свим њеним гранама, неминовни резултат вишедеценијског и систематског изостанка одговора на најзахтевнији задатак који се поставља пред нас као њене делатнике – на синтетски приступ материји, писање које ће жртвујући понеку појединост сабрати и протумачити веће целине, како год да их методолошки устројимо.²⁷ Одатле следи разлог што се ѡројрамски инѡнирани Валѡровићеви најиси о сѡарој срѡској архѡѡекѡури, међу којима је један чак посебно преведен за ову прилику, у трећем тому публикације

25 E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, 1970; G. Rubens, *William Richard Lethaby. His Life and Work 1857-1931*, London, 1986; M. Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1984

26 B. Bensaude-Vincent, “Biographies as Mediators between Memory and History in Science”, in: Th. Söderquist (ed.), *The History and Poetics of Scientific Biography*, Ashgate, 2007, 173-184; D. M. Gwynn (ed.), *A. H. M. Jones and the Later Roman Empire*, Leiden et Boston, 2008; M. Bressani, *Architecture and the Historical Imagination. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Ashgate, 2014. У контексту писања о делованју историћара уметности различитих генерација и на различитим пољима discipline, упутно је навести и следеће новије наслове: E. Mansfield (ed.), *Art History and Its Institutions. The Foundation of Discipline*, London et New York, 2002; J. Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, 2002; Ch. Gerrard, *Medieval Archaeology. Understanding traditions and contemporary approaches*, London et New York, 2003; P. Emison, *The Shaping of Art History. Meditations on a Discipline*, The Pennsylvania State University Press, 2008; R. Shone et J.-P. Stonard, *The Books that shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London, 2013.

27 Начелно, међу многим другим проблемима савремене домаће историографије, о овом су недостатку најподробније писали М. Јовановић и Р. Радић, *нав. дело*.

іоїшово и не сіомињу. Ништа у свему томе не мења чињеница да сваки текст појединачно у свом наслову садржи име Михаила Валтровића.

II ТЕРЕНСКЕ СКИЦЕ ИЛИ О ШКОЛОВАЊУ, О ПОИМАЊУ И ИСТРАЖИВАЊУ СТАРИНА

Отварајући 14. априла 1874. другу изложбу архитектонских, скулптурних и „живописних“ (сликарских) снимака старих српских цркава, Михаило Валтровић (сл. 1) нагласио је на самом почетку свог говора како „нам на прилику архитектура у млоговрним својим створовима стварно пред очи ставља и разјасњава духовну тежњу, науку религије и садржину државних и законских уређења, и даје нам тако пронићи у све кругове живота.“ Неколико редова потом наставио је констатацијом да је „српска уметност... кћи византијској. Стара Византија, богат расадник за хришћанство... растуривала је уз семе хришћанства одма и оно сваковрснога рада свога, па и у уметности. Све отуда поникле клице развиле су се према спољним и унутарњим утицајима и околностима, у више или мање стасита стабла. И тако српска уметност има достојну сестру у руској уметности, у бугарској и влашкој; ближу сродницу у јерменској и ђурђијанској уметности и у уметности у неким другим азијским пределима; а даље сроднице има у првовременој уметности неких западних народа, и у уметности неких мухамеданаца.“ Такође, у опису његове и Милутиновићеве делатности стоји да „у програм изасланика улази исто тако и прикупљање сваковрсног историјског материјала односно уметности. Њиме ће се дати одредити величина уплива суседства на српску уметност, решиће се загонетке, што их задају неки споменици уметнички, кад их сравнимо са предањима о њима; дознаће се за живот и имена како оснивача, тако и извршиоца уметничких споменика; добиће се једном речи објасњавајући преглед рада на пољу уметности.“ Шири смисао оваквог деловања био је у томе да, заједно са историчарима уметности, „како археолога, тако и историчар, политички и културни, имаће... материјала за своја посматрања; како ново стварајући уметник, архитекта, скулптор и живописац, тако и прости примењач уметности у разним занатима, наћи ће... поуке у српској уметности и доста беоцуга за припињање својег духа, на целу новог полета код нас досад нецењене српске уметности.“ Како су Валтровић и Милутиновић *йрактично* спроводили свој наум? „У тачним висинским, поширним и подужним мерама нацртани архитектонски снимци, са подробним нацртима основа, подужног и попречног пресека и детаља, изнеће потпуно естетичку вредност и ступањ технике у српских грађевина; у контурама и карактеру верни снимци скулпторски и живописни, који последњи оживљени и бојама оригинала, показаће ступањ ових двеју, архитектури служећих уметности и даће потпуну слику српског духа оног времена, из којег су оригинали,“ због чега „нарочиту пажњу обраћају изасланици на у архитектури и живопису обилно употребљену орнаменту, која грана уметности, ма и једнострано и ограничено употребљена,

и данас има плодног живота у српском народу.“ Најзад, „средства помоћу којих изасланици предмете српске уметности чине приступним осталом свету дају графика, пластичко снимање у гипсу и фотографија.“²⁸

Ако су у виду има чињеница да су до ове, за тадашње српске околности јединствене културне свечаности, двојица учењака током својих претходних кампања испитали тек неколико старих и још мање „правих“ средњовековних храмова,²⁹ ако се било другим путевима, било преко њихових „снимака“ узме у обзир стање у којем су се споменици налазили, збир података који се о њима могао наћи у постојећој литератури,³⁰ као и свеукупни ниво оновремене свести о историји у српској средини, на размеђи између заводљиве народне традиције и критичког поимања прошлости,³¹ за тренутак бисмо се могли зачудити наведеним степеном знања и методолошки узорно постављене свеукупне проблематике, збиру констатација и питања чија се разматрања и данас налазе у средишту истраживачке пажње. Но и таква реакција припадала би смерницама *наше* рецепције Валтровићевог и Милутиновићевог професионалног хабитуса, унутар које је сасвим скрајнут, са тек неколико реченица остао дотакнут формативни период њиховог професионалног сазревања, односно њихово школовање на Политехничкој академији у Карлсруеу,³² као кључни контекстуални оквир из којег су исцрпили све науке и вештине којима су касније располагали. Колико је тај период био значајан, колико је одсуство његовог приљежног разматрања осиромашило и изван било каквог *сйварној* координатног система оставило практично све линије деловања и једног и другог, најверљивије сведочи чињеница да

28 Валтровић и Милутиновић. *Документи II - шеренска праћа 1872-1907*, 106–109.

29 До отварања друге изложбе Валтровић и Милутиновић радили су у Жичи, црквама око Старага, Вољавчи, Враћевшници, Драчи, Дивостину, цркви на гробљу у Смедереву, Каленићу, Љубостињу, Велућу и Руденици. Уп. Валтровић и Милутиновић. *Документи II - шеренска праћа 1872-1907*, 110–111. Мора се на овом месту приметити да три репрезентативне публикације исказују својеврсну концептуалну мањкавост и у погледу организације излагања грађе, будући да је она сложена не по етапама односно годинама Валтровићевог и Милутиновићевог рада на споменицима, већ у оквиру *наканадно устројених* стилских периода српске средњовековне историје односно архитектуре, док су у другом тому њихови текстови разврстани *по темејашци*, од бележака с путовања, до синтетски интронираних говора односно написа, *што ће рећи*, у целини *сагледано*, не *према историјској реалности настајања самој изворника*, већ *према судовима које смо ми прихватили*, без обзира на *то да ли су они веродостојни или не*, и *према нашим потребама које се, како је очигледно*, у овом случају *јојављују као управо сујројне*. Јер, ако је у средишту пажње *њихова делатност* *то се*, а не споменици на којима су радили, *што сујерише садржај шреће* *тома*, онда је и грађа морала бити презентована на другачији начин. Стога је хронолошки каталог њихових путовања у тексту Соње Богдановић, који није нашао своје место у наведеној прештампаној верзији, неупоредиво кориснији, јер веродостојно реконструира процес постепеног Валтровићевог и Милутиновићевог рада и сазнавања.

30 Cf. F. Kunitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, Wien, 1862; Ђ. С. Костић и Љ. П. Ристић, „Духовна средишта светосавског наслеђа у путописним белешкама XIX века (Жича, Студеница и Милешева)“, у: С. Ђирковић (ур.), *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд, 1998, 447–465; Д. Поповић, „Српско средњовековно наслеђе у раним немачким бедекерима“, у: Ђ. Костић (ур.), *Са бедекером по југоисточној Европи*, Београд, 2005, 117–132.

31 Уп. С. Ђирковић, „Традиције и историја традиција у делу Стојана Новаковића“, у: С. Новаковић, *Историја и традиција. Изабрани радови*, прир. С. Ђирковић, Београд, 1982, 3–78.

32 Уп. С. Богдановић, *нав. дело*, 150; Валтровић и Милутиновић. *Тумачења*, 28–52, посебно 29–30 (текст М. Ротер-Благојевић).

је сам Михаило Валтровић, другим поводом али у истој, 1874. години, имао потребу да поименично наведе како „сам се немоћан и неучен родио и да сам што знам од других учио; те тако за ово мало, што сам о уметности овом приликом изнео, имам да заблагодарим мојим професорима Фишеру и Хохштетеру, и списима Каријер-а, Ласо-а, Лемке-а, Шназе-а, Унгер-а и других“.³³ Када се овом попису придода једно сасвим заборављено писмо, у којем је Драгутин Милутиновић забележио приређену му част да приликом излета у Базел, марта 1867, буде гост Јакоба Буркхарта (Jacob Burckhardt), *први* а можда и једини Србин кога је патријарх културне историје упознао, по Милутиновићевим речима, „човек за доцнија времена“;³⁴ тешко је одупрети се неверици да је морало проћи читаво столеће од смрти Михаила Валтровића да бисмо пружили макар основне одговоре на једноставно питање – ко су, у својој епохи, били ови људи. Без икаквих назнака о њима, веома упитно постаје и много тога што данас знамо *или мислимо да знамо* о Валтровићу и Милутиновићу.

Студирати архитектуру средином 19. столећа у Карлсруеу, другом по величини граду у Баден-Виртембергу, немачкој покрајини непосредно уз југозападну границу са Француском, значило је припадати једној у низу тада конституисаних просветних установа истоветног профила, чије се специфично методолошко/специјалистичко устројство заснивало на официјелној подели између наставе о историји архитектуре (*Architekturgeschichte*), и историји односно истраживању градитељских техника (*Baugeschichte/Bauforschung*), према моделу сасвим адекватно сажетом у познатој реченици Николауса Певснера (Nicolaus Pevsner) да „катедра у Линколну представља архитектуру, а остава за бицикле грађевину.“ Стога је друго споменуто академско опредељење подразумевало стицање подробних знања о размеравању и цртању помоћу у основи археолошког инструментаријума тригонометријских техника и употребе теодолита.³⁵ Будући да је у проученој писаној заоставштини Валтровић навео да се на *Полиџтехникуму* на трећој години „...оставља техника као већ позната на страну...“ у корист посвећивања „...художеству на грађевинама“, односно да настава на завршној години „...даје ученику способност, да... ради савршења изображења свог при путовању грађевине свих времена проучити може“,³⁶ није сасвим јасно у којој су се одређенијој релацији ова два усмерења формално налазила, али је извесно да одатле потичу посебни пориви инсистирању на „тачним висинским,

33 М. Валтровић, *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века III. Пројекти за сјоменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III*, Београд, 1874, уводни текст “У напред”, без пагинације.

34 М. Ђорђевић, „Драгутин Милутиновић у посети Јакобу Буркхарту“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* књ. 42, св. 1-2 (1976), 396–401.

35 Cf. D. Neumann, “Teaching the History of Architecture in Germany, Austria and Switzerland. ‘Architekturgeschichte’ vs. ‘Bauforschung’”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 61, No. 3 (2002), 370–380, посебно 374–375; U. Hassler et E. Pliego, *Josef Durm and Auguste Choisy: a working relationship*, in: J. Girón et S. Huerta (eds.), *Auguste Choisy (1841-1909): l’architecture et l’art de bâtir: Actas del Simposio internacional celebrado en Madrid*, Madrid, 2009, 261–275.

36 *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, 29 (М. Ротер-Благојевић).

поширним и подужним мерама“ односно „са подробним нацртима основа, подужног и попречног пресека и детаља“ снимљених цркава. Но како год било, школа архитектуре коју су Валтровић и Милутиновић похађали истовремено је прерасла у водећи немачки центар дистанцирања од неокласицистичких канона рефлектованих из Француске: оно што је у Берлину током треће деценије столећа било наговештено црквом Friedrichwerdersche Карла Фридриха Шинкела (Karl Friedrich Schinkel), оно што је у Минхену почев од 1829. представљао парохијски-универзитетски храм Ludwigskirche Фридриха фон Гертнера (Friedrich von Gärtner), у Карлсруеу је свој одјек добило низом преовлађујуће несакралних грађевина, попут зграде самог *Полиитехникума* (сл. 2), три павиљона Ботаничке баште (сл. 3), Државне уметничке галерије (сл. 4), а изван града дѐлом бањског комплекса у Баден-Бадену и темељном рестаурацијом прочеља катедрале у Шпајеру. Сва ова здања, као и многа друга, до Валтровићевог и Милутиновићевог доласка у Карлсруе већ су годинама чинила упадљиве тачке градске панораме, истичући се, у основним формама, цитатима преузетим из ранохришћанске односно романтичне архитектуре, уз наглашени визуелни интензитет фасада оствариван употребом опеке и мноштвом орнаменталних мотива, својствима која ће у каснијој историографији бити обједињена термином *Rundbogenstil*.³⁷ Заслуге за постепено образовање, као и за ширење овог архитектонског идиома према Баварској и Бечу, у историографији су приписане управо аутору споменутих здања, Хајнриху Хибшу (Heinrich Hübsch, 1795–1863) (сл. 5).³⁸ *Последње године његовој живојини и рада у Карлсруеу ирактично су се у пошљиној иреклојиле са периодом Валтровићевој и Милутиновићевој школовања. Уз активно бављење архитектуром, Хибш је културној јавности био познат још од краја двадесетих година 19. столећа, када је објавио свој стваралачки кредо, у тадашњим немачким државама један од многих програмских списа о архитектури под насловом *In welchem Style sollen wir bauen* – „У ком стилу треба да градимо“, реторичким питањем којем се наставак очитује у самом тексту, и који се може парафразирати речима „да бисмо поново постали препознатљиви као нација“.³⁹ Из свега што је наведено јасно је колику је тежину у свим видовима градитељског деловања Хибш имао и не само у Карлсруеу, али у овом тренутку посебно је важно да је међу многим својим делатностима био и предавач на *Полиитехникуму*, односно *нейосредни учитељ* Фридриха Теодора Фишера (Friedrich Theodor Fischer,*

37 Cf. P. Zucker, “Architectural Education in the Nineteenth-Century Germany”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 2 No. 3 (1942), 6-13; B. Bergdoll, “Archaeology vs. History: Heinrich Hübsch’s Critique of Neoclassicism and the Beginnings of Historicism in German Architectural Theory”, *Oxford Art Journal* Vol. 5. No. 2 (1983), 3-12; B. Bergdoll, *European Architecture, 1750-1890*, Oxford University Press, 2000, 183-189; K. Curran, *The Romanesque Revival: Religion, Politics and Transnational Exchange*, The Pennsylvania State University Press, 2003.

38 B. Bergdoll, “Archaeology vs. History: Heinrich Hübsch’s Critique of Neoclassicism and the Beginnings of Historicism in German Architectural Theory”, 3-12; B. Bergdoll, *European Architecture, 1750-1890*, 183-189.

39 Cf. *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (intro. and trans. W. Herrmann), The Getty Center, 1992, 1-102, 169-177.

1803–1867) и Јакоба Хохштетера (Jacob Hochstetter, 1812–1880), професора чија је имена Валтровић имао потребу да и у писаном виду овековечи.⁴⁰ Према доступним подацима, који би, свакако, могли бити знатно допуњени истраживањима архива у Карлсруеу, Фишер се уз наставу углавном бавио практичним архитектонским радом, док је Хохштетер, уз професуру и градитељску активност, остао упамћен и по краткој студији о средњовековној архитектури у југозападној Немачкој и на Рајни.⁴¹ Уз Хибша, као духовног оца нове архитектуре у Баден-Виртембергу, *ио* су били људи чији је професионални хабитус у правој линији, већ у првом тренутку одредио природу и карактер све потоње Валтровићеве и Милутиновићеве делатности.

Ко су биле остале наведене личности, оне којима је Валтровић посредно дуговао своја знања? Речју, у мањој или већој мери, одреда великани формативног раздобља историје уметности на простору Француске и немачких земаља, учењаци чије дело ће, када у будућности буде проучено из „српске“ перспективе, свакако, неупоредиво подробије но што је то овом приликом могуће, осветлити професионални лик Михаила Валтровића. Мориц Кариер (Moritz Carrière, 1817–1895), професор Уметничке академије у Минхену, остао је упамћен као састављач знамените енциклопедијске публикације *Bilder-Atlas*,⁴² док Ласоа нема потребе посебно представљати: реч је о Жан-Батист-Антоану Ласису (Ласиу) (Jean-Baptiste-Antoine Lassus) (1807–1857), у обиљу својих прегнућа најпознатијем као рестауратору париске Сен Шапел (*Sainte-Chapelle*), првом сараднику Ежена Емануела Виоле ле Дика у грандиозном подухвату обнове недалеке Богородичине цркве, и аутору низа археолошко-историјскоуметничко-рестаураторских написа.⁴³ Карл фон Лемке (Carl von Lemcke, 1831–1913), естетичар, историчар уметности и писац, стекао је хабилитацију на универзитету у Хајделбергу, објавивши потом своје најпознатије дело *Увод у естетичку*.⁴⁴ Но осмотрено из перспективе сигурности која се у Валтровићевим речима појављује у поставци српске средњовековне уметности у оквирима како матично византијске, тако и свих њених ближих или удаљенијих уметничких „сестара“, као да је нешто већу важност имало дело последње двојице последњих, Карла Шназеа (Karl Schnaase, 1798–1875) и Фридриха Вилхелма Унгера (Friedrich Wilhelm Unger, 1810–1876). Оправдање таквој претпоставци чини се очигледним: почев од 1844, током наредне две деценије Шназе је објавио седам томова *Истори-*

40 Хибшово име појављује се при крају скраћеног превода Валтровићеве књиге објављене на немачком у Бечу, 1878, уп. *Валтровић и Милутиновић. Документи II - теренска грађа 1872-1907*, 171, као и у наредном тексту.

41 За Ј. Ф. Фишера уп. F. Lehmann, *Friedrich Theodor Fischer (1803-1867), Architekt im Großherzogtum Baden, Horb am Neckar*, 1988; J. Hochstetter, *Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein*, Karlsruhe, s.a.

42 Основни подаци доступни су на адреси:
<https://dictionaryofarthistorians.org/carrierem.html>

43 Cf. M. Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago et London, 2009; M. Bressani, *op.cit. passim*.

44 Cf. Dr. C. Lemcke, *Zur Einleitung in die Aesthetik*, Heidelberg, 1862.

рије лејих уметности у средњем веку, међу којима је за Валтровића праву драгоценост представљала прва књига, у којој су стотине страница биле не само посвећене уметности Византије и њеног културног круга већ и структуриране идентично начину на који је он у наведеним изводима говорио о месту српских старина у поретку материје. Идеалну допуну сазнањима које је црпео из капиталног Шназеовог корпуса, Валтровић је имао у Унгеровим *Изворима за византијску историју уметности*.⁴⁵

Осим живе речи, бележака са предавања и њихових књига које су почивале у Валтровићевој библиотеци, шта је још повезивало главне личности средњовековног поглавља професионалне биографије српског истраживача? Понајпре, страст за путовањима, краћим или дужим екскурзијама посвећеним непосредном контакту са споменицима: из доступних података зна се да су и Фишер и Хохштетер боравили у Италији, Француској и Грчкој, Кариер је такође упознао италијанске старине, а Шназеов енциклопедијски подухват почивао је не само на више путовања по Апенинском полуострву и Тиролу већ и на систематском обиласку Низоземске.⁴⁶ Но ове подухвате, који су, како је сам Валтровић навео, заправо представљали обавезни део завршних студија, продужење традиције *Велике Туре* од стране теоријски оформљених специјалиста са циљем њиховог даљег усавршавања, као да би донекле требало раздвојити од могућег непосредног подстицаја који је њега и Милутиновића повео на двомесечне летње кампање са јасним циљем снимања српских старина. По својој природи, *истовештан зајашак* себи је, у периоду од 1832. до 1836, поставио Ежен Емануел Виоле ле Дик, што је резултирало његовим систематским проучавањима споменика Нормандије и Шартра, овековеченим бројним цртежима и акварелима. Непосредно, или преко Ласисових написа, то је Валтровићу, свакако, било познато.⁴⁷ Тиме долазимо до оних „других“ од којих су, заправо, и Валтровић и Милутиновић учили, јер Валтровићева сигурност у излагању о месту српске средњовековне уметности у поретку византијских рефлексија морала је, између осталог, почивати и на претходно *виђеним сликама* црква са територија које је у говору споменуо. У Шназеовим и Унгеровим књигама, барем у виду у којем су данас доступне, нема никаквих илустрација. Међутим, неколико акварела са мотивима мозаичких орнамената / симбола из цариградске св. Софије, изведених Милутиновићевом руком и датираних у 1869. годину,⁴⁸ не оста-

45 Cf. Dr. K. Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Erster Band. Altchristliche und muhamedanische Kunst*, Düsseldorf, 1844, посебно 98-235, 248-320; F.W. Unger, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, 1. Band*, Wien, 1878; cf. M. Schwarzer, "Origins of the Art History Survey Text", *Art Journal* Vol. 53 No. 4 (1995), 24-29.

46 У оквиру доступних биографија, подаци о њиховим путовањима налазе се на адреси: <https://dictionaryofarthistorians.org/l.html>
За иницијалне подстицаје и дomete чина путовања у разодбљу од раног модерног до савременог доба: Ch. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*, Manchester et New York, 1999; J. Elsner et J.-P. Rubies (eds.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*, London, 1999; J. Speake (ed.), *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia. Vol. One, A to F*, London et New York, 2013.

47 Cf. M. Bressani, *op. cit.*, 46-49.

48 *Валтровић и Милутиновић. Документи II - тeренска прађа 1872-1907*, 105,107.

вљају места недоумици о предлошку према којем су били изведени. Наиме, не само истоветни мотиви већ и њихов потпуно идентичан распоред налазе се на великим таблама којима је Вилхелм Салценберг (Wilhelm Salzenberg, 1803–1887), након боравка у Истанбулу 1847, у години у којој су швајцарски архитекти Гаспаре и Гвидо Фозати открили прве остатке некадашњег украса највеће византијске цркве,⁴⁹ илустровао своје капитално дело *Ранохришћанска архитектура Константинског града од 5. до 12. века*.⁵⁰ Са друге стране, у „панорамским приказима“ црква, у представљању њихових ентеријера, у приказивању детаља клесане пластике или фигура светитеља, као и у посвећености орнаменту, Валтровић и Милутиновић несумњиво су још увек радили под утицајем једног крила дуге традиције француских и немачких уметника из доба просвећености, Ле Дикових односно Ласисових скица,⁵¹ а свакако и начина којим су се визуелно изражавали Шарл Тексије (Charles Texier) и Роберт П. Пулан (Robert P. Pullan), аутори прве књиге са насловом *Византијска архитектура*.⁵² „Испражњени“ широкоугаони кадрови природних пејсажа, лишени било каквих објеката или људи осим рушевне цркве и запустелих гробова, којима доминирају боје наговештаја драматичних атмосферских промена конфронтиране драстично оштећеним, али не и *не-иосиојећим* фрескама чији је интензивни колорит имао да сугерише њихову вечну стаменост,⁵³ све су то били одједи уобичајених ликовних поступака којима је романтичарско-истористичко сликарство исказивало мистичну, трансцендентну димензију света у чијем се средишту налазила сваковрсним искушењима излагана но једнако неуништива нит нације и њеног митског претрајавања. Непотребно је подробније образлагати у којој су мери, из те перспективе осмотрени, два српска истраживача целокупним духовним хабитусом и идејним подстицајем који их је водио, били људи свог времена. Но израда теренских цртежа или акварела подразумевала је, пре свега, једну сасвим одређену радњу, положену у темељ аналитичког мишљења – чин непосредног, пажљивог, и дуготрајног посматрања објекта, који није могао бити замењен ничим, чак ни производом фотографског апарата. Из тог, са-

49 Cf. N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: the Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Dumbarton Oaks, Washington, D. C., 1998; о Салценберговом боравку и раду у Истанбулу посебно: J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, London, 2003, 29-34.

50 Cf. W. Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V bis XII Jahrhundert*, Berlin, MDCCCLIV, t. XXV-XXVI. И Валтровић наводи Салценбергову књигу, уп. *Валтровић и Милутиновић. Документи II - теренска грађа 1872-1907*, 154.

51 Cf. M. L. Myers, *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*, New York, 1991; M. Camille, *op.cit.*, 22-40; M. Bressani, *op. cit.*, *passim*.

52 Ch. Texier et R. P. Pullan, *Byzantine Architecture; illustrated by Examples of Edifices erected in the East during the Earliest Ages of Christianity with Historical and Archaeological Descriptions*, London, 1864; о начину преузимања цртежа и акварела са мотивима украса Цркве Свете Софије у делима насталим после откривања мозаика, између осталих и из Салценберговог албума: cf. S. Pedone, „*Souvenirs d'une grandeur qui ne s'efface pas. La Santa Sofia di Giustiniano in alcuni disegni di Charles Texier*“, in: A. Rigo, A. Babuin et M. Trizio (eds.), *Vie per Bisanzio*, Bari, 2013, 939-962. Тексијерова и Пуланова књига такође се може наћи у литератури коју је користио Валтровић. Уп. *Валтровић и Милутиновић. Документи II - теренска грађа 1872-1907*, 159, 171.

53 Cf. W. S. Mercer, „German Romanticism and French Aesthetic Theory“, in: P. Smith et C. Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell 2002, 150-158; M. Bressani, *op.cit.*, 53-62.

свим јасно артикулисаног порива, потекла је њихова делатност којом се мит ипак нашао у сенци историјске стварности.

III СКИЦА КОНЦЕПТА ИЛИ О НАЧИНИМА ОРГАНИЗОВАЊА ИСТОРИЈЕ

Са великим знањима о општим токовима историје архитектуре, са искуством стеченим приликом теренских кампања, Михаило Валтровић се, по свим начелима одговорности просветитељског деловања и професионалне етике, крајем осме деценије 19. столећа упустио у покушај да понајпре иностраној стручној јавности представи властити поглед на природу и обележја српске средњовековне уметности. Неминовно, тај га је задатак водио ка разматрању материје на начин у много чему различит спрам оног који је са Милутиновићем примењивао у дотадашњој пракси. Тако је 1878. године у Бечу објављена његова једина књига, *О ПРОДРОМОС. Mittheilungen über neue Forschungen auf dem Gebeite serbischer Kirchenbaukunst*,⁵⁴ невелика публикација у чијем се садржају нашао отворено саопштен или наговештен низ судова о *целини* уметничког стварања у раздобљу које је Валтровићева епоха сматрала круцијалним „акумулатором“ и својеврсним „инструментом“ у свеопштем настојању на обнови култа нације.

Како је данас сврсисходно читати ово штиво? Колико год деловало саморазумљиво, ипак је потребно подвући да се том чину мора приступити из перспективе не само аксиома културе времена у којем је настало већ и из угла сасвим одређених ширих околости, једнако колико и Валтровићевог личног sazревања у наративу који је захтевао како познат му дескриптивни исказ о појединостима, тако и сабирање свих оних *појава* са чијим се појединачним својствима сусретао, или их је увиђао, а које је нови задатак тражио изложене у кумулативном виду и у правој синтези инхерентним тоновима њиховог *јумачења*. Стога је најпре потребно додати да је почетна реч наслова Валтровићеве књиге у потпуности пристајала ономе што је она, у његовим и Милутиновићевим надањима, требало да буде – *увод* у далеко опсежнији корпус документације и пратећу студију, којима би у потпуности били изложени сви њихови дотадашњи истраживачки резултати. Сасвим отворено, то је назначено и на крају текста, а у форми захвалности Српском ученом друштву претходно је било понављано и приликом отварања сваке иложбе снимака којима су из године у годину проширивали постојећа знања. Но за такав подухват није било слуха ни након штампања књиге на немачком; ни након што је она, у скраћеном виду три године касније, објављена у српском преводу; ни деценију касније, када је Валтровић, 30. октобра 1888, одржао своју знамениту приступну академску беседу, у којој је још ученије но што је то било изложено у *Прејечи*, таксативно назначио све тачке координатног

54 *Валтровић и Милутиновић. Документи II - теренска прања 1872–1907*, 140–156 (текст на немачком); 157–173 (текст на српском).

система позиције и будућих праваца проучавања старе српске уметности, изговарајући методолошки трактат о теми о којој се у српској средини никада пре а ни дуго потом ништа тако јасно ни прецизно није чуло; ни када су се после нешто више од године истим поводом и без еуфемизма *два љуша у сразмерно крајњом њериоду* (12. маја 1888. и 29. јануара 1890) обратили Српској краљевској академији; ни након што је на Светосавској прослави 1896. године Валтровић могао само да констатује да „снимци данас леже без користи у завијутку, из којег по који пут изађу на видело, кад који странац научењак зажели да их види, који том приликом редовно пожали, што још нису објављени“; ни три године касније, када је уприличена ретроспективна изложба намењена искључиво члановима Академије и владе, на којој је било изложено више од 60 до тада начињених табли;⁵⁵ ни 1978, када су у каталогу изложбе Излози Српског ученог друштва репродуковане само изабране. Тек почев од 2006, тачније са „закашњењем“ већим од 130 година, и са *данас* потпуно одговарајућом формулацијом у поднаслову – „теренска грађа“, поднаслову који нехотично али стога не и мање директно наводи историчара на помисао какве му све животне ироније његов позив може приредити. Јер за све то време *материјал који је од самој њочетика дио стваран да би њослужио једном неупоредиво вишем научном циљу, да би њосијао њемељ концептну њроучавања и њрвом синџејски инџонираном сџису о срџској средњовековној уметности*, заиста је изгубио све прерогативе такве своје замишљене намене, претварајући се у пуку „банку података“ о некадашњем изгледу споменика. У обиљу традиционалнијих или иноваторски интонираних написа споменутих у првом одељку, у којима је Михаило Валтровић присутан на различите, покатакд и измаштане начине, чињеница да му никада није било дато да у корист професије, и још више, *средине којој је њријадао*, крунише оно што је сматрао својим животним делом, некако је нестала са *нашеј* истраживачког хоризонта. Зашто? Из једноставног разлога: стога што се у *нашој њрофесионалној свестџи и савестџи*, у нашој грчевитој привржености Куновој *нормалној науци*, она закономерно никада није ни могла појавити као чињеница.

Но ако се током безмало једног и по столећа изгубила свака способност увида у пуни капацитет значаја Валтровићевог *џисања* о српским старинама, нису се изгубили ни *Преџече* а ни споменути говор одржан на дан приступања Српској краљевској академији, текстови спојени у целину, *јер су као њодлоја џшумачењу целине и насџајали, џа се џјако морају и чџиџаџи*, сасвим отворено откривају све темељне поставке на којима је почивала Валтровићева пројекција проучавања, у распону од судова о појединостима, преко општијих ставова, до упутстава за будућа истраживања. Већ од првих реченица јасно је у ком правцу се креће његов наратив. Тако, на самом почетку *Преџече*, Валтровић читаоца упознаје са личношћу и значајем Стефана Немање наводећи како „друга половина XII века чини епоху не само

55 *Валџровић и Милуџиновић. Документџи II - џтеренска џрађа 1872-1907, 186-203* (приступна беседа у СКА); 204-207 (дописи СКА); 219 (говор на Светосавској прослави); 223-227 (говор приликом отварања изложбе 1899).

у унутрашњем и спољашњем животу Срба, но и у цркви и у свима уметностима које цркви служе на увеличавање њене лепоте и сјаја. Скулптура, живопис и архитектура оживише животом од којих се трагови виде до у последњу четврт XIV века.“ Али тек који ред даље следи да „примерни или први период развитка српског архитектонског рада до XII века није још до данас испитан уметничко-историски“, јер „нама се чини да овај период нема својих представника у данашњој кнежевини Србији“, али „данашња кнежевина Србија само је малени део овога поља. Ван њезиних граница, нарочито у земљама којима господари још обесни Турчин... леже најстарији сведоци некадањег српскога уметничког живота“, једнако као и у „јадранском приморју“.⁵⁶ Десет година касније: „До у другу половину дванаестог века подизани српски споменици који до данас нису испитани... могли су – бар неки од њих – бити и већи и лепши од неких које познајемо из дванаестог и доцнијих векова. Одабрано градиво од којег су многи византијски цареви подизали цркве, драгоцене украси, којим су их неки обилато китили и отуд глас чувен о лепоти цркава, могли су и међу српским државним старешинама по неке побудити, да цркве подижу од мрамора и да их красе што су лепше и обилатије знали и умели“, јер „као што се на књижевним споменицима из дванаестог века опажа, они нису почеци, но по својој чистоти у језику и слогу следство ранијег, дужег развијања, тако се и са споменика грађевинских из дванаестог века даје закључити на векове озбиљне припреме, односно укуса и изродилачке вештине. Срби су у Византинцима имали искусне и ваљане учитеље, а у њиховим уметничким радовима ваљане, упутљиве образце.“⁵⁷ Говорећи о истом раздобљу, у *Прејмечи* Валтровић још увек може да пружи само основне и недовољно прецизне податке о цркви „код Новог Пазара у Старој Србији... светих апостола Петра и Павла“, као и о томе да се „у Куршумлији... налазе рушевине једне старе цркве које би, по мишљењу оних који су је видели, могле скривати и остатке неке римске грађевине.“⁵⁸ Десет година касније: „И црква св. Николе има у основу облик, какав после ње ни једна друга црква. Уз део с кубетом и малом припратом, који је озидан у чистом византијском слогу, иде повећа паперта, пред којом су две куле тако постављене да простор између њих чини неко предворје испред улаза у цркву... Црква св. Николе још није проучена... ја за сада држим, да је већа паперта с двама кулама, доцније дозидана... У целом распореду ове цркве и њеном склопу, опажа се тежња, да јој основ буде богатији спајањем разних простора, а изглед живописнији извођењем разних облика.“⁵⁹ У *Прејмечи* је сасвим мало података о Студеници јер су до овог манастира српски истраживачи стигли тек 1880, али је ипак наведено да „стоји на првом месту“,

56 *Исџо*, 157–158, 160.

57 *Исџо*, 190–191.

58 *Исџо*, 158–159.

59 *Исџо*, 195.

па је „у потоњим столећима није ни једна црква надмашила.“⁶⁰ Десет година касније: „Избор градива – мрамора – за ову задужбину, казује величину мисли и побуде, из које је њено подизање потекло, и дубину побожне благодарности према божанству... У градиву Студенице и њеној вештачкој изради, чита се речити завршни израз живота човека велика духа, свога рада и успеха свесна, и отворена лепотама уметности... По својој појави као архитектонски створ, Студеница је слика овога доба; плод од те културне струје, које су тада упливисале на српски народ она је сједињење обојих у складну целину, али тако да је источна – из Византије – претежнија, јер даје главну замисао, а западна се јавља само у спољним облицима, који служе на украс... Кројем својим и главним потезима облика свога, Студеница је слична византијским црквама из десетог и једанаестог века. Обликом врата својих, богатим резачким радом на истима и на прозору олтарске апсиде, подсећа на неке цркве у доњој Италији.“⁶¹ Жича се, разумљиво, налази у средишту оба текста. У *Прејеччи*: „Међу црквеним грађевинама... заузима мље црква манастира Жиче прво место и по строју и по древности... Жичу је њен оснивач одредио да се у њој крунишу српски краљеви, да се посвећују митрополити, владике и игумани, но се са тим врло тешко подудара избор градива и техничка израда на њој. На цркви тесана сига и велике опеке у доста неправилним редовима, на паперти прост ломљен камен... јако одударају према Студеници која тек да је за десетак година старија а од мрамора је“ што „побуђује нас да мислимо: да данашња Жича није она исконита, но да је новина подигнута на старом темељу и то у доба које није било згодно за дивотне грађевине... Да би се исправно протумачила повезаност Жиче са византијском и западном уметношћу... можемо се, осим допуњеног нацрта њене основе, послужити још и забелешкама из животописа св. Саве, које је записао монах Доментијан... У Константинопољу у то доба владају западњаци. Да ли се њихов утицај на византијску архитектуру посредно проширио и на српску, не може се још закључити...“ али „са архитектонским облицима византијскога стила упознао се је св. Сава већ у св. Гори где је подизао многе цркве и друге манастирске грађевине... Бавећи се више пута у Цариграду и Солуну... он је ширио знање своје о византијском неимарству... У Јерусалиму, Александрији, у египатским манастирима, на Синају, и Антиохији, Јерменској, Сирији... св. Сава извесно је налазио образаца за примену у отаџбини својој... Продужена испитивања која ће учинити да се могу сравнити најстарији споменици с онима из XII века показале колико су путовања св. Саве имала утицаја на српску архитектуру. Није могуће да се св. Сава при подизању многих црквених грађевина није користио искуством стеченим на путовима својима.“⁶² Десет година касније: „Жича је простором највећа међу старим црквеним споменицима у нас. И сложенијим својим распоре-

60 *Истџо*, 160.

61 *Истџо*, 194–195.

62 *Истџо*, 162–164, 166.

дом одваја од њих... На данашњој Жичи не види се шта би могло бити рад оних мраморника које је св. Сава из грчке земље – из Цариграда и Солуна довео био... На њој данас веома мало мраморнога рада има. Али је више пута паљена и пустошена па обнављана. Много је првобитних делова тако могло нестати.“⁶³

Уз наводе о појединачним споменицима и правцима њиховог даљег по-
дробнијег проучавања, већ у *Прејечи* Валтровић се посвећује и сажимању
појединих појава у ширим хронолошким оквирима старе српске архитек-
туре: „Врло пада у очи што се на црквама до половине XIV века види веће
разнообразности у облику основа и склопу целе грађевине, но на црквама
од друге половине XIV века на овамо, које само за један облик основа зна-
ју. Тај је облик тако звани триконхос т.ј. црква са три изнутра округла и
споља петострана испупчења, од којих се она на северној и јужној страни
цркве обично зову певницама, а она на источној страни олтаром... Цркве са
овом основом имају кубе које или носе стубови или уз зидове приљубљени
ступци.“⁶⁴ Са много више знања о здањима из 13. века, десет година ка-
сније: „Опажа се у српском црквеном неимарству да се по гдекоји основни
распореди употребљују на више цркава. Но нова употреба свакад је у вези
са неким изменама у сразмерама појединих делова и подробном извођењу
њиховом. Главна мисао се задржава, али се при сваком новом извођењу
друкчије грана. Из ти измена у појединостима основа, потичу и различите
сразмере у склопу грађевине; развијају се облици који су међусобно сродни,
али се опет сваки својим особинама разликује од других. О томе примера
имамо из тринаестог века у основном распореду цркве ариљске, цркве При-
дворице и манастира св. Тројице у Овчару. У све три упрошћен је део храма
жичке цркве... Што се на једној цркви изведни распоред узимао, истина са
неким изменама, и за друге савремене цркве, није знак творачке тромости и
немоћи, но је појава природна, које има у свакој другој уметности и у свако
доба њеног развитка. Веома се радо свакад усвајао и понављао облик, који
је нађен да одговара општој замисли или цељи.“⁶⁵ Такође, Валтровић је 1888.
свестан хронолошке и материјалне празнине у склапању целовите слике, јер
„у време Дечанског, а нарочито Душана... тежиште је државно одмицало ка
југу. Тамо у оним крајевима... у доба највеће моћи српске, било је и најве-
ћих и најсјајнијих споменика. Дечани су градивом равни Студеници, но је
надмашују, како се из списка путничких види, сложенијим склопом основа
свога на источној му страни, и већим богатством резбарија од мрамора...
педесет и неколико година нису заступљене црквеним споменицима у овом
прегледу.“⁶⁶ Надаље, кратке су у *Прејечи* опсервације о позносредњове-
ковној српској архитектури, која за свој врхунац има Каленић по „својим
лепим размерама, ваљаном изградом зидарском и каменотесачком и бога-

63 *Истио*, 196.

64 *Истио*, 167.

65 *Истио*, 197.

66 *Истио*, 198–199.

штином у орнаментици око врата у цркви и око прозора, на луковима и у ружама споља“, а свој природни наставак у сремским храмовима потомака деспота Ђурђа Бранковића.⁶⁷ Десет година касније: „Од последње четврти четрнаестог века па кроз петнаести, српске цркве имају у главним потезима исти распоред и исти изглед... у спољном изгледу, цркве су ове, исто толико сличне. Веће се од мањих разликују само богатијим извођењем појединих грађевинских делова и богатијим украсом. У украсу ових цркава лежи најјача страна и снага тадашњег неимарства. Што није могло да изведе новог у целом схваћању грађевина; у распореду и спољном изгледу, то је тражило да богато надокнади обилним и укуским шарама од преплета и листова... Ови разноврсни, од камена резани украси, уз лепу и правилну измену осталог градива, по слојевима... дају овим црквама особиту драж. На њима се опажа одличан укус, плодна машта у украсима и здрав осећај за лепе размере... За облик основа њихова, за спољни изглед у главним потезима, и за украсе од опека, има образана међу црквама солунским. Што су ове цркве у основу, и на први поглед изгледом међу собом сличне, то им никако не побija вредност, кад се појединце посматрају. Свака је од њих засебан потпун створ чији су делови у складу. Свака од њих има неке своје особине у размештају и саставу облика, те се тако једна од друге разликује... Облик цркава из овог доба пренели су Срби и у Фрушку Гору.“⁶⁸ Најзад, увид у целину омогућио је и закључке о целокупном историјском организму и поретку материје. Већ у *Претечи*, ваља нагласити, стоји: „На основу досад наведених запажања о достигнућима црквене архитектуре у Србији... у њеном се развоју јасно читују два временска периода, који се и иначе додирују средином XIV века, а од којих онај старији сликом о разноврсности архитектонског стваралаштва враћа у другу половину XII века, док млађи прати супротан ток архитектонске једноличности до њеног пресушивања.“⁶⁹ Десет година касније исти концепт саопштен је краће, и у другој функцији, исказом да „из доведе иложеног о старом српском, црквеном неимарству... могли би споменике поделити на два посебна кола. У првом би познали огледало живог, радиног времена, са великим тежњама и напретком, а у другом само кретање у уским границама, без јаке тежње у напред“. Међутим, само неколико реченица касније Валтровић изводи свој завршни професионални глисандо: „На српским црквеним споменицима обистињава се начелна одредба уметности по којој је она поље најпотпуније слободе. Без ове нема стварања, но без свесног подражавања. Српске су цркве у духу византијског слога склапане, али нису прост препис својих образаца, но слободна употреба, примљених облика, за извођење нових склопова, према осећају уметничком, одређеним потребама и приликама. Поред утисака са истока, на српске су неимаре утицали и утисци са запада... С тога је српско црквено неимарство занимљива појава у историји архитектуре. У њему се сједињавају, истина не у подједнакој мери,

67 *Истѐо*, 168.

68 *Истѐо*, 200–201.

69 *Истѐо*, 169.

тековине на пољу уметности, једног и истог, али у две исповеди подељеног народа... Црквени споменици наши нису огромни. Не дају се мерити са неким саборним црквама... на западу. Њиховим оснивачима и није била намера, да отпочну грађење, које ће будући векови наставити или напустити... Сваки је оснивач желео да задужбину своју види довршену. Отуда има на истоку веома много, и често веома малих цркава. Но величина није услов за лепоту и уметничку вредност каквог грађевинског створа... Стари, српски, црквени, уметнички споменици, верни су причаоци свога времена, с тога их ваља ценити и изучавати као поуздане изворе.⁷⁰

Но то није све. Ширина и дубина Валтровићевог увида у целину остали би непотпуно представљени уколико се наведеном не би придружили и читави тематски оквири које је у два своја написа, такође, истакао. Већ у *Прећечи* стоји да је „историја уметности... склона да на основу сличности неких грађевинских елемената који се јављају на српским црквама и одговарајућих у западној архитектури донесе закључке о постојању утицаја ове потоње на западно неимарство. Оправдање за овакав закључак она углавном налази у постојању прилика за преузимање утицаја, какве је западна култура могла уживати чим би српски владари, понукани државним интересима, обзнанили своју наклоњеност западу. Да ли је та наклоњеност, вазда тек пролазна у овом народу који се иначе сасвим предавао истоку, могла створити простора за дубоке и трајне трагове западног утицаја, јесте питање на које ће се моћи одговорити тек пошто се документовани записи о извршеном утицају буду поуздано објаснили.“⁷¹ Десет година касније Валтровић је способен да у храмовима око Ниша и у источној Србији препозна остварења настала у раздобљу пре Немање или изван оквира српских градитељских токова;⁷² да поуздано изјави да се византијска уметност није угасила падом царства, већ да је „многи... зналац и уметник из Византије припомогао новом духовном развоју – препорођају науке и уметности – на западу“, на исти начин на који је тај процес трајао столећима унатраг;⁷³ најзад, да управо пророчански констатује како „драгоцено градиво за сазнање српске уметности, лежи и у радовима изведеним у тихој ћелији, побожној кући и вредној радионици. У писаним, и сликама украшеним књигама, у везеним и цркви намењеним радовима, у златним и сребрним, куцаним филиграном, емаљом и драгим камењем искићеним црквеним судовима, живе и остварени су они исти осећаји, који су се појавили у зиданим задужбинама.“⁷⁴

Да ли је могло боље, са више уздржаности, са више критичности, са више проицљивости, верније фундаменталним основама историчарског позива у једној од његових дисциплина? Да ли је током деценије друге половине 19. века, у још увек нецеловитом државном организму, на сразмерно невеликом

70 *Истио*, 201–203.

71 *Истио*, 171.

72 *Истио*, 201–202.

73 *Истио*, 192.

74 *Истио*, 203.

простору, по увиду у обележја само неких споменика од којих је највећи део и знатно касније био у потпуно рушевном стању, и са крајње скромним средствима којима су били снимани, Валтровићева скица целине српске средњовековне уметности *српској средини* деловала толико анахроно да не завреди оно за шта су њени аутори годинама молили? Ни тада, а у поретку „научног времена“ заправо *никада*, јер она данас, са свим седиментима свог садржаја, чини тек својеврсни методолошки и сазнајни антиквитет, унижен у „теренску грађу“. Или је, по свом општем устројству, по закључцима које је износио, по питањима која су из њега произилазила, и надасве, свеукупном структуром која је за циљ имала да у аутентични историјски контекст инкорпорира проучене грађевине, спој два Валтровићева списка, уза све њихове романтичарске седименте, представљао искорак толико испред свог времена да га, таквог, нико у оновременој Србији није ни умео препознати. Све ове недоумице данас би могле деловати као реторичко поигравање, да недуго потом иста та „грађа“ није била подвргнута *новом орјанизовању*, утемељеном на знатно другачијим методолошким полазиштима које је у ткиво материје усадио Габријел Мије (Gabriel Millet). Немогуће је, мада би то било веома инструктивно, овом приликом спровести упоредну анализу Валтровићевог и Мијеовог поимања и артикулације целине старе српске уметности, али се на поједине претпоставке деловања француског истраживача, *односно на његовој иницијалној иницијали*, мора укратко скренути пажња. Наиме, колико год да му је неоспорива улога у конституисању проучавања и промоцији како „праве“ византијске уметности тако и њених регионалних „сродница“, Мије је ипак, на том другом, „источном“ хоризонту уметничког стварања, био природни настављач својих претходника и беспоговорни саговорник својих савременика. И једне и друге уједињавала је изразита склоност ка испитивањима *иконографије* западноевропске средњовековне уметности,⁷⁵ као и апсолутна посвећеност емпиријској опсервацији, која је за свој крајњи циљ имала *заокруживање заједничких својстава форми споменика*, или, прецизније речено, *њихову створу класификацију у зајворене целине одговарајуће њиховој територијалној / регионалној распрострањености и хронологији, али не обавезно и њиховом историјском контексту*.⁷⁶ То је овде од кључног значаја, јер *управо је тај методолошки напор у правој линији изнедрио Мијеове еволутивне хронолошке стравуме који су створили „икографију стилова“ византијске односно српске уметности*. Са мање или више нијанси у појединостима, основу таквог оперисања заправо је чини-

75 Cf. L.-J. Guenebault, *Dictionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen age. Tome premier*, Paris, 1843; É. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1898; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916.

76 Cf. A. de Laborde, *Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts. Tome 1-2*, Paris, 1816-1826; A. de Caumont, *Essai sur l'architecture religieuse du moyen age, principalement en Normandie*, Caen, 1825; A. de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen, en 1830. Histoire de l'art dans l'ouest de France, quatrième partie. Moyen age. Architecture religieuse*, Paris, 1831; R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque Romane. Ses origines, son développement*, Paris, 1912.

ло аплицирање модела који је у првој половини 19. века на средњовековно градитељство Француске примењивао Арсис де Кумон (Arcisse de Caumont), један од духовних отаца таксономије у историјском истраживању, што не чуди када се у обзир узме чињеница да је де Кумон по тадашњој номенклатури професија уистину био и историчар и археолог, али примарно – геолог.⁷⁷ *Са њих историјора и из њиховој културној / научној наслеђа, Мије је на сасвим друји и њо свему одувек различити део светиа њренео њермин њради-шељских „школа“.* Ако је он донекле могао бити примењив на византијску архитектуру у Грчкој,⁷⁸ српско средњовековно уметничко тле, испресецано безбројним отисцима стопа које су долазиле са свих географских страна, или су ка њима ишле, било је, у исти мах, исувише компактно и разуђено да би поднело тако драстично седиментирање свог садржаја. Но као што знамо, то се ипак догодило.

IV ЕПИЛОГ ИЛИ О ОГРЕШЕЊУ

Започињући један, по карактеру разматране проблематике сасвим редак текст у домаћој историографији, Светозар Радојчић је 1964. године забележио следеће: „Први истраживачи наше старе уметности највише су се бавили снимањем и испитивањем архитектонских споменика. Стара српска архитектура, захваљујући радовима Михаила Валтровића и Драгише Милутиновића, прва је добила своју историју. И данас импонује сигурност прве синтезе коју је дао Михаило Валтровић; његова подела историје старе српске архитектуре на приморски, византијски и моравски период, дефинисана у другој половини 19. века, одржала се до данас; колико је та подела, изведена из анализе архитектонских облика, била прецизна и општа, најбоље се показало касније кад се приступило испитивању фресака – она се, у целини, могла применити и на сликарство, од Немањиних времена до пада Смедерева... Захваљујући критичности и трезвености прве генерације историчара наше средњовековне уметности избегнута су многа лутања и промашаји“.⁷⁹

Сагледан из угла ретроспективе написа који су до наведене године већ увелико трасирали магистрални ток истраживања српског средњовековог црквеног градитељства, суд Светозара Радојчића био је упадљиво усамљен, па би се могло помислити и да је био погрешан, или макар исувише субјективан. Међутим, сву нетачност таквог хипотетичког становишта посредно али веома илустративно рефлектује историјат *начина њосџејеној Валџировићевој несџајања из лиџератури неџсредно њосвећене архџиџекџури,*

77 Cf. E. Williams, “The Perception of Romanesque Art in the Romantic Period: Archaeological Attitudes in France in the 1820s and 1830s”, *Forum for Modern Language Studies* Vol. 21 No. 4 (1985), 303-321; E. Brassani, *op. cit.*, 172-187, посебно 173-179.

78 G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916.

79 С. Радојчић, *нав. дело*, 169 (= 76).

односно историографски пут којим се Валтровићева скица целине, или, Радојчићевим речима, „прва историја“, односно „прва синтеза“, свесно гу-била из видокруга настављача његовог дела. Са таквим атрибутима послед-њи су је заправо читали и схватили Андра Стевановић и Петар Петровић Покришкин. Стевановић је, у обимној студији објављеној 1903, спровео својеврсно даље „нијансирање“ основних Валтровићевих поставки, обoga-ћујући их термилошки прецизнијим излагањем извесно проистеклим из школовања у Берлину, док је Покришкин, и поред властитих теренских про-учавања српских споменика, презентовао скроман фонд нових података, у потпуности базирајући своју књигу на Валтровићевим идејама.⁸⁰ *Ad morem antiquorum*, њихову даљу судбину одредили су познатији савременици или непосредни Валтровићеваци ученици: године 1919. Габријел Мије је у пред-говору књиге посвећене старој српској уметности навео да „Les Serbes eux-mêmes... qui les ont fait relever autrefois par M. Valtrović et D. Milutinović, ont longtemps hésité à en entreprendre la publication systématique“, што је било и остало тачно али, како је показано, понајмање узроковано Валтровићевим и Милутиновићевим оклевањем. У самом садржају њихов се рад не спомиње ни на једном месту, све Мијеове фотографије и цртежи настали су од стране других аутора, а Валтровићева књига наведена је само у невеликој библио-графији. Непуну деценију касније, осим у наведеној литератури, за име и заслугу Михаила Валтровића није се нашло места ни у опширном уводном слову захвалности којим је Милоје Васић отворио „Жичу и Лазарицу“.⁸¹ Очекивано, коначни *damnatio memoriae* уследио је непосредно после Другог светског рата, у књијама које су наменски њисане као *уцденици новим ѣне-рацијама сѣуденаѣа*: Валтровића ни у назнакама нема ни у само *ѣо обиму малој* публикацији Ђурђа Бошковића из 1948. године, канону посматрања средњовековне уметности у координатама нове митологије, а ни десетак година касније у обимном универзитетском приручнику, иако је у њему те-риторијална подела архитектуре византијског света изведена на исти начин на који је то својевремено учинио Валтровић.⁸² Уз једну значајну „преправ-ку“, произишлу из „креативног“ тумачења Мијеовог дела: наиме, целокупни стратум Мијеове „српско-византијске школе“, у чијем су се средишту на-

80 Уп. А. Стевановић, „Стара српска црквена архитектура и њен значај“, *Српски књижевни гласник* 9 (1903), 47-54, 123-133, 213-226, 295-304, 445-455; П. П. Покришкин, *Православная церковная архитектура XII-XVIII стол. вь нынешнемь Сербскомь Королевстве*, С.-Петербургъ 1906 (= П. П. Покришкин, *Православна црквена архѣијекѣура XII-XVIII века у Краљевини Србији*, Београд, 2014). Занимљиво је напоменути да је, самерено времену, Покришкинова књига наишла на велику пажњу српске научне јавности, покренувши значајна концептуална питања о природи, извориштима и периодизацији српске средњовековне архитектуре, темама које је, како се могло видети, заправо дефинисао Михаило Валтровић. О свему томе сведоче чак три приказа објављена у оновременој периодици. Уп. И. Стевовић, *Каленић. Бојородичина црква у архѣијекѣури ѣонозвизантијској свеѣа*, Београд, 2006, 20 и нап. 43.

81 G. Millet, *L'Ancien art Serbe. Les églises*, Paris, 1919 (= Beograd, 2005), 8-9, 202; М. М. Васић, *Жича и Лазарица. Сѣудије из срѣске умеѣносѣи средњеѣ века*, Београд, 1928, VII-VIII.

82 Ђ. Бошковић, *Средњовековна умеѣносѣи у Србији и Македонији. Црквена архѣијекѣура и скулѣѣура*, Београд, 1948; Ђ. Бошковић, *Архѣијекѣура средњеѣ века*, Београд, 1957. Корисно је напоменути да је прва наведена Бошковићева књига истовремено била објављена на неколико светских језика.

лазиле византијске и српске цркве у областима *средњовековне* Македоније, у Бошковићевој је књизи „претворен“ у средњовековну архитектуру у *џра-ницама новоформиране ФР Македоније*, у посебно поглавље равноправно архитектури Бугарске, Русије, Јерменије и Грузије, па чак и саме Византије.⁸³ Закономерно, интервенције су морале бити спроведене и у поглављу о архитектури у Србији: додата јој је и Зета, а подељена је у оквиру Мијеове „Рашке“ и „Моравске“ школе, између којих се родила нова: „Косовско-метохиска – ‘српско-византиска’ школа“.⁸⁴ На сличан начин, у складу са структуром својих дела, поступали су и Владимир Петковић и Александар Дероко: први је Валтровићев рад споменуо само у две напомене стриктно везане за теренска истраживања, док га се други *сећао* на уистину оригиналан начин, наводећи као претходне релевантне истраживаче српских старина Габријела Мијеа и –Петра Петровића Покришкина.⁸⁵ Следствено изгону из учионица, Михаило Валтровић нестао је и из написа произишлих из нових проучавања и резултата, које је својевремено он био започео, попут Петковићеве и Бошковићеве студије о манастиру Велуће.⁸⁶ Током нимало кратког времена нестао је са свих оних поља српске уметности које је први био маркирао, из свеукупне професионалне мисли и етике, осим из оне примерене личној храбрости и ерудицији Светозара Радојчића.

Остављајући по страни идеолошке предуслове који су учинили да описана ситуација прерасте у дуготрајно стање, разложно је на крају поставити питање о њеним последицама по домаћу медијевистичку историографију. Са једне стране, у складу с природом научних кретања и мена, јасно је да је Валтровићева скица целине старе српске уметности, понајпре архитектуре, појавом нових генерација истраживача, па самим тим и подробнијих сазнања, морала стећи корените допуне, што се у послератном периоду и догодило. *Међуштим, њежиштиме њемељној, ейохалној џројустиа* изазваног описаним односом према пиониру проучавања ове материје *не налази се у*

83 Cf. G. Millet, *op.cit.*, 89-151; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, 128-147.

84 Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 273–306. Нема никакве сумње у то да је нова Бошковићева територијална и хронолошка класификација била непосредни производ *оновремене идеологије а не историјске реалности*, доктрине према којој је *развијаном српској средњовековној уметничкој користи*, требало *створити* или *рекреирали* историје односно *идољожњи аутохтони и генетички* појединих новонасталих република и аутономних покрајина ФНРЈ. Разноврсни „начини употребе“ средњовековне уметности у свим раздобљима постојања Југославије чине садржај велике и веома комплексне теме, којој у српској историографији, а према мојим знањима ни у историографијама других федеративних јединица ове државе, никада није посвећена одговарајућа пажња.

85 В. Р. Петковић, *Прејед црквених сјоменика кроз џовесницу српској народа*, Београд, 1950, 412; А. Дероко, *Монуменјална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1953, 53.

86 Уп. В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, „Манастир Велуће“, *Старинар* н.с. III-IV/1952-1953 (1955), 45–76. „Заборав“ Валтровићевих истраживања, како у овом, тако и у другим случајевима, могао би се тумачити схватањима аутора о њиховој ирелевантности за тему и споменик. Но јака сенка која неумитно пада на такво становиште произлази из околности да се у Бошковићевом поглављу о архитектури Велућа, као релевантни наводе подаци М. Ђ. Милићевића из његове књиге *Кнежевина Србија* из 1876, објављене *само две џодине џре* Валтровићеве студије на немачком и, што је још важније, *четири џодине након* што су Валтровић и Милутиновић радили у Велућу. Посебну тежину оваквом односу даје и чињеница да је В. Р. Петковић био *нејосредни настављач* Валтровићевог рада у Народном музеју.

равни сазнајној, већ концепцијалној промишљања: инерцијом средине узрокован изостанак по Валтровићевим начелима замишљеног првог српског корпуса српских средњовековних споменика, логично је водио некритичком прихватању нечијеј групе, а то је, у времену о којем је реч, морало да значи сираној и недовољно адекватној моделу њиховој проучавања. Али за то је понајмање оправдано „позивати на одговорност“ Габријела Мијеа – предуго трајање и оперисање унутар једног неадекватног и „замореног“ метода, као и вишедеценијско одсуство било каквог импулса његовог преиспитивања, сасвим сигурно није било збир научних деловања којима је допринео француски истраживач. Он је, уосталом, и сам постао више но илустративни пример нашеј професионалног курикулума – чињеница да његова књига никада није завредила да буде званично преведена нијим критички размислена, у истом је равни са чином колективној игнорисања његова најлепших и најкреативнијих часова Валтровићеве живојне. Но колико год да је иницијално био недовољно примерен аутентичном тумачењу комплексног организма вишевековног уметничког деловања на границама два света, Мијеов пут ипак је остао отворен макар за једну, нарочито ригидно позитивистичку димензију даљих проучавања, док је Валтровићев, са свим својим знацима уозорења на одрезности у закључивању, практично затворен још за његовој живојне, а његовој и прећућно забрањен. Такав след збивања водио је, са последицама које се у ништа мањој мери појављују и данас, ка несагледивој величини језгра пропуста – њиме је укинућа свака могућности методолошкој дијалога, српска средњовековна архивејатура, али и групе видови оновремене уметности, његовали су, уз ретке изузетке, својеврсни идоли научној моноистема, уза сва нова сазнања његовој њерманентне експозиције Кунових „модел-проблема“ којима одговарају „модел-решења“. А ако се изузму романтичарски пасажии о потенцијалу нације, управо је Валтровићев приступ, по свему што је речено, стајао у потпуној супротности са било каквим каузалним тумачењима, пребивајући у методолошки супериорним оквирима равнотеже између уздржаности, мисаоне инвентивности и, надаре, свесии о целини, оквирима који су се лако могли ширити управо следећи путоказе које је он сам био поставио. Но то се, као што је познато, никада није догодило. Стога никада нећемо сазнати ни то до којих би све интерпретативних нивоа досегло истраживање српске средњовековне архитектуре и других видова старе уметности, да се током једног и по столећа историјскоуметничка мисао макар за трен окренула унатраг, у доба „безграничног поверења у моћ историје“, у ону њену димензију која није израстала из митолошке пројекције прошлости, већ из великог знања и још већег осећаја за све њене ауθενитичне седименте, разнородне токове и слабо чујан али непрекинут пулс, отелотворен градитељским здањем или фреском. Сабрана у њиховом заједничком раду, на тим темељима била је саздана моћ која је чинила суштински подстицај професионалном и етичком коду Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића.

ЛИТЕРАТУРА

- Ann Holly, Michael. *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1984.
- Bensaude-Vincent, Bernadette. "Biographies as Mediators between Memory and History in Science", in: Th. Söderquist (ed.), *The History and Poetics of Scientific Biography*, Ashgate, 2007, 173-184.
- Bergdoll, Barry. "Archaeology vs. History: Heinrich Hübsch's Critique of Neoclassicism and the Beginnings of Historicism in German Architectural Theory", *Oxford Art Journal* Vol. 5. No. 2 (1983), 3-12.
- Bergdoll, Barry. *European Architecture, 1750-1890*, Oxford University Press, 2000.
- Богдановић, Соња. „Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина“, у: *Излози српској ученој друштва. Исцртавања српске средњовековне уметности 1871-1884*, Српска Академија Наука и Уметности, Београд, 1978, 5-90 (= *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд, 2008, 135-207).
- Бошковић, Ђурђе. *Средњовековна уметност у Србији и Македонији. Црквена архитектура и скулптура*, Југословенска књига, Београд, 1948.
- Бошковић, Ђурђе. *Архитектура средњег века*, Научна књига, Београд, 1957.
- Boyer, Pascal et Wertsch, James V. (eds.), *Memory in Mind and Culture*, Cambridge University Press, 2009
- Bressani, Martin. *Architecture and the Historical Imagination. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Ashgate, 2014.
- Bullen, John B. *Byzantium Rediscovered*, Phaidon, London, 2003.
- Валтровић, Михаило. *Грађа за историју уметности у Србији у шрећој четвртини XIX века III. Пројекти за сјоменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III*, Штампарија Н. Стефановића и дружине, Београд, 1874, уводни текст „У напред“, без пагинације.
- Валтровић, Михаило (M. Waltrowits). *О ПРОДРОМОС. Mittheilungen über neue Forschungen auf dem Gebeite serbischer Kirchenbaukunst*, Wien, 1878.
- Васић, Милоје М. *Жича и Лазарица. Сјудије из српске уметности средњег века*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1928.
- Величковић, М. „Народни музеј у време управе Михаила Валтровића“, *Зборник Народној музеја VIII* (1975), 611-645.
- Војводић, Драган. „На трагу изгубљених фресака Жиче I“, *Зограф* 34 (2010), 71-86.
- Војводић, Драган. „На трагу изгубљених фресака Жиче II“, *Зограф* 35 (2011), 145-154.
- Војводић, Драган. „На трагу изгубљених фресака Жиче III“, *Саопштења Републичкој завода за заштитију сјоменика културе XLIV* (2012), 43-61.

- Војводић, Драган. „Изгубљени остаци фресака западног прочеља Спасове цркве у Жичи“, *Зборник радова Византолошкој институцији* 50 (2013), 683-696.
- Gerrard, Christopher. *Medieval Archaeology. Understanding traditions and contemporary approaches*, Ashgate, London et New York, 2003.
- Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London, 1970.
- Guenebault, Louis-Jean. *Dictionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen age. Tome premier*, Leleux, Paris, 1843.
- Gwynn, David, M (ed.). *A. H. M. Jones and the Later Roman Empire*, Brill, Leiden et Boston, 2008.
- Дамљановић, Тања (ур.). *Валџировић и Милутиновић. Документи I - теренска грађа 1871-1884*, Историјски музеј Србије, Београд, 2006.
- Дамљановић, Тања (ур.). *Валџировић и Милутиновић. Документи II - теренска грађа 1872-1907*, Историјски музеј Србије, Београд, 2007.
- Дамљановић, Тања (ур.). *Валџировић и Милутиновић. Тумачења*. Историјски музеј Србије Београд, 2008.
- Дероко, Александар. *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Научна књига, Београд, 1953.
- Драгојевић, Предраг. „Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности“, *Зограф* 34 (2010), 153-163.
- Драгојевић, Предраг. „Упоредни модел Стшиговског и његов пријем у Србији. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности“, *Зборник Мајице Српске за ликовне уметности* 40 (2012), 163-172.
- Ђорђевић, Милош. *Драгишин Милутиновић у посету Јакобу Буркхарду*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор књ. 42, св. 1-2 (1976), 396-401.
- Elsner, Jas et Rubiés, Joan-Pau (eds.). *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*, Reaktion Books, London, 1999.
- Emison, Patricia. *The Shaping of Art History. Meditations on a Discipline*, The Pennsylvania State University Press, 2008.
- Erll, Astrid. *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, 2011.
- Здравковић, Иван. „Драгиша Милутиновић и Михаило Валтровић, архитекти научници“, *Музеј* 7 (1952), 121-123.
- Здравковић, Иван. „Архитекти научници (Михаило Валтровић, Драгиша С. Милутиновић, Андра Ј. Стефановић)“, *Стирнар* н.с. XIX (1969), 281-284.
- Zucker, Paul. „Architectural Education in the Nineteenth-Century Germany“, *The Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 2 No. 3 (1942), 6-13.
- Ignjatović, Aleksandar. „Byzantium Evolutionized: Architectural History and National Identity in Turn-of-the-Century Serbia“, in: D. Mishkova, B. Trencsényi et M. Jalava (eds.), „Regimes of Historicity” in Southeastern and Northern Europe, 1890-1945. *Discourses of Identity and Temporality*, Palgrave Macmillan, 2014, 254-274.

- In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (introd. and trans. Wolfgang Herrmann), Texts and Documents, The Getty Center Publication Programs, Santa Monica CA, 1992.
- Јовановић, Мирослав и Радић, Радивој. *Криза историје. Српска историографија и друштвени изазови краја 20. и почетка 21. века*, библиотека *Serbica* - књига 2 (ур. М. Јовановић), Удружење за друштвену историју, Београд, 2009.
- Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, 2002.
- Кадифевић, Александар. *Један век изражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*, Грађевинска књига, Београд, 1997 (= 2007).
- Kanitz, Felix. *Serbiens byzantinische Monumente*, Wien, 1862.
- Карић, Владимир. *Србија. Опис земље, народа и државе*, Краљевска српска државна штампарија, Београд, 1887.
- Кораћ, Војислав. *Реч поводом обележавања стотне годишнице Каћедре за историју уметности*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 15 (1983), 134–135 (= *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*, Просвета, Београд, 1987, 253–254).
- Кос Вујовић, Ана (прир.). *Михаило Валтровић у фондovima и збиркама Архива Србије*, Библиотека *Погледања*, књига 6, Архив Србије, Београд, 2015.
- Костић, Ђорђе, С. и Ристић, Љубодраг П. „Духовна средишта светосавског наслеђа у путописним белешкама XIX века (Жича, Студеница и Милешева)“, у: С. Ђирковић (ур.), *Свети Сава у српској историји и традицији*, Српска Академија Наука и Уметности и Народни музеј Краљево, Београд, 1998, 447–465.
- Kourelis, Kostas. “Byzantium and the Avant-Garde. Excavations at Corinth, 1920s - 1930s”, *Hesperia* 76 (2007), 391-442.
- Laborde, Alexandre de. *Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts. Tome 1-2*, P. Didot l'aîné, Paris, 1816-1826.
- Lasteyrie, Robert de. *L'Architecture religieuse en France à l'époque Romane. Ses origines, son développement*, Librairie Alphonse Picard et fils, Paris, 1912.
- Le Goff, Jacques. *History and Memory*, Columbia University Press, New York, 1992.
- Lemcke, Dr Carl. *Zur Einleitung in die Aesthetik*, Wilhelm Wiefe s., Heidelberg, 1862.
- Lehmann, Falko. *Friedrich Theodor Fischer (1803-1867), Architekt im Großherzogtum Baden*, Geiger-verlag, Horb am Neckar, 1988.
- Ломпар, Мило. *Дух самојорицања. Прилози кријици српске културне историје*, Catena Mundi, Београд, 2015.
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, 1985.
- Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006.

- Макуљевић, Ненад. *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882-1914)*, Филозофски факултет у Београду, Београд, 2007.
- Makuljevic, Nenad. "Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity in the Nineteenth Century", in: И. Стевовић (ур.), СΥΜΜΕΙΚΤΑ, *Зборник радова њоводом четрдесет јодина Института за историју уметности Филозофској факултету у Београду* / I. Stevović (ed.), СΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Београд / Belgrade, 2012, 505-517.
- Makuljevic, Nenad. "Art History in Serbia, Bosnia-Herzegovina and Macedonia", in: M. Rampley et al. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden- et Boston, 2012, 461-472.
- Makuljevic, Nenad. "The political reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian art history", *The Journal of Art Historiography* 8 (2013), 1-13.
- Màle, Émile. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Ernest Leroux Éditeur, Paris, 1898.
- Mansfield, Elisabeth (ed.). *Art History and Its Institutions. The Foundation of Discipline*, Routledge, London et New York, 2002.
- Медаковић, Дејан. „Историзам у српској уметности XIX века“, *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор* књ. XXXIII, св. 3-4 (1967), 204–221 (= *Истисраживачи српских старина*, Београд, Матица Српска, 1985, 9-22).
- Mercer, Wendy S. "German Romanticism and French Aesthetic Theory", in: P. Smith et C. Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell, 2002.
- Милинковић, Михаило. „Михаило Валтровић, први уредник Старинара“, *Старинар* н.с. XXXV (1984), 13–23.
- Millet, Gabriel. *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Ernest Leroux Éditeur, Paris, 1916.
- Millet, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Editions E. de Boccard, Paris, 1916.
- Millet, Gabriel. *L'Ancien art Serbe. Les églises*, Editions E. de Boccard, Paris, 1919 (= *Zavod za udžbenike i nastavna sredstva*, Београд, 2005)
- Милосављевић, Моника. “Белешке са маргине: значај Михаила Валтровића за проучавање средњовековних старина у Србији“, *Иницијал. Часопис за средњовековне студије* 1 (2013), 205-226.
- Mitterauer, Michael. *Millenien und andere Jubeljahre. Warum feiern wir Geschichte*, Picus, Wien, 1998 (= *Митерауер, Михаел, Миленијуми и грује јубиларне јодине: зашто њрослављамо историју* (прев. О. Дурбаба), Удружење за друштвену историју, Београд, 2003).
- Мишковић-Прелевић, Љиљана. „Рад Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних споменика у Србији“, у: *Излози српској ученој друштву. Истисраживања српске средњовековне уметности 1871-1884*, Српска Академија Наука и Уметности, Београд, 1978, 91–101 (= *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд, 2008, 209–217)
- Myers, Mary L. *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth*

- Century, The Metropolitan Museum of Arts, New York, 1991.
- Neumann, Dietrich. "Teaching the History of Architecture in Germany, Austria and Switzerland. 'Architekturgeschichte' vs. 'Bauforschung'", *The Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 61, No. 3 (2002), 370-380.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", *Representations* 26 (1989), 7-24.
- Olick, Jeffrey K. et al (eds.). *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, 2011.
- Pantelić, Bratislav. "Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1 (1997), 16-41.
- Pedone, Silvia. "Souvenirs d'une grandeur qui ne s'efface pas. La Santa Sofia di Giustiniano in alcuni disegni di Charles Texier", in: A. Rigo, A. Babuin et M. Triuzio (eds.), *Vie per Bisanzio*, Edizioni di pagina, Bari, 2013, 939-962.
- Петковић, Владимир Р. *Прејед црквених сјоменика кроз њовесницу српској на- рода*, Српска академија наука и уметности и Научна књига, Београд, 1950.
- Петковић, Владимир Р. и Бошковић, Ђурђе. „Манастир Велуће“, *Сјаринар* н.с. III-IV/1952-1953 (1955), 45-76.
- Петковић, Сретен. „Историја уметности код Срба у XIX веку“, *Зборник Филозофској факултету XII-1* (1974), 479-497.
- Покрышкин, Пётр Петрович. *Православная церковная архитектурa XII-XVIII стол. вь нынеишемь Сербскомь Королевстве*, Академия художеств., С.-Петербургъ 1906 (= *Православна црквена архитектурa XII-XVIII века у Краљевини Србији*, Београд, 2014).
- Поповић, Даница. „Српско средњовековно наслеђе у раним немачким бедекерима“, у: Ђ. Костић (ур.), *Са бедекером њо јуџоисточној Европи*, Балканолошки институт САНУ, Београд, 2005, 117-132.
- Радојчић, Светозар. „Проблем целине у историји старе српске уметности“, Посебна издања САНУ CCCLXX, *Сјоменица* 26 (1964), 169-174 (= *Огадрани чланци и сјугдије 1933-1978*, Београд и Нови Сад, 1982, 76-80)
- Richards, Robert J. et Daston, Lorraine (eds.). *Kuhn's Structure of Scientific Revolutions at Fifty. Reflections of Science Classic*, University of Chicago Press, Chicago et London, 2016.
- Rubens, Godfrey. *William Richard Lethaby. His Life and Work 1857-1931*, The Architectural press, London, 1986.
- Salzenberg, Wilhelm. *Alt-Christliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V bis XII Jahrhundert*, Verlag von Ernst & Korn, Berlin, MDCCCLIV.
- Speake, Jennifer (ed.). *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia. Vol. One, A to F*, Routledge, London and New York, 2013.
- Стевановић, Андра. „Стара српска црквена архитектура и њен значај“, *Српски књижевни гласник* 9 (1903), 47-54, 123-133, 213-226, 295-304, 445-455.
- Стевовић, Иван, Каленић. *Бојородичина црква у архитектури њоновизантијској свейи*, Филозофски факултет у Београду и ГИП Интерпринт, Београд, 2006.

- Shone, Richard et Stonard, John-Paul (eds.). *The Books that shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Thames & Hudson, London, 2013.
- Schnaase, Dr. Karl. *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Erster Band. Altchristliche und muhamedanische Kunst*, Druck von J. Wolf, Düsseldorf, 1844.
- Schwarzer, Michael. "Origins of the Art History Survey Text", *Art Journal* Vol. 53 No.4 (1995), 24-29.
- Teteriatnikov, Natalia B. *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: the Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1998.
- Texier, Charles F. M. et Pullan, Robert P. *Byzantine Architecture; illustrated by Examples of Edifices erected in the East during the Earliest Ages of Christianity with Historical and Archaeological Descriptions*, Day&son, London, 1864.
- Тимотијевић, Мирослав. „Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу“, *Годишњак града Београда* XLIX-L (2002-2003), 211-244.
- Тимотијевић, Мирослав. *Таковски усџанак – срџске Цвеџи. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној полиџици званичне рејеренџиџиџивне кулџуре*, Историјски музеј Србије и Филозофски факултет у Београду, Београд, 2012.
- Томић, Стеван. *Правна зашџиџиџа сџоменика кулџуре у Јуџослаџиџи*, Савезни институт за зашџиту споменика кулџуре, посебна издања, Београд 1958.
- Тошић, Драгутин. „Михаило Валтровић као покретач идеје о оснивању Југословенске уметничке галерије“, *Саопџшења Републичког завода за зашџиџиџу сџоменика кулџуре XV* (1983), 297-312.
- Unger, Friedrich Wilhelm. *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, 1. Band*, Wilhelm Braumüller, Wien, 1878.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, Chicago et London, 1992.
- Hassler, Uta et Pliego, Elena. "Josef Durm and Auguste Choisy: a working relationship", in: J. Girón et S. Huerta (eds.), *Auguste Choisy (1841–1909): l'architecture et l'art de bâtir*, Actas del Simposio internacional celebrado en Madrid, Instituto Juan de Herera, Madrid, 2009, 261-275.
- Hobsbawm, Eric et Ranger, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983 (= Hobsbom, Erik i Rejndžer, Terens (ur.), *Izmišljanje tradicije*, prev. S. Glišić i M. Prelić, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011)
- Hochstetter, Jakob. *Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein*, Verlagseigentum von J. Veith, Carlsruhe, s.a.
- Camille, Michael. *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, University of Chicago Press, Chicago et London, 2009.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 2008.
- Caumont, Arcisse de. *Essai sur l'architecture religieuse du moyen age, principalement en Normandie*, Chalopin fils et al., Caen, 1825.

- Caumont, Arcisse de. *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen, en 1830. Histoire de l'art dans l'ouest de France, quatrième partie. Moyen age. Architecture religieuse*, Lance et al., Paris, 1831.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*, Cambridge University Press, 1989.
- Confino, Alon. "Collective Memory and Cultural History: the Problems of Method", *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 5 (1997), 1386-1403.
- Curran, Kathleen. *The Romanesque Revival: Religion, Politics and Transnational Exchange*, The Pennsylvania State University Press, 2003.
- Cuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago, 1962 (= Kun, Tomas S., *Struktura naučnih revolucija*, prev. Staniša Novaković, Nolit, Beograd, 1974)
- Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*, Manchester University Press, Manchester et New York, 1999.
- Ђирковић, Сима. „Традиције и историја традиција у делу Стојана Новаковића“, у: С. Новаковић, *Историја и традиција. Изабрани радови* (приредио С. Ђирковић), Српска књижевна задруга, коло LXXV књига 496, Београд, 1982, 3–78.
- Шкаламера, Жељко. „Обнова 'српског стила' у архитектури“, *Зборник за ликовне уметности Мајице Српске* 5 (1969), 191–232.
- Williams, Elizabeth. "The Perception of Romanesque Art in the Romantic Period: Archaeological Attitudes in France in the 1820s and 1830s", *Forum for Modern Language Studies* Vol. 21 No. 4 (1985), 303-321.

FROM FIELD SKETCHES TO A SKETCH OF THE WHOLE:
MIHAILO VALTROVIĆ AND SERBIAN MEDIEVAL ARCHITECTURE

SUMMARY

The case of the reception of the achievements of Mihailo Valtrović (1839-1915), a pioneer in the field of the study of architecture of medieval Serbia, is a first-class example of the misleading nature of the *culture of memory* (in the sense of both *Erinnerungskultur* and *Vergangenheitsbezug*) in the Serbian milieu. Although in *his* day he was one of the personages whose systematic labors were geared to nurturing a higher level of overall academic and public cultural life in the Serbian state, parts of which were still under Ottoman control, with the shift in the myth paradigm, i.e. with the rise of the *Yugoslav* ideology, for a long time and almost completely, Valtrović was erased from Serbian historiography.

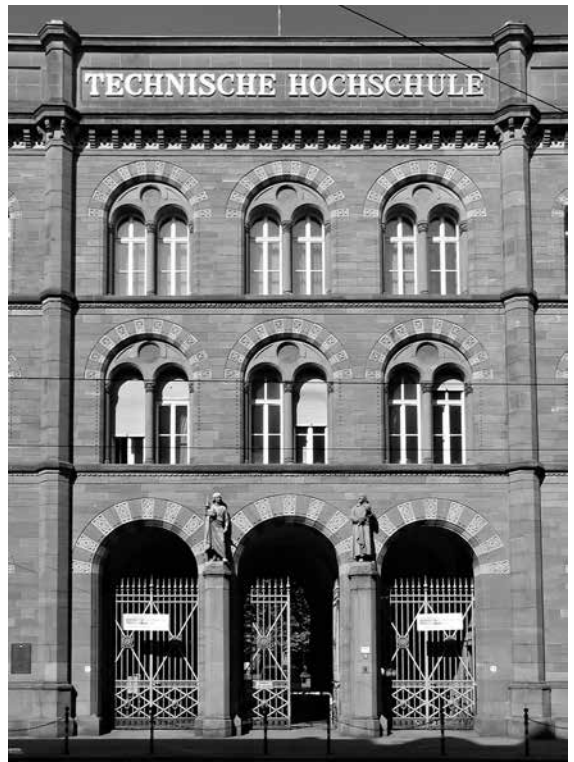
Therefore, the primary goal of this text is to reassess the significance of both the specific results of Valtrović's research in the field of study of medieval monuments and the importance of his programmatic texts which appeared in preparation for the publication of the first corpus of medieval art on the territory of Serbia. A special place in the series of those texts is assigned to his concise book „О ПΡΟΔΡΟΜΟΣ. Mittheilungen über neue Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchenbaukunst“, published in Vienna in 1878. This book was the fruit of Valtrović's considerable theoretical and practical knowledge of architecture which he obtained at the Polytechnikum in Karlsruhe where he became acquainted with the works of Heinrich Hübsch and his pupils, who were his professors, as well as with other leading German theoreticians of art and architecture, such as Carl von Lemcke, Karl Schnaase, Friedrich Wilhelm Unger, and Jean-Baptiste-Antoine Lassus and even Jacob Burckhardt himself. Also, Valtrović's ideas on Serbian medieval architecture, created out of cultural interaction and contact between the Byzantine Empire and the medieval West, were grounded on a thorough knowledge of the first publications which considered Byzantine architecture as a specific entity, of the studies and surveys published by Wilhelm Salzenberg and Charles Texier - Robert P. Pullan. It is, therefore, understandable why Valtrović's work, as the first *true synthesis* on the mentioned subject, appears, at this point of reassessment, as one marked by an erudition typical of pan-European founders of cultural history and history of art. It is characterized by an exceptionally broad thematic scope and a capacity for perceiving the totality of artistic creation over a long chronological period, by insightful observation and a methodologically befitting critical approach. The Serbian milieu, however, never managed to recognize Valtrović's sophisticated historical reflex, and gave precedence, in subsequent studies, to a far too rigid classification of its medieval monuments, as formulated by Gabriel Millet and based on the long tradition of French historiography of *regions*, ever inadequate for cultural spaces of a liminal nature such as that of medieval Serbia.

Key words: Mihailo Valtrović, Dragutin Milutinović, Serbia, Middle Ages, architecture, art, historicism, Polytechnikum Karlsruhe, *Rundbogenstil*



Сл. 1 - Михаило Валтровић (1839–1915),
фото: Народни музеј у Београду

Fig 1 - Mihailo Valtrović (1839-1915),
photo: National Museum in Belgrade



Сл. 2 - Хајнрих Хибш (Heinrich Hübsch, 1795–1863),
Карлсруе (Баден-Виртемберг), прочеље зграде
Полиитехникума, 1833–1835 (фотографија у јавној
употреби)

Fig 2 - Heinrich Hübsch (1795-1863), Karlsruhe,
Baden-Württemberg, façade of the
Polytechnicum, 1833-1835, (photo in public domain)



Сл. 3 - Хајнрих Хибш
(Heinrich Hübsch), Карлсруе (Баден-Виртемберг),
павиљон Ботаничке баште,
1853–1857 (фотографија у
јавној употреби)

Fig 3 - Heinrich Hübsch,
Karlsruhe, Baden-Wurttemberg,
pavilion of the Botanical
garden, 1853-1857, (photo in
public domain)

Сл. 4 - Хајнрих Хибш
(Heinrich Hübsch), Карлсруе
(Баден-Виртемберг), Др-
жавна уметничка галерија,
1836–1846 (фотографија у
јавној употреби)

Fig 4 - Heinrich Hübsch, Karls-
ruhe, Baden-Württemberg,
State Art Gallery, 1836-1846,
(photo in public domain)



Сл. 5 - Карл Сандхас (Carl Sandhas), портрет Хајнриха Хибша
1837 (*Badische Zeitung*)

Fig 5 - Carl Sandhaas, portrait of Heinrich Hübsch, 1837 (*Badische
Zeitung*)



Бранка Ч. ВРАНЕШЕВИЋ

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

Олга З. ШПЕХАР

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

МЕРМЕРНА ОПЛАТА И ЊЕНЕ СЛИКАНЕ ИМИТАЦИЈЕ. БОЈА И СВЕТЛОСТ У РАНОВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ ЦЕНТРАЛНОГ БАЛКАНА

Сажетак: Рад је усмерен на један аспект визуелног уобличавања простора, односно евоцирања божанског присуства, употребом мермера као нуруко-твореног материјала у сакралном простору рановизантијске грађевине, кроз светлост рефлектовану са његове углачане површине, али и употребом подједнако значајне сликане имитације. Нагласак је стављен на значај и значење мермера у уметности централног Балкана у рановизантијском периоду, улогу светлости коју мермерна оплата рефлектује у сакрализацији хришћанског храма и у литургији, као и на сликану имитацију мермерне оплате, чија симболика и значење у потпуности одговарају употреби правог мермера. У циљу појашњења функције материјала и његове имитације, пажња је посвећена и античкој пракси, која представља основу за разумевање касније рановизантијске.

Кључне речи: мермер, сликана имитација, светлост, рановизантијска уметност, централни Балкан

Мермер, „вечни камен“,¹ био је врло цењен и често коришћен материјал на простору читавог Медитерана, пре свега, у уобличавању сакралног про-

1 *Eternità e nobiltà di materie: itinerario artistico fra le pietre policrome*, A. M. Giusti (ed.), Florence, 2003.



стора средњовековног човека, који је свој свет подигао на античким основама, из којих је црпео не само материјал већ и идеје. Назив потиче од грчке речи *marmàiro*, што у преводу значи сијати.² Име је у основи вишеслојно, мултивалентно и његово значење одражава својства материјала: трајност, отпорност, боју, чврстину, а посебно моћ да рефлектује светлост.³ Његова структура и разнобојност омогућавале су стварање представа које су имале снажан ефекат на посматрача, иако нису биле наративне.⁴ Наиме, за овако чулни материјал, који се гледао, додиривао, ослушкивао и мирисао веровало се да долази из рајског врта, о чему сведоче бројни сачувани списи, пре свега, светих отаца цркве, што је додатно појачавало дивљење и жељу за њим, те је посебно важно место имао у одређивању и формирању светог простора у којем борави Бог.⁵ Будући да је естетско искуство рановизантијских црквених ентеријера било утемељено управо на утиску који одраз светлости производи на мермерним површинама, овај период обележила је масовна експлоатација мермера, непосредно везана за интензивну градителску делатност превасходно сакралних грађевина.⁶

Мермер је још од античког периода фасцинирао својим шарамима, сјајем и бојама. Био је врло цењен и могао се наћи у скоро сваком граду античког света, а његова симболична функција била је заснована првенствено на поменутиим физичким особинама.⁷ Мермером оплаћене грађевине најчешће су биле донације царева, чланова царске породице или богатих ктитора.⁸ Симболизовале су сâмо Царство, његову дуговечност, постојаност, богатство и развијен систем комуникација, мрежу путева која је, између осталог, омогућавала и трговину мермером.⁹ До нагле и веома распрострањене употребе овог материјала на подручју Римског царства дошло је у 2. веку пре н. е, што се додатно интензивира од 1. века н. е, највероватније као последица

-
- 2 M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present: building with antiquities in the medieval Mediterranean*, Leiden et Boston, 2009, 7.
 - 3 U Aleksandriji u 12. veku jedan arapski komentator ističe da je jedna od Solomonovih soba bila od mermernih stubova tako sjajnih i uglačanih da je osoba mogla da vidi odraz onog ko mu se nalazi iza leđa. Up. *Ibid.*
 - 4 H. Belting, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry* 31/2 (2005), 303.
 - 5 St. Ambrose, *On the Mysteries and the Treatise on the Sacraments*, trans. T. Thompson, B. D., ed. J. H. Strawley, D. D., London, 1919; J. Chrysostome, *Huit catéchèses baptismales inédites*, ed. A. Wagner, Paris, 1957; L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford, 1996; Свети Максим Исповедник, *Μυστήρια*, *Изабрана дела*, превод епископ рашко-призренски Артемије, Призрен 1997; *Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, ed. S. Ćurčić, E. Hadjityrphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven et London 2010; Б. Вранешевих, *Слика раја на ранохришћанским јодним мозаицима на Балкану, од 4. до 7. века* (необјављена докторска дисертација), Београд, 2014.
 - 6 J.-P. Sodini, "Marble and Stoneworking in Byzantium. Seventh-Fifteenth Century", in: *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed. A. E. Laiou, Washington, 2002, 129.
 - 7 M. Greenhalgh, *op. cit.*, 7, 26.
 - 8 Primeri dobro očuvane mermerne oplate su Panteon i hram Venere i Rome u Rimu. Up: J. W. Stamper, *The Architecture of Roman Temples. The Republic to the Middle Empire*, Cambridge, 2005, 196-212.
 - 9 J. B. Ward-Perkins, "Tripolitania and the Marble Trade", *JRS* 41 (1951), 89-104; J. B. Ward-Perkins, "Quarrying in Antiquity: Technology, Tradition and Social Change", *Proceedings of the British Academy* 57 (1971), 3-24; J. B. Ward-Perkins, "The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia", in: *Memories of the American Academy in Rome*, vol. 36, The Seaborne Commerce of Ancient Rome: Studies in Archaeology and History, Rome, 1980, 325-338.

успостављања новог царског система власти. То се посебно односило на територије које нису имале налазишта мермера, попут, на пример, Палестине, у којој је овај материјал коришћен искључиво за царске задужбине, посредно постајући физички доказ да је та област романизована.¹⁰

Исто важи и за римске територије на простору данашње Србије, где је, захваљујући новим технологијама, анализом утврђено да је за зидну оплату грађевина античког Сирмијума, на пример, коришћен мермер допремљен из различитих делова Царства. Испитивања узорака показала су да је бели мермер стизао из каменолома у области Караре и са Тасоса, сиви гранит из *Mons Claudianus* и *Mons Ophyates*, бреча са Скироса, *cipollino* из Еубеје, *giallo antico* из Нумидије (*marmor Numidicum*), а порфир из царског каменолома *Mons Porphyreticus* у Горњем Египту.¹¹ Овакве анализе указују на то да су имућни ктитори увозили скупоцене врсте камена из различитих медитеранских каменолома, што је у сагласју са тежњом античких поручилаца да употребом скупоцених врста материјала произведу и одговарајући империјални призвук, неопходан у свим привременим владарским резиденцијама, попут Сирмијума. Што се тиче изузетно често коришћеног нумидијског мермера, сачувани су подаци да су га у Рим импортовали каснохеленистички краљеви Нумидије (античког града Смитус, *Smitthus*, данашњи Шемту, у Тунису) још од 78. године пре н. е.¹² Интересантно је поменути податак да Плиније Старији помиње да је нумидијски мермер врло често коришћен на праговима кућа, који су наглашавали лиминалну тачку, граничну линију између спољашњег и унутрашњег простора, коју је свако ко улази у кућу морао приметити и врло вероватно на њу газити.¹³ Исти је аутор препознао

10 M. Greenhalgh, *op. cit.*, 34.

11 B. Đurić et al., "Stone use in roman towns. Resources, transport, products and clients. Case study Sirmium. First report", *Starinar* 57 (2009), 117, 119, 122. Porfir је у Сирмијуму коришћен за зидну оплату, вероватно постављену у техници *opus sectile*, каква се може видети и на неким од најзначајнијих касноантичких хришћанских sakralnih gradevina попут апсида Еуфразијево базилика у Порећу и Сан Vitalea у Равени. Up: S. Cristo, "The Art of Ravenna in Late Antiquity", *The Classical Journal* 70/3 (1975), 17-29; A. Terry, "The 'Opus Sectile' in the Euphrasius Cathedral at Poreč", *DOP* 40 (1986), 13-64; J.G. Harper, "The provisioning of marble for the sixth-century churches of Ravenna: A reconstructive analysis", in: *Pratum Romanum: Richard Krautheimer Zum 100 Geburtstag*, R. L. Colella et al. (eds.), Wiesbaden, 1997, 131-148; D. Kinney, "Mosaics at Ravenna", in: *Making Medieval art*, P. Lindley (ed.), Donington, 2003, 81-89; D. Mauskopf Deliyannis, "Proconnesian marble in ninth century Ravenna", in: *Archaeology in architecture: Studies in honor of Cecil L. Striker*, J. J. Emerich, D. Mauskopf Deliyannis (eds.), Mainz, 2005, 37-41, esp. 38; M. Greenhalgh, *op. cit.*, 62; D. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge, 2010, 231-236.

12 J. B. Ward-Perkins, *Tripolitania and the Marble Trade*, 96-97; A. Ciaofarelli, "Giallo antico", in: *Radiance in Stone: Sculptures in Coloured Marble from the Museo Nazionale Romano*, M. Anderson, L. Nista (eds.), Rome, 1989, 73-78; F. Braemer, "La décoration en matériaux nobles (marbres, porphyries...) des edifices de la Gaule et des regions limitrophes durant le Haut-Empire et la basse Antiquité", in: *Mosaïque. Recueil d'Homages à Henri Stern*, Paris, 1993, 81-92; J. C. Fant, "Ideology, gift and trade: a distribution model for the Roman imperial marbles", in: *The Inscribed Economy. Production and Distribution in the Roman Empire in the light of instrumentum domesticum. The proceedings of a conference held at the American Academy in Rome on 10-11 January 1992 (JRA Suppl. Series 6)*, W. V. Harris (ed.), Michigan, 1993, 153-155; P. Pensabene, "Il fenomeno del marmo nel mondo romano", in: *I Marmi Colorati della Roma Imperiale*, M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia, 2002, 3-67; J. J. Dobbins, P. W. Foss, *The world of Pompeii*, New York et London, 2007, 338; R. Molholt, *On Stepping Stones. The Historical Experience of Roman Mosaics* (PhD thesis), Columbia University, 2008, 41, 49-50.

13 R. Molholt, *op. cit.*, 53; Pliny, *Natural History*, vol. 1, books 1-2, trans. H. Rackman, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1938, 156-160.

порфир као царски камен, али се његова употреба посебно интензивира у касноантичком периоду. Након што је у време Константина I (306–337) започела интензивна изградња хришћанских светилишта, порфир је уз снажан империјални наследио из антике и сакрални призивок. У духу нове религије, а због своје интензивне боје, порфир и мермер прошаран црвеним жилама везивани су за мученичку крв проливену за хришћанство, будући да се подразумевало да су мученици заправо сопственом крвљу крштени у Христу.¹⁴ Стога су храмови украшени порфиром или црвенкастим мермером поимани као реликвијари великих размера.¹⁵

Осим природног мермера, за истраживање његовог значаја и значења подједнако су важне и сликане имитације, о чему највише података пружа Помпеја не само због добре очуваности већ и стога што се у њој могу наћи бројни примери на зидовима кућа и купатила.¹⁶ Међу најпознатијим и најчешћим је сликана имитација поменутог нумидијског мермера *giallo antico*. Мрко-жута и наранџаста основа са црвеним цртаним инклузијама представља дословну имитацију овог типа мермера, за који се верује да је инхерентно топао.¹⁷ Иако је техника имитације мермерне оплате фреско сликарством позната вековима уназад, тек недавно је заинтересовала истраживаче. Наиме, доскоро се сматрало да је имитација мермера било којом техником настала услед недостатка материјалних средстава, па је стога била занемарена као недовољно вредна пажње и проучавања.¹⁸ Бавећи се овом темом, истраживачи су углавном почињали, а потом и закључивали своја разматрања, реченицом да је имитација фреско-техником била јефтинија од природног мермера, те да је искључиво стога била употребљавана.¹⁹ Овој теорији у прилог иде чињеница да је мермер заиста био скуп, пре свега, због транспорта са једног краја Царства у други.²⁰ Међутим, морамо имати на уму да су бројне аристократске римске породице често своје велелепне виле украшавале фреско имитацијом мермера, што није био одраз немаштине, о чему сведочи, на пример, Вила са перистилом на локалитету Медијана, где, поред имитације мермерне оплате на зидовима, подове украшавају мозаич-

14 L. James, *op. cit.*, 106; R. M. Jensen, *Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden et Boston, 2011, 240.

15 M. Greenhalgh, *op. cit.*, 56.

16 По истраживању проф. Бергман, а на основу археолошких ископавања, сликана имитација мермера први пут се појавила у 3. веку пре н. е. у Македонији, да би се до 2. века пре н. е. раширила на Делос, Александрију и Италију, а замах добија у време тетрархије. Овакав стил у сликарству најчешће се назива „први стил“ или „међународни стил инкрустације“. Уп: B. Bergmann, “Wall Painting”, in: *Excavations at Zeugma Conducted by Oxford Archaeology. Volume 1*, W. Aylward (ed.), Los Altos, 2013, 168-169.

17 R. Molholt, *op. cit.*, 50.

18 M. Greenhalgh, *op. cit.*, 28.

19 D. Michaelides, “Some Aspects of Marble Imitation in Mosaic”, in: *Marmi Antichi. Problemi d’Impiego, di Restauro, e d’Identificazione*, ed. P. Pensabene, Rome, 1985, 155-163, tav. 1-7; H. Maguire, “The Good Life”, in: *Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World*, ed. G. Bowersock, Cambridge, 1999, 242; R. Molholt, *op. cit.*, 36. *Ibid.* Уп: Martial, *Epigrams*, VI, ed. and trans. D. R. Shackleton Bailey, with corrections by C. A. Parrott, Loeb Classical Library, London, 1993, 11-21, 42; Statius, *Silvae*, ed. and trans. D. R. Shackleton Bailey, with corrections by C. A. Parrott, Loeb Classical Library, London, 2015, 1, 5, 34-41.

20 J. B. Ward-Perkins, *Tripolitania and the Marble Trade*; F. Braemer, *op. cit.*, 81-92; P. Pensabene, *loc. cit.*

ки теписи (сл. 1).²¹ Ако се сматра неодрживом теорија да су Римљани украшавали купатила и куће фреско сликарством у недостатку финансијских средстава, онда на исти начин морамо посматрати и анализирати осликавање ранохришћанских базилика. Посве је јасно да је антички човек више вредновао визуелни утисак од аутентичности материјала употребљеног за декорацију, што се може применити и на христијанизовано Римско царство. Стога можемо закључити да у таквој врсти украшавања има још нечега осим симулирања богатства.²² Када су у питању хришћанске сакралне грађевине, то се посебно односи на случајеве када су у самом храму пронађени остаци мермера или неког другог скупоценог материјала, те нема разлога за сумњу у финансијску подобност ктитора. Одличан пример за то је фрагмент зидног премаза на западном зиду наоса у триконхалној цркви на локалитету Царичин град, који имитира инкрустације каменом у форми *opus sectile*, пре свега, стога што су у истој грађевини откривени подни мозаици изузетног уметничког квалитета.²³ Медијум и слика су тежиле да нагласе своју супрематију у циљу произвођења овог другог.²⁴ Фреска намерно и врло циљано „заменује“ слику и медијум, а као резултат нуди осликану имитацију онога што првобитно жели да искаже. Конструкција слике самим тим инкорпорира у себе архитектонски простор и њен реалан, прави, контекст.²⁵ У овом случају говори се о слици која имитира други материјал, формирајући његову слику/репрезентацију, што представља невероватан оксиморон знака који пружа осећај нематеријалности нечега што је моћно и снажно попут мермера. Ефекат мимезиса се додатно појачава чињеницом да оригинални мермер већ укључује ликовне садржаје који су недостижни и активни, те изискују поетско сањарење о томе да оно, у ствари, осликава природу, попут траве, воде, дрвећа, стена.²⁶ Ипак, тек скорија залагања и проучавања донела су бројне промене у схватању и разумевању не само ликовног изражавања већ и дубљих теолошких импликација, с обзиром на то да је управо такав израз у свом настајању био од изузетног значаја, најпре за римску, а потом и хришћанску културу.

21 M. Vasić, "Mediana – Die Kaiserliche Villa bei Niš", in: *Roms Erbe auf dem Balkan. Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, hrsg. U. Brandl, M. Vasić, Mainz, 98-99.

22 J. J. Dobbins, P. W. Foss, *loc. cit.*

23 B. Кондић, В. Поповић, *Царичин Град. Ујврђено насеље у византијском Илирику*, Београд, 1977, 136; B. Vranešević, Constructing the image of paradise on floor mosaics of the Triconchal church in Caričin Grad, *3ЛУМС 44*, 2016 (in press).

24 R. Molholt, *op. cit.*, 39. Vu Hung у свом раду указује на сличан феномен који је назвао „metaslika“. Up: W. Hung, *Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago, 1996, 243.

25 Више о овоме у контексту мозаичке имитације мермера видети у: M. Shapiro, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs (1969), reprinted in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, New York, 1994, 1-32.

26 R. Molholt, *op. cit.*, 43. Асоцијација на природу и природне појаве везана је и за архитектуру. Наиме, бројна купатила, а потом крстонице, облагане су мермерним плочама које симулирају и стварају осећај живе воде. Мермер под водом доприноси утиску његове веће количине, а уколико је вода мирна и бистра, камен појачава његову функцију. О овоме је подробно писао Марцијал (Martial, *Epigrams* VI, XLII, 19-21: *Que tam candida, tam serena lucet/ut nullas ibi suspiceris undas/ et credas vacuum nitere lygdon*). Жиле на мермеру, посебно *cipollino*, настале су, како су Грци, Римљани и хришћани сматрали, смрзаванјем воде дубоко у земљи. Up: F. Barry, "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages", *Art Bulletin* 89/4 (2007), 631; R. Molholt, *op. cit.*, 46. Он се стога користио на зидовима *frigidarium*-а, дајући осећај свежине.

Треба имати у виду да мермер не представља декорацију или неки вид апстрактне уметности, већ да је подједнако активна површина која одаје одређени утисак и производи посебан осећај код посматрача. Важно је да приметимо да мермер никада није чинио слику статичном. Сваки њен део носио је у себи покрет и ефемерност, било да се ради о таласима мора, покретима траве на ветру, било крошњи дрвећа.²⁷ Ако се поново ослонимо на спис Плинија Старијег, који расправља о познатом такмичењу у сликању између Зеуксиса и Парасиоса, видећемо колико је важан аспект визуелне обмане као детерминишући фактор успешне сликарске композиције.²⁸ Наиме, Плиније бележи да је у 5. веку пре н. е. Зеуксис тако верно насликао грожђе да су птице покушале да га поједу. Убрзо се појавио чувени сликар Парасиос, који га је превазишао тако што је верно насликао завесу, коју је Зеуксис покушао да повуче. Могуће је да управо у таквом концепту лежи сам почетак имитације мермерне оплате међу грађанском елитом Римског царства која ће, неминовно, имати снажан утицај на хришћанске грађевине. У случају ранохришћанских цркава и баптистеријума морамо нагласити да имитација као вид визуелне обмане није била примарног карактера. Хришћани су усвојили ову, до тада већ традиционалну праксу, у складу са естетским начелима времена у којем су живели, али је она била само визуелни „увод“ који је имао за циљ да превари телесна чула, а материјалност форме била је знак далеко значајније нематеријалне реалности која би се једино могла схватити кроз развој духовне перцепције. Управо је кроз свест мимезиса посматрач постао учесник у визуелној игри, врло налик надмудривању Зеуксиса и Парасиоса.

Поставља се питање у којој мери су чула посматрача могла да разликују реалност од имитације. Џон Онианс тврди да се од човека у античко време захтевало да активно учествује у конструкцији значења када се нађе испред уметничког дела.²⁹ Аниконичност је била стална тема античких реторичара, који описују како се око и ум посматрача губе у контемплацији, најпре у посматрању мермерне оплате. Посматрач је обучавао да у деловима мермера, његовој боји и жилама тзв. *poikilè lithos*,³⁰ осим визуелног уживања, укључи и имагинацију.³¹ У случају сликане имитације мермера, поглед из даљине неминовно је обмањивао верника да се заправо ради о правом мермеру, а не о његовој слици. Деметриос Михаелидис наводи да су управо сликане имитације биле врло реалне и да су често много боље „обмањивале“ верника у веродостојност коришћеног материјала, за разлику од, на пример, мозаичке имитације мермерног пода.³² Ефекат мимезиса био је појачан чињеницом да

27 F. Barry, *op. cit.*, 631.

28 C. Plinius Secundus, *The Natural History*, trans. by P. Holland, selected and introduced by P. Turner, New York, Toronto et London, 1964, 406-407.

29 J. Onians, "Abstraction and Imagination in Late Antiquity", *Art History* 3/1 (1980), 1-24.

30 D. Michaelides, *Some aspects of marble imitation on mosaic*, 155; B. Kiilerich, "Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art", in: *Doron Rhodopoikilon. Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, D. Searby, E. Balicka Witakowska, J. Heldt (eds.), Uppsala, 2012, 169-186.

31 J. Onians, *loc. cit.*

32 D. Michaelides, *Excavations at Sidi Khrebish Benghazi*, 39-40.

се сматрало да оригинални мермер инкорпорира ликовни садржај, истовремено недостижан и активан.³³ Дворски песник Статије описао је мермер у вили Полија, који је подражавао мекоћу траве и стене која је била исте боје као море.³⁴ Феномен мермера који имитира воду хришћани су радо усвојили, те га можемо видети у многим рановизантијским црквама, попут цркве св. Софије у Цариграду (сл. 2).³⁵

Сличан утисак остављала је и светлост. У хришћанству се подразумевало да је реч о светлости у физичком смислу, која кроз отворе улази у храм, али и о божанској светлости која исијава из храма као куће Господње.³⁶ Позноантичка теорија светлости, најдоследније разложена код Псеудо-Дионисија Ареопагите, много тога дугује касноантичком неоплатонизму.³⁷ Он често изједначава божанску лепоту са светлошћу, чиме се подразумева да су светли и сјајни материјали, дакле, и мермер, „лепши“ од оних других.³⁸ Нешто познија сиријска химна, посвећена цркви св. Софије у Едеси, наводи да је мермер материјал који није начињен људском руком, дакле, да је божанска креација, те да су мермером оплаћени зидови божанско сликарство, попут Мандилиона.³⁹ У случају Едесе, ова констатација имала је посебан призив, будући да је управо Мандилион спасио град од персијске опсаде.⁴⁰ Описујући мермер као *acheiropoietos*, нерукотворен, писац је додао елемент икониčnosti материјалу. Мермер је, дакле, сам по себи био реликвија, те је стекао немерљиву вредност за постизање одговарајућег физичког и духовног ефекта, изузетно важног у ентеријеру ранохришћанског храма. Поимање материјала као сакралног имало је снажан одраз на начин на који су верници перципирали храм, као земаљски наговештај живота у Богу, али и богослужење, као инвокацију божанског присуства.

Концепт лепоте и функције уметности у рановизантијском периоду, однос према материјалу и материјалности, као и начин на који се посматра материјални свет, пре свега, већ поменута светлост, одредили су неопходност употребе драгоцених материјала у декорацији рановизантијских храмова. Управо на то скрећу пажњу сви извори који пишу о цркви Св. Софије у Цариграду, најважнијој Јустинијановој задужбини, наглашавајући константно феномен светлости. Иако она није ни први ни једини хришћански храм украшен скупocenim материјалима, свакако је парадигма. Разлог за то су

33 R. Molholt, *op. cit.*, 42.

34 R. Molholt, *op. cit.*, 43; Statius, *Silvae*, 2,2.11.90-1; 1,2.11.148 ff; 2.2.75-97.

35 G. P. Majeska, "Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople. The Green Marble Bands on the Floor", *DOP* 32 (1978), 299-308; F. Barry, *loc. cit.*; B. Küllerich, "The aesthetic viewing of marble in Byzantium: from global impression to focal attention", *Arte Medievale*, serie 4, anno 2 (2012), 9-28.

36 L. James, *op. cit.*, 5-6.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, 100; N. Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Esthetic Experience*, Farnham-Burlington, 2014, 7.

39 C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453. Sources and documents*, Englewood Cliffs, 1972, 58; M. L. Fobelli, "The Imagery of the Heavenly City in Sixth Century Byzantium: Marbles and Images Not Made by Human Hand", in: *Новые Иерусалимы: перенесение сакральных просийрансийв в христийанской культуре* (ред.-сост. А.М. Лидов), Москва, 2006, 48, 51; N. Schibille, *op. cit.*, 102.

40 M. L. Fobelli, *op. cit.*, 51-52.

екфразиси који наглашавају све најважније компоненте цркве, не само као архитектонског простора већ као перформативног простора у коме свештенство и верници заједнички учествују у његовој сакрализацији.⁴¹ Светлост је наглашавана као елемент који је одредио визуелни и просторни идентитет цркве, како у смислу њеног реалног изгледа, тако и начина на који је перципира верник.⁴² Павле Силенцијарије пише о мермерним ливадама сабраним на зидовима, о пурпурним и сребрним цветовима и сјајним звездама, указујући на готово кинетички ефекат овог материјала постигнут захваљујући трансформативној способности светлости рефлектоване на површинама зидова.⁴³ Прокопије користи сличне метафоре, наводећи да је мермер попут расцветалих ливада.⁴⁴ Његов израз *marmarugma* означава игру светлости на мермерним површинама, што чини божанско присуство опипљивим, јер светлост је та која вернике води ка спасењу и омогућава увид у божанску мудрост и духовну реалност.⁴⁵ Управо стога се мермерна оплата цркве св. Софије налази на унутрашњим зидовима свих литургијски функционалних делова цркве, који играју важну улогу приликом богослужења. Последњих деценија ова перформативна природа византијске уметности посебно заокупља пажњу научне јавности.⁴⁶ То, са једне стране, подразумева однос светлости и сенке на зидовима храмова, а са друге, ефекат који је целокупна атмосфера приликом богослужења имала на вернике. Осим способности светлосних одраза на мермером оплаћеним зидовима да трансформишу унутрашњост храма, посебан значај придаје се и звуку, који се такође рефлектује о мермерне зидове и подове цркве и испуњава читав простор.⁴⁷

Поменути ефекти су се најлакше могли пратити на цариградској цркви Св. Софије, али су били битан значењски елемент и у мање важним и, уопште узев, мањим црквама у Царству. Тако су на локалитету Царичин град откривени трагови мермерне оплате изведене у форми *opus sectile* у Архиепископској базилици,⁴⁸ оплате на зидовима трема и нартекса базилике у подножју Акропоља, али и у доњим зонама апсидалног простора и крила трансепта такозване Базилике са трансептом, чије су горње зоне вероватно биле украшене фрескама. Судећи према остацима мозаичких тесера, укључујући

41 R. Webb, "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphrasis' of Church Buildings", *DOP* 53 (1999), 59-74; N. Isar, "Chrography (chōra, chorós) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium", in: *Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow, 2007, 65; R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, 2009.

42 J. Erdeljan, "Studentica. An identity in marble", *Зограф* 35 (2011), 93; B. Pentcheva, "Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics", *Gesta* 50/2 (2011), 93; N. Schibille, *op. cit.*, 2-4.

43 C. Mango, *op. cit.*, 85-86; M. L. Fobelli, *op. cit.*, 49-50; M. Greenhalgh, *op. cit.*, 74; N. Isar, *op. cit.*, 75-77; J. Erdeljan, *op. cit.*, 96; N. Schibille, *op. cit.*, 20, 21.

44 C. Mango, *op. cit.*, 76; G. P. Majeska, *op. cit.*, 299; M. L. Fobelli, *op. cit.*, 49.

45 N. Schibille, *op. cit.*, 22, 38-40.

46 F. Barry, *loc. cit.*; R. S. Nelson, "Empathetic vision: looking at and with a performative Byzantine miniature", *Art History* 30/4 (2007), 489-502; J. Erdeljan, *loc. cit.*; N. Schibille, *loc. cit.*

47 B. Pentcheva, *op. cit.*, 93-111.

48 M. Jeremić, N. Duval, "Les pierres et le marbre", in: *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments (cathédrale, baptistère et bâtiments annexes)*, N. Duval, V. Popović (eds.), Rome et Belgrade, 2010, 62-63.

и оне златне боје, зидови главног брода били су украшени мозаиком. Како се чини, и спољни фасадни зидови нартекса и атријума ове цркве били су оплаћени мермером, као и северни анекс уз атријум.⁴⁹ Иако је украс Базилике са трансептом највероватније дело провинцијских мајстора, она је својим целокупним утиском одражавала градитељске и уметничке тенденције престоничких храмова. Само један разлог могли су бити учени поручиоци, који су разумели улогу и значај нерукотвореног материјала у остварењу замисли цркве као отелотворења божанског Логоса. О томе сведоче и фрагменти мермерне оплате у тробродној базилици са мартинијумом на локалитету Јагодин мала у Нишу.⁵⁰ Њена богата декорација указује на значај храма подигнутог уз мошти мученика као важног сакралног фокуса касноантичког града.⁵¹ У циљу остваривања репрезентативности и одговарајућег орната, употребљена су сва расположива визуелна средства, а неопходни перформативни ефекат био је остварен постављањем нерукотвореног материјала на њене зидне површине, чиме је остварена као својеврстан реликвијар.

До краја 4. и почетка 5. века, када су Свети Амвросије Милански, Јован Златоусти и Теодор из Мопсуестије састављали своје мистагогичне катехизисе, тропар визије преображења постао је уобичајена појава у раном хришћанству.⁵² У *De mysteriis* Свети Амвросије је упозорио следбенике речима: „Дакле, не веруј само својим телесним очима: оно што је невидљиво је веће од онога што је видљиво. Јер оно што се види [телесним очима] је временски ограничено, док оно што је вечно и што се не може схватити очима већ се види и доживљава умом и душом“.⁵³ Телесна визија била је катализатор за духовну визију. Само кроз подстицање телесних чула појединац би их на крају превазилазио и развио вантелесно, до бестелесне визије која је довела до Теофаније. Мимезис у камену је, дакле, визуелна игра. Неопходан је био посматрач који би приметио и схватио имитацију и њен покушај варке док би истовремено призивао менталну слику имитираног облика. Имитација је сигнализирала земаљски отисак далеко славнијег и величанственијег места који чека оног са духовним очима. Такав ефекат посебно је био битан у ранохришћанским крстионицама, које су дословно представљале сценографију за свету тајну крштења и поновно рођење у Христу. Тако су у крстионици уз Архиепископску базилику на Царичином граду откривени фрагменти мермерних плоча зеленкасте боје, које су вероватно биле део

49 Кондић, Поповић, *нав. дело*, 87, 111.

50 Г. Милошевић, „Мартинијум и гробњанска базилика у Јагодин мали у Нишу“, у: *Ниш и Византија. Други научни скупи, Ниш, 3-5. јун 2003. Зборник радова* 2, ур. М. Ракоција, Ниш, 2004, 124–125.

51 О. Špehar, „Private piety or collective worship in early Christian martyria. Late antique Naissus case study“, *Зограф* 39 (2015), 8.

52 St. Ambrose, *On the Mysteries and the Treatise on the Sacraments*, trans. T. Thompson, B. D., ed. J. H. Srawley, D. D., London, 1919, 50; *Commentary of Theodore of Mopsuestia on the Lord's prayer and the Sacraments of Baptism and the Eucharist*, ed. A. Mingana, vol. 6, Cambridge, 1933; J. Chrysostome, *Huit catéchèses baptismales inédites*, ed. A. Wagner, Paris, 1957; C. A. Satterlee, *Ambrose of Milan's Method of Mystagogical Preaching*, Collegeville, 2002.

53 St. Ambrose, *loc. cit.*

мермерне оплате доњих зона зидова.⁵⁴ Зеленкасти мермер био је слика живе воде која прочишћава грехове и, свакако, остављао снажан ефекат на онога ко се крштава, повећавајући драматичност тог најважнијег чина у животу хришћана. Као одраз онога што је нурукотворено и што исијава божанску светлост, а са истим циљем да изазову одговарајући ефекат код верника, поручилац и уметник, заслужни за украс Базилике Ц на локалитету Градина на Јелици, употребили су сликану имитацију мермера у доњој зони зидова северозападног анекса, који је имао функцију крстионице (сл. 3).⁵⁵ Реч је о имитацији мермера жућкасте боје прошараног црвеним жилама, веома налик поменутом нумидијском мермеру, као и мермера зеленкасте боје, која је, упркос различитом медијуму, имала исту функцију као и оплата од природног материјала. Улога мермера или његовог сликаног мимезиса, као уосталом и свеукупног украса унутрашњости крстионица насупрот најчешће једноставној и скромној спољашњости, била је да код катехумена створи утисак да је слика Неба ту, пред његовим очима.⁵⁶ Она се одражавала и у ритуалу, који је крштеног преводио у нови живот у Христу. Чин крштења представљао је симболично мучеништво, јер као што мартир умире да би се поново родио у Христу, тако и катехумен „умире“ као паганин да би се и сам поново родио у Христу (Рим 6.3-4).⁵⁷ Директну и несумњиву паралелу пружа Кирил Јерусалимски, који непосредно пореди баптизмалну писцину и Христов гроб.⁵⁸ Будући да су чин крштења и мучеништво релативно рано повезани, пре свега, због аксијалне идеје о вези смрти и ускрснућа у теологији крштења, присуство мермера са црвенкастим жилама или његова имитација, попут примера из Базилике Ц на локалитету Градина на Јелици, нужно је код ученог посматрача подразумевало управо поменути двојни карактер ове свете тајне.⁵⁹

Црква је у средњем веку схватана као идеални одраз небеске цркве на земљи.⁶⁰ Сви ритуали били су поимани као прелиминарна визија духовне, небеске реалности која ће код хришћана бити реализована након смрти, у рајском врту. Стога су крштење, евхаристија и литургија уопште представљали динамичне догађаје, који су будили и оживљавали телесна чула, и тако служили као катализатор ка лакшем усвајању духовне визије. Учесници сакралних ритуала постајали су главни сведоци стапања светог простора,

54 Кондић, Поповић, *нав. гело*, 35; V. Popović, N. Duval, M. Jeremić, "Le Baptistère", in: *Caričin Grad III*, 262.

55 М. Милинковић, *Градина на Јелици. Рановизантијски град и средњовековно насеље*, Београд, 2010, 147.

56 V. Ivanović, "Capturing light in Late Antique Ravenna. A new interpretation on Archbishops' Chapel", *Зограф* 37 (2013), 18.

57 R. M. Jensen, *op. cit.*, 188.

58 Cyril of Jerusalem, *Mystagogic Catechesis* 2. 4, ed. E. Yarnold, S. J., London et New York, 2000, 174. Управо стога се у ранохришћанском периоду кршћанвања врше најчешће на Ускрс. Up: R. M. Jensen, *op. cit.*, 243.

59 *Ibid.*, 237-238.

60 K. E. McVey, "The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol", *DOP* 37 (1980), 91-121; H. Torp, *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art*, Roma, 1984, 110-114; K. Onasch, *Lichthöhle und Sternenhäuser*, Dresden, 1993, 109-143; B. Küllerich, *The aesthetic viewing*, 22; Б. Вранешевић, *Слика раја на ранохришћанским јојним мозаицима на Балкану, од 4. до 7. века* (необјављена докторска дисертација), Београд, 2014.

који у датом тренутку сједињује небо и земљу, кроз низ врло пажљиво осмишљених перформанси које су укључивале сва чула. Верници, који никако нису били само неми посматрачи већ и активни учесници у литургијском обреду, веровали су да стоје на прагу материјалне и нематеријалне реалности, *locus*-а где божанско присуство превазилази границе земаљског света и које је, парадоксално, у исто време иманентан унутар материјала и супстанци које су чиниле простор светим. У одсуству материјала из природе, мимезис је често био саставни део ритуала и његове контекстуализоване, ликовне, природе. Доживљај божанског произлазио је тек *per visibilia ad invisibilia* односно од видљивих ка невидљивим стварима. Стога су, попут својих античких предака, ранохришћанске заједнице често користиле креативне и софистициране стратегије како би појачале миметички однос између онога што је виђено оком и потенцијално онога што би се могло видети очима вере.⁶¹ Дакле, иницира се и појачава доживљај у којем телесно имитира духовно, који је у ранохришћанској теологији био уобичајен неоплатонистички троп. За ранохришћанског верника процес од улаза до главног брода цркве није се тицао толико визуелног, колико сазнања да излази из реалног простора овоземаљског света и да улази у ванвременски простор небеског. Истовремено, његова телесна чула се активирају да би могла да разумеју да су сама по себи варљива и непоуздана, да су пука имитација вишег нивоа постојања у којем је духовна визија једини поуздани начин посматрања. Наиме, константно наглашавање духовног у односу на телесно или материјално свакако је једна од главних карактеристика ранохришћанске идеје и визије. Већ од крштења и уласка у царство небеско, преко воде која прочишћава дух и тело, прво се отварају духовне очи, а тек потом, мање важне, телесне. Ове валенције мимезиса и трансформације свакако су кореспондирале са дихотомијом имитације и сакралним простором цркве, наглашавајући визуелне и тактилне замагљене границе између стварног и оног будућег света. Да бисте ушли у цркву и дошли до апсидалног простора, морали бисте проћи дуж читаве грађевине и крај њених зидова, који иманирају ограђени врт, простор који одељује небеско од земаљског и који својим миметичким обликом служи хришћанској заједници попут завесе која разграничава, физички али и духовно, ова два света. У цркви се вернику пружала „прелиминарна“ визија рајског врта, који их је чекао. Тако, бразде и жиле мермера омогућавале су да се активирају чула посвећених, на пример, кроз подражававање воде као иницијације крштења и извора живота.

Мермер и његова ликовна имитација добили су функцију метафоричког прага, који представља границу између реалног и насликаног, уметности и природе коју она осликава. У свету зидног сликарства, илузија мермерне оплате је подједнако анулирана и наглашена стварањем илузије треће димензије с обзиром на то да се површина зида може доживети на више различитих начина: као равна подлога, као мермер (камен), као слика камена,

61 Н. Belting, *op. cit.*, 303-304.

али и као алузија на таласање воде или траве која се њише на ветру. За прве хришћане на простору централног Балкана, и Римског царства уопште, улазак у свети простор цркве или крстионице, окупан светлошћу и обложен сјајним мермером, природним или сликаним, био је нека врста визуелне игре која је захтевала од посматрача да примети варку, али да истовремено створи менталну слику облика који је формиран или имитиран. И, што је најважније, да постане свестан да посматра импринт онога што га очекује у далеко величанственијој форми, какву његове духовне очи виде.

ЛИТЕРАТУРА:

- Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, ed. S. Ćurčić, E. Hadjityphonos, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven et London 2010.
- Barry, Fabio. "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages", *Art Bulletin* 89/4 (2007), 627-656.
- Belting, Hans. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry* 31/2 (2005), 302-319.
- Bergmann, Bettina. "Wall Painting", in: *Excavations at Zeugma Conducted by Oxford Archaeology. Volume 1*, ed. W. Aylward, Packard Humanities Institute, Los Altos CA., 2013, 168-177.
- Braemer, François. "La décoration en matériaux nobles (marbres, porphyries...) des édifices de la Gaule et des régions limitrophes durant le Haut-Empire et la basse Antiquité", in: *Mosaïque. Recueil d'Homages à Henri Stern*, eds. G. Rene, C. Balmelle et al., Editions Recherches sur les Civilisations, Paris, 1993, 81-92.
- Vasić, Miloje. "Mediana – Die Kaiserliche Villa bei Niš", in: *Roms Erbe auf dem Balkan. Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, hrsg. U. Brandl, M. Vasić, Philip von Zabern, Mainz, 2007, 96-107.
- Вранешевић, Бранка. *Слика раја на ранохришћанским њодним мозаицима на Балкану, од 4. до 7. века* (необјављена докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2014.
- Vranešević, Branka. "Constructing the image of paradise on floor mosaics of the Triconchal church in Caričin Grad", *ЗЛУМС* 44 (2016), in press.
- Greenhalgh, Michael. *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*, Brill, Leiden et Boston, 2009.
- Dobbins, John J. Foss et Pedar W. *The World of Pompeii*, Routledge, New York et London, 2007.
- Ђурић, Bojan et al. "Stone use in roman towns. Resources, transport, products and clients. Case study Sirmium. First report", *Starinar* 57 (2009), 83-100.
- Erdeljan, Jelena. "Studonica. An identity in marble", *Зоираф* 35 (2011), 93-100.
- Eristov, Hélène. "Un Algorithme appliqué à la Classification des imitations de marbre dans la peinture Pompéienne", in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tome 88, no. 2 (1976), 705-717.
- Eristov, Hélène. "Corpus des faux-marbres peints à Pompéi", in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tome 91, no. 2 (1979), 693-771.
- Eternità e nobiltà di materie: itinerario artistico fra le pietre policrome*, ed. A. Giusti, Edizioni Polistampa, Florence, 2003.
- Ivanovic, Vladimir. "Capturing light in Late Antique Ravenna. A new interpretation on Archbishops Chapel", *Зоираф* 37 (2013), 17-22.
- Isar, Nicoletta. "Chrography (chôra, chorós) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium", in: *Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow, 2007, 59-90.

- James, Liz. *Light and Colour in Byzantine Art*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Jensen, Robin M. *Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Brill, Leiden et Boston, 2011.
- Jeremić, Miroslav et Duval, Noël. Les pierres et le marbre, in: *Caričin Grad III. L Acropole et ses monuments (cathédrale, baptistère et bâtiments annexes)*, eds. N. Duval et V. Popović, Rome et Belgrade, 2010, 61-68.
- Kiilerich, Bente. "The aesthetic viewing of marble in Byzantium: from global impression to focal attention", *Arte Medievale*, serie 4, anno 2 (2012), 9-28.
- Kiilerich, Bente. "Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art", in: *Doron Rhodopoikilon. Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, eds. D. Searby, E. Balicka Witakowska et J. Heldt, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2012, 169-186.
- Kinney, Dale. "Mosaics at Ravenna", in: *Making Medieval art*, ed. P. Lindley, Shaun Tyas, Donington, 2003, 81-89.
- Кондић, Владимир и Поповић, Владислав. *Царичин Град. Ујврђено насеље у византијском Илирику*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд, 1977.
- Maguire, Henry. "The Good Life", in: *Interpreting Late Antiquity: Essays on the Post-classical World*, eds. G. Bowersock, P. Brown et O. Grabar, Harvard University Press, Cambridge et London, 2001, 238-257.
- Majeska, George P. "Notes on the Arhaeology of St. Sophia at Constantinople. The Green Marble Bands on the Floor", *DOP* 32 (1978), 299-308.
- Mango, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453. Sources and documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1972.
- Mauskopf Deliyannis, Deborah. *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge et New York, 2010.
- Mauskopf Deliyannis, Deborah. "Proconnesian marble in ninth century Ravenna", in: *Archaeology in architecture: Studies in honor of Cecil L. Striker*, eds. C. L. Emerick, J. J. Deliyannis, D. Mauskopf Striker, Philipp von Zabern, Mainz, 2005, 37-41.
- Michaelides, Demetrios. "Some Aspects of Marble Imitation in Mosaic", in: *Marmi Antichi. Problemi d Impiego, di Restauro, e d Identificazione*, ed. P. Pensabene, „L Erma“ di Bretschneider, Roma, 1985, 155-163.
- Michaelides, Demetrios. *Excavations at Sidi Khrebish Benghazi (Berenice) Vol. 4, Part 1, Supplements to Libya Antiqua V*, Department of Antiquities Tripoli in collaboration with the Society for Libyan Studies London, Tripoli, 1998.
- Милинковић, Михаило. *Градина на Јелици. Рановизантијски град и средњовековно насеље*, Завод за уџбенике, Београд, 2010.
- Милошевић, Гордана. „Мартиријум и гробљанска базилика у Јагодин мали у Нишу“, у: *Ниш и Византија. Друџи научни скуј, Ниш, 3-5. јун 2003. Зборник рагова 2*, ур. М. Ракоција, Ниш, 2004, 121-140.
- Molholt, Rebecca. *On Stepping Stones. The Historical Experience of Roman Mosaics* (PhD thesis), Columbia University, 2008.
- McVey, Kathleen E. "The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol", *DOP* 37 (1980), 91-121.

- Nelson, Robert S. "Empathetic vision: looking at and with a performative Byzantine miniature", *Art History* 30/4 (2007), 489-502.
- Onasch, Konrad. *Lichthöhle und Sternenhaus, Licht und Materie in spätantike-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau*, Verlag der Kunst Dresden, Dresden et Basel, 1993.
- Onians, John. "Abstraction and Imagination in Late Antiquity", *Art History* 3/1 (1980), 1-24.
- Pensabene, Patrizio. "Il fenomeno del marmo nel mondo romano", in: *I Marmi Colorati della Roma Imperiale*, eds. M. De Nuccio, L. Ungaro, Lorenzo Lazzarini Pubblicazione Marsilio, Venezia, 2002, 3-68.
- Pentcheva, Bissera V. "Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics", *Gesta* 50/2 (2011), 93-111.
- Popović, Vladislav. Duval, Noël et Jeremić, Miroslav. "Le Baptistère", in: *Caričin Grad III: L Acropole et ses monuments (cathédrale, baptistère et bâtiments annexes)*, eds. N. Duval, V. Popović, Rome et Belgrade, 2010, 201-263.
- Satterlee, Craig Alan. *Ambrose of Milan's Method of Mystagogical Preaching*, The Liturgical Press, Collegeville, 2002.
- Sodini, Jean-Pierre. "Marble and Stone Working in Byzantium. Seventh-Fifteenth Century", in: *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed. A. E. Laiou, Dumbarton Oaks, Washington, 2002, 125-146.
- Stamper, John W. *The Architecture of Roman Temples. The Republic to the Middle Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- Shapiro, Meyer. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs (1969)", reprinted in: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, vol. 4, George Brazziler Inc, New York, 1994, 1-32.
- Schibille, Nadine. *Hagia Sophia and the Byzantine Esthetic Experience*, Ashgate, Farnham et Burlington, 2014.
- Terry, Ann. "The Opus Sectile in the Euphrasius Cathedral at Poreč", *DOP* 40 (1986), 13-64.
- Torp, Hjalmar. *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art. An Essay on the Method of the Painters of Holy Images*, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, 4, ed. Giorgio Bretschneider, Institutum Romanum Norvagiae, Roma, 1984.
- The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 3, ed. A.P. Kazhdan, Oxford University Press, New York et Oxford, 1991.
- Fant, Clayton J. "Ideology, gift and trade: a distribution model for the Roman imperial marbles", in: *The Inscribed Economy. Production and Distribution in the Roman Empire in the light of instrumentum domesticum. The proceedings of a conference held at the American Academy in Rome on 10-11 January 1992 (JRA Suppl. Series 6)*, ed. W. V. Harris, University of Michigan, Michigan, 1993, 145-170.
- Fobelli, Maria Luigia. "The Imagery of the Heavenly City in Sixth Century Byzantium: Marbles and Images Not Made by Human Hand", in: *Новые Иерусалимы: иеренесение сакральных иросирансийв в християнской култийуре*, ред.-сост. А. М. Лидов, Центр Восточнохристианской култийуре, Москва, 2006, 48-53.

- Harper, James G. "The provisioning of marble for the sixth-century churches of Ravenna: A reconstructive analysis", in: *Pratum Romanum: Richard Krautheimer Zum 100 Geburtstag*, eds. R. L. Colella et al., Reichert, Wiesbaden, 1997, 131-148.
- Hung, Wu. *Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago University Press, Chicago, 1996.
- Ciaoffarelli, Ada. "Giallo antico", in: *Radiance in Stone: Sculptures in Coloured Marble from the Museo Nazionale Romano*, eds. M. Anderson, L. Nista, De Luca Edizioni d'Arte S.p.A, Rome, 1989, 73-78.
- Cristo, Stuardo. "The Art of Ravenna in Late Antiquity", *The Classical Journal* 70/3 (1975), 17-29.
- Špehar, Olga. "Private piety or collective worship in early Christian martyrria. Late antique Naissus case study", *Зоїраф* 39 (2015), 1-10.
- Ward-Perkins, John Bryan. "Tripolitania and the Marble Trade", *JRS* 41 (1951), 89-104.
- Ward-Perkins, John Bryan. "Quarrying in Antiquity: Technology, Tradition and Social Change", *Proceedings of the British Academy* 57 (1971), 3-24.
- Ward-Perkins, John Bryan. "The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia", in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 36, *The Seaborne Commerce of Ancient Rome: Studies in Archaeology and History*, University of Michigan Press for the American Academy of Rome, Rome, 1980, 325-338.
- Webb, Ruth. "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphrasis of Church Buildings", *DOP* 53 (1999), 59-74.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Farnham, 2009.

ИЗВОРИ:

- Ambrose, *On the Mysteries and the Treatise on the Sacraments*, trans. Rev. T. Thompson, B. D., ed. J. H. Srawley, D. D., Society for promoting Christian knowledge, The Macmillian Company, London, 1919.
- Martial, *Epigrams VI*, ed. and trans. D. R. Shackleton Bailey, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge et London, 1993.
- Pliny, *Natural History*, vol. 1, books 1-2, trans. H. Rackman, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, 1938.
- Свети Максим Исповедник, *Μυστήρια*, Избрана дела, превод епископ рашко-призренски Артемије, Епархија рашко-призренска, Призрен, 1997.
- Statius, *Silvae*, ed. and trans. D. R. Shackleton Bailey, with corrections by C. A. Parrott, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge et London, 2015.
- Caius Plinius Secundus, *The Natural History*, trans. by P. Holland, selected and introduced by P. Turner, McGraw-Hill Book Company, New York, Toronto et London, 1964.
- Commentary of Theodore of Mopsuestia on the Lord's prayer and the Sacraments of Baptism and the Eucharist*, ed. A. Mingana, vol. 6, Woodbrooke Studies, Cambridge, 1933.
- Chrysostome, Jean. *Huit catéchèses baptismales inédites*, ed. A. Wagner, Editions du Cerf, Paris, 1957.

Cyril of Jerusalem, *Mystagogic Catechesis* 2. 4, ed. E. Yarnold, S. J., Routledge, London et New York, 2000.

СКРАЋЕНИЦЕ:

DOP – Dumbarton Oaks Papers

ЗЛУМС – Зборник Матице српске за ликовне уметности

JRA – Journal of Roman Archaeology

JRS – the Journal of Roman Studies

Branka Č. VRANEŠEVIĆ
Olga Z. ŠPEHAR

**MARBLE REVETEMENT AND ITS PAINTED IMITATIONS. COLOUR AND
LIGHT IN EARLY BYZANTINE ART OF THE CENTRAL BALKANS**

SUMMARY

Marble, or its painted imitation, had a multi-faceted role in the decoration of early Christian churches, considering that it had a strong symbolic meaning. The tradition of decorating floors and/or walls with marble or paintings which imitated it, originated in Classical times, but it was also accepted during the Middle Ages. The form and the strong sacral tone, coupled with the addition of new symbolic meanings, just like the colour of the material or its mimesis, corresponded with the function of the building, which is visible on the example of the church of Hagia Sofia in Constantinople. Thus, for example, reddish marble reflected the idea that every church is a great reliquary, like the triple-nave basilica with a martyrium on the site of Jagodin Mala in Niš, or that the greenish colour of marble is the image of living water, which was often used in decorating baptisteries, like the one in Caričin Grad. At the same time, the painted imitation of this precious material, the fragments of which were discovered in the baptistery next to Basilica C on the locality of Gradina on Mount Jelica, or on the walls of the triconchal church on the site of Caričin Grad, was not solely due to a lack of funding, but because of the idea about mimesis, the task of which is to dim the border between the real and the painted.

Key words: marble, painted imitation, light, early Byzantine art, central Balkans.



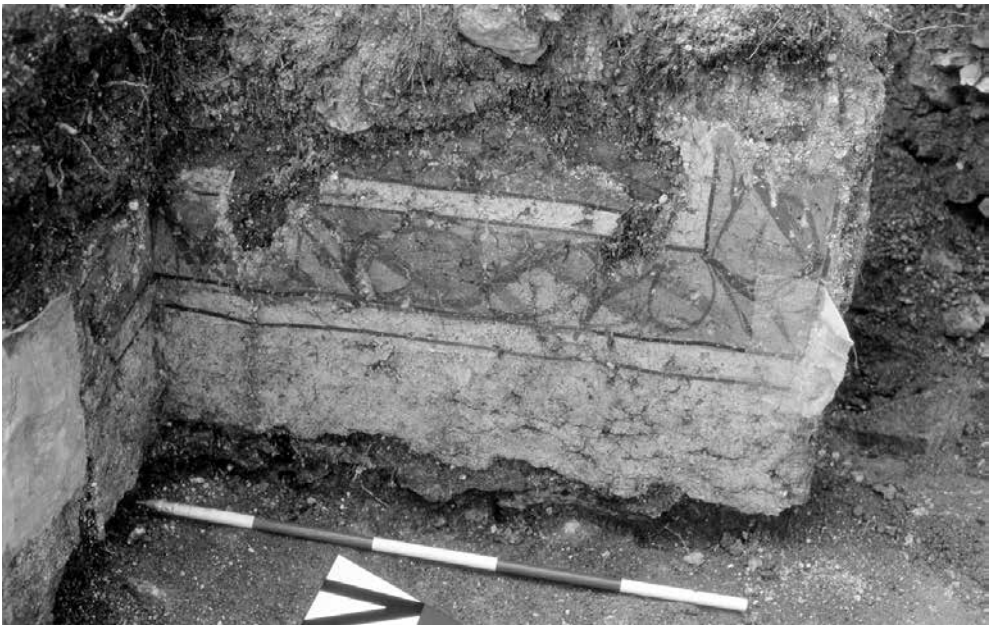
Сл. 1 - Медијана, Вила са перистилом, сликана имитација мермерне оплата (према: M. Vasić, "Mediana – Die Kaiserliche Villa bei Niš", in: *Roms Erbe auf dem Balkan. Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, hrsg. U. Brandl, M. Vasić, Mainz, 2007, 99, Abb. 2)

Fig 1 - Mediana, Villa with perystil, painted imitation of marble revetment (after: M. Vasić, *Mediana – Die Kaiserliche Villa bei Niš*, in: *Roms Erbe auf dem Balkan. Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, hrsg. U. Brandl, M. Vasić, Mainz, 2007, 99, Abb. 2)



Сл. 2 - Црква св. Софије, Цариград, мермерна оплата у наосу (фотографија И. Стевовић)

Fig 2 - The Church of St. Sophia, Constantinople, marble revetment in the naos (photo by I. Stevović)



Сл. 3 - Градина на Јелици, северозападни анекс уз Базилику Ц, сликана имитација мермерне оплате (према: М. Милинковић, *Градина на Јелици. Рановизантијски град и средњовековно насеље*, Београд, 2010, 291, Т. III/4)

Fig 3 - Gradina on Jelica, north-western annex of Basilica C, painted imitation of marble revetment (after: М. Милинковић, *Градина на Јелици. Рановизантијски град и средњовековно насеље*, Београд, 2010, 291, Т. III/4)

Оливер М. ТОМИЋ

Филолошко-уметнички факултет у Крајевцу

АГНЕЦ У СОПОЋАНИМА – ТРАДИЦИЈА И НОВИНА

Сажетак: На фрескама Цркве Свете Тројице у манастиру Сопоћани, задужбини краља Уроша I из 1275. године, у оквиру Службе архијереја приказан је Христос Агнец. Ова тема, уобичајена у византијској уметности још од краја 12. века, изостала је, међутим, из главних српских цркава 13. столећа које претходе Сопоћанима. Агнеца нема у Студеници (у Богородичиној цркви, Никољачи и параклису улазне куле), храмовима Вазнесења у Жичи и Милешеви, изостављен је и у главним апсидама католикона манастира Морача и Светих апостола у Пећи. Са изузетком параклиса св. Николе уз Радослављеву припрату, Христос Агнец се јавља тек у параклису св. Стефана у Морачи и, вероватно, проскомидији Светих апостола у Пећи – дакле, у споменицима који непосредно претходе Сопоћанима. Пада у очи да је већина сакралних простора из којих је Агнец изостављен украшена у време првог српског архиепископа Саве, а већина под његовим непосредним надзором. Стога се може закључити да изостављање ове литургијске теме у првој половини 13. века у најважнијим српским црквама није случајност, већ свесно опредељење св. Саве. Решење у Сопоћанима појављује се у двоструком светлу: са једне стране, оно је више конвенционално у оквирима византијске уметности, због самог присуства Агнеца, а са друге, у односу на претходне српске цркве, оно пак представља новину.

Кључне речи: фреске, 13. век, Агнец, Сопоћани, Свети Сава

На фрескама Цркве Свете Тројице у манастиру Сопоћани, задужбини краља Уроша I, изведеним 1275. године,¹ најнижу зону олтарске апсиде за-

1 Наведено датовање се разликује од најшире прихваћеног, у године између 1263. и 1268 (В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 39–41 и 196–198, са догдашњом литературом), Датовање фресака наоса (а тиме и олтара) у 1275. представља резултат истраживања аутора овог текста, а слаже се са већ објављеним мишљењем појединих истраживача (Р. Николић, *О једном значајном по-*



узима за то место уобичајена тема, Служба архијереја.² Приказане су две групе од по седам светих отаца,³ знатно већи број него у претходним српским задужбинама.⁴ У средини између њих, испод олтарског прозора, представљен је Христос – Агнец, који својом појавом и иконографијом заслужује да буде помније истражен.

Сопоћански Агнец је приказан на зидној површини малог формата, у плитком удубљењу испод апсидалног прозора, а између две групе светих архијереја који чинодејствују. Мали Христос положен је на кубичну трпезу прекривену тамноцрвеном индигитом, са златним апликацијама правоугаоног облика на сваком углу (у сва три правца) и крстообразним на странама (само једна је видљива). На свакој од тих златних површина изведени су флорални орнаменти мрке или врло тамне пурпурне боје. Христос је од врата до глежњева покривен дарком пурпурне боје, на којој су белом изведени кружни орнаменти. Сваки круг састоји се од поруба у који је уписан двочлани преплет у виду меандра, док је централни, мањи круг испуњен скоро до ивице преплетом у виду мреже. Глава му је благо подигнута, а очи су отворене. Са сваке стране, уз трпезу је приказан по један анђео-ђакон, северни у бледоружичастом стихару са црвеним орарем, а десни у бледоплавом, скоро белом, док је орар био плав. Оба анђела око зглобова руку имају нарукнице, а у рукама носе рипиде које су оштећене – види се да су биле од злата, компликованог облика, у којима се смеђују угласте и заобљене форме. Натписа над овом фреском више нема, а није извесно ни да ли је постојао.⁵

гайку за гајшовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије 17, Београд, 1986, 70–79; Б. Тодић, „Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана“, у: Треша јубилејска конференција византолога, Крушевац, 2000, 61–78). Издавање аргументације у прилог 1275. као године настанка сопоћанског живописа у наосу, међутим, превише би оптеретило овај прилог, те овде оправдано изостаје (о томе ће бити објављен посебан рад). Осим тога, за тему која је на овом месту обрађена, одступање од уобичајеног датовања није од особитог значаја.

- 2 Ј. Радовановић је понудио идентификацију свих архијереја осим једног: *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани, у: икони, Иконографска исцртавања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд, 1988, 39–40. Од олтарског прозора на север, представљени су: св. Јован Златоусти, Григорије Богослов, Јован Милостиви, Григорије Ниски, Дионисије Ареопagit (можда), Арсеније Српски и Сава II Српски. Од средине апсиде ка југу нижу се: св. Василије Велики, Атанасије Александријски, Кирил Александријски, неидентификовани епископ, Никола Мирликијски, Сава I Српски и Игњатије Антиохијски (Богоносац). Недавно се појавила другачија идентификација, поводом проблематике присуства, односно одсуства Светог Саве Српског на тој представи: Д. Војводић, „Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског“, у: *Ниш и Византија 13*, Ниш 2015, 49–72.
- 3 О значењу броја седам, поводом Службе у Сопоћанима: Ј. Радовановић, *нав. дело*, 38 (са напоменом 1).
- 4 У Студеници их има шест, Жичи, Милешевци и Светим апостолима у Пећкој патријаршији по осам, у а Морачи дванаест. Повећани број архијереја у Сопоћанима није само последица промена у архитектонском склопу олтара, пошто старом троделном типу од старијих споменика припада једино црква студеничког манастира. Све остале поменуте цркве грађене су тако да је главна олтарска апсида по ширини изједначена са наосом, односно поткуполним простором, те је у њиховим олтарима било исто толико места за развијање представе Службе архијереја колико у Сопоћанима. У Цркви Свете Тројице број фигура у оквиру представе Службе повећан је за тројицу древних црквених отаца и три прва српска архиепископа, тако што је њихова поворка продужена северно и јужно од лука апсиде.
- 5 „Мелимос“ се јавља исписан најраније у Цркви св. Николе у манастиру (1271), провинцијском споменику. Врло је вероватно да је тај епитет који говори о комадању Христовог тела први пут био

О мотиву Агнеца у византијској уметности, његовом пореклу, појави и значењу у оквиру Службе архијереја, као и о самој Служби у целини већ су написане значајне студије,⁶ а истражени су и најстарији примери.⁷ Зато ће пажња овде бити усмерена на споменике српског сликарства 13. века, који хронолошки претходе Сопоћанима, како би се утврдило у којој мери Агнец на фрескама задужбине краља Уроша I следи већ постојећу традицију у Србији.

У цркви Успења Богородице у Студеници, на фресци Службе архијереја (из 1208/09) Агнец није приказан, мада су Служби додата два анђела-ђакона у апсидалном прозору.⁸ Тврдњу да изостанак Агнеца није пропуст идеатора прогама (игумана Саве Немањића) и/или цариградских сликара, већ да је то учињено намерно, свакако треба прихватити. Наиме, такав превид у живопису какав је студенички, богат ретким детаљима и богословском ученошћу, просто није био могућ.⁹ Са друге стране, у време када је изведен живопис у Храму Успења Богородице, већ је био установљен нови начин на који се представља Служба архијереја, са Агнецом у средишту композиције. У Цркви св. Пантелејмона у Нерезима (1164), делу престоничких мајстора, њега још нема, али се у препознатљивом облику јавља већ на фрескама Курбинова (1191).¹⁰ Увођењем Агнеца у програм олтарских фресака тада, створена је идеална слика Литургије, којој актуелни свештеномонаси последују у реалном времену. Таква служба није, међутим, интелектуална конструкција меморијалног карактера, већ је треба схватити као да се са светим литургијчарима уистину непрекидно одвија у Царству небеском. Поводом намерног изостављања трпезе са Агнецом у Студеници, претпостављено је, међутим, да је права часна трпеза од камена преузела на себе и улогу оне сликане, те да је такво решење изведено према посебној замисли св. Саве, што је, по свој прилици, сасвим тачно.¹¹ На тај начин, архијереји из Службе на фресци

исписан у Цариграду: Ch. Walter, "The Christ Child on the altar in the Radoslav narthex: a learned or a popular theme", у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 222-223.

- 6 Једна од првих међу њима је: Г. Бабић, *Христолошке расправе у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУ 2, Нови Сад 1966, 9-29. У новије време, Х. Константиновић је у Солуну (2008) објавила обимну студију посвећену овој теми: *ΟΜΕΛΙΣΜΟΣ. ΟΙ ΑΥΛΕΙΟΥΡΟΥΝΤΕΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΥΥΕΛΟΙ-ΔΙΑΚΟΝΟΙ ΜΠΡΟΤΑ ΣΤΗΝ ΑΥΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ ΜΕ ΤΑ ΤΙΣΙΑ ΔΩΡΑ Η ΤΟΝ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΚΟ ΧΡΙΣΤΟ*
- 7 Не зна се према чему су били окренути архијереји у најранијим представама Службе (у 11. веку), у Манастиру св. Јована Златоустог у Кутсовенди, и св. Петру и Павлу код Раса. Централни мотив у Богородичиној цркви у Вељуси (после 1080) је Хетимасија, која ће се у разрађеном виду појавити у још неколико споменика 12. века. Хетимасијом је наглашена идеја приношења жртве Светој Тројици: L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, 72, где се наводе примери св. Софије у Никеји, Дафни, Палатинске капеле у Палерму и Монреалеу, а у оквиру Службе архијереја у Св. Врачима у Касторији. Хетимасију је крајем 12. и почетком 13. века углавном заменио олтар са сасудама, али не и са Агнецом. Такав је случај на старијем слоју фресака у Бојани, у св. Врачима у Касторији и Безирана-Килиси у Кападокији. L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 73.
- 8 Такви анђели јављају се у Нерезима (1164): L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 71.
- 9 Опширније о томе у: S. Đurić, "Some Variations of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century", у: XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II. Teil, 5. Band, Wien, 1982, 485-486.
- 10 L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 72-73 i 75, где се наводе примери прелазних predstava, међу којима само патена из Ксиропотамa подсећа на krubinovsko rešenje. Ур: Ц. Грозданов – Л. Хадерман-Мисгвиш, *Курбиново*, Скопје, 1992. Crteži fresaka на крају књиге (нажалост, без numeracije).
- 11 S. Đurić, *nav. delo*, 485-486, са старијом литературом. Са друге стране, слична појава (да реална трпеза игра улогу сликане) у св. Неофиту на Пафосу и Лагудери тешко се може објаснити намерним

као да чинодејствују и у реалној, свакодневной литургији у манастиру, још присније повезани са јеромонасима у олтару.

У Цркви Вазнесења Христовог манастира Жича фреске у олтару поново су насликане у време краља Милутина (1282–1321), када је већ одавно Агнец био практично неизоставни део представе Службе архијереја у апсиди. У старијој литератури о жичкој цркви овом питању није посвећена посебна пажња.¹² У новије време, истраживачи су изнели различите ставове у погледу присуства, односно одуства Агнеца у Жичи. М. Радјуго је сматрао да је „престо с Агнецом“ могао бити приказан изнад олтарске трифоре,¹³ док је Б. Тодић изнео став да је овај мотив могао бити и изостављен, као што је то био случај у Студеници.¹⁴ Анализирајући програм сликарства у олтару, у оквиру монографије о Жичи, Д. Војводић је заузео потоње становиште: да Христос Агнец није био насликан у оквиру представе Службе архијереја. Свој закључак по том питању он темељи на чињеници да је ниша у којој би овај мотив могао бити приказан исувише ниско постављена у односу на чинодејствујуће архијереје, те да смештање мотива Агнеца не би било прилично.¹⁵ На основу досадашњих истраживања и увида у стање на терену, може се, дакле, закључити да је Агнец и у Жичи изостављен, као што је то био случај у Богородичиној цркви у Студеници.¹⁶ То, свакако, није случајност, с обзиром на то да су се сликари из времена обнове старали да у што већој мери понове првобитни програм, чији је творац (у погледу распореда тема и иконографских нијанси) био такође св. Сава (у првом случају као студенички игуман, потом као жички архиепископ). Важно је приметити да време извођења ових фресака (1309–1326) карактерише управо бујан развој нових иконографских тема, непосредно намењених илустровању литургијских текстова. Изостанак Агнеца у Жичи, дакле, без сумње сведочи да су живописци краља Милутина, који су обнављали зидно сликарство у католикону, у погледу овог мотива били верни старом сликарству 13. века.¹⁷

Трећа велика задужбина чијим је живописањем руководио св. Сава је Црква Христовог Вазнесења у манастиру Милешева (1222–1224). У њој су фреске нестале у већем делу олтара, па и на месту испод ниско постављеног и по димензијама малог олтарског прозора. Зидна површина изнад самог сокла потенцијално је била довољна за неку сасвим смањену представу Агнеца, али се са извесношћу може тврдити да он ту није ни био приказан. Наиме, да

изостављањем Агнеца, већ пре непознавањем новог иконографског модела: L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 72-73.

12 М. Кашанин, Ђ. Бошковић и П. Мијовић, *Жича*, Београд, 1969, 129.

13 М. Радјуго, „Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог“, *Зограф* 29, Београд, 2002-03, 98, нап. 40.

14 Б. Тодић, „Топографија жичких фресака“, у: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево, 2000, 111.

15 М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд, 2014, 249.

16 М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд, 1969, 129.

17 То није био случај са неким другим детаљима, који представљају најсавременија решења Милутиновог доба и његове сликарске радионице, као што су крилата душа Богородице на Успењу, апостол Петар који држи цркву изнад главе итд.

јесте, његова позиција била би исувише ниска – у висини потколеница чинодејствујућих архијереја,¹⁸ што би било не само композиционо неуспело већ и непримерено решење у погледу симболике и унутрашње хијерархије тема и мотива на сцени. Може се закључити да сликарство Милешева наставља традицију доследног и намерног изостављања овог мотива са његовог убицајеног места. Пошто је у сва три описана случаја (Студеница, Жича, Милешева) идеатор програма фресака био св. Сава, нема сумње да је ова програмска особеност настала по његовој изричитој жељи и аутентичној замисли.

У наставку прегледа српских споменика прве половине 13. века потребно је утврдити у којој је мери и колико дуго био присутан описани и оригинални концепт првог српског архиепископа. У студеничкој цркви Св. Николе у Студеници – Никољачи, (живописаној најкасније средином 13. века) фреска са представом Службе архијереја оштећена је управо на средини, где би Агнецу било место. Ипак, скоро је сигурно да њега тамо није било, јер је наведена зидна површина одвећ ниско испод апсидалног прозора, те би, као у Милешеви, однос између тако смештеног и сасвим смањеног Агнеца и архијереја у Служби био грубо нарушен. Узор за изостанак Агнеца у Никољачи свакако је била главна манастирска црква, Богородичиног Успења, где се то прво и догодило, а која је и у многим другим елементима знатно утицала на фреске Цркве св. Николе.¹⁹ Ако је особено програмско решење било заступљено у најзначајнијим српским задужбинама, онда није изненађење да се замисао св. Саве о изостављању Агнеца може пратити и на „локалном“ нивоу, у оквиру различитих сакралних целина манастира Студеница. Тако ни у параклису Преображења на спрату улазне студеничке куле (осликане око 1234. године), на фресци са Службом архијереја Агнец није био приказан:²⁰ источни прозор спушта се готово до стопала св. епископа који чинодејствују, а његов облик је онемогућавао да овај мотив буде смештен у прозорску унутрашњост, све да су то сликари и желели.²¹ Једини изузетак у Студеници среће се у параклису св. Николе уз Радослављеву припрату, живописаном око 1234. године: Агнец је ту приказан у апсидалној ниши.²² Сразмерно веома велика, фигура Христа детета заузима скоро целу површину часне трпезе на коју је директно положена.²³ На трпези су још путир и

18 С. Радојчић, *Милешева*, Београд, 1971, црт. 2.

19 О. Томић, „Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи“, у: *Ниш и Византија III*, Ниш, 2005, 271. Као пример се могу навести: идентична позиција св. Јована Претече у обе цркве, свети ратници-мученици без оклопа и оружја, истоветно место Уласка у Јерусалим на западном зиду, итд. *Исџо*, 261–278.

20 Р. Јовановић, „Ликовне представе куле у Студеници и њено датовање“, *Саопштења РЗСК VIII*, Београд, 1969, сл. 1.

21 Када је реч о мањим споменицима тог доба, може се споменути живопис у испосници св. Петра Коришког, отприлике из 1220. године. Овде није јасно је ли Агнец био приказан или није, пошто је живопис на одговарајућем месту сасвим уништен. В. Ј. Ђурић, „Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког“, *ЗРВИ LIX*, Београд, 1958, 176–179.

22 С. Walter, *op. cit.*, fig. 1.

23 По својој иконографији, она највише подсећа на представу из Kurbinova (1191): L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 77; up. i: С. Grozdanov et L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, цртежи фресака на крају књиге.

патена, док се изнад налази балдахин, а са стране фигуре св. Јована Златоустог и Василија Великог, који благосиљају.²⁴ Представа Агнеца у параклису св. Николе сврстава се међу релативно ране примере овог мотива у зидном сликарству,²⁵ али из фазе када је он већ чест. Сведен на најједноставнију варијанту, овај Агнец, са једне стране, одговара уобичајеним представама византијског света тог времена, али, са друге, одудара од главног олтарског католікона, где је изостављен. С обзиром на то да су ове фреске оцењене као стилски заостале, оптерећене преживелим комнинским линеаризмом, појава ове релативно нове теме у олтару параклиса св. Николе парадоксално се може објаснити њиховом конзервативношћу.²⁶ Ни особа која се старала о програму параклиса, ни сликар овог простора (узнат са релативно новим, али и већ осведоченим решењем), једноставно нису повели рачуна о оригиналној замисли св. Саве – одсуству Агнеца – као што је то био случај у олтарима других, поменутих сакралних објеката у Студеници.

Истраживање потоњих задужбина, живописаних средином и почетком друге половине 13. столећа треба да покаже да ли се и у којој мери са Савиним решењем Службе без Агнеца наставило и после његовог одласка и упокојења. Самим тим, у оквиру ове проблематике јасно ће бити постављена и улога и место ове фреске у Сопоћанима.

У Цркви Богородичиног Успења у манастиру Морача (на слоју из 1574. године), у средини сцене Службе архијереја, испод апсидалног прозора, приказана је часна трпеза на којој су кодекс, путир и патена, али не и Агнец. Да је Агнец којим случајем био присутан на фрескама поменутих претходних српских споменика 13. века, ово би могло изгледати као омашка живописца из доба обнове Мораче, мада и за њихово време необична.²⁷ Овако, намеће се важно питање о томе колико је зидно сликарство из година после 1266. у нижим зонама морачког олтарског простора било очувано, тачније у којој су га мери обновитељи поштовали. Вреди приметити да је у суседној просторији Ђаконикона, у одговарајућој висини слој фресака (посвећен углавном св. Илији) био у тако добром стању да је остављен сасвим нетакнутим приликом поновног живописања храма. Стога постоји велика вероватноћа да су морачки зографи 1574. године затекли довољно фресака и у главној апсиди, те да су доследно поновили представу трпезе без Агнеца. На тај начин, изостављање овог мотива, богатог литургијским симболизмом, представља се готово као константа и особеност украшавања олтарског простора српских цркава чак

24 Они у рукама држе мале, затворене свитке, па се не зна који је тренутак у литургији илустрован. Вероватно је то сам чин посвећења хлеба и вина.

25 Najstariji do sada poznati primer potiče iz Kurbinova (1191), ali se tema vrlo brzo raširila po čitavom vizantijskom svetu. C. Walter, *op. cit.*, 222 (са литературом).

26 Nastanak Hrista Agneca i njegova popularnost mogu se razumeti kao posledica učenih teoloških rasprava 11. i 12. veka, sa jedne strane, ali i popularne bogoslužbene priručne literature tog vremena, sa druge. C. Walter, *op. cit.*, 219-223, gde se navode i legende starog porekla vezane za ovu temu.

27 У црквама осликаним у доба турске владавине Агнец се скоро редовно слика у оквиру Службе архијереја. С. Петковић, *Зидно сликарство на јограчју Пехке Пајријаршије 1557-1614*, Нови Сад, 1965, *passim*.

и у деценијама после смрти св. Саве. Овакав закључак додатно потврђује програм олтара у апсиди морачке проскомидије (1616), где, у оквиру сажете Службе архијереја, на трпези (приказаној у виду конзоле) стоји читав низ литургијских предмета, али не и Агнец.²⁸ Тек у представи Службе архијереја у параклису св. Стефана (из 1642), на трпези у апсидалној ниши, постоји минијатурна представа Агнеца покривеног дарком на патени. У овом параклису је, међутим, обновљен првобитни живопис из 1279. године (или неке после тога), дакле, из периода после Сопоћана, чиме се и објашњава појава (а не изостанак) овог мотива.

Сопоћанима претходи и Црква св. Апостола у Пећкој патријаршији, осликана отприлике 1260. године. У средишту композиције Службе архијереја у главном олтару живопис је нестало, па се није могло закључити да ли је на том месту била приказана часна трпеза са Агнецом.²⁹ Судаћи по сасвим неодговарајућој расположивој зидној површини, сва је прилика да тог мотива ни у Пећи није било.³⁰ Тако се и ова црква може сврстати у ред српских споменика 13. века у којима је представа Агнеца изостављена. У том случају, наслеђе св. Саве у погледу овог програмског решења очито је наставило да живи и у доба његовог ученика и наследника, архиепископа Арсенија. Нешто је већа неизвесност у погледу олтарске нише проскомидије пећких св. апостола, где на фресци чинодејствују српски архиепископи св. Сава и Арсеније. Проширивањем прозора, средишњи део је уништен, али преостале фигуре арханђела Гаврила и Уриила наговештавају да је Агнец могао бити приказан између њих.³¹ То ипак не мора бити сасвим извесно, јер су у главној апсиди Студенице, такође, присутна два анђела, а да овај мотив између њих није био представљен. По аналогiji са другим споменицима, где се често догађало да се мотиви из главног олтара (попут одређеног типа Богородице) понове у бочним просторима или параклисима, могло се догодити да Агнец ни у проскомидији Светих апостола није био насликан. Ипак, остатак живописа на основу кога је изведен и објављен његов цртеж указује на то да је Агнеца било.³² С обзиром на то да је наручилац фресака за овај црквени простор пећког храма, по свој прилици, био архиепископ Данило I (1271–1272), увођење Агнеца у Службу архијереја у српском живопису можда се догодило управо његовом заслугом. Ту је заслугу данас, међутим, немогуће поуздано проверити, те се о постојању Агнеца у пећкој

28 С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 258, црт. 18.

29 В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић и В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд, 1990, 33. Претходно је исти аутор, са извесном оградом, претпоставио да се Агнец ту могао налазити. В. Ј. Ђурић, *Најстарији живописни иконостаси црквеног комплекса Пећке Патријаршије*, 178.

30 Као у Милешеву, место на коме би Агнец био приказан исувише је ниско у односу на архијереје који чинодејствују, па се претходни закључак може извести и из тог разлога.

31 Б. Тодић, „Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи“, ЗЛУ 18, Београд, 1982, 28.

32 Ј. Радовановић, *Иконографија фресака иконостаса цркве Св. Апостола у Пећи, у: икони, Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд, 1988, црт. 1. Аутор рада о Агнецу у Сопоћанима из овог Зборника Народног музеја у међувремену није био у прилици да провери стање на лицу места.

проскомидији може говорити само са задршком. Тако се, као први пример појаве овог мотива у Служи архијереја, са извесношћу могу навести управо Сопоћани.³³

Ако се упореди са претходним примерима из српског живописа 13. века, решење у Сопоћанима појављује се у двоструком светлу: са једне стране, оно је више конвенционално у оквирима византијске уметности, због самог присуства Агнеца; са друге, у односу на претходне српске цркве, оно пак представља новину. Оно, у ствари, као да је прелазни ступањ између великих српских споменика у којима Агнец изостаје, ка онима где је он представљен непосредно између две групе чинодејствујућих архијереја. Вреди приметити да ни у проскомидији Светих апостола у Пећи (хипотетични) Агнец није био насликан директно између чинодејствујућих архијереја (св. Саве Српског и Арсенија), већ између анђела, као у Сопоћанима. Уз то, представа у сопоћанском олтару садржи, по свој прилици, једну важну иконографску новину, и то у оквирима читаве византијске уметности: мали Христос није положен непосредно на трпезу, већ је смештен у патену.³⁴ Готово истовремено са Сопоћанима, Агнец је на патени приказан и у оквиру Службе архијереја у манастиру (1271), али су тамо његове димензије веће (као у Курбинову), док сопоћански пример недвосмислено иде у правцу његовог смањивања.³⁵

У сваком случају, иако је у Сопоћанима, несумњиво, реч о развоју ове сцене и обогаћењу њене иконографије, то не подразумева неминовно и њено битно догматско-литургијско продубљење. Наиме, нема сумње да је одсуство Агнеца у црквама осликаним под руководством св. Саве имало своје теолошко утемељење, или макар у његовој личној замисли није представљало недостатак. Нажалост, за сада нису познати, а можда неће ни бити, историјски извори који би нам рекли било шта у погледу овог и сродних размишљања првог српског архиепископа о појединим иконографским темама и мотивима. Зато се не може олако одбацити ни могућност да се представа Агнеца св. Сави просто није допадала, да му се чинила исувише дословном, те стога непотребном. То што се са изостављањем овог мотива наставило и после Савиног повлачења, путовања и упокојења, може се објаснити поштовањем његовог дела. Осим тога, у доба после делатности првог српског архиепископа задуго није било у Србији духовног лица таквог формата и ауторитета које би смело прибегавало неуобичајеним иконографским решењима, у какво се убраја и изостављање Агнеца.

Остаје отворено питање и колико су слободе у извођењу појединачних представа имали сами живописци, а у којој су мери били под контролом ду-

33 Са већ описаним и објашњеним изузетком од правила у параклису св. Николе уз Радослављеву припрату у Студеници.

34 То је запажено и у: Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиої Ахилија у Ариљу*, Београд, 2005, 138, где се наводе и примери после сопоћанског.

35 L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 77-78.

ховника (или ктитора) надлежног за извођење фресака.³⁶ Препуштени сами себи, зографи су, свакако, били увек склонији конвенционалним решењима, каква су се налазила у њиховим приручницима и којима су прибегавали у својој претходној пракси. У случају Сопоћана, покривени Агнец на патени у Служби архијереја представља новије, цариградско решење, формулисано можда непосредно у годинама после ослобађања византијске престонице од латинске окупације (1261). У којој су мери за његову појаву у Сопоћанима заслужни престонички сликари, а у којој идеатор програма (вероватно архиепископ Јоаникије), данас није могуће рећи.³⁷

36 То, наравно, не важи само за представу Агнеца већ и за велики број других сцена и целина у оквиру једне цркве. Ово питање биће разматрано и даље у тексту када се за то укаже неопходна потреба.

37 Као додаток, вреди поменути да ли је и на који начин Агнец сликан у још два велика споменика 13. века, Градцу и Ариљу, како би се утврдио однос према два варијантама дотадашње праксе. У Цркви Благовештења манастира Градац (1277) место где би Агнец могао бити приказан у оквиру Службе архијереја изгубило је слој са фреско-малтером (Б. Живковић, „Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца“, *Саопштења РЗСК* VIII, Београд, сл 4). Својим положајем, плитка прозорска ниша одговара истој таквој у Сопоћанима, где је Агнец по први пут приказан у главној апсиди једне велике српске цркве 13. века. Ипак, мора се допустити да је овај мотив био изостављен у задужбини краљице Јелене, с обзиром на то да су се живописци Градца у великој мери угледали на Богородичину цркву у Студеници. То је посведочено када је у питању општи распоред, али и на детаљима, какви се, на пример, виде у сцени Христовог Рођења. Да ли је и у оквиру Службе архијереја поновљена студеничка иконографска особеност, не може се више утврдити. У Цркви св. Ахилија у Ариљу (1296/97) Агнец је приказан испод олтарског прозора, између две поворке архијереја који му прилазе (Д. Војводић, *нав. дело*, 282–283, црт. 2). За разлику од сопоћанске представе, око њега нема анђела-ђакона (као што их нема ни у Причешћу апостола око Христа, а у Сопоћанима су насликани), али зато мали Христос благосиља руком (што у Сопоћанима не чини, јер је покривен скоро до подбратка). Полагање Агнеца непосредно на трпезу је, у односу на Сопоћане, повратак на старију варијанту ове представе (Д. Војводић, *нав. дело*, 138).

ЛИТЕРАТУРА:

- Бабић, Гордана. „Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава“, ЗЛУ 2, Нови Сад, 1966, 9–29.
- Војводић, Драган. *Зидно сликарство цркве Свете Ахилије у Ариљу*, Стубови културе, Београд, 2005.
- Војводић, Драган. „Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије Светог Саве Српског“, у: *Ниш и Византија 13*, Ниш, 2015, 49–72.
- Грозданов, Цветан и Хадерман-Мисгвиш, Лиди. *Курдиново*, Макед. Книга, Скопје, 1992.
- Ђурић, Војислав Ј. „Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког“, ЗРВИ LIX, Београд, 1958, 173–200.
- Ђурић, Војислав Ј. *Византијске фреске у Јуославији*, Југославија, Београд, 1974.
- Ђурић, Војислав Ј. Ђирковић, Сима и Кораћ, Војислав. *Пећка пајријаршија*, Југословенска ревија, Београд, 1990.
- Ђурић, Srđan. “Some Variations of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century”, у: *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II. Teil, 5. Band*, Wien, 1982, 481–490.
- Живковић, Бранислав. „Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца“, *Саопштења РЗСК VIII*, Београд, 1969, 119–128.
- Јовановић, Ружица. „Ликовне представе куле у Студеници и њено датовање“, *Саопштења РЗСК VIII*, Београд, 1969, 81–86.
- Кашанин, Милан, Бошковић, Ђурђе и Мијовић, Павле. *Жича*, НИП Књижевне новине Београд, Београд, 1969.
- Κωνσταντινίδη, Харά. *Ο Μελισσιός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα η τον ευχαριστικό Χριστό*, Θεσσαλονίκη, 2008.
- Николић, Радомир. „О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II“, *Свеске Друштва историјара уметности СР Срдије 17*, Београд, 1986, 70–79.
- Петковић, Сретен. *Зидно сликарство на подручју Пећке Пајријаршије 1557–1614*, Научно дело, Нови Сад, 1965.
- Петковић, Сретен. *Морача*, Просвета, Београд, 1986.
- Радојчић, Светозар. *Милешева*, Српска књижевна задруга, Београд, 1971.
- Радовановић, Јанко. „Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани“, у: Радовановић, Јанко. *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, САНУ, Балканолошки институт, Београд, 1988, 38–55.
- Радовановић, Јанко. „Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећи“, у: Радовановић, Јанко. *Иконографска истраживања српског сли-*

карси́ва XIII и XIV века, Српска академија наука и уметности, Београд, 1988, 1–23.

Радујко, Милан. „Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог“, *Зограф* 29, Београд, 2002/03, 93–115.

Тодић, Бранислав. „Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи“, ЗЛУ 18, Београд, 1982, 19–37.

Тодић, Бранислав. „Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана“, у: *Трећа југословенска конференција византолоџа*, Крушевац, 2000, 61–78.

Тодић, Бранислав. „Топографија жичких фресака“, у: *Манасијир Жича. Зборник радова*, Краљево, 2000, 109–121.

Томић, Оливер. „Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи“, у: *Ниш и Византија III*, Ниш, 2005, 261–278.

Hadermann-Misguich, Lydie. *Kurbinovo*, Bibliothèque de Byzantion, Bruxelles, 1975.

Чанак-Медић, Милка, Поповић, Даница и Војводић, Драган. *Манасијир Жича*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2014.

Walter, Christopher. “The Christ Child on the altar in the Radoslav nartex: a learned or a popular theme”, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1988, 219–223.

THE MELISMOS IN SOPOĆANI – TRADITION AND A NOVELTY

SUMMARY

In the lowest zones of frescoes in the altar of the Church of the Holy Trinity in the Sopoćani monastery (1275), there is a standard depiction of *The Officiating Bishops*. The Infant Jesus – the Melismos is depicted in small format in a shallow recess beneath the window, between two groups of holy fathers. An explanation for the appearance of this motif in the apsidal décor of Byzantine churches at the end of the 12th century could have been the Christological debates that were going on in that century. The task of this research is to answer the question concerning the measure in which the Melismos (in the frescoes of the endowment of King Uroš I) adheres to the tradition that already existed in Serbia and in Byzantium. In the Church of the Dormition of the Virgin in Studenica (1208/1209), the Melismos was purposely not exposed, and the real stone altar table assumed the role of the table that was painted, according to the unique design of the programme's creator, St. Sava, the then hegumen of Studenica. In the Church of the Ascension in Žiča, in a restored painting (1309-1316), replicating the arrangement of the earlier one (1220), the Melismos is also omitted, even though it was, for a long while, virtually a obligatory part of *The Officiating Bishops* in the apse. Here, too, the programme was created by St. Sava, who had by then become the Serbian archbishop. The third large endowment, whose works of art were supervised by St. Sava, the church dedicated to the Ascension of Christ in the Mileševa monastery (1222-1224) also lacked a representation of the Melismos. Nor does it appear in Nikoljača, nor in the chapel of the Transfiguration in the Studenica monastery, no doubt in keeping with the model of the katholikon. The only exception (for which there is an explanation) is the chapel of Saint Nicholas, next to Radoslav's narthex. The idea of St. Sava to omit the Melismos continued in the period after his demise, as evidenced in the main apse in the Holy Apostle's Church in Peć and in the Morača monastery, where it is also absent. Thus, the first example of this motif in *The Officiating Bishops* is, no doubt, in Sopoćani. On the one hand, this solution is conventional and within the framework of Byzantine art, due to the very presence of the Melismos; on the other, however, compared to previous Serbian churches, it features as a novelty. Along with this, the representation on the Sopoćani altar also contains a new iconographic detail: the Infant Christ is not depicted laid out directly on the altar table, but rather, on the paten.

Key words: Sopoćani, frescoes, the Lamb of God, *The Officiating Bishops*, St. Sava



Сл. 1 - Црква св. Тројице, манастир Сопоћани, фреска, Агнец у олтарској апсиди, 1275. година

Fig 1 - Church of the Holy Trinity, Sopoćani monastery, fresco, Lamb of God in the altar apse, 1275.



Сл. 2 - Параклис св. Николе уз Радослављеву припрату Цркве Успења Богородице, манастир Студеница, фреска, Агнец у апсидалној ниши, око 1234. године

Fig 2 - St. Nicholas Chapel next to Radoslav's narthex in the Church of the Dormition of the Mother of God, Studenica monastery, fresco, Lamb of God in a niche in the apse, around 1234.



Дубравка М. ПРЕРАДОВИЋ

Лион, Француска

КАТАЛОГИЗАЦИЈА КОЛЕКЦИЈЕ СНИМАКА СРЕДЊОВЕКОВНИХ СПОМЕНИКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ: ИСТОРИЈАТ И ПРОБЛЕМАТИКА

Сажетак: У раду се разматрају принципи каталогизације колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду. Та јединствена целина настала у периоду између 1907. и 1940. године, првенствено прегаштвом Владимира Р. Петковића, броји више од седам хиљада негатива на стакленим плочама са више од три стотине локалитета са подручја Србије, Косова и Метохије, Македоније, Црне Горе, Херцеговине, Далмације и Грчке (Света Гора). У раду су реконструисане све досадашње фазе њене инвентаризације, почев од најстаријег списка негатива насталог до 1914. године. Тај списак идентификован је приликом истраживања повести поменуте колекције и на овом месту први пут се публикује. У складу са двоструком вредношћу колекције дате су смернице за стручно-научну обраду фотографских плоча, са једне стране, и њиховог садржаја, са друге, узимајући у обзир савремене принципе каталогизације музејских збирки, као и критеријуме каталогизације примењене на хронолошки и садржајно блиској колекцији снимака француског византолога Габријела Мијеа, која се чува у Паризу. Такође, у раду је изнета хронологија снимања појединачних локалитета са именима учесника свих научних експедиција које су извели стручњаци Народног музеја или други истраживачи под његовим покровитељством.

Кључне речи: средњовековни споменици, архитектура и живопис, фотографска снимања, стаклене плоче, инвентаризација, каталогизација, Народни музеј у Београду, Владимир Р. Петковић

Редови који следе посвећени су колекцији снимака средњовековних споменика на стакленим плочама Народног музеја у Београду, која је настала у периоду између 1907. и 1940. године. Најзаслужнији за њен настанак био је



Владимир Р. Петковић, историчар уметности, који је читаву своју музејску каријеру, прво као помоћник чувара Народног музеја (1905–1919), а потом и као његов управник (1919–1934), посветио интензивном систематском изучавању средњовековних споменика на терену и формирању ове научно-документарне колекције снимака.¹ Мада су намере о систематском снимању средњовековне архитектуре и живописа постојале и раније, услови за његов почетак стекли су се 1907. године, када је Владимир Р. Петковић, тада млади кустос средњовековног и византијског одељења, извео прву кампању снимања у Жичи, током које је направљено око осамдесет снимака. У наредних неколико година, до почетка Првог Балканског рата, Петковић је успео да сними и проучи око тридесет манастира и цркава.² Нажалост, знатан број тих најстаријих снимака изгубљен је током Првог светског рата. Но током две деценије, омеђене крајем Првог и почетком Другог светског рата, направљено је више од десет хиљада снимака,³ на скоро три стотине локалитета на подручју Србије, Косова и Метохије, Македоније, Црне Горе, Херцеговине, Далмације и Грчке (Света Гора). Осим архитектуре и живописа храмова снимане су и манастирске ризнице, а један мањи, али подједнако важан део колекције чине снимци рукописа међу којима се налазе и они Београдске Александриде, која је страдала у бомбардовању Народне библиотеке Србије, 6. априла 1941. Будући да је један део фонда изгубљен током Другог светског рата, ова колекција снимака данас броји 7.521 негатива на сталкеним плочама у три формата, и то: 1.852 плоче А (18 × 24 cm) формата, 4.578 плоча Б (13 × 18 cm) формата и 1.091 плоча Ц (11 × 8 cm) формата.⁴ Интегрални део те целине чине албуми фотографија, организовани по споменицима, израђени у годинама између два светска рата. У тим албумима налазе се и фотографије чији су негативи данас изгубљени, те стога представљају незаобилазан извор у истраживању.

Ова колекција неисцрпан је извор информација и неизоставан инструмент у проучавању средњовековне архитектуре и живописа, али једнако важан документ о стању споменика пре, током и након рестаурација које су обављане до 1940. године. Неретко, ови снимци садрже информације до којих више није могуће доћи на терену. Управо, како је то приликом оснивања збирке истакао Владимир Р. Петковић, захваљујући овим снимцима многи, данас из различитих разлога изгубљени споменици или делови целина, сачувани су за будућност. Примера ради, 1920. године Петковић је са Антом

1 Г. Томић, „Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В. Петковића) – у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема“, *Зборник Народног музеја* XI/2, 1982, 235–255; Д. Прерадовић, „Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду. Прва фотографска снимања Жиче“, *Наша Прошлост* 7, 2006, 29–51.

2 Д. Прерадовић, *нав. дело*, 32–35.

3 АНМ МКП бр. 588 од 10. новембра 1941.

4 Укупан број стаклених плоча Ц формата износи 3.967. До броја 1.091 су снимци непокретних средњовековних споменика, а након тог броја реч је о снимцима предмета који се чувају у средњовековним збиркама Народног музеја.

Мудровчићем обавио прво снимање живописа Ђурђевих ступова код Новог Пазара, у вези са којима је Иван М. Ђорђевић, с обзиром на доцнија страдања тог манастира, закључио да су „фотографије из јула 1920. најзначајнији резултат рада екипе Народног музеја“.⁵

Ова колекција енциклопедијског карактера, позната стручњацима чија су истраживања оријентисана првенствено на иконографска истраживања, мање је позната ширем кругу истраживача и музеалаца. Додатно, њено коришћење ограничено је искључиво на садржај снимака као на извор, документ, инструмент у истраживању, док је интересовање за друге аспекте ове јединствене целине дуго времена било занемарено, те су тек недавно објављени основни подаци о њеном настанку и развоју.⁶ Ови снимци ванредни су документ по себи и они данас представљају значајну фотографску баштину. Реч је о материјалу вишеструке вредности. Повест ове колекције једновремено је и историјат проучавања и заштите средњовековних споменика у Србији. Паралелно са снимањима споменика на терену одвијала су се и њихова научна истраживања. Био је то период када су објављене бројне пионирске студије о средњовековној архитектури и живопису црква и манастира који су били предмет истраживања. На том задатку били су ангажовани сви релевантни стручњаци за средњи век, било да је реч о кустосима запосленим у Музеју, било о истраживачима које је Музеј ангажовао или чија је истраживања подржавао. Тако су, примера ради, 1921. године, поред Владимира Петковића, који се посветио снимањима споменика у Македонији, на иницијативу и уз подршку Народног музеја у истраживањима задужбина Стефана Немање учествовали Милоје Васић, археолог који се посветио изучавању Студенице, као и Драгутин Н. Анастасијевић и Владимир Ђоровић, историчари, који су студирали Богородичину цркву у Куршумлији и Цркву Светог Николе.⁷

Такође, кроз формирање ове колекције огледа се историја Народног музеја, значај његове улоге у изучавању, чувању и конзервацији споменика на терену, као и место стручњака овог музеја у историји српске историје уметности и археологије. Међуратни период истраживања средњовековних спо-

5 И. Ђорђевић, „Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка“, у: *Стефан Немања – Симеон Мироточиви*. Ј. Калић (ур.), *Историја и његово сачување, септембар 1996*, Београд, 2000, 310.

6 Д. Прерадовић, „Фотодокументација о средњовековним споменицима“, *Исџа*, „Музеј кнеза Павла – средњовековно одељење“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Београд, 2009, 161–162; *Eadem*, „The Mediaeval Department“, in: Т. Свјетићанин (ed.), *The Prince Paul Museum Belgrade 2011*, 88–91; *Исџа*, „Истраживања и снимања средњовековних споменика између два светска рата“, у: Б. Борић-Брешковић (ур.), *Косово и Мејхохија: задужбине и дарови: збирке Народној музеја у Београду*, каталог изложбе, Београд, 2013, 83–89; *Eadem*, „L'histoire du Fonds photographique de plaques de verre noir et blanc du Musée national de Belgrade sur les monuments médiévaux“, in: *Patrimoine photographié, patrimoine photographique (Actes de colloques)*, avril 2010, R. Bertho, J-P. Garric et F. Queyrel (eds.), *Institut National d'Histoire de l'Art (Paris)*, Paris, 2012. <http://inha.revues.org/3927>

7 В. Петковић, „Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год“, *Годишњак СКА XXX*, 1922, 245–246; А. Анастасијевић, „Извештај о извршеном археолошком ископавању Немањине св. Богородице куршумлијске“, *Годишњак СКА XXX*, 1922, 265–267.

меника обележила је и плодна издавачка делатност Народног музеја. Године 1922. покренута је едиција „Српски споменици“, у оквиру које је објављено седам ванредно значајних публикација, а која је – од друге књиге – финансирана из Фонда „Михајло Пупин“.⁸

Историја њеног инвентарисања и каталогизирања, принципа обраде музејског предмета није ништа мање важна од историје колекција. Када је реч о колекцији снимака средњовековних споменика, њено инвентарисање кретало се од једноставног пописа броја негатива по локалитетима до основних података о садржају снимка, будући да снимци нису имали статус музејског предмета. Сви други релевантни подаци о техници, времену снимања, имену сниматеља, са једне стране, и детаљни подаци о садржају снимка, са друге, нису били предмет музејске обраде. Стога нам је намера да у редовима који следе изложимо постојеће податке о инвентарисању ове колекције, предложимо неке смернице које се односе на њену каталогизацију, као и да изложимо резултате наших истраживања везаних за утврђивање тачне хронологије снимања појединачних локалитета.

НАЈСТАРИЈИ СПИСАК НЕГАТИВА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Током рада на припреми публикације о колекцији снимака средњовековних споменика,⁹ у Документационом центру Народног музеја пронашли смо свеску за коју сматрамо да представља настарији инвентар негатива Народног музеја. У питању је свеска црних платнених корица на чијој предњој страни је налепница са руком исписаним насловом „Списак негатива Народног музеја у Београду“,¹⁰ дакле, не само негатива средњовековних споменика који су бројем најзаступљенији већ свих негатива Народног музеја. Списак је закључен редним бројем 217, након којег следи индекс локалитета према абecedном реду. У пет колона доносе се само две информације: у првој колони је дат назив локалитета или предмета, док се остале четири односе број снимака према димензији фотографске плоче (18 × 24; 13 × 18; 12 × 16½; 9 × 12 cm). Под редним бројем један заведен је снимак формата 18 × 24 cm „изгледа Беле цркве у Карану“, док су под бројем два уписана три снимка једнаког формата живописа исте цркве. Под последњим редним бројем налазе се фреске из Манасије и то шест снимака формата 13 × 18 cm

8 В. Петковић, *Манасијир Раваница*, Београд 1922; В. Р. Петковић, *Манасијир Сјугденица*, Београд, 1924; Л. Мирковић и Ж. Тагић, *Марков Манасијир*, Нови Сад, 1925; В. Р. Петковић и Ж. Тагић, *Манасијир Каленић*, Вршац, 1926; С. Станојевић, Л. Мирковић и Ђ. Бошковић, *Манасијир Манасија*, Београд, 1928; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, I, Beograd 1930, II, Beograd, 1934.

9 Ауторка ових редова је рукопис публикације наслова *Колекција снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду* предала Народног музеју у Београду јуна 2014. године. Публикација је уведена у програм издавачке делатности Народног музеја и њено објављивање је планирано у наредном периоду.

10 У питању је Грађевинска књига српске државне железнице, која је стицајем околности употребљена у друге сврхе.

и још шест формата 12 × 16½ cm. Осим снимака архитектуре и живописа цркава, на овом списку налазе се и снимци направљени приликом археолошких ископавања, али и снимци из публикација који су очито били потребни кустосима у њиховом научноистраживачком раду. Запажа се да намањи број снимака на овом списку чине предмети из збирки Народног музеја. Иако не садржи временске одреднице, анализа његовог садржаја омогућава да се донесу одређени закључци у вези са временом његовог састављања. Сви набројани средњовековни споменици снимљени су до 1914. године. Стога је могуће претпоставити да је *terminus post quem* настанка списка година 1907, када је први пут снимана Жича, чији се снимци архитектуре и живописа налазе на више места (11, 89, 102, 105, 148, 149, 155, 216). Закључује се, такође, да списак није састављан сукцесивно како су обављана снимања, већ у једном тренутку. Напред поменути снимци Беле цркве каранске, који се налазе на челу овог списка, направљени су 1910. године,¹¹ док се примера ради, под редним бројем 38. налазе снимци ископавања Винче која су започела 1908. године. Такође, будући да су у списак укључени и снимци Владимира Р. Петковића из Македоније (редни бр. 192-194), могуће је закључити да су снимци побројани у овом списку настали до 1914. године.¹² То би говорило у прилог тврдњи да је овај, за сада најстарији, познати инвентар негатива Народног музеја састављен у сам освит Првог светског рата или, вероватније, непосредно по окончању Великог рата, када су пописани негативи који су у том тренутку постојали.

ИНВЕНТАРИСАЊЕ НЕГАТИВА ИЗМЕЂУ ДВА РАТА – ФОТОГРАФСКА АРХИВА МУЗЕЈА КНЕЗА ПАВЛА

Архивски и други подаци о снимањима која су обављена у периоду од 1920. до 1934. године не помињу да су у том времену снимци пописивани или инвентарисани. Међутим, по доласку са терена, по свему судећи, формиран су албуми фотографија организовани према локалитетима, који се и данас чувају у Народног музеју. Познато је, међутим, да је Ђорђе Мано-Зиси, кустос средњовековног и хисторијског одељења, 1934. године започео рад на инвентарисању снимака са археолошких ископавања и средњовековних манастира.¹³ И по оснивању Музеја кнеза Павла (1936) настављено је са инвентарисањем негатива, за које су том приликом набављени посебни ормани.¹⁴ Нажалост, инвентарне књиге из тог времена нису сачуване, али

11 В. Петковић, „Одељење за српску и византијску уметност у Народноме Музеју“, *Годишњак СКА* XXIV, 1911, 285–292.

12 Љ. Стојановић, „Извештај о фотографском снимању старог српског живописа и архитектуре извршеног маја–јуна 1914. год.“, *Годишњак СКА* XXVIII, 1921, 153–169.

13 Ђ. Мано-Зиси, „Средњовековно и хисторијско одељење“, *Годишњак СКА* XLIII, (1935), 250–251.

14 М. Кашанин, „Музеј Кнеза Павла“, *Југословенски историјски часопис* год. II, св. 1-4, (Љубљана–Загреб–Београд) 1936, (421-430), 429.

јесу картони тзв. Фотографске архиве Музеја кнеза Павла, који у неким случајевима осим основних информација садрже и драгоцене податке о идентитету сниматеља, као и времену настанка снимака.

ИНВЕНТАРНЕ КЊИГЕ НАСТАЛЕ ПОСЛЕ 1945. ГОДИНЕ

Осим поменутог списка, сачуване су још две руком исписане свеске које садрже списак снимака средњовековних споменика: једна са списком негатива тзв. А формата, а друга са списком негатива Б формата. Наведени спискови не садрже ниједну временску одредницу која би омогућила да се ближе хронолошки одреди време њиховог настанка. У овом тренутку могуће је закључити да су свеске попуњене пре 1975. године, будући да је те године почело попуњавање нових инвентарских књига које су и данас актуелне. Како је у овим свескама извршена ренумерација плоча, а сам списак организован према азбучном реду назива локалитета, закључујемо да је у питању списак настао након 1945. године.

Свеска А формата завршава се редним бројем 1.852. Толико и данас има плоча тог формата у фонду Народног музеја. Списак негатива Б формата завршава се у свесци бројем 4.314. Бројеви до 4.430 дати су на придруженим листовима папира. Будући да данас број негатива Б формата износи 4.578, претпостављамо да је део списка исписан на појединачним листовима папира изгубљен. Није сачуван списак негатива Ц формата. У те две свеске подаци о снимцима дати су у пет колона: редни број; стари број; нови број; предмет, техника, назив и локалитет. Редни број стаклене плоче у овим списковима постао је нови инвентарски број негатива.

Истом приликом додељени су нови бројеви фотографијама у албумима, тако да се на њима данас читају по два броја. Један, који вероватно одговара броју првобитног инвентара и који се слаже са бројевима картотеке Музеја кнеза Павла, те још један накнадно, свакако након 1945. године, уписан број. Наиме, на полеђини фотографија је велики печат у чијем заглављу пише фотототека Народног музеја. Овај печат садржао је пет рубрика – бр. негатива; предмет; место где се налази; име; ко је и када сликао – од којих су попуњене само две, графитном оловком, и то бр. негатива и локалитет.

У периоду између 1974. и 1980. године попуњено је шест инвентарних књига негатива које су и данас актуелне.¹⁵ У њима је забележено да су пода-

15 1. Инвентарска књига негатива – средњи век А1, попуњена у периоду јун 1974 – мај 1977. према подацима из старог инвентара, бројеви од 1 до 1.739 (машинопис)
2. Инвентарска књига негатива – средњи век А2, попуњена у децембру 1980, према подацима из старог инвентара, бројеви од 1.790 до 1.852 (рукопис)
3. Инвентарска књига негатива – средњи век Б1, попуњена у периоду фебруар–март 1976, према подацима из старог инвентара, бројеви од 1 до 2.153 (рукопис)
4. Инвентарска књига негатива – средњи век Б2, попуњена у периоду април–септембар 1979, према подацима из старог инвентара, бројеви од 2.154 до 4.307 (рукопис)
5. Инвентарска књига негатива – средњи век Б3, попуњена током септембра 1979, према подацима из старог инвентара, бројеви од 4.308 до 4.578 (рукопис)

ци преузети из старог инвентара, што се вероватно односи на податке који се налазе у сачуваним свескама негатива А и Б формата. По свему судећи, паралелно са попуњавањем тих инвентарних књига израђени су и картони са контакт копијама снимака.

Инвентарске књиге у употреби имају по 15 рубрика, од којих су у највећем броју попуњене следеће: редни број, датум пописа, број негатива, назив предмета (споменика), опис, формат, техника те рубрика која се односи на порекло података. Изузетно, забележено је и време настака снимка или напомена која се односи првенствено на физички опис, стање очуваности плоче, што у пракси изгледа како следи:

					БРОЈ		СНИМЉЕНО							
Редни број	Датум пописа	Број негатива	Назив предмета (споменика)	Опис	Инвент. Књиге збирке	Досијеа	Датум	Број радног налога	Аутор	Формат	Техника	Податке дао	Обрадио	Напомена
1	Јуни 1974	1	Андрејаш	Два света ратника						„А“ 18×24	црно-бела	из старог инвентара		

Иако предвиђени, ни на једном месту нису унети подаци о времену настанка снимака и сниматељу, а посебан проблем представља идентификација садржаја снимка. У рубрици „Опис“ не ретко се чита само светитељ, односно светитељи или, као у претходно наведеном примеру, свети ратници, те без провере самог снимка није могуће знати о ком је светитељу или сцени реч. Од укупно 15 рубрика колико их има, и у картонима попуњени су исти подаци који се налазе и у инвентарским књигама. Потребно је, међутим, истаћи да су подаци у актуелним инвентарским књигама углавном тачни. Сасвим изузетно, проналазе се грешке у идентификацији локалитета или сцене, што је разумљиво будући да током попуњавања нових инвентарних књига информације нису ажуриране, иако су знања о средњовековном живопису у међувремену знатно проширена.

Требало би, ипак, рећи да су претходно описани подаци о стакленим негативима у сладу како са статусом, тако и са третманом који су ти снимци имали протеклих деценија. Будући да су били појмљени само као помоћно средство у истраживању средњовековне уметности, интерес за ове снимке сводио се само на њихов садржај. Међутим, у складу са савременим принципима музејске документације и каталогизације, неопходно је узети у обзир све релеванте податке који се односе како на снимке по себи, тако и на њихов садржај.

6. Инвентарска књига негатива – средњи век Ц1, попуњена у периоду септембар 1979, према подацима из старог инвентара, бројеви од 1 до 1.091 (рукопис)

Претходно наведена реконструкција досадашњег инвентарисања ове колекције имала је за циљ, између осталог, и да помогне у тумачењу бројева и ознака који се налазе на самим плочама. Посебно је било важно да се повежу данашњи бројеви са онима на картонима фототеке Музеја кнеза Павла будући да она, изузетно, садржи и имена сниматеља. Приликом упоређивања бројева на плочама и у инвентарима, открили смо да се међу снимцима Народног музеја налазе и они преузети из дворске колекције, који су настали почетком двадесетих година прошлог столећа приликом припрема за израду мозаика за краљевски маузолеј на Опленцу, чији је аутор фотограф Ев. Боровскиј потписан и на негативима. У анализу бројева уписаних на плочама потребно је укључити и бројеве који се налазе на фотографијама у албумима, те повезати негатив са позитивом.

Прва група података односи се на информације у вези са тзв. спољашњим карактеристикама предмета, његовом димензијом, стањем очуваности плоче, техником и временом настанка снимка. У Народном музеју су димензије плоча означене словима А, Б и Ц. Ова подела, међутим, није у потпуности исправна, с обзиром на то да су се стаклене плоче производиле и у формату 24 × 30 cm, који је већи од тзв. А формата чије димензије износе 18 × 24 cm. У постојећим инвентарским књигама у рубрици „техника“ стоји да су у питању црно-бели снимци, што свакако није податак који на адекватан начин описује предмет. Реч је, наиме, о сувим желатинским плочама и у складу са овом чињеницом неопходно је ускладити начин њиховог чувања, третмана и конзервације.¹⁶ Недостају и подаци о стању плоча, о нивоу њиховог оштећења, било да је реч о плочама које су поломљене или којима недостају делови, било да су у питању оштећења на желатинској емулзији, као што је оштећење познато под називом *ефекат средној оiledала*.

Зарад документарности снимака неопходно је одредити време њиховог настанка. Стога смо покушали да утврдимо што је могуће прецизнију хронологију снимања средњовековних споменика. Табела у прилогу 1 састављена је на основу извештаја музејских стручњака објављиваних у *Годишњаку Српске краљевске академије* и архивске грађе која се чува у Народном музеју. На истом месту су дата и имена истраживача и сниматеља који су обављали истраживања. Будући да су неки споменици снимани у више кампања, у овој фази рада није било могуће раздвојити снимке из различитих кампања, сем у изузетним случајевима, када су то омогућавале познате промене на архитектури или живопису цркава. Тако је, примера ради, било могуће препознати најстарије снимке архитектуре Жиче, с обзиром на чињеницу да почетком 20. столећа овај храм није имао карактеристичну црвену, него белу фасаду која је уклоњена приликом обимних конзерваторских радова

16 Прво снимање стања колекције обављено је у периоду између јуна 2013. и јануара 2014. године, и том приликом је констатован ниво очуваности односно оштећености колекције. Истом приликом дате су смернице за побољшање услова њене конзервације. Снимање стања обавио је МА Вељко Џикић, конзерватор „Диана“ центра за превентивну конзервацију, Централног института за конзервацију у Београду.

изведених двадесетих година претходног века. Међу снимцима из 1907. године сачуван је снимак фреске са приказом Борородице Оранте у лунети изнад пролаза из наоса у припрату, која је те 1907. године скинута и пренета у Народни музеј и у међувремену изгубљена. Неке најстарије снимке било је могуће идентификовати на основу илустрација које су објављиване у научним гласилима и монографијама пре 1914. године.

Хронолошки и садржајно, колекцији из Народног Музеја најближа је фототека знаменитог француског византолога Габријела Мијеа (Gabriel Millet, 1867–1953), која броји више од 60.000 фотографских докумената, од којих су скоро трећина негативи и позитиви на стакленим плочама.¹⁷ Знатан део позитива на стакленим плочама представљају снимци настали током пет стручних путовања које је Мије предузео у периоду између 1906. и 1935. године, када је снимио цркве и манастире на територији Србије, Македоније и Црне Горе.¹⁸ Колекција снимака средњовековних споменика Народног музеја настала је управо по узору на Хришћанску и византијску колекцију (Collection Chrétienne et Byzantine), коју је Габријел Мије установио почетком прошлог столећа на Школи високих студија (*École des Hautes Études*) у Паризу.¹⁹ Томе у прилог говори и извештај Владимира Петковића, који је био Мијеов пратилац на путовању по Србији 1906. године, у којем бележи: „По примеру *École des Hautes Études* у Паризу, која за сада има најбогатију збирку репродукција византијских уметничких споменика, наш би Музеј на тај начин поставио темељ једној колекцији снимака.“²⁰

Доминик Кузон (Dominique Couson) објавила је каталог снимака споменика које је Мије направио током боравка на нашим просторима,²¹ а који је резултат њених вишегодишњих истраживања колекције и споменика на терену.²² Та публикација даје добре смернице за каталогизирање наше колекције. Поред података који се односе на формат, време настанка, број

17 C. Lepage et D. Couson, "Centre d'études Gabriel Millet: Iconographie paléochrétienne byzantine et slave, Arts chrétiens d'Orient (photothèque)", *Annuaire. École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 97 (1988–1989), 1988, 463.

18 D. Couson-Desreumaux, "Gabriel Millet", у: *Ниш и Византија IV, јун 2005*, М. Ракоција (ур.), Ниш, 2006, 29–58; D. Preradović, "Contribution de Gabriel Millet à l'étude de l'art Serbe", in: *Mount Athos at the years of liberation: Round Tables: Nazarene painting: Tribute to Gabriel Millet, November 2012*, 7th international scientific conference, D. Salpistis (ed.), Thessaloniki, 2013, 407–416. *Исија*, „Прво путовање Габријела Мијеа по Србији и његови резултати“, у: Ј. Новаковић Јелена и Љ. П. Ристић (ур.), *Срби о Французима, Французи о Србима*, Београд, 1914, 187–205.

19 G. Millet, *La collection chrétienne et byzantine de l'École des Hautes Études*, Paris, 1903; A. G. Millet et al, *Catalogue des négatifs de la Collection chrétienne et byzantine fondée par Gabriel Millet*, Bibliothèque de l'École des Hautes-Études. Sciences Religieuses vol. 67, Paris, 1955.

20 АНМ, бр. 153. од 30. маја 1906.

21 D. Couson, *Catalogue des documents photographiques originaux du fonds Gabriel Millet, monuments médiévaux de Yougoslavie, missions 1906-1935*, Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences religieuses vol. 90, Louvain, 1986. Снимци настали током ових путовања објављени су у четири, постхумно објављена, албума средњовековних фресака у Југославији. Millet Gabriel, *La Peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, I - IV, E. de Boccard, Paris, 1954-1969.

22 C. Dominique, "Catalogue des plaques photographiques originales de la collection Gabriel Millet. Complément de la Documentation sur les Monuments Médiévaux de Yougoslavie (Missions 1906-1935)", *Annuaire. École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 90 (1981-1982), 1981, 501-502.

кутије у којем су се некада налазила плоча и инвентарни број, донети су детаљни подаци о садржају снимка у складу са потребама иконографских истраживања. Такође је важан податак резервисан за публикације у којима је дати снимак објављен. Информације о садржају снимка су организоване на следећи начин: једна колона за садржај снимка (архитектура или живопис), једна за тачно место снимљеног на споменику, једна у којој се одређује да ли је у питању целина или детаљ, једна за прецизну идентификацију снимљеног, три колоне за орнаменте (унутар сцене, на оквиру или архитектонске орнаменте), две колоне за натпис и једна за библиографску референцу.

На сличан или једнак начин могле би се каталогизирати и плоче из Народног музеја. Мишљења смо да би поред наведених података било потребно додати и годину настанка фреске или грађевине, односно рукописа или предмета примењене уметности. То је посебно значајно када се има на уму да су ансамбли фреска у истом храму могли бити сликани у дужем временском периоду, као што је то случај са дечанским католиконом, где је тачно утврђено када је који део храма осликаван,²³ или да је сликана декорација обнављана било у средњем веку, било касније у време турократије. У француском каталогу, који је организован по абecedном реду, та одредница је изостављена у каталожском делу, с обзиром на то да свакој целини претходи кратак увод са информацијама које се односе на хронологију споменика.

Када је реч о београдској колекцији, знатан део посла односио би се на утврђивање тачног садржаја снимака и исправке постојећих инвентарних књига. Тај је задатак у великој мери олакшан чињеницом да је већи део колекције дигитализован.²⁴ Преношење информација са стаклених негатива у дигитални формат омогућава знатно бржу и лакшу проверу и идентификацију садржаја, ишчитавање натписа, као и констатовање стања плоче, као и заштиту плоча од могућих оштећења услед даљег манипулисања. Колики је обим информација које садрже ове плоче, а који није био препознат илуструју недавно објављене студије у којима су представљена нова сазнања о живопису жичког католикона, где је педантно истраживање снимака из Народног музеја омогућило да се реконструишу иконографске целине и натписи који су данас мање видљиви или у потпуности уништени *in situ*.²⁵ Каталогизација ове колекције једновремено би значила и стандардизацију иконографског тезауруса.

Нажалост, у Народном музеју у Београду није вођена евиденција о објављивању снимака ове колекције. Нема, међутим, ниједне важније домаће

23 Г. Суботић, „Прилог хронологији дечанског зидног сликарства“, ЗРВИ 20, 1981, 111–135.

24 Дигитализација ове колекције започета је крајем 2005. године. Након паузе која је трајала од 2007. до 2010. године настављен је рад на скенирању плоча, тако да су скениране све плоче тзв. А формата, и највећи део плоча Б формата. Године 2010. у сарадњи са Одбором за Косово и Метохију и Одбором за историју уметности Српске академије наука и уметности дигитализовани су снимци споменика на територији Косова и Метохије.

25 Д. Војводић, „На трагу изгубљених фресака Жиче (I)“, *Зограф* 34, 2010, 71–86; *Исти*, „На трагу изгубљених фресака Жиче (II)“, *Зограф* 35, 2011, 145–154; *Исти*, „На трагу изгубљених фресака Жиче (III)“, *Саопштења РЗСК* 44, 2012, 43–61. У припреми је и публикација *Сџари научни документи о архитектури и живопису Жиче* проф. др Драгана Војводића и др Дубравке Прерадовић.

публикације о средњовековној уметности без снимака ове ванредно значајне целине.²⁶ У каталог би, без сумње, требало укључити и тај податак, али и основну литературу која се односи на садржај снимка.

Најзад, како је то већ уобичајено, неопходно је унети име особе која је извршила каталогизацију, као и датум обраде предмета.

Намера коју је Владимир Р. Петковић изразио 1906. године и пре него што је био у могућности да започене формирање колекције која би „...са једне стране веома олакшала проучавање наших уметничких споменика, а с друге би стране ове споменике сачувала будућности“²⁷ временом се показала потпуно оправданом. Колекција снимака средњовековних споменика на стакленим плочама Народног музеја у Београду јединствена је целина снимака вишеструке вредности чија се каталогизација намеће као неопходни корак у њеном даљем чувању, управљању и комуникацији.

26 Snimci iz ove kolekcije ilustruju i publikacije objavljene van Srbije, poput R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, I-III, Giessen, 1963-1976. О квалитету и обиму снимака из Музеја сведочи и чињеница да други Album снимака Габријела Мијеа (нар. 21) највећим делом чине снимци из Народног музеја.

27 Архив НМ, бр. 153. од 30. маја 1906.

ЛИТЕРАТУРА

- Анастасијевић, Драгутин. „Извештај о извршеном археолошком ископавању Немањине св. Богородице куршумлијске“, *Годишњак СКА XXX*, 1922, 265–267.
- Војводић, Драган. „На трагу изгубљених фресака Жиче (I)“, *Зограф* 34, 2010, 71–86.
- Војводић, Драган. „На трагу изгубљених фресака Жиче (II)“, *Зограф* 35, 2011, 145–154.
- Војводић, Драган. „На трагу изгубљених фресака Жиче (III)“, *Саопштења РЗЗСК* 44, 2012, 43–61.
- Ђорђевић, Иван. „Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка“, у: Ј. Калић (ур.), *Стефан Немања – Симеон Мироточиви. Историја и његово наслеђе, септембар 1996*, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, књига ХСIV, Одељење историјских наука књига 26, Београд, 2000, 307–318.
- Кашанин, Милан. „Музеј Кнеза Павла“, *Југословенски историски часопис*, год. II, св. 1-4 (Љубљана–Загреб–Београд) 1936, 421–430.
- Couson, Dominique. “Catalogue des plaques photographiques originales de la collection Gabriel Millet. Complément de la Documentation sur les Monuments des hautes études, Section des sciences religieuses Médiévaux de Yougoslavie (Missions 1906-1935)”, *Annuaire. École pratique des hautes études* 90 (1981-1982), 1981, 501-502.
- Couson, Dominique. *Catalogue des documents photographiques originaux du fonds Gabriel Millet, monuments médiévaux de Yougoslavie, missions 1906-1935*, Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences religieuses vol. 90, Louvain, 1986.
- Couson-Desreumaux, Dominique. “Gabriel Millet”, у: М. Ракоција (ур.), *Ниш и Византија IV, јун 2005*, Ниш, 2006, 29–58.
- Lepage, Claude et Couson, Dominique. “Centre d'études Gabriel Millet: Iconographie paléochrétienne byzantine et slave, Arts chrétiens d'Orient (photothèque)”, *Annuaire. École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 97 (1988-1989), 1988, 462-467.
- Мано-Зиси, Ђорђе. „Средњовековно и хисторијско одељење“, *Годишњак СКА XLIII*, 1935, 249–253.
- Millet, Gabriel. *La collection chrétienne et byzantine de l'École des Hautes Études*, École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses, Paris, 1903.
- Millet Gabriel et al. *Catalogue des négatifs de la Collection chrétienne et byzantine fondée par Gabriel Millet*, Bibliothèque de l'École des Hautes-Études. Sciences Religieuses vol. 67, Paris, 1955.
- Millet Gabriel. *La Peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, I - IV, E. de Boccard, Paris, 1954-1969.
- Мирковић, Лазар и Татић, Жарко, *Марков Манастир*, Српски споменици 3, Народни музеј у Београду, Нови Сад, 1925.

- Петковић, Владимир. „Одељење за српску и византијску уметност у Народно-ме Музеју“, *Годишњак СКА* XXIV, 1911, 285–292.
- Петковић, Владимир. „Извештај о стању и раду Народног музеја у 1921. год“, *Годишњак СКА* XXX, 1922, 238–252.
- Петковић, Владимир. *Манасџир Раваница*, Српски споменици 1, Народни музеј у Београду, Београд, 1922.
- Петковић, Владимир. *Манасџир Свугденица*, Српски споменици 2, Народни музеј у Београду, Београд, 1924.
- Петковић, Владимир. и Татић, Жарко. *Манасџир Каленић*, Српски споменици 4, Народни музеј у Београду, Вршац, 1926.
- Petković, Vladimir. *La peinture serbe du moyen âge*, I-II, Monuments serbes 6-7, Musée d'Histoire de l'Art, Beograd, 1930, 1934.
- Прерадовић, Дубравка. „Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду. Прва фотографска снимања Жиче“, *Наша Прошлост* 7, 2006, 29–51.
- Прерадовић, Дубравка. „Музеј кнеза Павла – средњовековно одељење“, у: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Музејске године 3, Народни музеј у Београду, Београд, 2009, 142–163.
- Preradović, Dubravka. “The Mediaeval Department”, in: T. Cvjetičanin (ed.), *The Prince Paul Museum*, Belgrade, 2011, 81-93.
- Preradović, Dubravka. “L’historique du Fonds photographique de plaques de verre noir et blanc du Musée national de Belgrade sur les monuments médiévaux”, in: *Patrimoine photographié, patrimoine photographique (Actes de colloques), avril 2010*, Bertho, Raphaële, Garric, Jean-Philippe et Queyrel, François (eds.), *Institut National d’Histoire de l’Art (Paris)*, Paris, 2012. URL : <http://inha.revues.org/3927> [приступљено 6. 4. 2016]
- Preradović, Dubravka. “Contribution de Gabriel Millet à l’étude de l’art Serbe”, in: Salpistis, Dimitrios (ed.), *Mount Athos at the years of liberation: Round Tables: Nazarene painting: Tribute to Gabriel Millet, November 2012*, 7th International scientific conference, Αγορευτική Εστία, Thessaloniki 2013, 407-416.
- Прерадовић, Дубравка. „Истраживања и снимања средњовековних споменика између два светска рата“, у: Б. Борић-Брешковић (ур.), *Косово и Метихија: задужбине и дарови: збирке Народног музеја у Београду*, каталог изложбе, Београд, 2013, 83–89.
- Прерадовић, Дубравка. „Прво путовање Габријела Мијеа по Србији и његови резултати“, у: Новаковић, Јелена и Ристић, Љубодраг П. (ур.), *Срби о Французима, Французи о Србима*, Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Друштво за сарадњу Србија–Француска, Београд, 1914, 187–205.
- Станојевић, Станоје, Мирковић, Лазар и Бошковић, Ђурђе. *Манасџир Манасија*, Српски споменици 5, Народни музеј у Београду, Београд, 1928.
- Стојановић, Љубомир. „Извештај о фотографском снимању старог српског живописа и архитектуре извршеног маја–јуна 1914. год.“, *Годишњак СКА* XXVIII, 1921, 153–169.
- Суботић, Гојко. „Прилог хронологији дечанског зидног сликарства“, *ЗРВИ* 20, 1981, 111–135.

Томић, Гордана. „Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В. Петковића) – у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема“, *Зборник Народној музеја XI/2*, 1982, 235–255.

Hamann-Mac Lean, Richard et Hallensleben, Horst. *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, I-III, Wilhelm Schmitz, Giessen, 1963-1976.

ИЗВОРИ:

Архива Народног музеја у Београду:

- акт. бр. 153, Извештај Владимира Петковића о путовању по манастирима упућен Министарству просвете и црквених послова, од 30. 5. 1906.
- акт. бр. 588 петнаестодневни извештај о раду Музеја кнеза Павла упућен Комесаријату Министарства просвете, од 10. 11. 1941.

СКРАЋЕНИЦЕ

Годишњак СКА – *Годишњак Српске краљевске академије*

ЗРВИ – *Зборник радова Визанџолошкој инстџијуија*

CATALOGUING OF THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHS OF MEDIEVAL
MONUMENTS OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE: HISTORY AND
PROBLEMATICS

SUMMARY

The collection of photographs of medieval monuments of the National Museum was formed in the period between 1907 and 1940. More than ten thousand photographs were created during that period, on almost three hundred localities in the territory of Serbia, Kosovo and Metohija, Macedonia, Montenegro, Herzegovina, Dalmatia and Greece (Mount Athos), of the architecture and paintings of medieval churches and monasteries. Considering that a part of the fund perished during World War II, this collection of photographs nowadays numbers 7,521 glass plate negatives in three formats.

In the paper, the author describes the history of the inventorying of this collection. Starting from the oldest book of negatives of the National Museum in Belgrade, which the author identified while working on the collection, she analyses the problems involved in the cataloguing of museum objects such as the glass negatives. Thanks primarily to the documents preserved in the Archive of the National Museum in Belgrade, all the campaigns of photographing the medieval monuments have been recorded, whereby the time of creating the photographs of individual monuments was accurately established. In this way, the photographs were given the chronological determinant that was necessary for the further interpretation of their contents. It was also possible, on the basis of the preserved documents, to determine the names of the photographers in a significant number of cases, which contributes to a better knowledge of the history of the National Museum.

The negatives of medieval monuments pose the researcher a two-fold task and, in treating them, it is necessary to pay equal attention to both the reconstruction of the creation of the photograph itself and to its content. While adhering to modern museum practice, the author answers questions regarding the basic information about the photographs which have, so far, not been the subject of any cataloguing, and then proposes the method for the professional examination of the contents of the photographs, i.e. the architecture and paintings of Serbian medieval churches and monasteries, in keeping with modern standards of cataloguing and documenting museum objects, i.e. glass plate negatives.

Key words: medieval monuments, architecture and painting, photographing, glass plates, inventorying, cataloguing, National Museum in Belgrade, Vladimir R. Petković, Serbia, 20th century.

Прилог 1.

Табела хронологије снимања споменика са именима истраживача и сниматеља

Год.	Споменик	Учесници истраживања
1907	Жича	Владимир Р. Петковић, Пашко Вучетић
1908	Каленић, Раваница, Манасија, Сисојевац, манастир Горњак	Владимир Р. Петковић
1909	////	
1910	Стара Павлица, Нова Павлица, Свети Никола код Бањеваца, Градац, црква у Доцу, Богородичина црква у Студеници, Краљева црква у Студеници, Ариље, Бела Црква Каранска, Руденица, Љубостиња	Владимир Р. Петковић, Анта Мудровчић
1911	Језевица, црква у Трнави, Темска, цркву у селу Крупца (недалеко од Пирота), цркву Светог Јована Претече у Јашуњи, цркву у Чукљенику (у околини Лесковца) Каленић, Љубостиња, Раваница, Копорин, смедеревски град, Свети Роман код Ђуниса	Владимир Р. Петковић (Анта Мудровчић?)
1912	////	
1913	////	
1914	////	
1915	////	
1916	////	
1917	////	
1918	////	
1919	////	
1920	Грачаница, Бањска, Петрова црква код Новог Пазара, Ђурђеви Ступови, Сопоћани, Жича, Раваница, Велуће	Владимир Р. Петковић, Пашко Вучетић, Светислав Страла, Анта Мудровчић
1921	Лешак, Црква Светог Атанасија, црква у селу Непроштено, црква у селу Жилцу, Црква Богородице Пречисте Крнинске (село Доленци), Црква Светог Ђорђа у Кнежини, Црква Светог Николе у Прилепу, Црква Светог Димитрија у Прилепу, Трескавац, Слепче, Зрзе, Нерези	Владимир Р. Петковић
	Студеница	Милоје Васић
	Богородичина црква код Куршумлије	Драгутин Н. Анастасијевић
	Свети Никола код Куршумлије	Владимир Ђоровић
1922	Дечани, Пећка патријаршија, Будисавци, Ђурђеви Ступови код Берана, Петрова црква у Бијелом Пољу, Никољац, Света Тројица код Пљеваља, Милешева, Бања код Прибоја, Студеница	Анта Мудровчић, Јаков Павелић

1923	црква у селу Винеани на Преспанском језеру, Самулова црква на острву Аилу, црква у селу Герману, Света Софија у Охриду, Богородица Перивлепта, Црква св. Константина и Јелене, Светог Николе, Црква Успења Богородичиног, Светог Јована Богослова, стара црква Светог Климента, цркве Светих Бесребрника, Светог Димитрија, Свети Наум, Богородица у Зауму и цркве у Калишту	Владимир Р. Петковић, Балдуин Сариа, Милан Злоковић, Светислав Страла, Јаков Павелић
	Марков манастир	Лазар Мирковић, Светислав Страла, Анта Мудровчић и Јаков Павелић
1924	Давидовица, Богородица Ратачка код Бара, Морачник, Бешка, Старчево и Ком на Скадарском језеру, црква у Подгорици, Острог, Ждребаоник, Морача, црква Брезовица код Плава, Богородица Љевишка, Црква Светог Спаса у Призрену	Владимир Р. Петковић, Светислав Страла (Јаков Павелић ?)
	Марков манастир	Жарко Татић, Јаков Павелић
1925	Каленић	Јаков Павелић, Владимир Петропавловски
	Скопље (Свети Никита, Свети арханђели код Кучевишта, Свети Спас у Кучевишту, Св. Петка у Побужју и Љуботен), Куманово (Матеич, Старо Нагоричино), Крива Паланка (Свети Јоаким Осоговски, Псача), Кратово (Лесново), Штип (Свети архађели у Штипу, Свети Спас у Штипу, Свети Јован у Штипу) и Конче	Владимир Р. Петковић, Жарко Татић, Светислав Страла, Јаков Павелић
	Петковица, Радовашница, Чокешина, Трноша, Тавна, Враћевшница	Владимир Р. Петковић
	Хиландар, Каленић, Љубостиња, Велуђе, Наупара, Свети Роман, Свети Андреј, Матка и Туман	Жарко Татић
	Бела црква у Карану, Добрун, Милешева, црква у Дренови, манастир Пустиня, црква у Ивању, манастир Крушево	Милан Кашанин, Владимир Петропавловски
1926	Беочин, Раковац. Крушедол, Велика Ремета, Гргетег, Хопово, Врдник и Шишатовач (ризнице)	Лазар Мирковић, Владимир Р. Петковић
	Дечани (ризница), Пећка патријаршија, Рудник у Дреници, Бањска, Сопоћани, Ђурђеви Ступови, Стара Павлица, Нова Павлица	Владимир Р. Петковић, Јаков Павелић
	Житомислић	Владимир Ђоровић
1927	Мала Ремета, Јазак, Бешеново, Шишатовач, Кувездин, Ђипша и Привина Глава (ризнице)	Лазар Мирковић, Јаков Павелић
	Руденица, Манасија	Лазар Мирковић, Јаков Павелић, Ђурђе Бошковић
	Градац	Милан Злоковић
	Бањска	Ђурђе Бошковић
1928	Грачаница	Владимир Р. Петковић, (Јаков Павелић ?)
1929	Дечани	Ђорђе Мано-Зиси, Јаков Павелић

1930	Нерези, Полошко, Света Софија у Охриду, Богордица Перивлепта, Свети Димитрије у Охриду, Заум, Калиште	Ђорђе Мано-Зиси, Јаков Павелић
1931	Сисојевац	Владимир Р. Петковић, Јаков Павелић
1932	Доња Каменица	Владимир Р. Петковић, Ђурђе Бошковић, Јаков Павелић
	Копорин, Вољавча, манастир Благовештење, Свети Никола у Шагорњи, Вујан, Стара Павлица, Нова Павлица	Ђорђе Мано-Зиси, Јаков Павелић
1933	Дечани	Владимир Р. Петковић, Јаков Павелић
	Морача, Ђурђеви Ступови код Берана, Црква св. Петра у Бијелом Пољу, Никољац у Бијелом Пољу, црква Брезовице у близини Плава, град Звечан, католичка црква у Трепчи, Соколица, црква у Црколезу, Девич, Црква Светог Петра код Новог Пазара, Ђурђеви Ступови	Ђорђе Мано-Зиси, Ђурђе Бошковић
1934	Дечани	Владимир Р. Петковић, Јаков Павелић
	Жрнов на Авали	Ђорђе Мано-Зиси, Ђурђе Бошковић
1935	///	
1936	Студеница, Сопоћани, Пећка патријаршија, Дечани, Грачаница, Псача, Лесново, Марков манастир	Бранимир Бугарчић
1937	Пећка патријаршија, Морача, Сопоћани, Грачаница, Дечани, Градац, Петрова црква, Ђурђеви Ступови, Вољавча, порушене цркве у Бродареву, Студеница, Ариље, Милешева и Добрун, Давидовица, Хисарцик, Жежевица код Чачка	Бранимир Бугарчић, Ђорђе Мано-Зиси
1938	Грачаница, Пећка патријаршија, Старо Нагоричино, Матеич, Раваница, Нерези, Жича, Дечани, Приморје	Бранимир Бугарчић
1939	Дечани	Бранимир Бугарчић
	Ѓијлане, Ново Брдо, Петрич	Бранимир Бугарчић, Иван Здравковић
1940	Дечани, Студеница, Стара Павлица, Пећка патријаршија, Каленић	Бранимир Бугарчић

Јаков М. ЂОРЂЕВИЋ

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

ПРЕДСТАВА ДИВЉЕГ ЧОВЕКА НА МАРГИНИ МАЛИХ ЧАСОВА ВОЈВОДЕ ОД БЕРИЈА И ЊЕНА УЛОГА У ОБЛИКОВАЊУ ЗНАЧЕЊА МИНИЈАТУРЕ ТРИ ЖИВА И ТРИ МРТВА

Сажетак: Представе у илуминираним рукописима касног средњег века нису имале за циљ да дословно илуструју текст, већ да обогате процес читања. Значење главних минијатура зависило је како од текста, тако и од приказа на маргинама. Разумевање њихове повезаности нудило је посматрачу/читаоцу дубље спознаје на које није нужно упућивао текстуални наратив. Такав пример проналазимо на страници *Малих часова* војводе Жана од Берија где поему *Три жива и три мртва* прати уз илустрацију саме легенде и слика дивљег човека на маргини. У досадашњим истраживањима примећено је да је псалтир Боне од Луксембурга директно условио избор и распоред текстова унутар молитвеника војводе од Берија, али не и да је програм минијатура два рукописа такође близак. Следећи приступе нове иконологије, овај рад расправља о улози слике дивљег човека на маргини *Малих часова* у обликовању значења представе три жива и три мртва на главној минијатури странице. Такође се расправља и о њеном значају за остваривање идејних концепција идентичним онима из молитвеника Боне од Луксембурга. На основу нових запажања која се тичу иконографских решења примењених у оба манускрипта, закључено је да је приказ дивљег човека био неопходан како би се постигао позив власнику рукописа да упуту своју молитву за спасење душа преминулих предака.

Кључне речи: дивљи човек, три жива и три мртва, Жан од Берија, Бона од Луксембурга, слика на маргини, макабристичке представе

Агресивност чудовишних хибридних створења, разврат фриволних фигура, измет којем се указује поштовање достојно реликвија светитеља и



разна „мајмунска посла“ довољна да изазову сабласан код савременог по-
сматрача настањивали су, заједно са другим, можда, на први поглед не тако
провокативним представама рубове страница рукописних књига 13. и 14.
века. Главни проблем са којим су истраживачи морали да се суоче приликом
тумачења ових „слика на ивици“ био је њихов однос према тексту који су
окуживале.¹ Понекад су то били узбудљиви наративи витешких романа,
али најчешће свети стихови псалама. Стога вођени јасном поделом на свето
и профано, можда бисмо данас лакше могли да појмимо минијатуру на дну
стране из романа о Александру која недвосмислено упућује на светогрђе
приказујући монахињу која се моли пред анусом, јер ту ипак није реч о
светом тексту,² али како објаснити представу из молитвеника где човек под
стиховима псалама приноси својој госпи зделу са изметом након што се у
претходној сцени олакшао у нокшир?³

Бројне студије показале су различите аспекте представа на маргинама
страница богато живописаних књига. Као што претходно наведени примери
сугеришу, очито да је реч о лиминалном простору у коме су разне трансфор-
мације и инверзије могуће. Међутим, будући да су маргиналне илустрације
насељавале ободете свете странице рукописа, а не простор потпуно изван ње,
оне су ипак чиниле интегрални део целине и тако утицале на разумевање
средишта – било текста, било главне минијатуре.⁴ Иако је уочен већи број
специфичних улога које су испуњавале, а једна је у себи могла да понесе
више функција истовремено, њихов општи циљ био је да обогате искуство
читања заводећи читаоца да се отисне у потрагу за скривеном везом изме-
ђу речи и слике.⁵ Чак и у случајевима када су биле плод воље илуминатора
без претходног договора са поручиоцем, оне никада нису стајале незави-
сне од текста који су окруживале. Људи су уживали у двосмисленостима
које су носиле са собом, а вештина илуминатора огледала се нарочито у
његовој способности да познате традиционалне мотиве комбинује на нов,
необичан, досетљив и провокативан начин.⁶ Када се добро осмотри, сваки
илуминирани рукопис је свет за себе са сопственим законима и правил-
ностима устројеним тако да задовоље потребе свог власника. Стога сваки
илустровани манускрипт може бити предмет засебног истраживања. Овај
рад посвећен је откривању устројства странице *Малих часова* војводе Жана

1 Опширніше о slikama на marginama rukopisnih knjiga videti u: M. Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London, 1992; *Idem.*, „Play Piety and Perversity in Medieval Marginal Manuscript Illumination”, in: *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, (Hgg.) K. Kröll et H. Steger, Freiburg, 1994, 171-192; L. F. Sandler, „The Study of Marginal Imagery, Past, Present, and Future”, *Studies in Iconography* 18, 1997, 1-49; K. A. Smith, „Margin”, *Studies in Iconography* 33, 2012, 29-44; A. R. Stanton, „Turning the Pages: Marginal Narratives and Devotional Practice in Gothic Prayerbooks”, in: *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, S. Blick et L. D. Gelfand (eds.), Leiden, 2011, 75-121.

2 M. Camille, *loc. cit.*, 112, сл. 59.

3 *Ibid.*, 113, сл. 60.

4 K. A. Smith, *loc. cit.*, 33.

5 L. F. Sandler, „The Word in the Text and the Image in the Margin: The Case of the Luttrell Psalter”, *The Journal of the Walters Art Gallery* 54, 1996, 87-99; B. A. R. Stanton, *loc. cit.*, 75-78.

6 M. Camille, *loc. cit.*, 36.

од Берија, која и визуелно и речима бележи легенду о три жива и три мртва, а на свом ободу чува приказ фигуре дивљег човека (fol. 282r).⁷ Мада је минијатура из овог рукописа са представом приче о спознаји ужаса смрти тројице племића била саставни део већег броја истраживања, њена слика на маргини остала је потпуно занемарена.

Мали часови војводе од Берија представљају један од најпознатијих молитвеника још чувенијег војводе. На овом велелепном рукопису радило је неколико сликара током два периода (од 1375. до 1380. и од 1385. до 1390. године)⁸ и његов изглед требало је да искаже моћ, утицај и раскош свог поручиоца. Молитвеници богатих лаика позног средњег века, поред даривања неометаног, непосредног и присног односа са светим, као и једноставног естетског уживања, требало је да учествују у самообликовању идентитета својих власника. Обасути грбовима великих кућа и лоза, пружали су свест о позицији, улози и важности патрона унутар породичних и друштвених ланаца искованих брижљивим успостављањем, чувањем и обнављањем веза.⁹ Будући да је Жан од Берија био је син Жана II Доброг, брат Шарла V Мудрог и стриц Шарла VI Лудог, његова веза са француском круном чинила је темељ идентитета који је испољавао својим бројним поручбинама. Те споне се нису огледале само путем визуелног већ су оствариване и на друге начине. Последњи сегмент *Малих часова* чинио је збир текстова на народном језику организован према тачном распореду какав затичемо у молитвенику његове мајке, *Псалтиру Боне од Луксембурга*.¹⁰ Управо међу те текстове уврштена је и поема *Три жива и три мртва* која је, дакле, заузимала идентично место у оба наведена рукописа и била праћена тематски идентичним минијатурама.¹¹ Стога је неопходно осврнути се на странице мајчине богато живописане књиге како би се појмило устројство листа синовљевог илуминираног манускрипта.

7 Rukopis je digitalizovan u celini i može se pogledati na sajtu: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449684q.r=Horae+ad+usum+Parisiensem+ou+Petites+heures+de+Jean+de+Berry.langEN>

8 Опшirnije o podacima o *Malim časovima* videti u: E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. 1, Cambridge, MA, 1971, 43-44; M. Manion, "Art and Devotion: The Prayer Books of Jean de Berry", in: *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages* M. Manion et B. J. Muir (eds.), Chur, 1993, 178-184.

9 K. A. Smith, "Book, Body, and the Construction of the Self in the Taymouth Hours", in: *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe: Gender, Power, Patronage, and the Authority of Religion in Latin Christendom*, K. A. Smith et S. Wells (eds.), Leiden et Boston, 2009, 173-204.

10 A. I. Lermack, *Fit for a queen: The Psalter of Bonne of Luxembourg at the Cloisters* (PhD dissertation), Iowa City, 1999, 65-66, 104-105, 208-209.

11 Molitvenici načinjeni za privatnu pobožnost laika pojavljuju se u 13. veku zahvaljujući prośjačkim redovima koji su širili monašku praksu meditacije nad slikom i tekstom među mirjanima. Iako su uvek srž rukopisa činile molitve posvećene Bogorodici, izbor ostalih tekstova koji će biti uvršćeni u molitvenik zavisio je od želja poručioца ili njegovog dogovora sa duhovnikom. Stoga svaka knjiga ove vrste predstavlja svojevrsno ogledalo privatne pobožnosti onoga za koga je originalno načinjena ili preoblikovana. Služba za mrtve preuzeta iz Brevijara u potpuno neizmenjenom obliku bila je jedan od tekstova koji su predstavljali najčešći sadržaj laičkih molitvenika. Od 15. veka minijature sa prikazima priče o tri živa i tri mrtva tu su obično pronalazile svoje mesto. Međutim, u prethodnom periodu pronalazimo ih isključivo uz tekst same legende, baš kao i u molitveniku Bone od Luksemburga i *Malim časovima* vojvode od Bерија. Опшirnije o ovome videti u: R. S. Wieck, *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York, 1988, posebno 27-32 i 124-148.

Анет Лермак (Annette Lermack) сјајно је показала како је целина која је укључила и поему о сусрету тројице племића са неупокојеним лешевима служила у рукопису Боне од Луксембурга као „приручник“ за духовно ходочашће.¹² Као и свако ходочашће, и овде се путовање завршавало верниковим ступањем пред реликвију – Христову рану окружену оруђем страдања и фигуром на горњој маргини која жели да се у свети простор спусти мердевинама. Последња минијатура у рукопису је, дакле, приказивала рану задану копљем, и то у „природној величини“ (сл. 1),¹³ а присвојити тачне мере у средњем веку значило је и присвојити идентитет и моћ онога што је мерено.¹⁴ Тако је слика Христове ране на боку постала реликвија чије су се чудотворне моћи и милост изливале на посматрача путем директног контакта, пољупцем или додиром. У добу када је доктрина конкомитанције била укореењена унутар самог погледа на свет, тврдња да је део целина односила се и на ову минијатуру.¹⁵ Превлачењем прстију преко трага које су оставиле муке и страдање, Бона од Луксембурга је миловала читаво тело свог Спаситеља које јој је почивало у наручју. Држећи књигу у рукама отворену на страници са наведеном илуминацијом, уроњена у дубоку медитацију над сликом и текстом, племенита госпа је симболично заузимала место Богородице из познатих представа *Pietà*, присвајајући на себе њен бол. Са друге стране, рана домишљато приказана у виду вагине будила је свест о повезаности Христовог страдања са порођајем, јер као што мајка кроз болове доноси своје дете на свет, и каткад ту цену плаћа сопственим животом, тако је и Исус попут мајке даровао живот човечанству ослобађајући га прародитељског греха својом жртвом.¹⁶ На основу ове аналогije представе бочне Христове ране коришћене су као амајлије у току порођаја, штитећи и жену и дете. Не треба сметнути с ума ни околна оруђа страдања, такође, приказана на минијатури. Њихово присуство је додатно снажило утисак истинског ходочашћа, Бони од Луксембурга засигурно добро познатог. Као жена будућег краља, свакако је припадала уском кругу оних који су имали приступ реликвијама мука Христових чуваних у Сен Шапелу, а у њихову чудотворну моћ имала је прилику да се увери када је трнов венац, како сведоче извори, исцелио њеног мужа пошто је овај измучен опаком болешћу пао у постељу.¹⁷

Прилазак смртника светости морао је да буде припремљен, те је олако приступање моштима светитеља, чудотворној икони, а нарочито уздигнутој хостији могао да стоји човека његовог живота.¹⁸ Због тога је пут до по-

12 A. Lermack, "Spiritual Pilgrimage in the Psalter of Bonne of Luxembourg", in: *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, R. Bork et A. Kann (eds.), Aldershot et Burlington, 2008, 97-111.

13 F. Deuchler, "Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 29/6, 1971, 277.

14 C. W. Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, 2011, 98-99.

15 *Ibid.*, 208-215.

16 Опшirniju analizu Hristove rane kao vagine videti u: *ibid.*, 196-208. O ideji „Isusa kao majke“ videti u: *Idem.*, *Jesus As Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Los Angeles et London, 1982.

17 A. Lermack, *Spiritual Pilgrimage*, op. cit., 110.

18 G. Cornini, "Non Est in Toto Sanctior Orbe Locus": Collecting Relics in Early Medieval Rome", in: *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, M. Bagnoli et al. (eds), London, 2011, 74.

следње илуминације био искован по моделу једног од текстова псалтира на народном језику. Текст под називом *Шестī нивоа милосрђа* послужило је као модел дубокој медитативној молитви обећавајући приступ божанском загрљају путем шест корачаја одрицања. Текстови који су након њега уследили са својим илуминацијама били су спровођење тог обећања у дело. Стога, да би војвоткиња стигла до Христовог тела на последњој минијатури морала је да прође духовно прочишћење од шест ступњева. Трећи и четврти ступањ подразумевали су окретање од земаљских уживања и добровољно прихватање патње зарад божанске љубави. Анета Лермак је уочила да управо ту у псалтиру долази поема *Три жива и три мртва* како би помогла да се ова два степеника премосте (сл. 2).¹⁹ Слика и текст легенде били су усмерени ка буђењу свести читаоца/посматрача/ходочасника о пролазности и узалудности свих земаљских ствари како би му олакшали превазилажење две тешке препреке. То је разлог, чини се, због којег је ова минијатура изведена у духу иконографије својствене представама приче о три жива и три мртва на територији Апенинског полуострва, где је наглашавано постепено распадање лешева.²⁰ На северу Европе није толика пажња поклањана фазама кроз које мртво тело пролази у гробу. Оне су могле да буду сугерисане изгледом покроба у којима су преминули наги сахрањивани или бојом пута покојника. Међутим, трагови пређашњих црта лица никада нису играли значајну улогу као на територији данашње Италије.²¹ Ту је први леш још увек носио изглед пређашњег човека, док је трећи приказиван у виду сувог скелета без икаквих трагова натрулог меса и коже. Док су тројица мртвих из француских молитвеника најчешће приказивани потпуно истоветно, у *Псалтиру Боне од Луксембурга* први покојник се, достојанственог држања и нетакнутог покроба, обраћа узнемиреним племићима са изразом лица који је далеко од непоколебљивог осмеха лобање присутног код друге двојице умрлих. Кожа измењене боје, дотакнута труљењем, и даље чува трагове лика живог човека. Са друге стране, покров другог преминулог довољно је иструлио да открије стидне делове и тако још више истакне пролазност свега овоземаљског укључујући и углед. А трећи леш је тек нешто више од обичног костура будући да су остали још само трагови коже на костима и утроба испуњена црвима. Овакво решење нагласило је излишност љубави према овом свету тројице живих који су у мртвима могли да виде сопствени будући одраз.

Занимљиво да је поред нагласка на телесним аспектима пропадања из италијанских представа преузет и седми актер легенде. Јужно од Алпа врло често срећемо фигуру Светог Макарија, пустињака који посредује између

19 A. Lermack, *Spiritual Pilgrimage*, *op. cit.*, 99, 104.

20 О разликама у иконографији представа три жива и три мртва северно и јужно од Алпа видети у: Ј. Ђорђевић, *Макабриситичке представе у западноевропској уметности од XIII до XV века. Особености иконографије северно и јужно од Алпа* (мастер рад), Београд, 2013.

21 О важности подражавања „*istinitog izgleda*“ i stvarnih crta lica u funerarnoj skulpturi на територији данашње Италије у касном средњем веку видети у: D. Olariu, “Thomas Aquinas’ definition of the imago Dei and the development of lifelike portraiture”, *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre* 17/2, 2013. <http://cem.revues.org/13251>

света живих и мртвих.²² С обзиром на то да су ту лешеви неретко приказивани као непокретна мртва тела у својим гробовима, на светитељу је било да формулише упозорење племићима о томе шта чека сваког човека на крају, али и да их подсети на хришћанску обавезу да се брину и моле за своје мртве. Пошто су на Северу неупокојени лешеви сами могли сопственим речима да упозоре и затраже помоћ, улога пустињака била је излишна. Ипак, у *Псалтиру Боне од Луксембурја*, заједно са нагласком на постепеном распадању и отвореним гробовима, преузет је и седми актер иконографије легенде јужно од Алпа и преображен у слику на маргини у горњем левом углу странице – фигуру са капуљачом на глави и свитком у руци. Њена улога постаје јасна ако се сагледа визуелни потенцијал странице у целини. Објава гнусне пропадљивости изведена је на листовима начињеним од животињске коже, а читање је (мада је можда боље рећи *коришћење* књиге) у средњем веку укључивало свих пет чула.²³ Додир коже о кожу, држање „путеног тела“ рукописа, истраживање минијатура, не само оком већ и прстом, оснаживали су утисак телесности како приликом сусрета са Христовом раном на боку, појачавајући задовољство, тако и приликом контемплације лешева, увећавајући ужас. Странаца препуна бујања и цвркута птица заударала је задахом смрти толико да је фигура на маргини била принуђена да заклони нос и окрене главу. Седми лик легенде није више ту да подсети на молитве за душе упокојених, већ да нагласи смрад пропадљивости, и то не мртвих већ живих. Он није постављен над тројицом лешева, већ изнад лепих младих племића несвесних будућег усуда који чека сваког смртног човека. Он је упуслен као уводничар, фигура нејасног пола у коју је Бона од Луксембурга требало да се заодене приликом медитације, опонашајући згражавање над оним шта су племићи на путу да постану не опамете ли се на време. Слика на маргини била је модел исправног понашања власници рукописа.²⁴

Док би се и за друге маргиналне представе у *Псалтиру Боне од Луксембурја* могло рећи да су пружале путоказ племенитој госпи у остваривању њених још племенитијих тежњи – фигура са мердевинама на илуминацији Христове ране јасно ставља до знања војвоткињи да се „спусти“ и ступи у простор светости – улога слике дивљег човека *Малих часова* није толико јасна на први поглед. Премда би веза између њега и светог пустињака могла да се наслути, узимајући у обзир пуне и дивље пределе које обојица насељавају, препуне звери и чудеса, далеко од међа припитомљених области настањених заједница, овде ипак не говоримо о седмом актеру легенде јер се дивљи човек налази на приличној удаљености од минијатуре *Три жива*

22 A. Kinch, *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden et Boston, 2013, 124.

23 О важности свих пет чула у процесу читања у средњем веку видети у: M. Camille, “Sensations of the Page: Imaging Technologies and Medieval Illuminated Manuscripts”, in: *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*, G. Bornstein et T. Tinkle (eds.), Ann Arbor, 1998, 33-53.

24 О слици на маргини као posmatračevom modelu или antimodelu видети у: M. Camille, *Image on the Edge, нав. гело*, 26-31; K. A. Smith, *Self in the Taymouth Hours*, op. cit., 180.

и *ѿри мрѿва* и самим тим не претендује да узме учешће у сцени као што то чини фигура под капуљачом у *Псалѿиру Боне од Луксембурѿа*.

Међутим, иако је Свети Макарије изостављен, италијанска карактеристика нагласка на постепеном телесном распадању је опстала, и то са посебном пажњом усмереном ка изведби црта лица неупокојених лешева (сл. 3). Док је само други покојник остао без носа, ушију и очију, са отвореном утробом која сугерише поодмакли стадијум пропадања, први и трећи су још увек релативно добро очувани ако се изузму празне очне дупље првог преминулог. Минијатуре *Малих часова* се и композиционо и садржински прилично разликују од оних у *Псалѿиру Боне од Луксембурѿа*. Међутим, мада су далеко од дословног подражавања решења из рукописа мајке Жана од Берија, минијатуре одишу сличним духом. Можда нису могле да остваре тако сложено изаткан и усклађен медитативни пут какав је био понуђен војвоткињи да га следи, али се ипак и он завршавао ступањем пред Христово тело кроз сцену Оплакивања Христа (fol. 286r). Посматрач није заузимао место ожаложене мајке, али је контемплација слике и текста и даље водила ка саосећању и блискости са Спаситељем.²⁵ Иконографско решења минијатуре *Три жива и ѿри мрѿва* потврђује велику промишљеност. Избор текстова није преузет из *Псалѿира Боне из Луксембурѿа* само како би се потврдиле породичне споне и идеологија већ и да би се присвојила добро осмишљена духовна вежба. Неупокојена тела су распоређена тако да условно опонашају положаје живих. Нарочито је тај ефекат „огледања“²⁶ присутан на фигури првог умрлог чија глава недвосмислено упућује на првог од тројице племића. Њен положај, отворена уста, а посебно облик носа, потцртавали су сличност са племићем у црвеној одори и соколом на руци. Занимљиво је уочити како је управо ова фигура коју је извео илуминатор познат као псеудо-Жакмар крајње блиска портрету Жана од Берија истог уметника у *Малим часовима* где је војвода приказан у молитвеном ставу пред Светим Тројством, такође одевен у црвено (fol. 198r). Из овога постаје јасно да је војвода могао да види себе унутар приче како се сусреће са својим будућим одразом. Међутим, врхунац домишљатости илуминатора долази на видело са представом другог тела у стању распадања које је омогућило посматрачу да дословно и сам проживи оно што већ проживљава као насликан на сцени. Други леш је фронтално постављен и гледа директно у посматрача дочаравајући утисак приказаног сусрета који овим постаје доступан и „живоме“ изван слике. Тиме је војвода био у прилици не само да види себе у таквој ситуацији већ и да проживи такву ситуацију.²⁷

25 U poznom srednjem veku molitvenik je simbolično predstavljao Hristovo telo dok su mu rane bile reči ispisane mastilom. Videti: K. A. Smith, "The Neville of Hornby Hours and the Design of Literate Devotion", *The Art Bulletin* 81/ 1, 1999, 81.

26 Opširnije o efektu ogledanja u slici truleži videti u: S. G. Fein, "Life and Death, Reader and Page: Mirrors of Mortality in English Manuscripts", *Mosaic* 35 2002, 69-94.

27 Miniјatura *Tri živa i tri mrtva* u rukopisu Marije od Burgundije takođe je bila osmišljena tako da pruži svojoj vlasnici mogućnost proživljavanja susret sa leševima. Up. C. Kralik, "Death Is Not the End: The Encounter of the Three Living and the Three Dead in the Berlin Hours of Mary of Burgundy and Maximilian I", in: *The*

Каква је улога дивљег човека у свему овоме? Он се налази у доњем делу леве маргине и занимљиво је да крст који јасно излази из оквира сцене минијатуре постиже илузију простора којом посматрач стиче утисак да је длакаво створење са лобањом у руци њему ближе него сама представа *Три жива и њри мрјива* (сл. 4). Легенда делује као да није насликана у оквиру, већ иза њега.²⁸ Та близина посматрачу могла би да сугерише апотропејску улогу слике будући да су хибридна створења, чудовишта и прикази препуни гениталија на маргинама носили заштитну моћ којом су штитили рукопис од уништења, али и онога ко тај рукопис поседује.²⁹ Фигуре у дну страница манускрипта Боне од Луксембурга са хералдичким знамењем међу собом свакако су имале такав задатак.³⁰

Међутим, готово свака маргинална слика могла је да испуњава више улога истовремено. Веза са текстом или главном илуминацијом странице основна је одлика ове врсте представа. Приказ особе која пажљиво проучава лобању, макар била она и дивљи човек, насупротив насликаном војводи који не гледа у лешеве, већ у своје сапутнике, можда је требало да послужи Жану од Берија као модел исправног делања – да га подсети и подстакне на контемплацију сопствене смрти. Већ помињани сусрет посматрача са другим лешом служио би као исправка неумесног понашања насликаног племића у коме је власник рукописа себе препознавао, а слика на маргини пружала је исправан модел. Веровање у сагласје душе и тела условило је важност гестова као исказа унутрње врлине човека, те се од хришћана очекивало да све побожне радње пропрате адекватним ставовима и покретима.³¹ „Племенити дивљак“ је стога био критика и позив војводи да исправи своје неадекватне реакције приказане на слици.

Мада, да ли би Жан од Берија био спреман да се поистовети са неољуђеним створом? Примамљиво је направити аналогију са другом страницом рукописа *Малих часова* где је војвода представљен у молитвеном ставу пред Богородицом са Христом док је на маргини приказан просјак са бебом у наручју (сл. 5).³² Пажњу привлачи боја просјакових рита која је исте ружичасте нијансе као и скупочена одора сина Жана II и Боне од Луксембурга. Да ли је и ово критика војводе од Берија, најбогатијег човека у Француској, који је требало да се сети неопходне хришћанске понизности и смерности кроз слику сиромаша? Да ли је ово критика његовог богатства које треба да дели онима који немају ништа, уместо што га расипа на своје егзотичне животи-

Ends of the Body: Identity and Community in Medieval Culture, S. C. Akbari et J. Ross (eds.), Toronto, 2013, 61-85.

28 Up. P. Sheingorn, “Making the Cognitive Turn in Art History: A Case Study”, in: *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*, M. Bailar (ed.), Houston, 2010, 145-200.

29 Up. B. A. R. Stanton, *op. cit.*, 75-78.

30 A. Lermack, “Demons and Dynasty: The Armorial in the Psalter of Bonne of Luxembourg”, *Medieval Perspectives* 21, 2005, 97-118.

31 K. A. Smith, *Self in the Taymouth Hours*, *op. cit.*, 176.

32 O овој минијaturi опширније видети у: M. Camille, *Image on the Edge*, *op. cit.*, 134.

ње, па и на два пса која му праве друштво приликом молитве? Тешко да би поручилац тако нешто желео у сопственом рукопису. Иронично, чини се да маргинална слика представља потврду да Богородица насликана на главној илуминацији странице није глува за војводине молитве. Према средњовековном схватању, сиромашни постоје како би омогућили спасење богатима. Они допуштају поседовање и гомилање блага уколико се моралне хришћанске обавезе испуњавају.³³ Просјак са дететом на маргини не пародира Богомајку са Христом у наручју, већ управо тим наликовањем ставова описује повезаност коју Жан од Берија постиже са Богородицом преко даривања онима којима је помоћ неопходна. Ружичасте хаљине „краљевића и просјака“ не говоре о њиховој сличности која би омогућила замену идентитета као у роману Марка Твена, већ о побожном дару војводе, попут Светог Мартина Турског,³⁴ онима којима је помоћ била преко потребна.

Медлин Кавинес (Madeline Caviness) изнела је занимљиво запажање у свом чланку посвећеном *Часовима Жане од Евра* сугеришући могућност да су слике на маргинама у молитвенику младе краљице биле замишљене као nelaгодни призори који би својим неспокојем усмеравали читатељку на свети текст, не дајући могућност погледу да превише лута.³⁵ Да ли је дивљи човек *Малих часова* могао да изазове сличан ефекат? Занимљива је помисао на могућност да се један заговорник високе дворске културе, тако префињеног и истанчаног укуса какав је био Жан од Берија, више ужасне сопствене идентификације са призором дивљака него представом трулежи на минијатури изнад. Не треба изгубити из вида да је изведба минијатура овог сегмета рукописа приведена крају након догађаја упамћеног као *bal des sauvages* када се Шарл VI, недуго после опоравка од првог наступа лудила, са петорицом својих дворјана маскирао, не рекавши никоме, у дивљег човека при покушају да подигне атмосферу на венчању једне краљичине пратиље. Покушај шале се завршио инцидентом у коме је краљев брат са својим пријатељем, не знајући ко су људи под маскама, запалио незване дивљаке.³⁶ Овај немили догађај, који је замало стајао Шарла VI живота, одјекнуо је краљевством и нашао своје место у бројним хроникама и пратећим минијатурама.³⁷ У случају *Малих часова* чини се да су „краљевић и простак“ имали још слабије шансе за замену идентитета од „краљевића и просјака“.

Часови Жане од Евра такође чувају готово сасвим идентичну слику дивљег човека на маргини (сл. 6). Длакава фигура са коском и лобањом у рукама стоји уз текст молитава посвећених Богородици. Она прати стих пре-

33 K. A. Smith, "Margin", *op. cit.*, 37. Up. i: G. B. Guest, "A Discourse on the Poor: The Hours of Jeanne d'Evreux", *Viator* 26, 1995, 153-180.

34 Будући да је једном приликом поделио свој плашт напола како би огнуо просјака, Свети Мартин Турски био је идеални модел свима који су помагали сиромашне. Видети: M. Camille, *Image on the Edge, op. cit.*, 132.

35 M. H. Caviness, "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed", *Speculum* 68/2, 1993, 333-362.

36 Događaj je prepričan u: B. W. Tuchman, *Daleko zrcalo: Zlosretno XIV stoljeće*, deo II, Zagreb, 1984, 207-209.

37 B. S. Oosterwijk, "Of Dead Kings, Dukes, and Constables: the Historical Context of the Danse Macanre in Late Medieval Paris", *Journal of the British Archaeological Association* 161, 2008, 151-152.

узет из Јеванђеља по Луки које бележи речи захвалности пророка Захарије: „Заклетве којом се закле Аврааму оцу нашем, да ће нам дати.“ (Лк 1:73).³⁸ Представе на маргинама су каткад илустровале текст коме су додељене, а још чешће поједину реч датог наратива постајући *imagines verborum*.³⁹ Ова игра „оваплоћења речи“ није подразумевала дословну илустрацију појма. Штавише, то је избегавано. Будући да су лаици учили да читају из молитвеника, домишљатост пратећих приказа требало је да их увуче у дубље промишљање текста обједињујући учење, молитву и својеврсну забаву.⁴⁰ Сlike на маргинама су тако могле да послуже и као мнемонички окидачи јер је текст, читан из дана у дан, после неког времена бивао трајно урезан у памћење и било је довољно да читалац/посматрач рукописа прати упечатљиве маргиналне представе приликом молитве уместо записаног наратива.⁴¹ Али како повезати библијски стих са дивљим човеком?

Да би се разрешила загонетка како у *Часовима Жане од Евра*, тако и у *Малим часовима*, потребно је слику ставити у контекст. Мајкл Камил (Michael Camille) приметио је како је представама на маргинама рукописних књига својствена игра у којој се оне „претварају да избегавају значење“.⁴² Док су оне неретко трагови усменог предања, укључујући веровања, приче, изреке, питалице, чарања и псовке,⁴³ њихово значење се може наслутити или докучити уколико је нешто од тога дошло до нас записано или упамћено унутар народне традиције. Лобања у руци дивљег човека, тог амбивалентног митског бића средњовековног фолклора,⁴⁴ свакако упућује на веровања у вези са мртвима, води нас ка легендама које говоре о њему као о господару мртвих. Говорило се да на дан Светог Мартина (11. новембар) медвед и дивљи човек излазе из својих пећина да објаве почетак зиме. Зима је, како многе приче казују, била годишње доба када су духови највише лутали земљом, а пећина је у имагинацији народних легенди симболизовала земљу мртвих.⁴⁵ Међутим, премда отеловљава идеје смрти, у фолклору је умирање било само половина вечитог круга препорода тако да је дивљем човеку запала у удео и бестијална улога фигуре „чијим венама тече зелени сок обнове“. Приказујући, дакле, на маргини *Малих часова* хтонско биће повезано са агрикултуралним просперитетом, бујањем, сексуалном потентношћу и „гозбовањем“,⁴⁶ слика у дну стране је потпуна супротност распадању и трулежи на горњој минијатури. Тај антагонизам између главне илуминације и мар-

38 „Jusiurandum, quod iuravit ad Abraham patrem nostrum: daturum se nobis.“ Kompletan tekst Bogorodičinog oficija videti u: G. Gunhouse, The Hypertext Book of Hours <http://www.medievalist.net/hourstxt/home.htm>

39 L. F. Sandler, “The Word in the Text”, *op. cit.*, 33.

40 *Ibid.*, 97.

41 *Ibid.*

42 M. Camille, *Image on the Edge*, *op. cit.*, 9.

43 L. F. Sandler, “The Study of Marginal Imagery”, *op. cit.*, 27.

44 M. Jones, “Wild Man”, in: *Medieval Folklore: A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*, C. Lindahl et al. (eds.), New York, 2002, 433-435.

45 J.-C. Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*, Chicago et London, 1998, 111-112, 175.

46 N. Caciola, *Discerning spirits: Sanctity and possession in the later Middle Ages* (PhD dissertation), Michigan, 1994, 194-195.

гиналне представе додатно потпирује текст поеме *Три жива и три мртва* који назива тројицу живих *nobles hommes*.⁴⁷ Дивљак као антипод племићу води ка закључку да је он за Жана од Берија био антимодел, а не модел.⁴⁸ И заиста, *homme sauvage* је вечити „други“ у очима ољуђених припадника друштва.⁴⁹ Бестијално обличје било је све што његов посматрач није. Будући важан члан уређене заједнице друштва, од војводе се очекивало да врши одговарајуће племените и „ољуђене“ дужности свог положаја непознате онима који су насељавали маргине *terrae mundi*. А једна од најважнијих дужности човека уређеног хришћанског света било је старање о судбини мртвих на оном свету.⁵⁰

Занимљиво је да дивљи човек у *Часовима Жана од Евра* прати стих у којем се помињу речи *iusiurandum* (заклетва) и *patrem nostrum* (оцу нашем). Увек треба имати на уму чињеницу да умеће читања текста на латинском није нужно подразумевало и његово разумевање.⁵¹ Речи су биле промишљане, али не увек нужно на начин својствен данашњем човеку. Понекад би се пре могло говорити о наслуђивању значења прочитаног него дословном поимању целокупног садржаја. Стихови светог текста на латинском имали су готово својства инкантација и њихова делотворност није овисила о разумевању, већ изговарању молитава наглас.⁵² За младу француску краљицу, Жану од Евра, било је довољно да познаје значење речи *iusiurandum* и *pater noster*⁵³ и њиховим довођењем у међусобну везу присетила би се сопствене обавезе да упути молитве за своје преминуле претке. Са друге стране, пратећа фигура дивљег човека приказивала је немогућност неољуђене особе, сасвим другачије од свог племенитог посматрача, да појми ову хришћанску дужност упркос усиљеном зурењу у лобању пред собом. Идентичну улогу имала је иста слика на маргини у *Малим часовима* Жана од Берија подстичући посматрача да главну минијатуру сагледа на нови начин. Тражењем скривених кореспонденција између текста, главне илуминације и слике дивљег човека на светло су извирале нове могућности поимања сусрета војводе са приказом неупокојених лешева. Жан од Берија је поредећи себе са шумским дивљаком као антимоделом могао да промисли кључне разлике међу њима, а које опет одговарају контексту приказане сцене на минијатури. То је, свакако, реч о обавезама које људи цивилизованог света хришћанских заједница дугују мртвима, дужности које не постоје међу фриволним бићима чија је једина тежња да задовоље сопствене нагоне. Стога, поред медитације над страшним будућим одразом, војвода је био у стању да помоћу мале слике

47 Ceo tekst poeme u *Malim časovima* videti u. S. Glixelli, *Les Cinq Poemes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914, 4-13, 18, 53-55, 83-91.

48 Видети напомену 23.

49 B. Baert, "Caliban as a Wild-Man: An Iconographical Approach", in: *Constellation Caliban: Figurations of a Character*, N. Lie et T. D'haen (eds.), Amsterdam et Atlanta, 1997, 48.

50 A. Kinch, *op. cit.*, 109-144.

51 L. F. Sandler, "The Word in the Text", *op. cit.*, 87-99.

52 A. R. Stanton, *op. cit.*, 98. Videti i: D. C. Skemer, *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*, University Park, 2006, 268-278.

53 Значење речи *pater noster* јој је засигурно било познато преко молитве *Pater Noster* (Оче наш).

на маргини сусрет са неупокојеним лешевима сагледа и као јављање душа умрлих из дубина чистишишта.⁵⁴

Странице са представом *Три жива и три мртва* у *Псалтиру Боне од Луксембурга*, без обзира на своју улогу у програму манускрипта као подстрекивача ходочасничког напредовања на лествици *Шести нивоа милосрђа*, такође је требало да подсети војвоткињу на молитве за мртве претке.⁵⁵ Брижљиво изведена хералдичка знамења при дну листова књиге, својеврсни „породични портрети“ овог раздобља, испуњавала су „литургијску функцију“ опомињући власницу рукописа којима је од преминулих припадника породичној лози потребна њена посредничка молитва.⁵⁶ Није случајно ни то што се боје грбова понављају у позадини главних минијатура као њихов визуелни ехо, и то јасно наглашавајући да је простор који настањују мртви сасвим различит у односу на онај у коме се налазе живи.⁵⁷ Тиме се недвосмислено ставља до знања да су лешеве у стању распадања заправо душе измучене чистишишним мукама које само живи својим молитвама могу да убрзају.⁵⁸ Дакле, очито је да су грбови под сценом легенде три жива и три мртва испуњавали исту улогу као и дивљи човек изведен такође под минијатуром исте садржине у *Малим часовима*.

Свака слика у рукописној књизи живела је као део посебног света странице коме је давала свој допринос, те је тако непотпун покушај реконструкције посматрачевог/читаочевог доживљаја ако се сва „визуелна бука“ маргиналних представа занемари. Из спроведене анализе јасно се уочава да повезаност *Псалтира Боне од Луксембурга* и *Малих часова* војводе од Берија далеко надилази само избор и распоред текстова на народном језику. Сви идејни аспекти уткани у минијатуре оба рукописа потпуно су истоветни упркос примени потпуно различитих иконографских решења и није их могуће уочити ако се у обзир не узму и слике на маргинама.

54 О prikazivanju duhova kao neupokojenih leševa u kasnom srednjem veku videti u: J.-C. Schmitt, *op. cit.*, 205-210.

55 A. Kinch, *op. cit.*, 133-136.

56 О „liturgijskoj funkciji“ grbova u molitvenicima videti u: C. Kralik, “Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead”, in: *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, S. Oosterwijk et S. Knöll (eds.), Newcastle upon Tyne, 2011, 141-143; M. Michael, “The Privilege of ‘Proximity’: Towards a Re-definition of the Function of Armorial”, *Journal of Medieval History* 23, 1997, 55-75.

57 A. Kinch, *loc. cit.*

58 О телесном распадану као једној од чистишишних мука видети у: Ј. Ђорђевић, „Лепота лобање: Посмртни остаци обичних мртвих у култури и визуелној култури касног средњег века“, у: *Језици и културе у времену и простору* IV/1, Нови Сад, 2015, 47-49.

ЛИТЕРАТУРА:

- Baert, Barbara. "Caliban as a Wild-Man: An Iconographical Approach", in: *Constellation Caliban: Figurations of a Character* (eds.) N. Lie et T. D'haen, Rodopi, Amsterdam et Atlanta, 1997.
- Bynum, Caroline Walker. *Jesus As Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles et London, 1982.
- Bynum, Caroline Walker. *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Zone Books, New York, 2011.
- Glixelli, Stefan. *Les Cinq Poemes des trois morts et des trois vifs*, Champion, Paris, 1914.
- Guest, Gerald B. "A Discourse on the Poor: The Hours of Jeanne d'Evreux", *Viator* 26, 1995, 153-180.
- Gunhouse, Glenn. *The Hypertext Book of Hours*
<http://www.medievalist.net/hourstxt/home.htm> [приступљено 22. 4. 2016]
- Deuchler, Florens. "Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 29/6, 1971, 267-278.
- Ђорђевић, Јаков. *Макадрисџичке прегдсџае у зајадноевројској умејносџи од XIII до XV века. Особеносџи иконоџрафије северно и јужно од Алџа* (мастер рад) Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- Ђорђевић, Јаков. „Лепота лобање: Посмртни остаџи обичних мртвих у култури и визуелној култури касног средњег века“, у: *Језиџи и кулџуре у времену и просџору IV/1*, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, 2015, 43-54.
- Jones, Malcolm. "Wild Man", in: *Medieval Folklore: A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*, C. Lindahl et al. (eds.), Oxford University Press, New York, 2002, 433-435.
- Kinch, Ashby. *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Brill, Leiden et Boston, 2013.
- Kralik, Christine. "Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead", in: *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, S. Oosterwijk et S. Knöll (eds.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, 133-154.
- Kralik, Christine. "Death Is Not the End: The Encounter of the Three Living and the Three Dead in the Berlin Hours of Mary of Burgundy and Maximilian I", in: *The Ends of the Body: Identity and Community in Medieval Culture*, S. C. Akbari et J. Ross (eds.), University of Toronto Press, Toronto, 2013, 61-85.
- Lermack, Annette I. *Fit for a queen: The Psalter of Bonne of Luxembourg at the Cloisters*, (PhD dissertation), University of Iowa, 1999.
- Lermack, Annette. "Demons and Dynasty: The Armorial in the Psalter of Bonne of Luxembourg", *Medieval Perspectives* 21, 2005, 97-118.

- Lermack, Annette. "Spiritual Pilgrimage in the Psalter of Bonne of Luxembourg", in: *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, R. Bork et A. Kann (eds.), Ashgate, Aldershot et Burlington, 2008, 97-111.
- Manion, Margaret. "Art and Devotion: The Prayer Books of Jean de Berry", in: *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, M. Manion et B. J. Muir (eds.), Harwood Academic Publishers, Chur, 1993, 177-200.
- Michael, Michael. "The Privilege of 'Proximity': Towards a Re-definition of the Function of Armorial", *Journal of Medieval History* 23, 1997, 55-75.
- Olariu, Dominic. "Thomas Aquinas' definition of the imago Dei and the development of lifelike portraiture", *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* 17/2, 2013. <http://cem.revues.org/13251> [приступљено 22. 4. 2016]
- Oosterwijk, Sophie. "Of Dead Kings, Dukes, and Constables: the Historical Context of the Danse Macanre in Late Medieval Paris", *Journal of the British Archaeological Association* 161, 2008, 131-162.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. 1, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1971.
- Sandler, Lucy Freeman. "The Word in the Text and the Image in the Margin: The Case of the Luttrell Psalter", *The Journal of the Walters Art Gallery* 54, 1996, 87-99.
- Sandler, Lucy Freeman. "The Study of Marginal Imagery, Past, Present, and Future", *Studies in Iconography* 18, 1997, 1-49.
- Skemer, Don C. *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2006.
- Smith, Kathryn A. "The Neville of Hornby Hours and the Design of Literate Devotion", *The Art Bulletin* 81/ 1, 1999, 72-92.
- Smith, Kathryn A. "Book, Body, and the Construction of the Self in the Taymouth Hours", in: *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe: Gender, Power, Patronage, and the Authority of Religion in Latin Christendom*, K. A. Smith et S. Wells (eds.), Brill, Leiden et Boston, 2009, 173-204.
- Smith, Kathryn A. "Margin", *Studies in Iconography* 33, 2012, 29-44.
- Stanton, Anne Rudloff. "Turning the Pages: Marginal Narratives and Devotional Practice in Gothic Prayerbooks", in: *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, S. Blick et L. D. Gelfand (eds.), Brill, Leiden et Boston, 2011, 75-121.
- Sheingorn, Pamela. "Making the Cognitive Turn in Art History: A Case Study", in: *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*, M. Bailar (ed.), Rice University Press, Houston, 2010, 145-200.
- Schmitt, Jean-Claude. *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*, University of Chicago Press, Chicago et London, 1998.
- Tuchman, Barbara W. *Daleko zrcalo: Zlosretno XIV stoljeće*, deo II, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984.
- Fein, Susanna Greer. "Life and Death, Reader and Page: Mirrors of Mortality in English Manuscripts", *Mosaic* 35 2002, 69-94.
- Caviness, Madeline H. "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed", *Speculum* 68/2, 1993, 333-362.

- Camille, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Reaktion, London, 1992.
- Camille, Michael. "Play Piety and Perversity in Medieval Marginal Manuscript Illumination", *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, K. Kröll et. H. Steger (hgg.), Rombach Verlag, Freiburg 1994, 171-192.
- Camille, Michael. "Sensations of the Page: Imaging Technologies and Medieval Illuminated Manuscripts", in: *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*, G. Bornstein et T. Tinkle (eds.), University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998, 33-53.
- Caciola, Nancy. *Discerning spirits: Sanctity and possession in the later Middle Ages* (PhD dissertation), University of Michigan, 1994.
- Cornini, Guido. "Non Est in Toto Sanctior Orbe Locus: Collecting Relics in Early Medieval Rome", in: *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, M. Bagnoli et al. (eds.), British Museum Press, London, 2011, 68-78.
- Wieck, R. S. *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, George Braziller, New York, 1988.

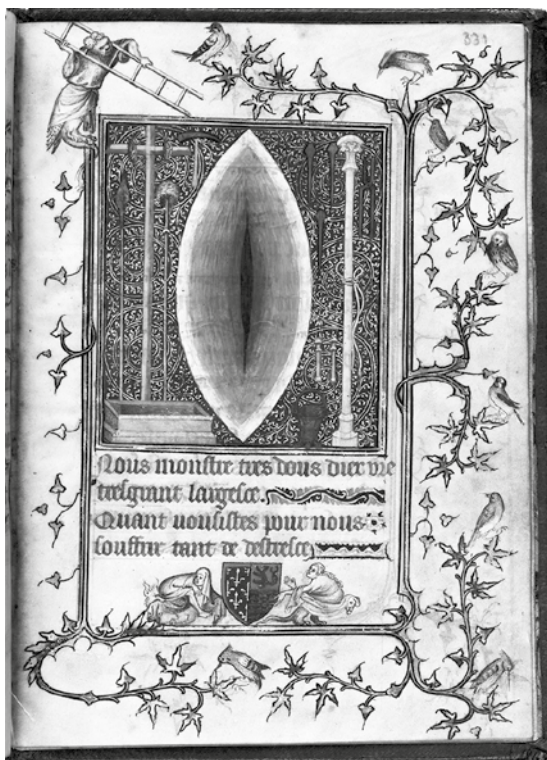
THE MARGINAL IMAGE OF A WILD MAN IN THE PETITES HOURS OF DUKE
OF BERRY AND ITS PURPOSE IN CONTEXT OF THE PAGE

SUMMARY

The Petite Hours of Jean, Duke of Berry contains a set of vernacular texts which were arranged in the same order as in the Psalter of Bonne of Luxemburg. Though these illustrated portions share the same ideas, the iconography of their illuminations is quite different. This paper explores visual solutions employed in the miniatures of the Three Living and Three Dead and their relationships with the surrounding marginal imagery. Following the trail set by the new iconology, special emphasis is placed on the representation of a wild man in the Petite Hours arguing that this image altered the viewer's experience of the main illumination, making it similar to the response toward the page in the prayer book of the duke's mother, Bonne of Luxemburg.

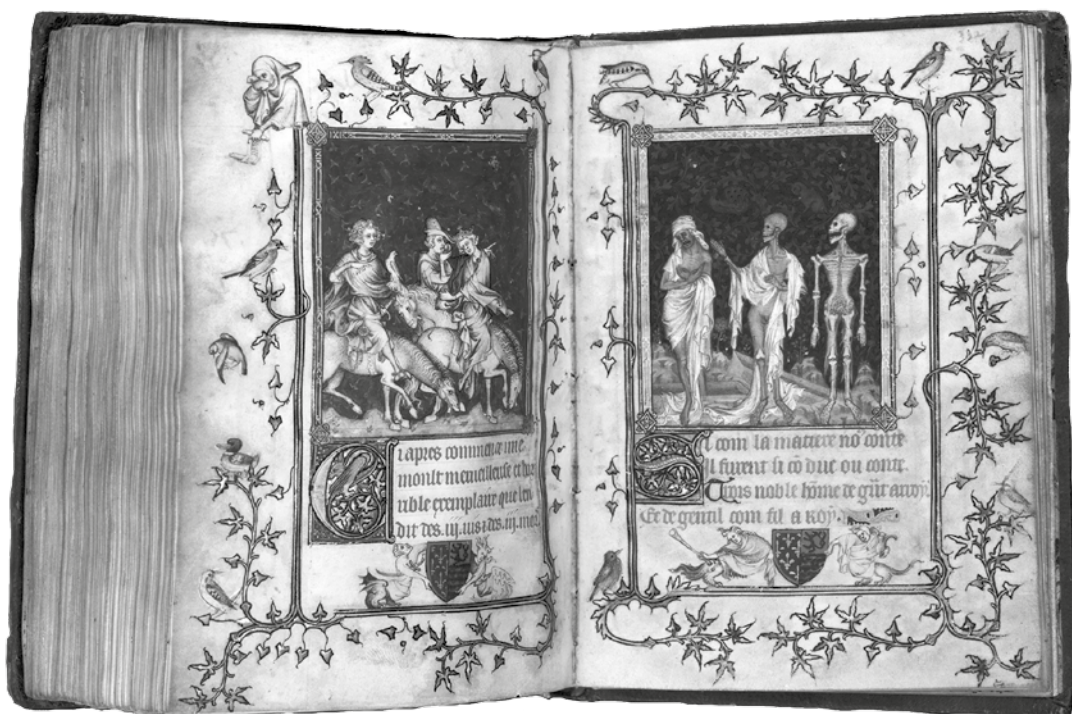
The miniatures of the Three Living and Three Dead in both manuscripts, though markedly different, share the distinctive characteristics typical of the iconography developed south of the Alps. These *Italian* features highlight the gradual process of physical decomposition in order to emphasize the horrors of decay. Thereby, the viewers of both manuscripts were invited to contemplate their own mortality. However, more often than not, the macabre imagery in lay devotional books was employed to remind the owners to pray for the souls of their ancestors and other deceased family members. It has been remarked that the coats of arms placed near the illumination of the Legend in the Psalter of Bonne of Luxemburg fulfilled the role of the reminders. Yet this layer of meaning cannot be read from the representation of the Three Living and Three Dead in the Petites Hours unless the marginal image of the wild man is taken into consideration. Being the frivolous creature of medieval folklore that inhabits places far from the ordered Christian civilized world, the sacred duty to pray for the dead was unknown to the *homme sauvage*. Therefore, this marginal figure in connection with the image and text of the Legend was designed as an anti-model for the pious viewer, who was reminded not only of his own mortality, but of his responsibility towards the dead ancestors as well.

Keywords: wild man, Three Living and Three Dead, Jean of Berry, Bonne of Luxemburg, marginal image, macabre imagery



Сл. 1 - Христова рана на доку, пре 1349, 12,6 x 9 cm, Псалтир Боне од Луксембурџа, fol. 331, Метрополитен музеј, Њујорк (OASC, www.metmuseum.org)

Fig 1 - *Christ's Wound on the Side*, before 1349, 12.6 x 9 cm, Psalter of Bonne of Luxemburg, fol. 331, Metropolitan Museum, New York (OASC, www.metmuseum.org)



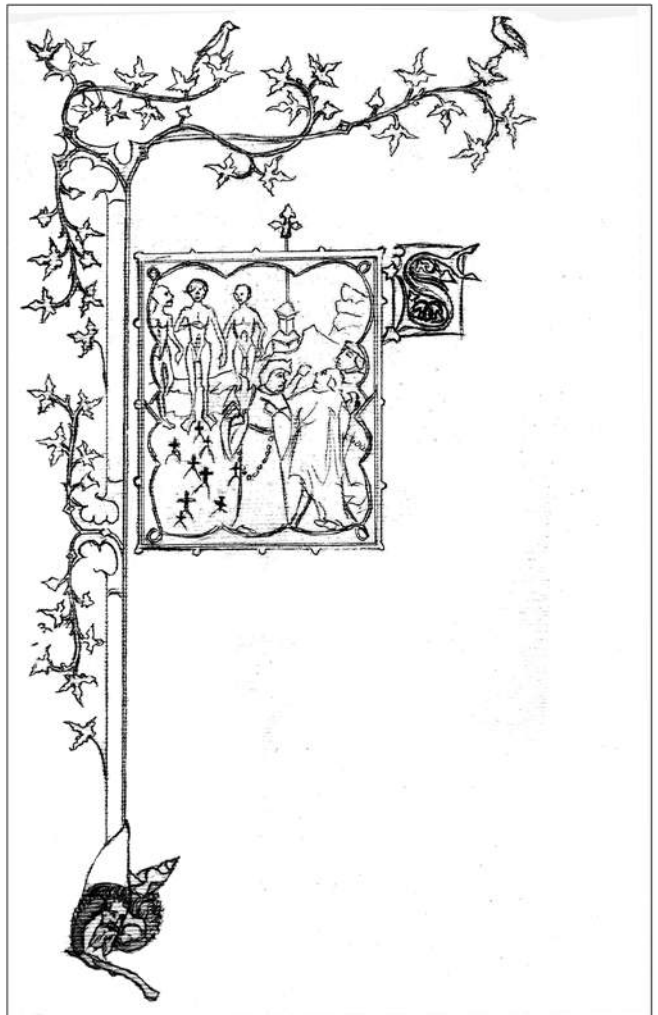
Сл. 2 - Три жива и три мртва, пре 1349, 12,6 x 9 cm, Псалтир Боне од Луксембурџа, fol. 321v-322r, Метрополитен музеј, Њујорк (OASC, www.metmuseum.org)

Fig 2 - *Three Living and Three Dead*, before 1349, 12.6 x 9 cm, Psalter of Bonne of Luxemburg, fol. 321v-322r, Metropolitan Museum, New York (OASC, www.metmuseum.org)



Сл. 3 - Три жива и њри мрџва, 1385–1390, 5,5 × 5 cm, Мали часови војводе од Берија, fol. 282r, Француска национална библиотека, Париз (A. Kinch, *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden et Boston, 2013, 135, сл. 6)

Fig 3 - *Three Living and Three Dead*, 1385-1390, 5.5 × 5 cm, The Petite Hours of Duke of Berry, fol. 282r, French National Library, Paris (A. Kinch, *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden et Boston, 2013, 135, fig. 6)

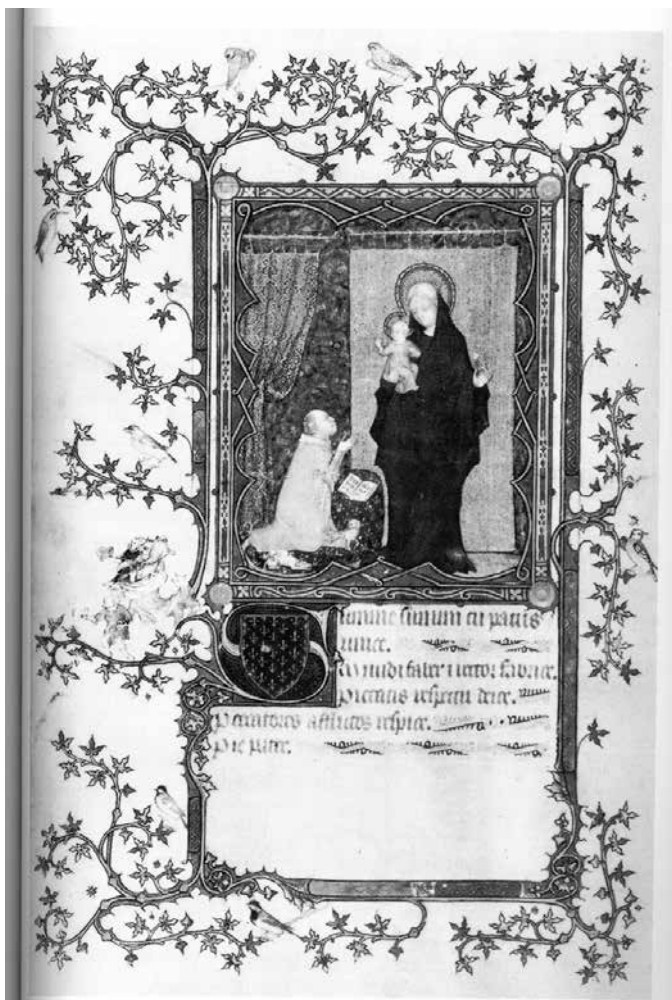


Сл. 4 - Цртеж странице Малих часова са представом Три жива и њри мрџва и сликом дивљег човека на маргини (цртеж: Сара Ђорђевић)

Fig 4 - Drawing of a page from The Petite Hours with the presentation *Three Living and Three Dead* and the image of the wild man on the margin (drawing: Sara Đorđević)

Сл. 5 - Жан од Берија пред Бојородицом са малим Христјом, 1385-1390, 21,5 × 14,5 cm, Мали часови војводе од Берија, fol. 97v, Француска национална библиотека, Париз (M. Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London, 1992, 135, сл. 72)

Fig 5 - Jean of Berry before the Mother of God with the Infant Christ, 1385-1390, 21.5 × 14.5 cm, The Petite Hours of Duke of Berry, fol. 97v, French National Library, Paris (M. Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London, 1992, 135, fig. 72)



Сл. 6 - Дивљи човек (детал), 1324-1328, 9,2 × 6,2 cm, Часови Жане од Евре, fol. 50v, Метрополитен музеј, Њујорк (OASC, www.metmuseum.org)

Fig 6 - The Wild Man (detail), 1324-1328, 9.2 × 6.2 cm, Prayer Book of Jeanne d'Evreux, fol. 50v, Metropolitan Museum, New York (OASC, www.metmuseum.org)



Миљана М. МАТИЋ

Београд

ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ ИКОНОПИСА
ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ НИКОЛЕ У ШИШЕВУ И
МОНАСТИРА СВЕТОГ НИКОЛЕ У НИРИ: ДЕЛА У ЗБИРКАМА
НАРОДНОГ МУЗЕЈА И МУЗЕЈА СПЦ У БЕОГРАДУ¹

Јосифу и Свeйлани Пешевски

Сажетак: Текст је посвећен недовољно проученим делима поствизантијског иконописа из Народног музеја и Музеја СПЦ у Београду, пореклом из Цркве Светог Николе (Светог Атанасија) у селу Шишево и манастира Светог Николе у Нири (Светог Николе Шишевског): икони Богородице са Христом из 1601/02. године (инв. бр. 1787), односно десном крилу царских двери (инв. бр. 549) и основи иконостасног крста (инв. бр. 550, стара ознака ДК 1645). По први пут се објављују натпис на Богородичиној икони и изглед оштећене основе иконостасног крста из 1645/46. године, са делимично сачуваним дуборезбареним представама афронтираних змајева, допојасним приказом Христа у гробу и ктиторским натписом аутора, јеромонаха Онуфрија. Тражењем аналогија отвара се поље компаративне анализе са хронолошки и иконографски сродним остварењима.

Кључне речи: иконопис, дуборез, Свети Никола у Шишеву, Свети Никола у Нири, Народни музеј, Музеј СПЦ

Око шеснаест километара северозападно од Скопља налази се изузетно живописна клисура реке Треске, стрми кањон усечен у кречњачке стене високе и до хиљаду метара. На њеном улазу подигнуто је неколико цркава,

¹ Истраживање на основу кога је рад писан обављено је у Народном музеју и Музеју Српске православне цркве у Београду у више наврата у периоду између 2009. и 2016. године.



које су интензивно живеле и у време турске власти. Овим текстом желимо да укажемо на дела која су некада припадала Храму Светог Николе (Светог Атанасија) у селу Шишево и манастиру Светог Николе у Нири, а данас се чувају у Народном музеју и Музеју СПЦ у Београду. Обе цркве су припадале скопској епархији која је од 1557. до 1766. године била под јурисдикцијом обновљене Пећке патријаршије.²

На десној обали реке Треске, на узвишењу изнад Шишева, смештена је црква првобитно посвећена Светом Николи, сада Светом Атанасију, окружена православним гробљем. То је мала једнобродна грађевина засведена полукружним сводом, са тространом апсидом на истоку, подигнута на темељима старије грађевине у првој половини 14. века. Живопис је настао 1565. године, како је забележено у ктиторском натпису исписаном изнад друге зоне фресака. Извела га је група грчких мајстора.³ У храму се сада налазе само царске двери са представом Благовести, савремене живопису, док је остатак иконостаса из 19. века.⁴ Како је олтарска преграда изгледала у 17. веку није познато. Једно дело иконописа, скоро сасвим непознато широј стручној јавности, некада је, изгледа, припадало Цркви Светог Николе (Светог Атанасија). У поствизантијској збирци Народног музеја у Београду се под инвентарним бројем 1787 чува икона Богородице са малим Христом (сл. 1), за коју се у инвентарној књизи наводи да је „нађена у цркви Светог Николе у селу Шишеву“ и да је „добијена из дворске збирке преко Извршног одбора марта-априла 1950. године“.⁵ У благо удубљеном средишњем пољу иконе димензија 64 × 43,5 × 3,2 cm допојасно је приказана Богородица на подлози од гипсане препаратуре како на левици држи Сина $\text{ϩ̅} \text{ϩ̅}$ (сл. 2). У трочетвртинском ставу окренута је ка њему и молитвено му се обраћа десницом. Лик и торзо Христа су чеоно насликани. Он десном руком благосиља у страну, а у левој има свитак. Бојени слој горњег сегмента позадине је истрвен. Нимбови су по ободу пунктирани и позлаћени, као и оквир иконе, дуж чије је ивице пурпурна бордура. На њеном доњем рубу је први део цинобером исписаног ктиторског натписа. Он почиње на доњој ивици оквира, где су наведена имена приложника Неда и С(т)ојка и година израде дела – 7110. од постанка света, односно 1601/1602. од Христовог рођења: $\text{Γ(ΟΣΠΟΔ)Ν ΡΑΒΑ ΚΟΖΕΕΓΟ : ΝΕΔΑ Ν Σ[Τ]ΟΙΚΟ Μ̅ ΚΑ Λ[Χ]ΤΟ Ζ̅ ρ̅ Ι̅}$. Завршава се у дну десне ивице оквира поменом ктитора Рајка, Стојана (?) и још једног приложника,

2 А. Василески, „Манастир Свети Никола Шишевски“, у: Е. Димитрова и др., *Мајка - културно наследство*, Скопје, 2011, 204.

3 Р. Љубинковић, *Српски црквени синоменици у клисури реке Треске*, Скопље, 1940, 22-28; С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад, 1965, 164; С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд, 1995, 92 нап. 67; В. Поповска-Коробар, „Свети Атанасиј (Свети Никола) Шишевски“, у: *Македонско културно наследство: Хришћански синоменици*, Скопје, 2008, 28-31; А. Василески, „Св. Атанасиј (Св. Никола), с. Шишево“, у: Е. Димитрова и др., *нав. дело*, 232-244.

4 М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд, 1965, 127-128 таб. LXXXVIII; Поповска-Коробар, *нав. дело*, 31.

5 За наведене податке и репродукцију дела захвалност дугујем мр Бранки Иванић, музејском саветнику Народног музеја у Београду.

чије је име оштећено: н ран | ка | н . | .. | н с[т] | оа[н] (сл. 3).⁶ Димензије и тематика иконе наговештавају да је могла припадати престоном низу. Како нема података ни о једној другој икони из Цркве Светог Николе, и када би се поуздано могло установити да се икона Богородице са Христом првобитно налазила на иконостасу овог храма – што није потврђено у ктиторском натпису на њеном оквиру, тешко је претпоставити како је он изгледао у том периоду.

Допојасна представа Богородице се малим Христом на икони из Цркве Светог Николе у Шишеву одговара иконографском типу Путеводитељке (Одигитрије), једном од најзаступљенијих у поствизантијском иконопису 16. и 17. века. Ово остварење је дело анонимног мајстора чији је стил близак провинцијалним сликарима бочних развојних линија иконописа обновљене Пећке патријаршије. По свему судећи, реч је о локалном зографу који се угледао на један од најпопуларнијих предлогака друге половине 16. века, који користе бољи мајстори тог времена, попут зографа Митрофана. Он је за манастир Благовештење у Овчарско-Кабларској клисури исте године када је настала и икона из Цркве Светог Николе (1601/02) насликао икону Богородице са Христом, остављајући у ктиторском натпису и помен свог имена.⁷ Иако су особености техничке изведбе и стила аутора шишевске иконе уобичајене и просечне, она је драгоцене јер се убраја у ред малобројних сачуваних и прецизно датираних дела иконописа на самом југу обновљене Пећке патријаршије с почетка 17. века. Одабрано решење и стил ову икону чине блиском већем броју провинцијалних икона српских сликара-анонима с краја 16. и почетка 17. века на Косову и у Метохији – из Чабића, Кијева и Дечана.⁸ Сличних примера на територији Патријаршије има и међу иконама исте тематике из средине и друге половине 17. столећа, попут иконе Богородице Пречисте из манастира Подврх код Бијелог Поља (1664).⁹ Аутор иконе Богородице са Христом из Цркве Светог Николе (Светог Атанасија) у Шишеву мање вешто моделује форме, лишшавајући приказ детаља, па њиме доминира линеаризам. Недовољно вешто пропорционише фигуру Христа, чија је глава знатно мања у односу на остатак тела. Сликајући лик малог Исусу-

6 До сада је икона публикована само у каталозима изложби *Медијтерански њуџеви хришћанске иконе (Le vie mediterranee dell' icona cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado, a cura di B. Ivanić, Provincia di Bari, Bari, Pinacoteca Provinciale, 14. dicembre 2001 - 31. gennaio 2002, Београд, 2001, кат. бр. 7) и Православни свеј. Лик Христоса у иконографији Источне Европе (Православный мир. Образ Христоса в иконографии сѣван Восѣочной Европы 17. сѣнтября-5. декабрь 2013, Минск, 2013), у коме су имена ктитора прочитана као Недељко и Јанко.*

7 Р. Станић, „Прилог познавању сликарске делатности у овчарско-кабларским манастирима“, *Зборник радова Народне музеја у Чачку* 2, Чачак, 1982, 14-21; Д. Рајић и М. Тимотијевић, *Манастири овчарско-кабларске клисуре*, Чачак, 1994, 214-215, сл. 180-181; Р. Станић и др., *Иконостас цркве манастира Благовештења под Кабларом – реконструкција и презентација*, Београд 1994, 13-15 сл. 4; С. Пејић и Б. Пешић, „Благовештење кабларско – првобитна просторна структура и ентеријер“, *Зограф* 24, Београд, 1995, 91-93 нап. 4, сл. 4.

8 П. Пајкић, „Сеоске цркве у долини Белог Дрима“, *Старине Косова и Метохије* 1, Приштина, 1961, 162, 171; М. Шаkota, *Дечанска ризница*, Београд, 1984, 98-99, 118-119 (са старијом литературом), сл. X, 38-41; Г. Суботић, *Долац и Чабићи*, Београд, 2012, 92-96.

9 А. Сковран, „Црква манастира Светог Николе у Подврху“, у: *Манастир Светеи Николе у Подврху 1606-2006*, ур. Г. Марковић, Београд, 2006, 139, 141, 155, сл. 19.

са не следује у потпуности једном од популарнијих предложака који његово овално лице представља чеоно окренуто ка посматрачу, изразито набораног чела и коврцаве косе. Лице Христа на шишевској икони је уже, а извесну строгост физиономији дају тамне сенке и наглашене боре испод очију. На рубу Богородичиног мафориона на левом рамену су видљиви трагови златних реса, али не и стихова и звезда на грудима. Уопштено посматрано, стилски израз мајстора овог дела остаје заокупљен целином, а не појединостима, што наводи на помисао да је реч о аутору чија је специјалност живопис. Једноставан облик ситне кружне пунце основни је елеменат који користи да украси контуре нимбова и појединости унутар њих.

Ктиторски натписи у којима се у својству ктитора једне иконе у мањим сеоским срединама појављује више истакнутих појединаца, као на икони из Цркве Светог Николе, нису неуобичајени у 16. и 17. веку.¹⁰ У том раздобљу није реткост да више сељана, понекад предвођених свештеником, али и веће групе ктитора и читава села од путујућих сликара солидног, каткад и невеликог талента, поруче престоне иконе и делове иконостаса. У Цркви Светог Николе у Драјчићима се, на пример, у ктиторском натпису на Деизисном чину помињу „Марко, Степан и село Трајчик“.¹¹ У Цркви Светог Николе у Кијеву су у натпису на икони Богородичиног Успења наведена имена презвитера Николе и приложника Угрин, Николе и Јована.¹² На икони вазнесења Светог пророка Илије из Доње Битиње из 1635/36. године именовани су Алекса и „сав сабор“ као ктитори.¹³

Три километра од Шишева, на локалитету Нира, високо на платоу изнад клисуре реке Треске, налази се манастир Светог Николе. Окружују га стрме литице и тешко је приступачан. Подинут је у 14. веку, претпоставља се у две фазе, а састоји се из једнобродне грађевине на истоку и постројења у виду сажетог уписаног крста са осмостраном куполом на западу. Једну од великих обнова доживљава у 17. веку, у време патријарха Пајсија (1614-1647), када је храм поново живописан. На источном зиду припрате, у ктиторском натпису, испод лунете са представом патрона, наводи се податак да је тај посао обављен од 15. априла до 25. јуна 1630, у време скопског митрополита Симеона, игумана Јакова и монаха Јоне, средствима ктитора Калојана, кожара.¹⁴ Данас је у манастирској цркви иконостас млађег датума, а о изгледу олтарске преграде у 16. и 17. веку не зна се много. Преостали су тек понеки

10 О овој категорији ктитора као *naručiocima* *oslikavanja* *crkava* *freskama* *videti* у: S. Petković, “Art and patronage in Serbia during the Early Period of Ottoman Rule (1450–1600)”, *Byzantinische Forschungen* 16, Amsterdam 1991, 403 i *dalje*. О ранијем периоду *videti* у: S. Kalopissi-Verti, “Church foundations by entire Vilages (13th–16th c.). A short note”, *Зборник радова Византјолошкој инстјитиуи* 64, Београд, 2007, 333–340.

11 М. Матић, „О иконама из Драјчића“, *Косовско-мејхохијски зборник* 5, Београд, 2013, 105–106, сл. 6 цртеж 7.

12 П. Пајкић, „Сеоске цркве у долини Белог Дрима“, 161.

13 П. Пајкић, „Цркве у Сиринићкој жупи“, *Сџарине Косова и Мејхохије* 4–5, Приштина, 1968–1971, 355, 359 *нап.* 25, сл. 8.

14 Љ. Стојановић, *Сџари српски зајиси и најџиси* књига I, Београд, 1902, бр, 1211; Василески, *нав. дело*, 202–203, 219–231; А. Серафимова, „Пророчките слова во манастирската црква Свети Никола Шишевски“, *Пајџримонум.мк* година 5, број 10, Скопје, 2012, 141–142.

делови који само наговештавају какви су мајстори били ангажовани на њиховој изради. У Музеју СПЦ налазе се два предмета везана за иконостас шишевског манастира у овом раздобљу: десно крило царских двери, широко датираних у 15-16. век, и основа иконостасног крста из 1645/46. године.

Старије остварење, царске двери, фрагментарно су сачуване. Од њих је преостало само десно крило (сл. 4), димензија 137 × 43 × 10 cm, изузетан дуборезбарски рад, нажалост, уништеног иконописа, који је био изведен на платну. То крило двери донето је у Београд, у Музеј СПЦ, непосредно пред Други светски рат. У књижици посвећеној српским црквеним споменицима у долини реке Треске, објављеној 1940. године, Радивоје Љубинковић, уз запажање да су из Светог Николе Шишевског пренете у Музеј СПЦ, ове двери описује на следећи начин: „Али, нажалост, не знамо име уметника који је израдио дивне царске двери за исту цркву (или за цркву Св. Андреје; данас су двери у црквеном музеју у Београду). У плитком рељефу fine, нешто издужене фигуре Богородице и Архангела Гаврила издвајају се са златног позађа“.¹⁵ Из наведеног цитата може се закључити да је Љубинковић имао прилику да види оба крила двери, а не само десно, на коме је била приказана Богородица. Сада су видљиви само трагови који дозвољавају да се закључи да је представа Богородице била насликана на платну препарираним на дрвену подлогу, у оквиру правоугаоног поља оивиченог плитком резбареним мотивом тордиране траке. Мишљења смо да навод Радивоја Љубинковића да су „издужене фигуре Богородице и Архангела Гаврила у плитком рељефу“ треба тумачити једино тиме да се налазе у пољу које уоквирује резбарени мотив тордиране траке. Будући да је у Музеј СПЦ донето само десно крило двери, остаје непознато шта се у периоду од две и по деценије – када је десно крило двери објављено у књизи Мирјане Ђоровић-Љубинковић посвећеној средњовековном дуборезу – догодило са другим крилом двери и сликарством, које је у потпуности страдало, а сада је, као и дуборез, у лошијем стању у односу на 1965. годину.¹⁶ Ни на тада начињеној репродукцији, ни данас, не може се видети „издужена фигура Богородице“,¹⁷ већ само део натписа, тј. иницијала Богородице, исписаних цинобером – *Ϟϣ* и жуто обојене позадине на подлози од гипсане препаратуре препарираним на платно. Изнад и испод средишњег поља у коме је била представа Богородице постоји још по једно сликано поље, потпуно уништеног бојеног слоја. Поље у врху двери је тек мали троугаони сегмент у коме се виде фрагменти жутом обојене позадине и део једног слова. Ту је обично сликан свети пророк Давид.¹⁸ Доње

15 Р. Љубинковић, *Српски црквени споменици у клисури реке Треске*, 33-34.

16 У књизи Мирјане Ђоровић-Љубинковић по први пут је десно крило царских двери приписано манастиру Светог Николе у Нири. М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 124, табла LXXVIII.

17 Р. Љубинковић, *Српски црквени споменици у клисури реке Треске*, 34.

18 Сликањем пророка Соломона изнад арханђела, а Давида изнад Богородице, остварена је снажна веза *Старој и Новој завети*. С. Радојчић, *Старине Црквеној музеја у Скопљу*, Скопље, 1941, 52-53 нап. 91; М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 122; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16-19. вијек)*, Београд, 1998, 51; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиој Ахилији у Ариљу*, Београд, 2005, 48-49.

правоугаоно поље је скоро троструко мање од средишњег. Од сликарства је на њему преостало тек неколико фрагмената жуто обојене позадине, црвених велума при врху и фигуре приказане на десној страни, од које се виде део цинобер химатиона, контура нимба извучена шестаром на златножутој позадини и два слова, исписана цинобером: <А>к. Можда је то део имена Јоакима, редовно приказиваног у сцени Ваведења Богородице, која је често сликана на овом месту.¹⁹ Ипак, то се не може поуздано установити. На десном крилу двери постојале су и 1965. године две вертикалне пукотине, од којих је данас једна још израженија. На дуборезу су и даље видљиви трагови црвене, плаве и (златно) жуте боје, нанете преко слоја препаратуре.²⁰ Резбарени оквир је закивањем накнадно причвршћен на основу двери од ораховог дрвета. На дуборезбареном делу виде се ексери и њихови трагови на местима где је оквир отпао. Дверима из Светог Николе у Нири тешко је пронаћи аналогије, што отежава њихово прецизније датирање, имајући у виду и то што писани трагови сведоче да је манастир био жив и у 15. и у 16. веку.²¹ У литератури је већ запажено како су у техничком погледу и избору орнамената ове двери изузетне. Уочено је и да „подсећају на рад у бронзи, и то специјално на онај примењиван при обради оквира врата“, с тим што мајстор за квадратни панел при дну двери бира класичан мотив преплета, који је можда „преузет са неке заставице“.²²

У музеју СПЦ у Београду се под инвентарним бројем 550 (стара ознака ДК 1645) чува основа иконостасног крста који је, такође, припадао манастиру Светог Николе у Нири (сл. 5), а у музеј је доспео пре Другог светског рата. Основа иконостасног крста, чија се фотографија први пут публикује, димензија је 187 × 18,7 × 4,4 cm. Некада је била део шире, уништене целине која је стајала на врху олтарске преграде. Чинили су је крст са Распећем и рипиде са представама Богородице и Светог Јована Богослова, као што је уобичајено. Љубомир Стојановић је најпре 1901, а потом и 1923. године објавио натпис изрезбарен дуж доње ивице основе.²³ Првом приликом је забележио и да је крст са иконостаса „од Арнаута спаљен“. Може се претпоставити да је таква судбина задесила Распеће и рипиде крста, док је основа сачувана. Дуж њене доње ивице је у плитком дуборезу изведен ктиторски натпис (сл. 6) који гласи: · сн ѿстни · н бжствъны крстъ · сьградн се ѿ бнтна въ лет(о) з̄ ρ ѿ г · а ѿ въплъщенна х̄ба ѿ х̄ м̄ е̄ : тогда сетителствѹющѹ патрнархоу к̄вр павсею · н влдике ннканор · повѣлѣнїем ѿг҃мѣна к̄вр ѿакова · ѿделахъ азъ грѣшны

19 Ј. Радовановић, „Неколико примера представе Ваведење Богородице у храму уметности турског периода“, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 34-35, Нови Сад, 2003, 127-137.

20 Ово није било неуобичајено. М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 126.

21 У дефтеру из средине 15. века наводи се да је у Нири живело шест породица, две удовице и један монах. Век касније забележен је исти број породица, а две деценије након тога само три. Најстарији помен манастира, у дефтеру скопског санџака, потиче из 1567/68. године и односи се на производњу вина. А. Василески, *Манасѿир Свети Никола Шишевски*, 202.

22 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 124.

23 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и најновији књига I*, Београд, 1902, бр. 1396; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и најновији књига IV*, Сремски Карловци, 1923, бр. 6823. Наше читање натписа се у појединостима разликује од Стојановићевог.

јеромонах онџфрне · и приложнѣ · храмѣ стго николн ѣ нрир за вѣчнѣ пѣмѣть себе ї родител [вонѣх]. Из њега сазнајемо да је крст као целина настао 7153. године од постанка света, 1645/46. године од оваплоћења Христовог, у време патријарха Пајсија и владике Никанора, трудом игумана кир Јакова, а да га је израдио грешни јеромонах Онуфрије и приложио Храму Светог Николе у Нири за вечни помен себи и својим родитељима. Изнад натписа закуцано је неколико великих ексера у дрво, помоћу којих је основа вероватно била причвршћена на конструкцију у врху олтарске преграде. Поље са текстом о настанку крста надвисују представе два плитко изрезбарена афронтирана змаја, допола видљиве јер основа није у целини сачувана. Њихова тела су прекривена крљуштима, извијена и завршена репом, а имају само пар предњих ногу. У раширеним канцама, на којима су изражени нокти, сваки змај држи по једну људску главу, плитко резбарену и обојену (сл. 7). Лик главе у канцама змаја на левој страни приказује голобраду особу округлог лица и кратке косе, а бојени слој је местимично уништен. Лик у канцама другог змаја представља мушкарца средњег животног доба, кратке смеђе браде и косе (сл. 8). Између сучељених змајева је сликано поље у коме је био приказан Христос у гробу. На тамноплавој позадини виде се само доњи део Исусовог торза и руке прекрштене на грудима, са раном од ексера. На читавој основи се могу уочити трагови боје. Иза резбареног натписа се целом дужином опажају остаци умбре, док је на словима местимично сачувана окер боја. На крљуштима прекривеним телима змајева уочљиви су трагови белог грунда и зелено-плаве нијансе боје. Позадина иза резбарених змајева била је обојена светлом нијансом умбре. Док се афронтирана стилизована хтонска бића (у литератури обично именована као рибе, аждаје и змајеви) често резбаре на основама иконостасних крстова широм обновљене Пећке патријаршије, змајева јасно профилисаног изгледа је мало.²⁴ Има их у кратком раздобљу од почетка 17. века до 1645/46. године на примерима из Светог Прохора Пчињског,²⁵ Житомислића (1618/19),²⁶ Грачанице (1625/26),²⁷ Благовештења Кабларског (1632/33)²⁸ и Светог Николе у Нири (1645/46). У Хиландару се

24 О мотиву змаја у основи: А. Серафимова, „Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану (Нека запажања о иконостасном крсту манастира Црна река)“, у: *Манастир Црна ријека и свети Петар Коринки*, Приштина и Београд, 1998, 158 нап. 42; Љ. Стошић, „Змајолики крст“, у: *Енциклопедија православања 1*, Београд, 2002, 728-729. У Бугарској је на врху олтарске преграде заступљен од средине 17. века. И. Гергова, *Ранији бѣларски иконостас 16.-18. век*, Софија, 1993, 42-43.

25 Иконостасни крст из Светог Прохора Пчињског изгорео је у пожару, који је 27. 1. 2014. избио у Краљевом конаку. Аутор његовог дубореза је најлошији мајстор у наведеној скупини монументалних распећа и не може се поистоветити са јеромонахом Стефаном, аутором грачаничког иконостасног крста из 1625/26. године. Аналогije Распећу из Прохора пронађене су у делима агеѣа Светог Пимена Зографског, што би време његовог настанка проширило на прве две деценије 17. века. Видети: И. Ђировић, „Иконостас цркве Светог Прохора Пчињског“, у: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, прир. Н. Макуљевић, Врање и Београд, 2015, 403-407.

26 Љ. Којић, *Манастир Житомислић*, Сарајево, 1983, 110-113, 116-119, 122-123, сл. 32, 32а, 38-39, цртеж 12; С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине*, 42-44 (са старијом литературом).

27 А. Серафимова, *Прилои проучавању иконостасних крстова на Балкану*, 158-159 нап. 46-48.

28 Иконостасни крст из Благовештења чува се у Народном музеју у Београду, а његова реконструисана реплика постављена је на олтарску преграду манастира. Видети: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 90, 103-105, 107 т. Л; Р. Станић и др., *Иконостас цркве манастира*

змајеви појављују у основи иконостасног крста из параклиса Светог Николе, који је 1667. године иконописао поп Данило.²⁹ На основи из Светог Прохора Пчињског и Светог Николе у Нири (Светог Николе Шишевског) резање је плитко, док су преостали наведени примери дуборезбарени. На остварењима из Житомислића и Хиландара змајеви су адосирани, тј. додирују се реповима, а на отвореним чељустима држе рипиде са представама Богородице и Светог Јована Богослова. На осталим примерима су афронтирани, тј. лицем окренути један ка другом, и на леђима носе поменуте вертикалне панеле. Само је на основи из манастира Светог Николе Шишевског у канцама сваког змаја по једна људска глава, профилисана у дрвету, па осликана, што је чини особеном.

Тема Христа у гробу, заступљена и на основи крста из манастира Светог Николе у Нири, у иконопису обновљене Пећке патријаршије искључиво је иконостасна.³⁰ Њене представе у основи олтарских распећа у време обновљене Пећке патријаршије следе устаљено, углавном сажето иконографско решење. Христос је сликан у гробу наг до појаса, руку прекрштених на грудима, склопљених очију и благо приклоњене главе на којој је трнов венац.³¹ Развијено решење подразумева да је крај Исуса приказана Богородица, као у Дубочици (1621/22),³² односно да су уз Исуса и Богородица и Свети Јован Богослов, као на иконостасном крсту из Грачанице (1625/26).³³

Већ је наведено да је иконостасни крст из Светог Николе Шишевског настао „повеленијем игумана господина Јакова“. О старању игумана Јакова за добробит овог манастира има још сведочанстава. Он је око 1642. године за двеста педесет аспри купио један минеј и приложио га „на службу“ Светом Николи у Нири на реци Трески.³⁴ О јеромонаху Онуфрију, међутим, знамо само оно што је о себи навео у ктиторском натпису. Светозар Радојчић је својевремено на основу тог натписа о Онуфрију закључио да је

Благовештења под Кабларом - реконструкција и презентација, 13-16, 19-24, сл. 4, 7, 15-16, 19, 20; С. Пејић и Б. Пешић, „Благовештење кабларско - првобитна просторна структура и ентеријер“, 92-93, 96-97.

29 С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Света Гора Атонска, 1997, 50, 53.

30 Н. Belting, „An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium“, *Dumbarton Oaks Papers* 34-35, Washington, 1980/81, 1-16; И. М. Ђорђевић, „Две занимљиве представе мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века“, у: *Сјудије српске средњовековне уметности*, прир. Драган Војводић и Миодраг Марковић, Београд, 2008, 139-153.

31 О иконографији теме код: Д. Медаковић, „Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару“, *Зборник радова Византोलогског института* 4, Београд, 1956, 189-191; D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild*, München, 1965, 197-231; D. Simić-Lazar, „Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenic“, *Зограф* 20, Београд, 1989, 81-93; Д. Симић-Лазар, *Каленић*, Београд, 2011, 121-152. Тема Христа у гробу појављује се у подножју Распећа и на неким иконостасним крстовима у Италији. М. Тимотијевић, *Манасџир Крушегол* књига 2, Београд, 2008, 25 нап. 94.

32 Љ. Стојановић, *Сџари српски зајиси и најџиси* књига I, 303 бр. 1117; М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 136; М. Живковић, „Иконе бококторског сликара Димитрија у Дубочици код Пљеваља“, *Саопштења* 64, Београд, 2012, 167-169; Z. Gagović, *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Cetinje, 2007, 41-42, 44.

33 А. Серафимова, *Прилој ироучавању иконостасних крстова на Балкану*, 158-159 нап. 46-48.

34 Љ. Стојановић, *Сџари српски зајиси и најџиси књига IV*, бр. 6802. О игуману Јоакиму видети у: А. Василески, *Манасџир Светији Никола Шишевски*, 204.

био Србин.³⁵ У ретким случајевима је један мајстор био аутор дубореза и сликарства монументалних целина какве су иконостасни крстови. Судаћи по терминима *рукоју* и *уделах*, коришћеним у натписима на основи грачаничког Распећа јеромонаха Стефана из 1625/26. године (рѣкою ѳромонаха кѣр стѣфан(а)) и иконостасног крста из Светог Николе у Нири (1645/46) (ѡделах азъ грѣшны ѳромонах ѡнѡфрїе), ови се примери могу одредити као комплетно дело једног аутора.³⁶ Јеромонах Стефан је, по свему судаћи, био угледни члан црквене јерархије јер себе именује господином.³⁷ Технички је бољи мајстор од Онуфрија, пошто је дуборез његовог дела пластичније и прецизније изведен, али Онуфрије и поред тога што резбари сасвим плитко, понекад невешто, што се да уочити када се погледају ноге змајева, испољава инвентивност уносећи представе две људске главе у канџама змајева. То је јединствен мотив на делима ове врсте, који није поновљен ни пре ни после 1645/46. године. Особито лепо и брижљиво је израдио натпис у основи.

Није познато колико је времена јеромонаху Онуфрију било потребно да заврши иконостасни крст из манастира Светог Николе Шишевског. Захваљујући сачуваним натписима, зна се да је израда иконостасних крстова могла трајати од шест месеци (Кучевиште: од 29. марта до 26. септембра 1592/93, Крушедол: од 4. марта до 20. августа 1653) до годину и по дана (Морача: од маја 1606. до августа 1607).³⁸ Сва је вероватноћа да су постојали мајстори специјализовани за њихову израду, тзв. „крстари“, попут „владике Георгија крстара“, потписаног на полеђини иконе Богородице на Распећу из Мораче.³⁹ Према ономе што за сада знамо, мајстори великих олтарских распећа потицали су скоро искључиво из редова клира, а највише је јеромонаха. Често су иконостасни крстови настајали као резултат сарадње више аутора. Само на украшавању иконостасног крста сликарством могло их је бити ангажовано неколико. То је случај са крстом из пећких Светих апостола, на коме су, изгледа, радила тројица уметника.⁴⁰ Није било необично да сам аутор монументалног Распећа своје дело поклони некој цркви, као што је то учинио Онуфрије, јер је тим чином сврстан у ред ктитора помињаних на Велику суботу.⁴¹ У том смислу треба разумети зашто у натпису

35 С. Радојчић, *Сѣтарине Црквеног музеја у Скопљу*, 51-52.

36 Мирјана Ђоровић-Љубинковић (М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез*, 136) наводи да је Онуфрије своје ауторство крстом из Светог Николе Шишевског потврдио и термином *саирадих*, а на основи је, заправо, написано *саиради се*. Натпис са грачаничког крста јеромонаха Стефана објавио је Бранислав Тодић: Б. Тодић, *Грачаница: сликарство*, Београд, 1988, 273.

37 Ово запажа и С. Радојчић (С. Радојчић, *Сѣтарине Црквеног музеја у Скопљу*, 63), али је уместо имена Стефан омашком наведено име Јован.

38 А. Серафимова, *Прилози проучавању иконостасних крстова на Балкану*, 155-156, 158 нап. 45; М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол* књига 2, 24.

39 Љ. Стојановић, *Сѣтари српски записи и најѣииси* књига I, бр. 6514; С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 57 нап. 260.

40 У стилу једног од њих наслућен је Андреја, сликара фресака пећке припрате. В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић и В. Кораћ, *Пећка ѣаѣиријаришија*, Београд, 1990, 275-276 сл. 181; Б. Тодић, „Иконостас у Дечанима - првобитни сликани програм и његове позније измене“, *Зограф* 36, Београд, 2012, 126.

41 О томе сведочи запис из 1624. године у рукопису манастира Светог Павла на Атосу: „Да се зна како Нифу(о)н крстар даде крст велики манастиру, да му поемо кољиво на велику суботу, увек сваке године саборно сви“. Љ. Стојановић, *Сѣтари српски записи и најѣииси* књига I, бр. 1150.

у основи крста Онуфрије истиче да је његово дело дар Светом Николи у Нири „за вечни помен себи и родитељима својим“. У натписима на другим иконостасним крстовима је пак бележено да су израђени за вечни помен ктитора манастирских обитељи (Кучевиште, Дечани) и патријараха (Црна Река, пећки Свети апостоли).⁴²

42 Љ. Стојановић, *Сѣари срѣски зайиси и најѣйиси* књига I, бр. 1395; Љ. Стојановић, *Сѣари срѣски зайиси и најѣйиси* књига IV, бр. 6823; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић и В. Кораћ, *Пећка ѣаѣријаршија*, 272 и шире 270-276; А. Серафимова, *Прилој ѣроучавању иконосѣасних крсиова на Балкану*, 152-153 сл. 1-2, цртеж 1.

ЛИТЕРАТУРА:

- Belting, Hans. "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers* 34-35, Washington, 1980/81, 1-16.
- Василески, Александар. „Манастир Свети Никола Шишевски“, у: Димитрова, Елизабета, Лилчиќ и др. *Мајка - културно наследство*, Данте, Скопје, 2011, 200-231.
- Василески, Александар. „Св. Атанасиј (Св. Никола), с. Шишево“, у: Димитрова, Елизабета и др. *Мајка - културно наследство*, Данте, Скопје, 2011, 232-244.
- Војводић, Драган. *Зидно сликарство цркве Светиој Ахилија у Ариљу*, Стубови културе, Београд, 2005.
- Gagović, Zdravko. *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Cetinje, 2007.
- Гергова, Иванка. *Ранији бџларски иконостаас 16.-18. век*, Български художник, Софија, 1993.
- Ђурић, Војислав Ј., Ђирковић, Сима и Кораћ, Војислав. *Пећка папирјаришија*, Југословенска ревија, Београд, Јединство, Приштина, 1990.
- Живковић, Милош. „Иконе бококторског сликара Димитрија у Дубочици код Пљеваља“, *Саопштења* 64, Београд, 2012, 163-189.
- Kalopissi-Verti, Sophia. "Church foundations by entire Vilages (13th-16th c.). A short note", *Зборник радова Византолошкој институцији* 64, Београд, 2007, 333-340.
- Којић, Љубинка. *Манасџир Жиџомислић*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1983.
- Le vie mediterranee dell' icona cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado*, a cura di B. Ivanić, Provincia di Bari, Bari, Pinacoteca Provinciale, 14. dicembre 2001 - 31. gennaio 2002, Народни музеј, Београд, 2001.
- Љубинковић, Радивоје. *Српски црквени сџоменици у клисури реке Треске*, „Немања“ задужбинска штампарија Вардарске бановине, Скопје, 1940.
- Манасџир Светиој Николе у Подврху 1606-2006*, ур. Г. Марковић, Службени преглед, Београд, 2006.
- Матић, Миљана. „О иконама из Драјчића“, *Косовско-меџохијски зборник* 5, Београд, 2013, 97-114.
- Медаковић, Дејан. „Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару“, *Зборник радова Византолошкој институцији* 4, Београд, 1956, 187-198.
- Пајкић, Предраг. „Сеоске цркве у долини Белог Дрима“, *Сџарине Косова и Меџохије* 1, Приштина, 1961, 145-200.
- Пајкић, Предраг. „Цркве у Сиринићкој жупи“, *Сџарине Косова и Меџохије* 4-5, Приштина, 1968-1971, 361-366.
- Pallas, Demetrios I. *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild*, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, München, 1965.

- Пејић, Светлана и Пешић, Благота. „Благовештење кабларско - првобитна просторна структура и ентеријер“, *Зограф* 24, Београд, 1995, 91-106.
- Петковић, Сретен. *Зидно сликарство на подручју Пећке пајријарије 1557-1614*, Матица српска, Одељење за ликовне уметности, Нови Сад, 1965.
- Петковић, Сретен. *Морача*, Српска књижевна задруга: Просвета, Београд, 1986.
- Petković, Sreten. "Art and patronage in Serbia during the Early Period of Ottoman Rule (1450-1600)", *Byzantinische Forschungen* 16, Amsterdam, 1991, 401-414.
- Петковић, Сретен. *Српска уметности у XVI и XVII веку*, Српска књижевна задруга, Београд, 1995.
- Петковић, Сретен. *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 1997.
- Поповска-Коробар, Викторија. „Свети Атанасиј (Свети Никола) Шишевски“, у: *Македонско културно наследство: Христијански синоници*, Министарство за култура, Управа за заштита на културното наследство, Скопје, 2008, 28-31.
- Православный мир. Образ Христа в иконографии стран Восточной Европы* 17. септембар-5. децембар 2013, Национални художественни музеј, Минск, 2013.
- Радовановић, Јанко. „Неколико примера представе Ваведене Богородице у храм у уметности турског периода“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 34-35, Нови Сад, 2003, 127-137.
- Радојчић, Светозар. *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Црквени музеј, Скопље, 1941.
- Рајић, Делфина и Тимотијевић, Милош. *Манастири овчарско-кабларске клисуре*, Народни музеј, Чачак, 1994.
- Ракић, Светлана. *Иконе Босне и Херцеговине (16.-19. вијек)*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1998.
- Серафимова, Анета. „Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану (Нека запажања о иконостасном крсту манастира Црна река)“, у: *Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки*, Друштво пријатеља манастира Црна Ријека, Народна и универзитетска библиотека, Друштво за обнову србистике, Републички завод за заштиту споменика културе, Приштина, Београд, 1998, 149-162.
- Серафимова, Анета. „Пророчките слова во манастирската црква Свети Никола Шишевски“, *Пајримониум.мк*, година 5, број 10, Скопје, 2012, 275-288.
- Simić-Lazar, Draginja. „Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić“, *Зограф* 20, Београд, 1989, 81-93.
- Симић-Лазар, Драгиња. *Каленић: сликарство, историја*, Завод за уџбенике, Београд, 2011.
- Сковран, Аника. „Црква манастира Светог Николе у Подврху“, у: *Манастир Свети Николе у Подврху 1606-2006*, ур. Г. Марковић, Службени преглед, Београд, 2006, 111-161.
- Станић, Радомир. „Прилог познавању сликарске делатности у овчарско-кабларским манастирима“, *Зборник радова Народни музеја у Чачку* 2, Ча-

чак, 1982, 5-32.

- Станић, Радомир и др. *Иконостас цркве манастира Благовештења код Кабларом - реконструкција и презентација*, Народни музеј и Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1994.
- Стојановић, Љубомир. *Стари српски зајиси и најновији књига I*, Српска Краљевска Академија, Београд, 1902.
- Стојановић, Љубомир. *Стари српски зајиси и најновији књига IV*, Српска Краљевска Академија, Сремски Карловци, 1923.
- Стошић, Љиљана. „Змајолики крст“, у: *Енциклопедија православља 1*, Савремена администрација, Београд, 2002, 728-729.
- Суботић, Гојко. *Долац и Чабићи*, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије - Мпemosуne, Музеј у Приштини, Београд, 2012.
- Тимотијевић, Мирослав. *Манастир Крушедол књига 2*, Драганић, Београд, 2008.
- Тодић, Бранислав. *Грчаница: сликарство*, Просвета, Јединство, Београд, Приштина, 1988.
- Тодић, Бранислав. „Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене“, *Зограф* 36, Београд, 2012, 115-129.
- Ђировић, Ирена. „Иконостас цркве Светог Прохора Пчињског“, у: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, прир. Н. Макуљевић, Епархија врањска: Српски православни манастир Свети Прохор Пчињски, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Центар за визуелну културу Балкана, Врање, Београд, 2015, 387-407.
- Ђоровић-Љубинковић, Мирјана. *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Археолошки институт, Београд, 1965.
- Шакота, Мирјана. *Дечанска ризница*, Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе, Јединство, Београд, Приштина, 1984.

РАЗРЕШЕЊЕ СКРАЋЕНИЦА

СПЦ = Српска православна црква

A CONTRIBUTION TO OUR KNOWLEDGE ABOUT THE ICONS FROM THE
CHURCH OF ST. NICHOLAS IN ŠIŠEVO AND OF THE MONASTERY OF
ST. NICHOLAS IN NIRA: WORKS IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL
MUSEUM AND THE MUSEUM OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH
IN BELGRADE

SUMMARY

The National Museum and the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade keep the works of post-Byzantine icon painting from the Church of St. Nicholas (St. Athanasius) in the village of Šiševo and the Monastery of St. Nicholas in Nira, in the canyon of the river Treska, which are insufficiently known to the broader expert public. Those are the icon of the Mother of God with Christ (Inv. No. 1787) from the collection of the National Museum and the right wing of the Royal Doors (Inv. No. 549) and the base of the iconostasis cross (Inv. No. 550, old marking DK 1645) from the Museum of the Serbian Orthodox Church. The icon of the Mother of God with Christ, with the dimensions 64 × 43,5 × 3,2 cm, a work of an unknown author, was created with fundings from several ktetors whose names are listed in the inscription on the frame, together with the year of creation (1601/1602). Only the right wing of the Royal Doors from the Monastery of St. Nicholas in Nira is preserved, dated in the 15th or 16th century. It is a unique work of wood carving, with three separate painted fields, although the painted layer has mostly perished. The base of the iconostasis cross from the same monastery church is part of a larger whole, which has been destroyed. Thanks to the inscription which is preserved at the bottom of the base, it is known that this cross was made by hieromonk Onufrije in 1645/1646, in the period of Patriarch Pajsije and Bishop Nikanor's rule, through the efforts of the *hegoumenos* Kir Jakov. The partially preserved presentations of dragons facing front, which are rarely seen in the art of the revived Peć Patriarchate, are unique because only in this example each dragon holds in his claws the shallowly carved human heads: of a young man with short hair and without a beard on the left and of a middle-aged man with brown hair and a beard on the right side. Between the dragons is a damaged presentation of Christ in the tomb. Thanks to the donor's inscription, it is known that the cross was a gift from its author, the 'sinful hieromonk Onufrije' to the Monastery of St. Nicholas in Nira, 'for the eternal memory of himself and his parents.'

Key words: icon painting, wood carving, Saint Nicholas in Šiševo, Saint Nicholas in Nira, National Museum, Museum of the Serbian Orthodox Church.



Сл. 1 - Непознати аутор, Икона Бојородица са Христом, 1601/02, 64 × 43,5 × 3,2 cm, темпера на дасци, Црква Светог Николе (Светог Атанасија) у селу Шишево, Народни музеј у Београду, инв. бр. 1787

Fig 1 - Unknown author, Icon of the Mother of God with Christ, 1601/1602, 64 × 43,5 × 3,2 cm, tempera on wood panel, Church of St. Nicholas (St. Athanasius) in the village of Šiševo, National Museum in Belgrade, Inv. No. 1787



Сл. 2 - Икона Бојородица са Христом, цртеж према оригиналној икони Бојородица са Христом из Цркве Светог Николе (Светог Атанасија) у селу Шишево, 1601/02, 64 × 43,5 × 3,2 cm, темпера на дасци, Народни музеј у Београду, инв. бр. 1787 (аутор Миљана Матић)

Fig 2 - Icon of the Mother of God with Christ, drawing according to the original icon of the Mother of God with Christ from the Church of St. Nicholas (St. Athanasius) in the village of Šiševo, 1601/1602, 64 × 43,5 × 3,2 cm, tempera on wood panel, National Museum in Belgrade, Inv. No. 1787 (author: Miljana Matić)

† ПОМЕНІ ГНРЪ БОЖЕГО НЕААНСОІКОМЪ ВЛАТОЗРІ

Сл. 3 - Кѣиѣиѣорски наѣиѣис на икони Богородице, цртеж према оригиналној икони Бојородица са Христом из Цркве Светог Николе (Светог Атанасија) у селу Шишево, 1601/02, 64 × 43,5 × 3,2 cm, темпера на дасци, Народни музеј у Београду, инв. бр. 1787 (аутор Миљана Матић)

Fig 3 - Donor's Inscription on the icon of the Mother of God, drawing according to the original icon of the Mother of God with Christ from the Church of St. Nicholas (St. Athanasius) in the village of Šiševo, 1601/1602, 64 × 43,5 × 3,2 cm, tempera on wood panel, National Museum in Belgrade, Inv. No. 1787 (author: Miljana Matić)



Сл. 4 - Непознати аутор, *Десно крило царских двери*, 15-16. век, 137 × 43 × 10 cm, темпера на платну импрегнираном на дрво, дуборез, манастир Светог Николе у Нири (манастир Свети Никола Шишевски), Музеј СПЦ у Београду, инв. бр. 549 (фото Петер Крајнци)

Fig 4 - Unknown author, *Right Wing of the Royal Doors*, 15th-16th century, 137 × 43 × 10 cm, tempera on canvas impregnated onto wood, deep carving, monastery of St. Nicholas in Nira (monastery of St. Nicholas of Šiševo), Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade, Inv. No. 549 (photo: Peter Krajnc)



Сл. 5 - Јеромонах Онуфрије, *Основа иконостасног крста*, 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, темпера на дрвету, дуборез, манастир Светог Николе у Нири (манастир Свети Никола Шишевски), Музеј СПЦ у Београду, инв. бр. 550, стара ознака ДК 1645 (фото Немања Шилић)

Fig 5 - Hieromonk Onufrije, *Base of the Iconostasis Cross*, 1645/1646, 187 × 18,7 × 4,4 cm, tempera on wood, deep carving, monastery of St. Nicholas in Nira (monastery of St. Nicholas of Šiševo), Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade, Inv. No. 550, old marking DK 1645 (photo: Nemanja Šiljić)

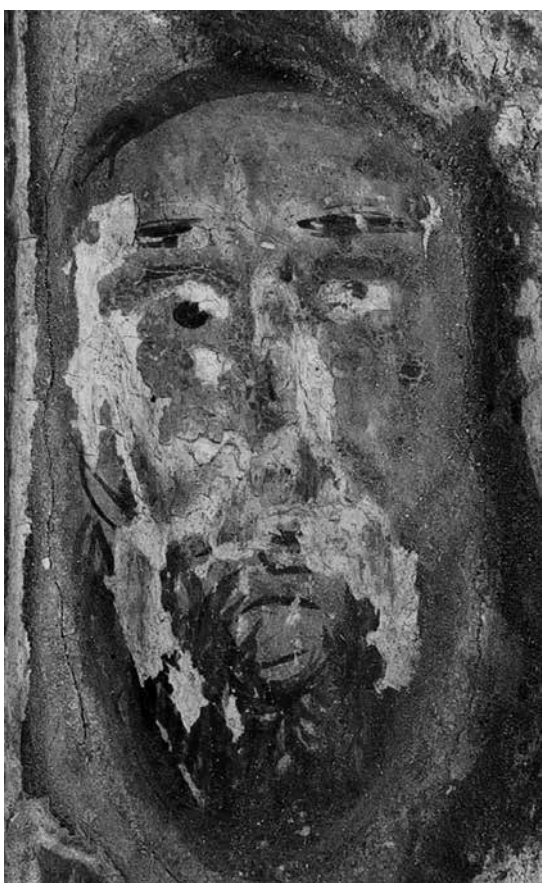
✠ СМ ТННІ НБЖРМ КРІА СІРНАСЄΩ ЄААЕТЕ З РНГ.
 32РПШНА ХБІА ХМЄ.ТІА СІТІСРШ ПІРХОУ КУТІСЮ.
 НБРЕНКА ПІСНІСІНІ КУІАКРІА. УАІА ЗІ ПШНІСЄНІА СΩНІС.
 ПІР ЖХЖЄГ ННЖУНІА ЗІРІАТІ СІСІАС

Сл. 6 - *Кійиѿорски најѿиис* на основи иконостасног крста, цртеж према оригиналном ктиторском напису на основи иконостасног крста из манастира Светог Николе у Нири (манастира Светог Николе Шишевског), 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, темпера на дрвету, дуборез, Музеј СПЦ у Београду, инв. бр. 550, стара ознака ДК 1645 (аутор Миљана Матић)

Fig 6 - *Donor's Inscription* on the base of the iconostasis cross, drawing according to the original donor's inscription on the base of the iconostasis cross from the monastery of St. Nicholas in Nira (monastery of St. Nicholas of Šiševo), 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, tempera on wood, deep carving, Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade, Inv. No. 550, old marking DK 1645 (author: Miljana Matić)

Сл. 7 - Детаљ основе иконостаѕној крѕта из манастира Светог Николе у Нири (манастира Светог Николе Шишевског), 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, темпера на дрвету, дуборез, Музеј СПЦ у Београду, инв. бр. 550, стара ознака ДК 1645 (фото Немања Шилић)

Fig 7 - Detail of the Base of the Iconostasis Cross from the monastery of St. Nicholas in Nira (monastery of St. Nicholas of Šiševo), 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, tempera on wood, deep carving, Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade, Inv. No. 550, old marking DK 1645 (photo: Nemanja Šiljić)



Сл. 8 - Детаљ основе иконостаѕној крѕта из манастира Светог Николе у Нири (манастира Светог Николе Шишевског), 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, темпера на дрвету, дуборез, Музеј СПЦ у Београду, инв. бр. 550, стара ознака ДК 1645 (фото Немања Шилић)

Fig 8 - Detail of the Base of the Iconostasis Cross from the monastery of St. Nicholas in Nira (monastery of St. Nicholas of Šiševo), 1645/46, 187 × 18,7 × 4,4 cm, tempera on wood, deep carving, Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade, Inv. No. 550, old marking DK 1645 (photo: Nemanja Šiljić)



Зоран Д. РАКИЋ

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

СЛИКАНИ УКРАС АРХИЈЕРЕЈСКОГ ЧИНОВНИКА БР. 7 У МАНАСТИРУ САВИНИ

Сажетак: Сликани украс Архијерејског чиновника (библиотека манастира Савине, бр. 7), који је око 1675. преписао и илуминирао Христофор Рачанин, најбољи српски калиграф из деценија пред Велику сеобу, поред већег броја иницијала и неколико заставица, садржи минијатуре с представама Христа и светих Јована Златоустог и Василија Великог. Илуминација и повез књиге детаљно су описани, анализирани, доведени у везу с књижним украсом у осталим преписима Христофора Рачанина и смештени у шире токове развитка књижног украса друге половине 17. века.

Кључне речи: Архијерејски чиновник, манастир Савина, 17. век, Христофор Рачанин, минијатура, заставица, иницијал

У драгоцену збирку рукописних књига које се чувају у манастиру Савина код Херцег Новог, *Архијерејски чиновник (служабник)* бр. 7 сврстава се у најлепше примерке. Поред раскошне орнаментике, сачињене претежно од иницијала, то је и једини савински рукопис који садржи минијатуре. Вероватно су лепота сликаног украса и изузетна калиграфска својства били разлог што је књига доста рано, још у другој половини 19. века, поменута,¹ а неколико деценија доцније, 1924. године, и детаљно описана у раду С. Накићеновића посвећеном старим бокељским србуљама. Пишући о рукописима из Савине, Накићеновић је под инв. бр. 126 поменуо *Усѣав (Хироѣонију)* за који је истакао да је тако *красно њисана србуља, да се једва даде разли-*

1 Г. Јуришић, „Рукописне књиге у манастиру Савини“, *Србско-галмајински маџазинџ*, књ. XXVII (Задар) 1868, 165.



ковати и од шћаміе. Украшена је сликама у минијатурама, ирејлейіма и шарама у црвеној, йлавој и златној боји, са красним, вјешіачки изувијаним иницијалима йојединих чланака.² Пажњи марљивога истраживача старина Боке Которске нису промакле ни димензије рукописа, као ни његов повез, израђен од дашчица обложених кожом. Накићеновићев опис готово је дословно поновљен 1930. године, у тексту о савинској књијници, објављеном у оквиру манастирске *Сіоменице*. Том приликом описане су још двадесет четири старе рукописне и штампане књије, уз напомену да је читава збирка сређена 1893. године, као и да један њен део чине књије које су у Савину доспеле из Требињскога манастира.³

У другој половини 20. столећа, савински *Архијерејски чиновник* бр. 7 поменут је у још неколико наврата. Д. Богдановић га је описао у два маха – у инвентару манастирских рукописа, штампаном као додаток монографији посвећеној манастиру Савине,⁴ и у једном опширније замишљеном опису савинске библиотеке, који је остао у рукопису. У оба рада о књији наведени су основни подаци – да је настала око 1675. године, да је писана полууставом и ресавским правописом на папиру димензија 210 x 145 mm, као и да садржи VI + 164 листа на којима су исписани текстови све три литургије, чиновни рукоположења (тј. постављења), освећења храма и друго. Поменуто је, такође, да је кодекс богато украшен минијатурама, заставицама, иницијалима и схематизованим литургијским представама. Богдановићеве податке поновио је В. Ј. Ивошевић у студији посвећеној библиотеци манастира Савине – њеној повести и инвентару рукописних и старих штампаних књија,⁵ док је М. Харисијадис, у својој подробној студији о стваралаштву знаменитог калиграфа Христофора Рачанина управо његовој руци уверљиво приписала *Архијерејски чиновник* из Савине.⁶ Подаци које су објавили Д. Богдановић и М. Харисијадис навођени су потом у неколико прилика,⁷ да би 2010. године Д. Милосављевић, у монографији о ризници манастира Милешеве, том савинском рукопису, помало неочекивано, посветио знатну пажњу. Будући да није био упознат с резултатима истраживања М. Харисијадис, публикованим четири деценије раније, он је настанак *Архијерејског чиновника*, који

2 С. Накићеновић, „Србуље у Боки“, *Весник Срјске цркве XXIX*, св. 9 и 11–12 (Београд) 1924, 435–436, 535–536.

3 *Сіоменица манастира Савине* (прир. Ј. Петковић), Котор 1930, 11–12. Под бројем 12 тог описа поменут је *Устїав, србуља украшена сликама у минијатури с ирејлейіма и шарама у разним бојама, а йолоко вјешіо йисана с особийо красним иницијалима, да ју је йешко разликовати од шћаміе*.

4 Д. Богдановић, „Инвентар рукописа манастира Савине“, у: Д. Медаковић, *Манастир Савина*, Београд 1978, 91, сл. 93. У рукопису је остао рад Д. Богдановића *Ойис ћирилских рукописа манастира Савине*, као и један кодиколашки елаборат о савинским рукописима, који је написао 1985. године.

5 В. Ј. Ивошевић, „Библиотека манастира Савина“, *Бока* 21–22 (Херцег Нови), 1999, 172 (бр. 5).

6 М. Харисијадис, „Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа“, *Зограф* 3 (Београд), 1969, 38.

7 Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Јуїославији (XI–XVII века)*, САНУ, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа. I одељење, књ. XXXI, Београд, 1982, бр. 2191; К. Шкорић, „О Рачи и Рачанима“, у: *Сіихолоїја Киїријана Рачанина*, Нови Сад, 1996, 19; З. Ракић, „Христофор Рачанин и скрипторијум манастира Раче“, *Даница XVII* (Београд), 2010, 446, 449.

је издвојио као *најлејше йрејисану и илустйровану срйску рукојисну књиу с краја 17. века*, везао за неки од светогорских скрипторијума, где је, према његовом мишљењу, исписан за манастир Милешеву, из које је касније доспео у Савину.⁸ Такве тврдње Д. Милосављевића потпуно су неосноване – дуктус и стилске одлике сликаног украса недвосмислено указују на Христофора Рачанина као њеног аутора, док у рукопису не постоји ниједан запис који би га довео у везу са Атоном или Милешевом.

Најзад, о минијатурама рукописа писано је у синтетичком прегледу српске минијатуре 16. и 17. века, али је том приликом, због теме рада, пажња била првенствено усмерена на фигуралне представе, а орнаментика је само узгредно поменута.⁹ Овом приликом целокупна уметничка опрема књиге – њена илуминација и орнаментима богато декорисан повез – биће описана, анализирана и смештена у токове развјетка књижног украса у деценијама које су претходиле Великој сеоби.

Богат сликани украс савинског *Архијерејској чиновника* чине шест минијатура (л. 12, 55, 75, 80, 91^V и 109), схематски прикази часне трпезе и дискаса, рађени златом, црвеном и плавом бојом (л. 3^V и 52), неколико заставица (л. 1, 8, 26^V, 38, 95, 103, 106, 117, 141 и 144^V), веома декоративна вињета у облику розете исламске инспирације, цртана зеленом и црвеном, а колорисана златом и плавом бојом (л. 78), маргинална ознака у виду руку, од којих једна држи трикириј, а друга крст (л. 15^V), и шаке (л. 49), као и знатан број иницијала: сложенијих – компонованих од различитих врста преплета – и оних сведеније решених, исписаних мастилом црвене боје, чији су једини украс разбокорени витичасти завршеци што се пружају од основе слова.

Најраскошнији украс, свакако, представљају три заставе у чијим су средишњим медаљонима, на основи остављеној у природној боји папира, насликане минијатуре. На почетку служби Светог Јована Златоустог (л. 12) и Светог Василија Великог (л. 55), унутар поља бадемастог облика, приказан је, у пуној фигури, ауторски портрет одговарајућег литургичара у архијерејској одори, док је над почетком литургије Светог Григорија Двојеслова (л. 80) у кружном медаљону заставице представљен допојасни лик Христа Емануила. Старачки лик Јована Златоустог, седе косе и браде, приказан је полукренут удесно, како исписује почетне речи своје службе на размотан свитак посувраћених крајева, који држи у левој руци. Обучен је у плави стихар, зелени сакос с бледоплавим и белим крстовима у медаљонима црвене основе и бео омофор са златним крстовима. Фронтална фигура Светог Василија Великог, дуге седе браде, с неисписаним, полусвијеним ротулусом у рукама, почива на љубичастом подножнику. Његова одежда састоји се од стихара зелене боје, надбедреника и епитрахиља, бледољубичастог фелона и омофора с позлаћеним крстовима. Злато је нанесено и на извесне делове одеће, а површине епитрахиља, омофора и унутрашње стране фелона

8 Д. Милосављевић, *Изјубљена ризница манасйира Милешеве*, Београд, 2010, 205–207.

9 З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012, 180, 183, 300–301.

покривене су цинобер шрафурама. Код оба архијереја цртеж главе и шака рађен је сепијом и остао је, попут основе минијатуре, необојен, док су нимбови позлаћени.

Фронтални попрсни лик Христа Емануила, који обема полуподигнутим рукама благосиља, одевен је у цинобер хитон и љубичасти набрани химатион. Његове шаке и голобрадо лице, такође, нису колорисани, а нимб је златан и у њега је уписан крст плаве боје. Поред те представе, насликане унутар заставице на л. 80, Христос је на страницама савинског кодекса насликан још три пута. У два наврата, на л. 75 и 91^V, на почецима молитви које су му упућене, његова фигура има улогу иницијала *B*. На тим представама Христос седи на стилизованом престолу сачињеном од преплета који је, испод његових ногу, завршен гранчицом с птицом раширених крила и крупним цветом. На л. 75 одевен је у цинобер хитон и загаситозелени химатион, док су на л. 91^V његове хаљине црвене боје. Најзад, на л. 109, над почетком *Чина за рукојоложење епископа*, Христос је насликан у попрсју, као Велики архијереј. Он десном руком благосиља, а у левој држи књигу с исписаним листовима. Одевен је у одору с омофором и митром, који су позлаћени и обојени црвеном и зеленом. Декоративност представе наглашена је и околном орнаментиком у којој се, као далеки ехо исламске уметности, истичу цветови лале.

Површине око медаљона код сва три заглавља испуњене су наутовом врежом чији преплет образује симетрично компоноване чворове и волуте с листовима и цветовима. Уплетена лозица није бојена, њене контуре извучене су карминцрвеном и љубичастом, а међупростори су штедро испуњени златом или покривени зеленом или светлоплавом акварел бојом. Посебно су брижљиво украшени горњи рубови застава – у њихова средишта постављен је крупан звонолики цвет са две положене полупалмете, а на углове деликатно стилизовани наутови листови. Од доњег десног угла сваке заставе израста биљни изданак оријенталног надахнућа, а код орнаменталних поља с ликовима двојице литургичара на његовом врху стоји птица спремна да полети. Контуре тих украса рађене су црвеним и плавим мастилом, а извесни детаљи оплемењени су позлатом.

Остале значајније текстуалне целине наглашене су заставицама. На л. 1 заставица је сачињена од четири двострука круга прожета удвојеним дијагоналама и дуж горњег руба украшена флоралним мотивима, на л. 8, 95, 103, 141 и 144^V она је решена као низ наизменично поређаних ромбова и елипси, а на л. 106 компонована је од водоравно нанизаних срцоликих сегмената. Поред таквих заставица, чија је једноставна орнаментална схема уобичајена у оновременој књижној декорацији, у кодексу је изведено и неколико орнаменталних поља сложенијег склопа (л. 26, 38 и 117), особеног за поједине рукописе 17. века и, посебно, за преписе Христофора Рачанина.¹⁰

10 Сродан тип заставице изведен је у још неколико Христофорових преписа – *Служби светом Петру Коришком* (1668, Цавтат, Богишићева збирка, л. 3), *Служаднику* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 121, л. 18, 75 и 90), *Архијерејском чиновнику* (1680, Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, 3-II-2, л. 1, 4, 6,

У њиховом средишту нацртана је стилизована глава од које, уместо косе, полази сплет трака чији симетричан преплет с листићима или цветовима у волутама испуњава остале површине. Тако решена декоративна целина на л. 117 овичена је једноставном траком, док су претходне две заставице без перваза. Преплетне траке на свим заставицама остављене су у природној боји хартије, њихов сигурно вођен цртеж рађен је сепијом, црвеном, плавом, зеленом и ружичастом бојом, а међупростори су необојени или су местимично испуњени окером помешаним са златним прахом.

Као што је поменуто, поједини одсеци текста украшени су иницијалима. Најраскошније су обрађени они иницијали чија висина сеже до седам-осам словних редова, а који су саздани од маштовито уплетених лозица с извијеним изданцима, листићима и бобицама, цртаним цинобер, зеленим или плавим мастилом, гдегде обogaђени златом нанесеним дуж преплетних трака или у њихове међупросторе (л. 1, 1^V, 6, 7, 14, 14^V, 15, 16, 19^V, 20^V, 21, 22, 22^V, 23, 28, 28^V, 29^V, 32^V, 33^V, 34, 35, 36, 36^V, 37^V, 39^V, 41, 43, 44, 44^V, 48, 48^V, 50, 51, 53^V, 55^V, 56, 56^V, 57, 57^V, 58^V, 59, 60, 60^V, 61, 63, 64, 65^V, 68, 69^V, 70, 72^V, 73^V, 74^V, 76^V, 77, 81, 81^V, 83^V, 86, 86^V, 88, 88^V, 89^V, 91, 92, 93, 94, 96^V, 97^V, 98^V, 100^V, 102, 103, 104, 104^V, 111, 111^V, 112^V, 114, 114^V, 116, 121, 125^V, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 138, 139, 140, 141 и 144^V). Флоралном преплету појединих иницијала ове скупине умешно су прикључени различити мотиви – попут шаке, којом је обично завршена горња пречка (л. 50, 76^V, 96^V, 112^V), људске (л. 7, 28, 69^V, 88, 114, 130) или животињске (л. 98^V) главе, уметнуте у петљу слова, или птице (л. 22), чиме је још више истакнута њихова декоративност и лепота.

Финоћом и сигурношћу израде, елегантним, издуженим пропорцијама (висина појединих писмена из ове групе достиже чак девет редова) и непогрешивим осећањем за меру и ритам у компоновању тананих витичастих и флоралних завршетака, који полазе од основе слова, за преплетним иницијалима не заостају бројна киноарна слова, исписана такође на почецима важнијих текстуалних целина (л. 11, 13^V, 26, 31, 45^V, 46, 50^V, 51, 51^V, 59^V, 68, 69, 75^V, 82^V, 87^V, 93^V, 99^V, 106^V, 109^V, 114, 119^V, 123^V, 128^V, 137^V, 141^V, 142, 143^V, 145–147, 148, 149, 150, 150^V, 152^V, 157 и 157^V).

Већина описаних елемената богатог сликаног украса *Архијерејској чиновника* манастира Савина води порекло из илуминације српских књига насталих током друге половине 16. и прве три четвртине 17. столећа. То се посебно односи на ауторске портрете насликане у бадемастом пољу унутар заставе правоугаоног облика, чије су бочне површине испуњене симетрично разгранатом врежом. Такав тип заставице, чији је родоначелник, према досадашњим сазнањима, био поп Јован из Кратова, познати писар и илуми-

35 и 48), *Архијерејском чиновнику* (1685, Музеј СПЦ, бр. 252, л. 18^V и 81), *Зборнику разних састава с ирејисом Цвеици дарованијом и календаром* (око 1679, Будимпешта, Сечењијева библиотека, Ost. IIIr. Serb. 1, л. 2), *Сјуденичком зборнику* (Болоња, Универзитетска библиотека, MS. Mars. 103/V) и *Архијерејском чиновнику* (око 1688, Народна библиотека Србије, бр. 640, л. 13). Таква врста заставице заступљена је у низу српских рукописа друге половине 17. века. Као карактеристичан пример може да послужи богато илуминиран *Ајосиол кир Рувима* (Беч, Аустријска национална библиотека, cod. slav. 39), у којем је насликана чак седам пута (л. 5, 28^V, 120, 171, 177, 221 и 224).

натор 16. столећа,¹¹ настао је угледањем на различите узоре. Он обједињује елементе оновременог уметничког стваралаштва, традиције византијске минијатуре, посебно оне тзв. неовизантијског или раскошног стила, из средине и треће четвртине 14. века, као и извесне утицаје исламске орнаментике, посебно испољене у појединим биљним мотивима.¹²

Судећи по низу паралела, стиче се утисак да је такав тип заставе био чест у оновременом балканском минијатурном сликарству. Слична правоугаона заглавља, с биљним преплетом и медаљоном у којем је насликан ауторски портрет, налазе се у бројним рукописима што се чувају у библиотекама Србије, Свете Горе и Бугарске.¹³ Међу њима посебно се издваја skupина рукописа у библиотеци манастира Хиландар коју чини неколико примерака из друге и треће четвртине 17. столећа.¹⁴ Још неколико рукописа везаних за светогорске манастире и преписивачке радионице садржи истоврсно решене ауторске портрете. Међу њима је и неколико службеника од којих се један чува у Аустријској националној библиотеци (cod. slav. 68, из прве половине 17. века), три примерка су похрањена у Хиландару – бр. 327 (1624), бр. 326 (друга четвртина 17. века) и бр. 330 (око 1650) – док се преостала два налазе у Архиву САНУ (бр. 354, 1676) и у атонском манастиру Ивируну (бр. 7, последња четвртина 17. века).¹⁵ Сва је прилика да су током друге половине столећа посредством сличних предлогака, вероватно приспелих са Свете Горе, такву врсту заставе с представом литургичара прихватили и писари манастира Рача на Дрини, међу њима и Христофор Рачанин. На то указују готово истоветно решене заставе изведене у неколико његових рукописа.

Тајврсни писар и илуминатор поникао у манастиру Рача на Дрини, последњем значајном преписивачком средишту у деценијама пред Велику сеобу,¹⁶

11 О калиграфској и илуминаторској делатности Јована из Кратова в. З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 57, 122–130 и 215–225 (са старијом литературом).

12 Утицајем исламске уметности на орнаменту српских рукописа најисцрпније се бавила З. Јанц, „Исламски елементи у српској књижи“, *Зборник Музеја примењене уметности* 5 (Београд) 1961, 27–43. В. и: Л. Станкова, „Исламски мотиви в украсата на рѣкописната книга през XV–XVII век“, у: *Изкуство и књижевност*, Софија, 2008, 26–36 и З. Ракић, „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.

13 Бројне паралеле наводи З. Ракић, „Минијатуре српских рукописа XVI и XVII века у библиотеци манастира Хиландара“, *Хиландарски зборник* 10 (Београд) 1998, 330–332. За примере из бугарских колекција в. и Б. Христова, Д. Караджова, Н. Вутова, *Опис на славјанскиѣ рѣкописи в Софийската Народна библиотека* т. V, Софија, 1996, 28–37, 429–434, сл. у боји 9–12; М. Стојанов, *Украса на славјанскиѣ рѣкописи в Бѣлѣария*, Софија, 1973, 188–189; А. Джурова, *1000 години бѣлѣарска рѣкописна књиѣ. Орнаменти и минијатура*, Софија, 1981, 62–63, сл. 282–283.

14 Хиландарску групу рукописа обрадио је З. Ракић, „Минијатуре српских рукописа XVI и XVII века у библиотеци манастира Хиландара“, 317–334.

15 М. Харисијадис, „Илуминација рукописа XVII века исписаних или набављених на Светој Гори за манастире у српским земљама“, *Хиландарски зборник* 4 (Београд) 1978, 182–184, сл. 28–29; Ђ. Трифуновић, „Словенски рукописи у манастиру Ивируну на Светој Гори“, *Библиотекар*, год. XX, бр. 5 (Београд) 1968, 428, таб. II–III. В. и З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 275–277, 281–282, 284–285, 287–289 (са старијом литературом).

16 О преписивачкој делатности Рачана најисцрпнији општи преглед написала је К. Шкорић, „О Рачи и Рачанима“, 11–33. В. и Б. Маринковић, „Одломци трагања за Рачанима и традицијом о Јеротеју Рачанину“, *Годишњак Филозофској факултету у Новом Саду* XII/1 (Нови Сад) 1969, 263–300; М. Бошков, „Хронографи и писарска традиција Рачана“, *Зборник МС за књижевност и језик*, књ. 36, св. 33 (Нови Сад) 1988, 367–394; З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 178–185, 297–303.

био је и његов најзнаменитији представник.¹⁷ О личности Христофора Рачанина једва да се ишта зна. Претпоставља се да је рођен у другој четвртини столећа и да је поуке у преписивању и илуминирању књига стекао у матичном манастиру. Поуздано је, међутим, утврђено да је боравио у манастирском скиту Светог Ђорђа, у оближњем месту Бања, где је развио живу калиграфску делатност. Заједно са осталим Рачанима, 1690. године пребегао је у Угарску, а после седам година уточиште је нашао у манастиру Беочин, где му се потом губи сваки помен.

До данас је пронађено осам књига у којима је Христофор Рачанин оставио свој потпис, док му је још толико рукописа приписано на основу дуктуса и илуминације. Од потписаних примерака најстарији су *Минеј за децембар* (1666–68, Београд, Музеј СПЦ, бр. 85) и *Служба свейом Пејру Корешком* (1668, Цавтат, Богишићева збирка). Три године касније Христофор је довршио *Сѣихолоију* (Праг, Шафарикова збирка, IX Н 9), а 1673. преписао је *Цвейни ѿриод* (Цетињски манастир, бр. 38). Током осме деценије радио је на *Служабнику* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 121), а 1680. завршио је *Архијерејски чиновник* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, 3-II-2). Низ потписаних Христофорових рукописа закључују *Минеј за авјустѣ* (1684, Загреб, Повјесни музеј Хрватске, бр. 54) и *Архијерејски чиновник* (1685, Музеј СПЦ, бр. 252). Препознатљив изглед писма и сликаног украса у радовима Христофора Рачанина омогућио је да му се уз савински *Архијерејски чиновник* припише још пет рукописа – *Псалтир с ѿследованияем* (1672, Архив САНУ, бр. 155), *Сѣихолоија* (трећа четвртина 17. века, Праг, Шафарикова збирка, IX Н 23), *Зборник разних састава с ѿрейисом Цвейи дарованијом и календаром* (око 1679, Будимпешта, Сечењијева библиотека, Ост. Illir. Serb. 1), *Студенички зборник* (Болоња, Универзитетска библиотека, MS. Mars. 103/V) и *Архијерејски чиновник* (око 1688, Народна библиотека Србије, бр. 640) – и два рукописна одломка – део *Псалтира с ѿследованияем* (Народна библиотека Србије, бр. 326) и *Садорника* (Архив САНУ, бр. 142). Сва је прилика да је Христофор, иако већ у годинама, наставио да се бави калиграфијом и након преласка у Угарску, али из тог времена није познат ниједан његов поуздано датирани препис.¹⁸

Архијерејски чиновник бр. 7 у манастиру Савина је, као и остали рукописи Христофора Рачанина, исписан изузетно складним и правилним полууставним словима, карактеристичним за последње деценије 17. века. Ритмизирани нивои тих писмена утапају се у јединствени словни блок чије су поједине целине истакнуте и оживљене орнаментиком, маштовито разасутој по површини странице, али потчињеној сасвим јасно утврђеном

17 Најпотпунији увид у калиграфску и илуминаторску делатност Христофора Рачанина пружају радови М. Харисијадис, „Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа“, 34–38, К. Шкорић, „О Рачи и Рачанима“, 17–20 и З. Ракић, *Српска минијатури XVI и XVII века*, 178–185.

18 О хронологији рада Христофора Рачанина в. З. Ракић, *Српска минијатури XVI и XVII века*, 179–180. На основу дуктуса и сликаног украса Христофору би се могао приписати и *Номоканон* (Праг, Шафарикова збирка, IX Н 14). О рукописима Христофора Рачанина у Прагу в. група аутора, *Српске рукописне књиге у Чешкој*, Београд, 2015, 89–92, 97–101 и 112–115.

декоративном систему. Тако остварена синтеза слова и украса пружа могућност да се свака страница исписана Христофоровом руком доживи не само као смисаона већ и као сасвим особена пиктурална целина чији су облици и боје подређени чисто визуелним законитостима. Истина, избор орнаменталних мотива на листовима његових рукописа ретко напушта оквире већ утврђених облика, добро познатих у илуминацији српских рукописа друге половине 17. века, али њихове комбинације пружају потврду о бескрајној маштовитости свога творца, док прецизно и сигурно вођене контуре откривају руку рођеног цртача и калиграфа. Сликвитост тог покренутог света, испуњеног реалним и фантастичним биљним, животињским, птичјим и људским обличјима, наглашена је акцентима цинобера, зелене и плаве боје, уз обилну позлату.

Најраскошнији елеменат у илуминацији савинског *Архијерејској чиновника* бр. 7 свакако представљају заставе у чије је поље уписан бадемасти медаљон са ауторским портретом. Те заставе, складних, готово квадратних облика, смештене су над почецима основних текстуалних целина и забрањају читаву горњу половину странице. Нешто су једноставније замишљене издужене правоугаоне заставице којима су назначени мањи одсеци текста. Основни мотив њиховог украса јесте трака с листићима и цветовима, слична наутовој врежи, која гради самосталан преплет, или њени разбокорени изданци што полазећи од средишњег мотива људске главе стварају сложен сплет организован према начелима симетрије. Најзад, појављују се и елементи традиционалног балканског вишеструког преплета. Још краћи текстуални делови истакнути су иницијалима најразличитијих облика. Каткад, мада ретко, облик слова потпуно је замењен фигуром, као што показују, поред савинског примерка, два иницијала *В* у рукописима у Музеју СПЦ бр. 252 и Народној библиотеци бр. 640, маштовито решена у обличју Христа, који седи на трону исплетеном од вреже, а ноге ослања на крила птице што кљуца крупан цвет.¹⁹

Минијатурама је илустровано осам рукописа Христофора Рачанина. Са изузетком два кодекса, све фигуралне представе решене су на сличан начин и не показују тематску разноврсност. Као што је наведено, на њима су у медаљонима уписаним у квадратна или правоугаона орнаментална заглавља приказани ауторски портрети литургичара или пак представа Христа Емануила, неразлучиво повезани са околним сликаним украсом. Поред савинског рукописа, фигуре Јована Златоустог и Василија Великог насликане су над почецима њихових литургија у *Служабнику* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 121) и *Архијерејским чиновницима* (Музеј СПЦ, бр. 252 и Народна библиотека Србије, бр. 640), док је Христос Емануил још представљен и у *Архијерејском чиновнику* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 3-II-2) и кодексу бр. 640 у Народној библиотеци у Београду.²⁰

19 У оба рукописа таквим типом иницијала-минијатуре наглашен је почетак текста који се односи на Исуса Христа. Упор. и Д. Богдановић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, „Још један рукопис Христофора Рачанина“, *Библиоџекар* XX, бр. 5 (Београд), 1968, 501–517.

20 З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 297–298, 300–303.

Мада је Христофор Рачанин превасходно био врсни калиграф и аутор књижне орнаментике, минијатуре у савинском *Архијерејском чиновнику* бр. 7 показују да је поседовао и солидна сликарска знања. Фигуре архијереја, сигурног су цртежа, елегантних, благо издужених пропорција и са наглашеним смислом за колористичке вредности, ефектно истакнутим употребом позлате или окера сједињеног са златним прахом. Та позлата просијава са нимбова, перваза и медаљона с уписаним крстовима на архијерејској одећи, чини раскошнијим биљне преплете орнаменталних површина у која су смештена овална поља с ликом аутора, а затим прелази у текстовни блок оплемењујући његова заглавна и иницијална слова. У спрези с рафинованим колоритом одеће и разбокорене флоралне орнаментике, који је заснован на складно сучељеним површинама тамно и сивоплаве и цинобера или карминцрвене, љубичасте и загаситозелене, ти акценти злата изглед страница чине посебно богатим и декоративним. Ипак, упркос неоспорном осећању за боју, сликовитост, лепоту и значај украсног детаља, Христофор није био кадар да превазиђе ограничења епохе у којој је стварао. Попут својих савременика, светитељске фигуре сликао је на небојеној основи, волумен њихових тела истицао је једино преломима на одећи, а инкарнате остављао у природној боји папира, решене као цртеж и сасвим лишене моделације.

Напослетку, уметничку опрему ове драгоцене савинске рукописне књиге допуњује повез, настао у време њеног преписивања. Чине га дашчице пресвучене мрком кожом украшеном у техници златотиска и с остацима запонаца. По ободу обе корице утиснута је декоративна трака с флоралним орнаментима, а у њиховом средишту налази се медаљон у облику картуша који је на предњој страни украшен композицијом Христовог распећа, а на полеђини представом Свете Тројице.

ЛИТЕРАТУРА:

- Богдановић, Димитрије, Гроздановић-Пајић Мира, Цернић, Луција. „Још један рукопис Христофора Рачанина“, *Библиотекар* XX, бр. 5 (Београд), 1968, 501–517.
- Богдановић, Димитрије. „Инвентар рукописа манастира Савине“, у: Д. Медковић, *Манасџир Савина*, Институт за историју уметности, Београд, 1978, 91–94.
- Богдановић, Димитрије. *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, САНУ, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, I одељење, књ. XXXI, Београд, 1982.
- Бошков, Мирјана. „Хронографи и писарска традиција Рачана“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 36, св. 33 (Нови Сад), 1988, 367–394.
- Джурова, Аксиња. *1000 години българска ръкописна книга. Орнаменти и минијатура*, София, 1981.
- Ивошевић, Васо Ј. „Библиотека манастира Савина“, *Бока* 21–22 (Херцег Нови), 1999, 159–186.
- Јанц, Загорка. „Исламски елементи у српској књизи“, *Зборник Музеја примењене уметности* 5 (Београд), 1961, 27–43.
- Јуришић, Геден. „Рукописне књиге у манастиру Савини“, *Србско-далматински маџазин* књ. XXVII (Задар), 1868, 165–168.
- Маринковић, Боривоје. „Одломци трагања за Рачанима и традицијом о Јеротеју Рачанину“, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* XII/1 (Нови Сад), 1969, 263–300.
- Милосављевић, Драгиша. *Изиубљена ризница манасџира Милешеве*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Накићеновић, Сава. „Србуље у Боки“, *Весник Српске цркве* XXIX, св. 9 и 11–12 (Београд), 1924, 435–436, 535–536.
- Ракић, Зоран. „Минијатуре српских рукописа XVI и XVII века у библиотеци манастира Хиландара“, *Хиландарски зборник* 10 (Београд), 1998, 317–334.
- Ракић, Зоран. „Христофор Рачанин и скрипторијум манастира Раче“, *Даница*, XVII год (Београд), 2010, 441–452.
- Ракић, Зоран. *Српска минијатура XVI и XVII века*, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2012.
- 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.
- Сјоменица манасџира Савине (прир. Ј. Петковић), Котор, 1930.
- Станкова, Лиљана. „Исламски мотиви в украсата на ръкописната книга през XV–XVII век“, у: *Изкуство и контекст*, Българска академия на науките. Институт за изкуствознание, София, 2008, 26–35.

- Стоянов, Мано. *Украза на славянскиџе рџкойиси в Бџлїария*, София, 1973.
- Трифунџвић, Ђорџе. „Словенски рукописи у манастиру Ивируну на Светој Гори“, *Библиџџекар*, год. XX, бр. 5 (Београд), 1968, 425–431.
- Харисијадис, Мара. „Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа“, *Зоџраф* 3, (Београд), 1969, 34–38.
- Харисијадис, Мара. „Илуминација рукописа XVII века исписаних или набављених на Светој Гори за манастире у српским земљама“, *Хиландарски зборник* 4 (Београд), 1978, 169–190.
- Христова, Борјана, Караджова, Даринка и Вутова, Нина. *Оџис на славянскиџе рџкойиси в Софийската Народна библиџџека т. V*, София, 1996.
- Шкорић, Катица. „О Рачи и Рачанима“, у: *Сџихџџџија Киџријана Рачанина*, Матица српска, Нови Сад, 1996, 11–33.
- Шпадијер, Ирена и др.. *Срџске рукоџисне књџџе у Чешкој*, Библиотека Српске патријаршије и Службени гласник, Београд, 2015.

ILLUMINATION OF THE BISHOP'S SERVICE BOOK NO. 7
IN THE SAVINA MONASTERY

SUMMARY

One of the most important items in the valuable collection of manuscript books that are kept in the Savina monastery near Herceg Novi, is the *Bishop's service book* (No. 7). The manuscript was created around 1675, it is written in exceptionally beautiful and neat letters, it is richly illuminated and, besides the texts of all three liturgies, it contains the rites of ordination, the office at the consecration of a church and others. Besides being lavishly ornamented, it is also the only manuscript in Savina that is decorated with miniatures. Its painted decoration consists of portraits of the authors – liturgians John Chrysostom and Basil the Great and the images of Christ Emmanuel and Christ the Great Archpriest, each painted within a medallion inscribed in a rectangular headpiece, filled with interlacing, and then the schematic presentations of the Lord's Table and discos, several headpieces and a significant number of initials – complex ones, composed from various kinds of interlacements, and those more simple, written in red ink and decorated with floral endings which begin at the base of the initial.

On the basis of the particular shape of the letters and the essence of the style of illumination, the manuscript is attributed to Hristofor of Rača, the most significant Serbian calligrapher and illuminator in the period prior to the Great Migration of 1690. Originating from the monastery of Rača, a significant copying centre in the second half of the 17th century, Hristofor built a recognisable script and way of creating painted decorations. To this day, eight manuscript books have been found in which he left his signature, and eight more manuscripts are attributed to his hand on the basis of the *ductus* and the style of ornamentation and miniatures which decorate them.

One of the manuscripts which is accurately attributed to Hristofor of Rača is the *Bishop's service book* No. 7 from Savina. This study describes in detail the illumination of that book, explores its origin and establishes a close connection with the painted decorations in other manuscripts made by Hristofor of Rača. Besides the analysis of figural representations, particular attention is dedicated to the lavish ornamentation of the book, which has so far not been studied in great detail. Moreover, the paper has also corrected certain inaccuracies regarding the authors and origin of the manuscript, which have been presented in previous literature.

Key words: Bishop's service book, Savina monastery, 17th century, Hristofor of Rača, miniature, headpiece, initial



Сл. 1 - Архијерејски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, заставица са ауторским портретом Светог Јована Златоустог, л. 12

Fig 1 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, headpiece with the portrait of author St. John Chrysostom, fol. 12

Сл. 2 - Архијерејски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, заставица са ауторским портретом Светог Василија Великог, л. 55



Fig 2 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, headpiece with the portrait of author St. Basil the Great, fol. 55



Сл. 3 - Архијерејски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, заставица са ликом Христа Емануила, л. 80

Fig 3 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, headpiece with the image of Christ Emmanuel, fol. 80



Сл. 4 - Архиепископски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, Исус Христос Велики архиепископ, л. 109

Fig 4 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, Christ the Great Archbishop, fol. 109

Сл. 5 - Архиепископски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, иницијал В у виду Исуса Христа, л. 75

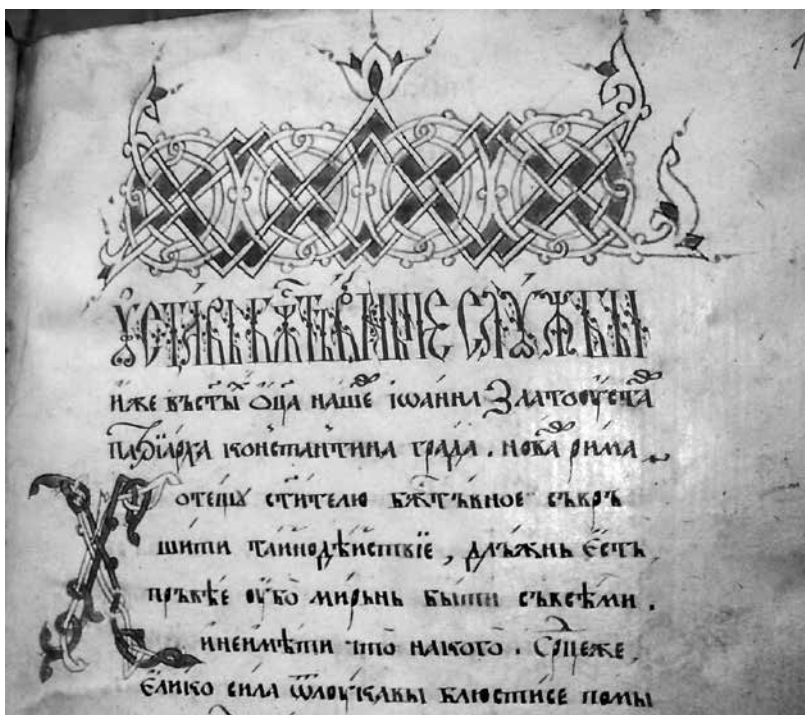
Fig 5 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, initial V in the form of Jesus Christ, fol. 75



Сл. 6 - Архиепископски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, иницијал В у виду Исуса Христа, л. 91^V

Fig 6 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, initial V in the form of Jesus Christ, fol. 91^V





Сл. 7 - Архијерејски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, заставица на л. 1
 Fig 7 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, headpiece on fol. 1



Сл. 8 - Архијерејски чиновник бр. 7, Библиотека манастира Савина, заставица на л. 117
 Fig 8 - Bishop's service book No. 7, Library of the Savina monastery, headpiece on fol. 117



Мирослав М. ТИМОТИЈЕВИЋ

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

НЕОПАЛИМА КУПИНА КАО ТЕОФАНИЈА И ЊЕНЕ ПРЕДСТАВЕ У ВИЗУЕЛНОЈ УМЕТНОСТИ КАРЛОВАЧКЕ МИТРОПОЛИЈЕ

Сажетак: Старозаветна тема *Неоपालиме куйине* појављује се у визуелној уметности новоосноване Карловачке митрополије средином 18., и негована је све до краја наредног века. Обично се смештала на иконостасе, најчешће у сокл, затим на царске и бочне двери, као и на бочна надверја. Јавља се и у програму певница, мада много ређе. Од раног средњег века, тема је у источном хришћанству понела маријанско тумачење, које је изнео Григорије Назијански у књизи о Мојсију. У 16. веку, током верске шизме, протестантске цркве одбацују посреднички култ Богородице, а са тим и маријанско тумачење *Неоपालиме куйине*. На пламену купине се, уместо Богородице, исписује божије име – YHWH, или се приказује његов антропоморфни лик, „лице божије“, чиме се представа претвара у старозаветну теофанију, што је и било њено изворно значење. У визуелној уметности Карловачке митрополије и даље се задржава старо маријанско значење, које је наставила да пропагира и католичка црква након сабора у Тренту. Протестантско схватање прихвата се касније, током друге половине 18. века. До веће популарности теме долази током последњих деценија, са верским просветитељством, реформом школства и увођењем историјског богословља у наставни програм. Захваљујући томе, тема се у Карловачкој митрополији слика и током целог 19. века.

Кључне речи: Карловачка митрополија, Неопалима купина, Богородица, YHWH, теофанија

У *Другој књизи Мојсијевој*, односно *Књизи изласка* забележена је епизода о купини која гори, али не сагорева (Изл. 3:2-4). Она се често тумачи као самосвојна целина, мада представља почетак обимнијег наратива који теорија библијског литерарног жанра назива „позивање божијег изабра-



ника¹. Наратив је састављен из три дела. Први и најважнији је теофанија (Изл. 3:1-6), други је позивање (Изл. 3:7-10), а трећи дијалог (Изл. 3:11-4:17).² Изабраник је, наравно, Мојсије, зет Јотора, мадијамског свештеника, који је пасао стадо поред божије горе Хорив, или Хорреб, касније поистовећене са Синајском гором. Мојсију се јавља Анђео божији из купине која гори, али не сагорева. Он се успиње на гору како би је боље погледао, али га Бог из купине зауставља речима „Не иди овамо. Изуј обућу своју с ногу својих, јер је мјесто где стојиш света земља. Још рече: ја сам Бог оца твојега, Бог Аврамов, Бог Исаков, Бог Јаковљев. А Мојсије заклони лице своје јер га страх бијеше гледати у Бога“ (Изл. 3:5-6). У оквиру жанра позивања издвајају се два типа: аудитивни и визуелни. Према оваквој подели, Бога је могуће видети само у визуелном типу позивања, коме припада и Мојсијево виђење.³

Била је то једна од комплекснијих старозаветних теофанија у којој се Бог појављује ликом,⁴ али она није закупила пажњу раних јудејских егзегета. Ситуација се променила тек у хеленистичком периоду, када се центар учености преместио у Александрију. Ту започиње уобличавање Мојсијевог култа, где се за потребе хероизације користи свака подобна епизода његовог живота.⁵ Теофанија се као визуелни наратив често описује у *Штаром завењу*, и то у различитим облицима, касније класификованим у три основне групе: *кавод*, *малакх* и *паним*.⁶ Кавод УНВН доследно описује као видљиву и опипљиву манифестацију божанског. Малакх УНВН је представа божанског присуства, видљива само онима који су се обратили Богу. Појам паним УНВН као манифестација божанског присуства има велики број различитих значења, али може да указује и на видљиво физичко присуство Бога.⁷

Епизода на Синајској гори припада типу *Малакх УНВН*, а поседује све елементе старозаветних антропоморфних теофанија везаних за жанр позивања божијег изабраника. Поред уобичајених појава довођених у везу са божанским присуством – ватре, страха од виђења, коришћења посредника у

1 N. Habel, "The Form and Significance of the Call Narratives", *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 77/3, 1965, 297–323, за позивање Мојсија пос. 301–305; H. Shalom-Guy, "The Call Narratives of Gideon and Moses: Literary Convention or More?", *The Journal of Hebrew Scriptures* 11, 2011, 2–19; W. Beyerlin, "Geschichte und heilgeschichtliche Traditionsbildung im Alten Testament (Richter VI–VIII)", *Vetus Testamentum* 13/1, 1963, 1–25; E. J. Young, "The Call of Moses, I", *Westminster Theological Journal* 29, 1966–67, 117–135; *Idem.*, "The Call of Moses, II", *Westminster Theological Journal* 30, 1967/8, 1–23; G. Y. Glazov, *The Bridling of the Tongue and the Opening of the Mouth in Biblical Prophecy*, Sheffield, 2001, 27–53; G. V. Savran, *Encountering the Divine: Theophany in Biblical Narrative*, London et New York, 2003, 121–126; O. Davies, "Reading the Burning Bush: Voice, World and Holiness", *Modern Theology* 22/3, 2006, 439–448.

2 G. W. Savran, *op. cit.*, 51.

3 G. W. Savran, *op. cit.*, 16–18; Gregory Y. Glazov, *The Bridling of the Tongue and the Opening of the Mouth in Biblical Prophecy*, Sheffield, 2001, 51; N. Habel, *op. cit.*, 316–317.

4 G. W. Savran, *op. cit.*, 96–100. О посебности ватре и пламена у позивању Мојсија видети у: H. Shalom-Guy, *op. cit.*, 11–14.

5 G. W. Coats, *The Moses Tradition*, Sheffield, 1993, 151–169; J. Nohrnberg, *Like Unto Moses: The Constituting of an Interruption*, Bloomington, 1995, 269–272.

6 G. W. Savran, *op. cit.*, 50–51.

7 *Ibid.*, 50–51; W. Eichrodt, *Theology of the Old Testament*, Vol. I, J. A. Baker (transl.), Philadelphia, 1961, 35–39; A. R. Johnson, "Aspects of the Word Panim in the OT", in: *Festschrift Otto Eissfeldt zum 60. Geburtstag 1. September 1947*, O. Eissfeldt et J. Fück (hrs.), Halle, 1947, 155–160.

одражавању присуства божанског, заједно са теофанијом и позивом, незаобилазан је и дијалог – у овом случају божије усмеравање Мојсија на однос са синовима Израела, које је, према рабинским изворима, трајало седам дана.⁸

Симболично значење догађаја на Синајској гори почело је да заокупља пажњу хеленизованих јудејских егзегета, а један од најутицајнијих био је спис *De vita Mosis* Филона Александријског.⁹ Он на почетку истиче Мојсијево пастирство, наглашавајући да је добар краљ могао да буде само онај који је умео добро да чува своје стадо.¹⁰ Описујући догађај на Синајској гори, Филон наводи да је Мосије иза пламена који је обухватао купину видео снажнију светлост у чијој средини се уочавао веома леп облик, који није личио ни на шта познато. Била је то понајвише боголика представа која је сијала светлошћу много јачом од пламена који је обавијао купину.¹¹ Тумачећи симболизам представе, Филон сматра да је купина слика потлаченог народа, а ватра слика тлачитеља. Ватра не сагорева купину, као што тлачитељ не може да уништи потлачени народ. Божији анђео, амблем провиђења, био је његов помагач и утешитељ.¹² Филонов спис упућен је паганима колико и Јудејцима, а требало је да их увери у Мојсијеву херојску величину достојну заједничког памћења. То потврђује апологија Мојсија у делу *Antiquitates judaicae* Тита Јосифа Флавија (Titus Flavius Josephus),¹³ као и једна сачувана јудејска меморативна драма о неопалимој купини намењена тадашњем хеленистичком позоришту.¹⁴

Маријанско тумачење – Хришћански тумачи старозаветне *Књиге Израелска*, за разлику од њихових хебрејских претходника, често су се заустављали на епизоди неопалиме купине. Амвросије, милански бискуп из 4. века, повезује неопалиму купину са Светим духом, а Јован Златоусти је пореди

8 R. Nikolsky, "God Tempted Moses for Seven days: The Bush Revelation in Rabbinic Literature", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Leiden et Boston, 2006, 89–104; G. W. Savran, *op. cit.*, 205; C. Meyers, *Exodus*, Cambridge, 2005, 55–57; N. Wyatt, "The Significance of the Burning Bush", *Vetus Testamentum* 36/3, 1986, 361–365.

9 Philo of Alexandria, "On the Life of Moses", Vol. II, in: *The Works of Philo. Complete and Unabridged. New updated version*, C. D. Yonge (transl.), Peabody, 1993; Philo, *De Vita Mosis*, F. H. Colson (trans.), Vol. VI, London, 1984, 274–449, i 450–595; L. Feldman, *Philo's Portrayal of Moses in the Context of Ancient Judaism*, Notre Dame, 2007; A. C. Geljon, "Philo of Alexandria and Gregory of Nyssa on Moses at the Burning Bush", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Boston, 2006, 225–231.

10 L. Feldman, *op. cit.*, 43–45. Опширније о овоме видети у: G. Aranoff, „Shepherding as a Metaphor“, *Jewish Bible Quarterly* 42/1 (Jerusalem), 2014, 36–38.

11 Philo of Alexandria, "On the Life of Moses", Vol. II, in: *The Works of Philo. Complete and Unabridged. New updated version*, C. D. Yonge (transl.), Hendrickson, 1993 I, XII, 66.

12 *Ibid.*, I, XII, 67; L. Feldman, *op. cit.*, 5; A. C. Geljon, *op. cit.*, 225–236; M. S. Langston, *Exodus through the centuries*, Hoboken, 2006, 3.

13 Апологија Мојсија је присутна у свим Флавијевим књигама о јеврејским старинама, али она посебно доминира у II, III и IV књизи. Josephus, *Jewish Antiquities*, Books I–IV, J. Thackeray (transl.), Harvard, 1962, 168–635. L. H. Feldman, "Josephus' Portrait of Moses", *The Jewish Quarterly Review* LXXXII/3–4, 1992, 285–328; J. Флавије, *Јудејске старине*, В. Добривојевић (прев.), Двери, s. a.

14 J. Ruiten, "A Burning Bush on the Stage: The Rewriting of Exodus 3:1–4:17: Ezekiel Tragicus, Exagoge 90–131", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Leiden, 2006, 71–88.

са Христовим васкрсењем. Тема се тумачила и као старозаветна префигурација Христовог непорочног рођења, као и Богородичиног девичанства *post partum*, које су дефинисали Амвросије и Августин. Неопалима купина се, према православној традицији, заснованој на делима отаца цркве, васељенских сабора, теолога и химнографа, сматрала превасходно маријанском темом, и тако се најчешће визуелно приказивала током средњег века.¹⁵

Пламен који је Мојсије видео на Синајској гори тумачен је као божија вечна енергија – Слава божија, манифестована као нестворена светлост коју Псеудо-Дионисије назива *Lux*, за разлику од створене светлости *Lumen*, што објашњава због чега грм купине није горео.¹⁶ Купина се сматрала старозаветном прасликом Богородице, а пламен прасликом Христа. Овакво тумачење Богородичиног божанског зачећа и рођења Христовог непрестано се понављало у делима православних теолога и постало је једно од упоришта православне мариологије, па и православних догматских схватања.¹⁷ И у католичкој средини је у средњем веку неопалима купина довођена у везу са Богородицом, а тако је и сликана.¹⁸

Епископ Григорије Ниски био је, изгледа, први који је повезао Мојсија и неопалиму купину са Богородицом, мајком Исуса Христа. Григорије, у другој књизи списа *Contra Eunomium*, пише да је грм горео пламеном, али да није изгорео, као што је Богородица родила Христа, а да није изгубила невиност.¹⁹ Исти став он понавља и у књизи *De vita Moysis*.²⁰ Инкарнација, рођење младанца и двострука Христова природа заузимају важно место у егзегези Григорија Ниског, а неопалима купина је прва од шест оваплоћења које он проналази у *Књизи Изласка*. Девичански статус Богородице који је дефинисао Григорије Ниски ојачали су потом његови следбеници, Кирил Александријски и сиријски теолог Теодорет Кирски, а неопалима купина је у православном свету постала једна од најчешће коришћених метафора у литерарној и визуелној побожности Богородице.²¹

Тематика неопалиме купине уводи се у маријанску химнографију у 5. веку (Прокл, Теодот Аркински), а потом и у празнична богослужења, превасходно у службу на Благовести, најстарији од Богородичиних празника.²²

15 S. Der Nersessian, "Program and Iconography of the Parecclesion", in: *The Kariye Djami, Vol. IV, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, P. A. Underwood (ed.), Princeton, 1975, 336–338.

16 U *Bibliji* se Bog tri puta pominje kao „Vatra koja proždire“, što su egzegete potom pogrešno protumačile povezujući ih sa neopalimom kupinom: H. Jacobson, "God as Consuming Fire", *The Harvard Theological Review* 98/2, 2005, 219–222; J. Gerald, "And the Bush was not consumed", *Jewish Bible Quarterly* 31/4, 2002, 119–128.

17 S. Bulgakov, *The Burning Bush: On the Orthodox Veneration of the Mother of God*, Grand Rapids, 2009, 120–124.

18 M. S. Langston, *op. cit.*, 46–47, 49–52.

19 Gregory of Nyssa, *Contra Eunomium* II, Leiden, 2007; A. C. Geljon, *op. cit.*, 233–234.

20 Gregory of Nyssa, *De vita Moysis*, 1973, 58; A. C. Geljon, *op. cit.*, 233.

21 Ch. Tzvetkova-Ivanova, "The Virgin Mary of the Burning Bush: From Text to Image", *Rutgers Art Review* 18, 2000, 7–26, pos. 12.

22 V. M. Kimball, *Liturgical Illuminations: Discovering Received Tradition in the Eastern Orthodox of Feasts of the Theotokos*, Bloomington Rome: Pontifical Theological Faculty "Marianum", disertacija, 2003, 142; E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, Vol. II/1, Chevetogne, 1953, 93, 97–98, 347, 351.

Такав пример је *Канон на Благовештење* Теофана Начертаног, у коме се арханђео Гаврило обраћа Богородици као неопалимој купини,²³ док је Јован Дамаскин у *Канону на Бојојављење* назива „огненоносна Дева“.²⁴

Визуелизовање епизоде појављује се у 6. веку, у време Јустинијанове владавине, и то на релацији Цариград – Синај. Изнад тријумфалног лука синајске Цркве свете Катарине, изворно посвећеног Богородици, сачувана су два монументална Мојсијева лика изведена у мозаику. На левом он изува сандале, а на десном прима таблице закона. На врху старог иконостаса налазио се велики метални крст, назван „Мојсијев крст“, на чијим бочним краковима су изгравирани ликови Мојсија који изува сандале и пружа руке да прими таблице закона.²⁵ У то време су негована два типа представа *Неоџалиме куйине*, произвођене серијски за потребе ходочасника. Први тип је приказивао Богородицу са Христом у наручју, изнад које је било исписано *Неоџалима куйина*. Други тип је представљао Мојсија испред неопалиме купине. Једну од најмонументалнијих икона овог типа, сликану за капелу Неопалиме купине публиковао је Курт Вајцман.²⁶ Постепеном еволуцијом другог типа у купини се појављују ликови Богородице и Анђела божијег, а потом Богородице и Христа.²⁷

Тема је негована у визуелној религиозној уметности Византијског царства, одакле се шири и у земље балканског простора. У раном 14. веку прихвата се и у монументалном зидном сликарству. На појединим представама, попут оне у на северном зиду јужног параклиса цркве манастира Грачанице, маријанско тумачење је јасно исказано.²⁸ Визуелни наратив композиције чита се слева надесно, а у оквиру њене полифоне структуре прво је насликан Мојсије како скида сандале на светој земљи, а потом како се стојећи босоног и испружених руку клања неопалимој купини у чијем средишту је насликано Богородичино попрсје. У подножју купине је стадо оваца, које указује на Мојсијев позив пастира (сл. 1).

На источном зиду припрате цркве манастира Леснова, изнад јужног лука улаза у наос, појављује се сложенија композиција *Неоџалиме куйине*. Мојсије је и у овом случају приказан два пута. У првом плану спава поред стада оваца, док у другом стоји испред купине. Из пламена купине израња допојасна фигура одраслог Христа.²⁹ Овај лик упућује на теофанију јер се

23 Феофан Начертанный, *Канон Благовещению Пресвятой Богородицы*, песнь 4, тропар 2.

24 Иоанн Дамаскин, *Канон на Богоявление*, песнь 9, тропар 1.

25 K. Weitzmann et N. Ševčenko, "The Moses Cross at Sinai", *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 386, sl. 3, 4.

26 K. Weitzmann, "Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai", *Δελτιον* 12, 1984, 97–98, sl. 28.

27 Тако је на једној икони манастира Свете Катарине представљен Мојсије како се кланја Богородици у горућој купини. *Ibid.*, 98.

28 В. Тодић, *Грачаница – сликарство*, Београд и Приштина, 1998, 146.

29 С. Габелић, *Манасџир Лесново. Историја и сликарство*, Београд, 1998, 174–176, таб. XLVI–XLVII; М. Глигоријевић-Максимовић, „Иконографија Богородичиних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XV века“, *Зборник радова Византџолошког института* XLIII (Београд), 2006, 288, сл. 14.

Јахве често и на разне начине повезивао са Христом.³⁰ Представа је, међутим, задржала традиционално значење везано за Богородицу као купину и Христа као пламен. Маријанско тумачење је понела и представа у зидном сликарству цркве манастира Горњег Козјака, изведеног средином 14. века.³¹

Честе су представе на којима се у горућој купини појављује медаљон са попрсјем Богородице и Христа Емануила. На појединим композицијама се слика само Богородица, а понекад се и она изоставља. Представа је и даље задржавала маријанско тумачење јер се паримије из старозаветне *Књије Изласка*, које се односе на овај догађај, читају на Богородичине празнике, Рођење и Благовести (Изл. 3:2-8). Био је то разлог да се на представама Благовести слика неопалима купина. Мотив се, по свему судећи, уобличио у византијској визуелној уметности у време Михаила Дамаскина,³² а потом се прихвата и у визуелној уметности католичке реформе.³³ Представа *Неојалиме куйине* је присутна у визуелној религиозној уметности обновљене Пећке патријаршије, што још увек није довољно истражено.³⁴ Пример сложеног идејног решења је зидна композиција у апсидалној конхи цркве манастира Гомионице из 16. века, где је у срцоликом медаљону на Богородичиним грудима Христос окружен пламичцима.³⁵

У новооснованој Карловачкој митрополији визуелне представе *Неојалиме куйине* појављују се током друге половине 18. века.³⁶ Димитрије Баћевић и Теодор Димитријевић Крачун насликани су *Неојалим куйину* на соклу иконостаса цркве села Крушедола 1763. године.³⁷ На иконостасу Николе Нешковића, сликаном 1764. године за Храм Светог Георгија у Темишвару, композиција је смештена у сокл, испод Богородичине престоне иконе.³⁸ Мојсије је приказан како седи испред купине и скида сандале, док га из купине обасјава светлосни зрак. Иста тема се појављује на царским дверима иконостаса који је банатски сликар Димитрије Поповић насликао у Цркви арханђела Михаила у манастиру Патрошу 1771. године.³⁹ Поповић

30 Н. Bloom, *Jesus and Yahweh: The Names Divine*, New York, 2005, 235–238.

31 З. Расолкоска-Николовска, „Претставата на Богородица Неопалима капина во Горни Козјак кај Штип“, у: *Средновековнаија уметност во Македонија. Фрески и икони*, Скопје, 2004, 105–110.

32 L. Hadermann-Misguich, “Permanence d’une tradition Byzantine dans l’oeuvre espagnole du Greco”, in: *El Greco of Crete*, Proceedings of the International Symposium, N. Hadjinicolaou (ed.), Heraklion, 1995, 397.

33 Ilustrativani primeri su Ticianove *Blagovesti* u venecijanskoj crkvi San Salvatore i El Grekove *Blagovesti* sa retabla madridskog kolegijuma La Encarnacion. M. Nancarrow, “The Significance of the Basket in El Greco’s Annunciation for the Retable of the Madrid Seminary of doña María de Aragón”, *Source* 23, 2004, 9–16, posebno 12.

34 С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 65–68; Б. Цветковић, „Каноник МСПЦ 321 и Акатистник БМС РР I 16: Горући грм као преплет“, *Археографски ирилози* 36, 2014, 127.

35 Lj. Ševo, “Gomionica monastery in the light of recent discoveries“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 34–35, 2003, 273–275.

36 Р. Михаиловић, “Прва зона српског иконостаса XVIII века“, *Зборник Филозофској факултету у Београду XIV-1*, 1979, 279–320.

37 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, Београд, 2008, 108, Таб. 12.

38 М. Тимотијевић, *Црква Светиој Георгија у Темишвару*, Темишвар, 1996, 111–112.

39 Б. Кнежевић, *Димитрије Појовић*, Зрењанин, 2001, 48.

изоставља уобичајене Благовести, и на великим пољима царских двери слика литургичаре, а на два мања доња картуша старозаветне сцене. На левом крилу двери је *Неојалима куйина*, а на десном *Арханђео њресреће Исуса Навина*. Стефан Тенецки на царским дверима иконостаса парохијске цркве у Ширији, изведеном 1789. године, у два горња медаљона слика *Благовести*, а у два доња *Неојалиму куйину* и *Јаковљеве лествице*.⁴⁰ У *Неојалимој куйини* појављује се Богородичин допојасни лик, а испред ње седи Мојсије и изува сандале. Теодор Илић Чешљар је на иконостасу Цркве Светог Николе у Бачком Петровом Селу, изведеном 1793. године, на северним бочним дверима насликао *Налажење Мојсијево*, а на јужним *Неојалиму куйину*.⁴¹ Исти тип представе извео је Теодор Димитријевић Крачун на надверју јужних двери иконостаса парохијске цркве Светог арханђела Гаврила у Сусеку, сликаном 1779. године.⁴² У цркви у Мишколцу, чији доњи део је осликао Антон Кухл-мајстер крајем 18. века, испод прве престоне иконе са ликом Светог Георгија смештена је *Неојалима куйина*.

У Карловачкој митрополији тема се слика на иконостасима и у 19. веку. На иконостасу цркве манастира Сенђурђе, који је Јован Исајловић осликао 1803. године, *Неојалима куйина* је смештена на надверје северних бочних двери. На иконостасу Константина Данила у Саборној цркви у Темишвару, осликаном између 1838. и 1843. године, *Неојалима куйина* се налази испод престоне Богородичине иконе, а представа је приказана као теофанија.⁴³ *Неојалиму куйину* као теофанију насликао је и Никола Алексић на иконостасу парохијске цркве у Српском Сенмартону 1844. године, а представа је и овога пута постављена испод Богородичине престоне иконе. Љубомир Александровић и Душан Алексић су на иконостасу парохијске цркве у Немету, осликаном 1869/67. године, представу *Неојалиме куйине* сместили испод Богородичине престоне иконе. Љубомир Александровић је на иконостасу у Дињашима (1864/65), сместио икону на исто место. То се понавља на иконостасу Николе Алексића у Малом Бечкереку (1863), иконостасу истог сликара у арадској Цркви св. Петра и Павла (1865–1867), иконостасу Љубомира Алексића у месту Рудна (1871), као и на иконостасу Јована Живулесткуа у парохијској цркви у Краљевцу (1895). На иконостасу Николе Алексића у парохијској цркви села Варјаш, из 1861/62. године представа се налази испод престоне иконе св. Јована Крститеља. У Карловачкој митрополији тематика неопалиме купине појављује се и у сликаним програму певница, мада веома ретко. Такав пример је јужна певница парохијске цркве Светог Теодора Тирона у Иригу из друге половине 18. века.⁴⁴

40 Р. Михаиловић, *нав. дело*, 306–307, сл. 15.

41 М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, Нови Сад, 1989, 130.

42 Л. Мирковић, *Теодор Крачун, мајстор*, Нови Сад, 1953, 39.

43 П. Васић и други, *Константин Данил*, Зењанин, 1961, 126, бр. 224, где композиција није идентификована. У Народном музеју у Београду налази се још једна Данилова композиција уведена као *Боје се јавља Мојсију*.

44 М. Лесек, „Иконостас цркве св. Теодора Тирона у Иригу“, *Грађа за истраживање савремене културе Војводине* 8/9, 1978, 247, сл. 5.

Богородица неопалима купина. – У Московској патријаршији се средином 16. века убличава иконишна представа Богородице са Христом у неопалимој купини.⁴⁵ Овај тип иконе је према предању настао у Палестини, а за један од њених најстаријих сачуваних примера сматра се икона из олтара Благовештенског храма московског Кремља, коју су, наводно, донели у Москву палестински монаси 1390. године. Према руском канону, формираном средином 16. века, допојасна представа Богородице с малим Христом и са космичким симболима смештена је у центар две укрштене четворокраке звезде, које симболизују Богородицу и Христа. У угловима доње звезде насликани су симболи јеванђелиста. Под истим именом Богородице неопалиме купине постоје и иконе на којима је Богородичино попрсје смештено у горући круг сличан купини коју је Мојсије видео на Хориву. Иконе су поштоване као заштитнице од суше и пожара, што је допринело њиховој распрострањености у популарној и приватној побожности. Овакав тип икона није сликан у Карловачкој митрополији, али је сачуван изванредан број руских импортованих примерака са краја 18. и почетка 19. века.

Присуство мотива Богородице неопалиме купине у литургијској химнографији Богородичиних празника и популарност истоимених икона били су повод за установљење празника 1690, који се обележава 4/17. септембра, истовремено када и пророк Мојсије.⁴⁶ Празник се појављује већ у службеном Минеју за септембар штампаном исте године у Москви, а служба Богородици неопалимој купини се надовезује на Мојсијеву.⁴⁷ Њен садржај се разликује од претходних служби штампаних у Минејима за септембар пре 1690. године.⁴⁸ Нови текст са службом Богородици неопалимој купини понавља се и у службеним Минејима за септембар штампаним наредног века.⁴⁹

Тетраграматон. – Божије име имало је у јудејској верској култури велики значај, јер према веровању, оно што није именовано, није ни постојало. Име јудејског Бога, YHWH, које је било део његове славе, мистерије, тајне закона и хармоничног реда који прожима и управља целокупним универзумом, није било познато за време патријараха, а тада је најчешће ословљаван као „Бог отаца“, неким другим епитетом, или формулом.⁵⁰ Изгледа да се име Ја-

45 S. Bulgakov, *op. cit.*, 221; Ch. Tzvetkova Ivanova, *op. cit.*, 7–26; О. Е. Этинггов, „Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери (по миниатюрам фрагмента «Христианской топографии» Космы Индикоплова, подшитого к «Смирнскому Физиологу»)“, *Византийский вестник* 58, 1999, 147–159, пос. 153.

46 S. Bulgakov, *op. cit.*, XX.

47 *Минея служебная. Сеніябрь*, Москва, 1690, 35/v.

48 *Минея служебная. Сеніябрь*, Москва, 1664, 60/r–71/r.

49 *Минея служебная. Сеніябрь*, Москва 1741, 36/r–42/r.

50 W. Van J. Bekkum, “What’s in the Divine Name? Exodus 3 in Biblical and Rabbinic Tradition”, in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Leiden, 2006, 3–15; A. C. Geljon, *op. cit.*, 227; Parke-Taylor, G. H, *Yahweh: the divine name in the Bible*, Waterloo, 1975, 18–31; F. Moore, “Cross, Jr., Yahweh and the God of the Patriarchs”, *The Harvard Theological Review* 55/4, 1962, 225–259; D. N. Freedman, “The Name of the God of Moses”, *Journal of Biblical Literature* 79/2, 1960, 151–156; S. D. Goitein, “YHWH the Passionate: The Monotheistic Meaning and Origin of the Name YHWH”, *Vetus Testamentum* 6/1, 1956, 1–9.

хве – популарно названо тетраграматон, појављује у текстуалним изворима 830. године пре Христа.⁵¹ Према старозаветном предању Јахве је открио своје име Мојсију приликом разговора на Синајској гори. У трећем поглављу *Књије Изласка* Мојсије каже Богу: „Ако изађем пред људе Израела и кажем им, ’Бог ваших отаца послао ме је вама’, а они ме питају ’Које је његово име’, што ћу им одговорити. Бог је одговорио Мојсију ’Ја сам који јесам’. И рекао је ’Кажи то људима Израела, Господ (YHWH), Бог твог оца, Бог Аврамов, Бог Исаков, Бог Јаковљев, послао ме вама: то је моје име заувек, и тако сам да будем запамћен кроз све генерације“ (Изл. 3:13-15 - Е).⁵² Међу Јудејцима је изговарање Јахвеовог имена било забрањено, и оно се никада не изговара онако како је написано.⁵³ Значење тетраграматона има дубоке корене и различита мистична тумачења, мада се најчешће сматра да први део „YH“ значи „Ја сам“, а други „WH“ значи „оно што јесам.“⁵⁴ У грчкој *Сейтџаинџи* YHWH је преведено као *Kurios*, а у латинској *Vulgati* као *Dominus*, што има исто значење као и словенско Господ.⁵⁵

Представа тетраграматона појављује се на бакрорезу *Неоџалима куйина* укљученом у корпус *Theatrum Biblicum* Н. Ј. Пискатора (N. I. Piscatore), чије се прво издање појавило у Амстердаму 1639. године. Пискаторов *Theatrum Biblicum* био је веома репрезентативан корпус, али је имао еклектичан карактер јер су у њега била укључена дела гравера различитог васпитања и вероисповести. Многи бакрорези су били изведени према католичким узорима, па је Пискатор дао да се прегравирају и прилагоде новим протестантским схватањима. Тако се и на прегравираном бакрорезу *Неоџалиме куйине*, са потписом Ц. Ј. Вишера (C. I. Visscher), појављује тетраграматон. Он је изгравиран и у латинском издању *Vulgate*, штампаном 1558. године. Тетраграматон је исписан и на представи *Неоџалиме куйине* у француском издању *L'histoire du Vieux et du Nouveau Testament* из 1670. године. У енглеском издању *The history of the Old and New Testament*, тетраграматон је у пуној мери христјанизован, смештен у троугао у чијим угловима су три пламена круга, што је познати амблематски пиктограм Свете Тојице. Иста илустрација је преузета у холандском издању амблематизованог издања Библије, са инскрипцијама на латинском, француском и холандском, објављеном око 1700. године. У Лутеровој *Biblia: Das ist die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments*, издатај 1704. године са бакрорезима тада већ пола века преминулог Матеуса Меријана Старијер (Matthäus Merian der Ältere),⁵⁶ у купини је тетраграма-

51 E. C. B. MacLaurin, "YHWH, the Origin of the Tetragrammaton", *Vetus Testamentum* 12/4, 1962, 446.

52 G. H. Parke-Taylor, *op. cit.*, 46–62; O. Davies, *op. cit.*, 422.

53 W. Van J. Bekkum, *op. cit.*, 12–13.

54 S. Bulgakov, *op. cit.*, 122; E. C. B. MacLaurin, "YHWH, the Origin of the Tetragrammaton", *Vetus Testamentum* 12/4, 1962, 461.

55 L. Feldman, *op. cit.*, 63; O. Davies, *op. cit.*, 440; C. Meyers, *op. cit.*, 2005, 58.

56 M. Merian von Basel, *Icones biblicæ præcipuas sacræ scripturæ historias eleganter & graphice representantes. Biblische Figuren/ darinnen die Fürnembsten Historien/ in Heiliger und Göttlicher Schrift begriffen/ Gründlich und Geschichtsmässig entworfen/ zu Nutz und Belustigung Gottsförchtiger und Kunstverständiger Personen artig vorgebilget [sic], Straßburg, 1625, I, 83.*

тон смештен у троугао, заокружен кругом, а околo су светлосни кругови. Пиктограм се појављује и у представи *Неојалиме кујине* у илустрованом библијском корпусу Јохана Урлиха Крауса (Johann Ulrich Krauss) из 1700. године.⁵⁷ Налази се и на дрворезној илустрацији са почетка *Књије Изласка* у московском и кијевском издању *Библије* Јелисавете Петровне,⁵⁸ која је у другој половини 18. века употребљавана у Карловачкој митрополији. У исто тако популарном Краусовом делу *Biblisches Engel-u. KunstWerck*, штампаном 1705. године, божије име је исписано на самом пламену.⁵⁹

Тетраграматон се често појављује у визуелној уметности Карловачке митрополије, почев од зидног сликарства цркве манастира Бођана, где га Христофор Џефаровић преузима са графичких листова Пискаторовог корпуса *Theatrum biblicum*.⁶⁰ Приказивање пиктограма се касније повезује са новозаветном Светом Тројицом, па се он поставља у троугао у чијим крајевима су три пламичка. Његово присуство на композицијама *Неојалиме кујине* у областима Карловачке митрополије нисмо до сада уочили, нити је оно поменуто у литератури.

Теофанија. – У теологији још увек постоје различита схватања о теофанији у *Синајском завјету*. Најчешће се сматра да је теофанија визуелно појављивање „лица божијег“, визуелне компоненте његове личности, мада није неопходно да она буде и материјализована.⁶¹

У нововековној визуелној култури појављују се представе *Неојалиме кујине* из које израња антропоморфно попрсје старозаветног Јахвеа. Уобличавање овог типа везано је за рано хришћанство и синајску средину. То се закључује на основу мермерне реплике рељефа из синајске капеле Неопалиме купине, где се у средишту појављује лик Јахвеа. Ходочасници су могли да је виде почетком 13. века, што потврђују њихови проскинитариони.⁶² Овај мермерни рељеф био је, свакако, снажан подстицај за даљи развој представе Јахвеа у неопалимој купини.

У латинској цркви се појављивање антропоморфног Јахвеа у неопалимој купини интензивира крајем средњег века и почетком ренесансе. Сачуван је низ репрезентативних примера из 15. века (Dieric Bouts, Jaume Huguet,

57 J. U. Krauss, *Historische Bilder-Bibel: welche besteht in Fünff Theill*, II, Augsburg, 1700, bakr. 24.

58 *Библија*, Москва, 1762, 86/г; *Библија*, Киев, 1779, ч. 1, 27/в.

59 J. U. Krauss, *Biblisches Engel- u. KunstWerck...*, Augspurg, 1705, sl. 24.

60 Р. Михаиловић, „Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметносџи* 1, 1964, 225–235.

61 G. W. Savran, *op. cit.*, 120; J. J. Niehaus, *God at Sinai: Covenant and Theophany in the Bible and Ancient Near East*, Grand Rapids, 1995, 185–189. О ранијој антропоморфној теофанији из времена патријарaha, и њеној особености видети у: E. J. Hamori, *When gods were men: the embodied God in biblical and Near Eastern literature*, Berlin et New York, 2008, 1–25. Gvinet Vindsor у студији о теофанијама није разматрала примере из времена патријарaha, сматрајући да нису садржали карактеристичне елементе осталих теофанија. G. Windsor, “Theophany, Traditions in the Old Testament”, *Theology* 75, 1972, 141. Поједини теолози убрајају у старозаветне теофаније појаве Бога као андела божијег, као и појаву божије slave у виду пламена. Up: J. J. Niehaus, *op. cit.*, 19.

62 L. Brubaker et M. B. Cunningham, *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, Abingdon, 2011, 140.

Nicolas Froment, Sandro Botticelli), а утицајан узор високе ренесансе била је Рафаелова композиција са свода ватиканске Stanza dell'Eliodoro. Овако уобличена тема *Неојалиме куйине* остала је присутна и у визуелној уметности католичке обнове (Matteo Rosselli, Sebastien Bourdon, Giovanni Francesco Penni, Eugene Pluchart, Filippo Lauri, Domenico Fetti), али више није уживала исту популарност.

Тему Јахвеа у неопалимој купини преузимају постепено теолози реформисаних цркава, пошто су оне одбациле посреднички култ Богородице, а самим тим и њено симболично повезивање са купином.⁶³ Мартин Лутер је потискивање Богородице и светитеља протумачио враћањем на учење да је Исус Христ једини посредник у спасењу људског рода. Он одбија сваки аспект посвећености и побожности према Богородици или било ком светитељу, који би на било који начин спречавао спаситељску љубав људи према Христу. У том смислу, Лутер, а посебно његови следбеници, одбацили су Маријине улоге посреднице и помоћнице у спасењу људског рода, што се одразило и на њено визуелно представљање.⁶⁴

Теолошка учења су променила и визуелизовање представе, која се у протестантским срединама више не повезује са Богородицом. Уместо ње у средиште пламена, атрибута божанске славе, поставља се тетраграматрон, или антропоморфни лик Јахвеа. Један од раних и утицајних примера представе допојасног божанског лика јавља се у амблематском корпусу *Icones Historiarum Veteris Testamenti* са стиховима Жила Корозеа (Gilles Corrozeta) и дрворезима Ханса Холбајна Млађег (Hans Holbein der Jüngere). Холбајн је израдио дрворезе у Базелу 1529. и 1530. године, а били су наручени за лионско издање *Vulgate*. Издавачи су касније променили одруку и објавили амблематски зборник са Холбајновим дрворезима. Зборник је штампан у Лиону 1539, друго издање се појавило у истом месту 1547, а треће у Франкфурту 1551. године.⁶⁵ На левој страни дрвореза је наопалима купина из које израња Јахве. Он уздигнутом десницом зауставља Мојсија и заповеда му да скине сандале, пошто се налази на светој земљи. На десној страни Мосије скида обућу и гледа у Бога. Поред њега је пастирски штап, а околу је стадо оваца. Дело је снажно утицало на изглед потоњих илустрованих Библија, посебно протестантских, а Холбајнови дрворези често су служили као узор. Исте године када су објављене *Icones Historiarum Veteris Testamenti* појавила се илустрована Библија са прештампаним Холбајновим дрворезима. Они су присутни и у *Biblisceh Figuren*, коју је Виргил Солис (Virgil Solis) објавио у Франкфурту 1560, као и у *Neue Künstlich Feiguren*, коју је Тобијас Штимер

63 B. Kreitzer, *Reforming Mary: Changing Images of the Virgin Mary in Lutheran Sermons of the Sixteenth Century*, Oxford, 2004, 3–25, 27–45; C. Piper Heming, *Protestants and the cult of the saints in German-speaking Europe: 1517–1531*, Kirksville, 2003, 66–74; M. J. Haemig et R. Kolb, “Preaching in Lutheran Pulpits in the Age of Confessionalization”, in: *The Lutheran Ecclesiastical Culture, 1550–1675*, R. Kolb (ed.), Leiden, 2008, 117–157.

64 B. M. Heal, *A Woman Like Any Other? Images of the Virgin Mary and Marian Devotion in Nuremberg, Augsburg, and Cologne, c. 1500–1600*, disertacija, London, 2001.

65 A. P. Chalmers, “A Little French Book”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* n.s. 27/10, 1969, 445–459.

(Tobias Stimmer) издао у Базелу 1576. године. Холбајнови дрворези појављују се потом у илустрованој *Biblia Sacra*, коју су браћа де Ферари (de' Ferrari) штампала у Венецији 1588. године. Поновљено *quarto* издање ове Библије штампано је у Венецији 1607, а *folio* издање поновљено је 1608. године.⁶⁶

Поред Холбајновог решења у издањима Лутеровог превода *Библије*, већ на почетку јављају се и илустрације других мајстора, чија се структура разликује од Холбајнове, али се и ту у пламену купине појављује Јахвеов лик.⁶⁷ У *Das Alte Testament deutsch* из 1523. године, у купини је представљено „лице божије“,⁶⁸ лик Бога са ореолом и три зрака која му исијавају из главе. Мојсије је приказан два пута. Он прво стоји испред купине и изува сандале, док на другој представи, смештеној у позадини, држи палицу која се претвара у змију. Варијација овог дрвореза понавља се, потом, у неколико издања Лутеровог превода *Библије*. Тако исте године базелски издавач Адам Петри (Adam Petri), у издању Лутеровог превода *Библије*, у потпуности понавља претходни дрворез. Исто је и са лутеранским библијским текстовима штампаним 1527. и 1530. године.

Издање из 1536. године садржи нешто другачији дрворез. Бог се приказује без три зрака и ореола. Изведена је и само једна Мојсијева фигура, на којој он скида сандале. Дрворез је поновљен у Библији из 1552. године. Затим следе издања из 1558, 1562 и 1565. године са једноставним дрворезима. У француском издању *Figures des histoires de la Sainte Bible*, објављеном у Паризу 1614. године, са илустрацијама Жана Леклерка (Jean Le Clerc, 1586–1633), на представи *Неојталиме кувине* Мојсије је приказан три пута: како чува стадо, како скида сандале и како се клања Јахвеу који израња из купине.⁶⁹

Лице божије не појављује се на дрворезима Лутеровог превода Библија објављених 1573, 1611, 1670. и 1699. године, а нема га ни у Вајгловом издању корпуса *Biblia Ectypa* из 1695, утицајном приручнику српских уметника Карловачке митрополије. Разлог за то била је чињеница да у протестантској теологији није било усклађено мишљење о Мојсијевом виђењу Јахвеа описаном у трећем поглављу *Књије њосїања*. Илустративан пример је Калвиново тумачење догађаја, који сматра да Мојсије није могао да види потпуну божанску суштину. Он овај проблем решава помоћу супротности између вере и виђења, тврдећи да је Мојсије видео симбол Јахвеовог присуства у визији, али да је „био далеко од виђења Бога.“⁷⁰

66 E. Michael, "Some Sixteenth-Century Venetian Bible Woodcuts Inspired by Holbein's Icones", *Print Quarterly* 7/3, 1990, 243, sl. 132.

67 M. Edwards, *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Los Angeles, 1994, 109-123, посебно 111. и 123.

68 Један пример Мојсијевог виђења „лица божијег“ видети у: Косма Мајомский, *Канон на Богојављење*, песнь 4, тропарь 2.

69 Леклерков корпус је након његове смрти прештампан неколико пута у 17. веку и у првој половини 18. века, 1635, 1643, 1653, 1655, 1660, 1666, 1681, 1688, 1670, 1681, а дрворези су носили исту пагинацију: J. Clerc, *Figures des histoires de la Sainte Bible*, Paris, 1614, 63.

70 B. Pitkin, *What pure eyes could see: Calvin's doctrine of faith in its exegetical context*, Oxford, 1999, 77–78.

ЗАКЉУЧАК

Два различита типа представе, сачуване у опусу Теодора Димитријевића Крачуна, могу да послуже као карактеристични нововековни примери схаћања *Неопалиме купине* у Карловачкој митрополији. Једна је на надверју јужних двери иконостаса парохијске цркве Светог арханђела Гаврила у Сусеку, сликаном 1779. године⁷¹ (сл. 2). Представа је, по свему судећи, варијација бакрореза из тада популарног илустрованог корпуса *Biblia Ectypa* Кристофа Вајгла (Christoph Weigel, 1654–1725), као што је то случај и на претходној композицији са иконостаса парохијске цркве села Крушедола. Вајглов бакрорез има амблематску структуру. У горњем делу је латински *inscriptio*, који у слободном преводу гласи *Израелићане је ослободио Мојсије из Божију ѿмоћ*. У доњем делу је немачки *subscriptio*, за који је узет други стих трећег поглавља *Књије изласка*. Инскрипција и супскрипција нису повезане са средишњом питуром, што намеће дужност одгонетања основног сажимајућег значења. У амблему се Богородица не помиње ни вербално ни визуелно, а ни симболично, што доводи у питање његово маријанско значење, често присутно и помињано у нашој литератури⁷² (сл. 3). У првом плану је ватра, што нас враћа старом Оригеновом тумачењу. Егзегете повезује тему неопалиме купине са стиховима из *Петје књије Мојсијеве*: „Јер је Господин Бог твој огањ који спаљује и Бог који ревнује“ (V Мојс. 4:24), и „Знај дакле данас да је Господин Бог твој, који иде пред тобом огањ који спаљује; он ће их истријebити и он ће их оборити пред тобом“ (V Мојс. 9:3).⁷³ Стихови се у разним варијантама појављују и у другим старозаветним књигама, и делима раних егзегета, а говоре о разарајућој ватри која има супротно дејство од онога у епизоди о неопалимој купини.⁷⁴ Нелагодну тензију покушао је да реши Ориген. Присећајући се записа у Дидиму он често наводи *temento quod scriptum est, qui approximantm ihi approximantig ni* („сети се да је записано, онај који седи поред мене близу је ватре“).⁷⁵ Иста идеја била је распрострањена у раном хришћанству, па се појављује и у апокрифном *Јеванђељу ѿ Томи*.⁷⁶ Амброзије Милански био је присталица тумачења разарајуће природе божанске ватре, али је у коментарима на Јеванђеље по Луки изнео схваћање: *ipse dixit, ego sum ignis ardens et non consumens* („он је рекао: ја сам ватра која гори али не спаљује“).⁷⁷ Према Амвросијевом мишљењу, Бог поручује верницима да пламен који гори око купине може да спали људске

71 Л. Мирковић, *нав. дело* 39.

72 Поједине представе, наравно, задржавају барокно маријанско значење до дубоко у 18. век: Р. Михаиловић, „Прва зона српског иконостаса XVIII века“, *Зборник Филозофској факултету у Београду* XIV-1, 1979, 306–307.

73 G. J. Janzen, “And the Bush was not consumed”, *Jewish Bible Quarterly* 31/4, 2002, 119–128.

74 Niz primera navedeno je u: H. Jacobson, *op. cit.*, 219–222.

75 *Ibid.*, 221.

76 S. Davies, *op. cit.*, 159, (sec. II, 10)

77 Exp. Luc. 7.132. Navedeno prema: H. Jacobson, *op. cit.*, 220.

грехе.⁷⁸ Тиме ова тема осамостаљује властито морално значење, које је већ тумачили многи црквени оци, а посебно Амвросије, Јероним и Августин. Ватра је у теолошком смислу слава божија, и тиме припада домену комуникационих атрибута који сугеришу његово присуство. У *Сћаром завейу* она симболише бојжији бес и суд, али у основи је исказ славе божије. У том смислу, Крачунова нештинска композиција се може схватити пре као издвојени теофанијски комуникативни амблем између Бога и појединца.⁷⁹

На соклу иконостаса парохијске цркве у Нештину, свом другом иконостасу по повратку из Беча, испод престононе иконе Светог Јована Крститеља, сликар је насликао *Неојалиму куйину* као старозаветну антропоморфну теофанију. Мојасије клечи испред неопалиме купине из које се појављује Јахве (сл. 4). Визуелни узор којима се Крачун могао послужити били су бројни у протестантској и у католичкој средини. Међу њима је и истоимена представа из Лутерове *Библије* коју је издао Теолошки факултет у Нирнбергу 1702. године. Узор ове представе био је истоимени бакорез из ранијег илустрованог библијског корпуса Мелхиора Кусела (Melchior Küsel, 1626–1683).⁸⁰ Композиција визуелизује каснији део наратива, Божије обраћање Мојсију, који се завршава њиховим дијалогом.

Композиција показује да је веза између визуелних и аудитивних елемената важан део библијског жанра позивања. Идејно их није могуће посматрати одвојено, јер су саставни део божанске интервентне појавности – теофаније. Потврђује то и наративни континуитет, од Мојсијевог виђења неопалиме купине, до његовог разговора са Богом, који заједно обухватају тројну структуру „позивања божијег изабраника.“ О том визуелно/вербалном јединству говори већ Јосиф Флавије у *Antiquitates judaicae*.⁸¹ Бог кроз горућу купину најављује Мојсијеву улогу будућег пророка и вође изабраног народа. Тако се у целој *Библији* понављало визуелно описивање Јахвеа, и упркос очигледних преференција говорне над визуелном теофанијом, наративна теофанија открива значај визуелног представљања Бога. Чињеницом да многе старозаветне теофаније започињу описним визуелним наративом, закључује се да је визуелни део важан за почетно искуство, али продирањем у суштину, вербална комуникација преузима предност. Ипак, Мојсије истовремено смело захтева од Бога да му покаже своју славу, чему створитељ није спреман да удовољи. Био је то разлог што се у визуелној култури раног хришћанства лик старозаветног Јахвеа ретко појављује.

Крачунова идејна структура нештинске композиције визуелизована је као почетак библијског наратива жанровског типа „позивања божијег иза-

78 *Ibid.*, 221.

79 Професорка Михаиловић је инсистирала на програмском склопу композиција на соклу иконостаса, али је дозвољавала могућност појаве издвојеног пиктограма, који функционише као самостални визуелни и психолошки отпечатник. Видети: Р. Михаиловић. „Прва зона српског иконостаса XVIII века“, *Зборник Филозофске факултете у Београду* XIV-1, 1979, 280.

80 M. Küsel, *Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti. Figuren Biblischer Historien Alten und Neuen Testaments*, Augustae Vind, 1679, bakr. 43.

81 Josephus, *Jewish Antiquities*, Books I-IV, J. Thackeray (transl.), Harvard, 1962, knj. II, pogl. 12, odeljak 2.

браника“, о чему сведочи појављивање антропоморфне фигуре Јахвеа, што подразумева и разговор који се потом води између њега и Мојсија. Смисао и сврху целог наратива открива његов завршни део, дијалог између Бога и његовог изабраника. Јахве тражи од Мојсија да постане вођа јудејског народа, да га изведе из Египта и одведе у Обећану земљу, обећавајући му непрестану подршку.⁸² У нововековној култури позивање на *Књију изласка* обично се појављује унутар верског контекста, мада се она помињала и у борби против друштвене и политичке репресије.⁸³ Треће и четврто поглавље књиге посебно су се користила у критици репресије институционалне цркве којој је она била подвргнута у време просветитељства.

Сликање нештинског иконостаса Крачун је започео крајем 1772. године, почетком последње деценије владавине Марије Терезије, када је учешће у власти све више преузимао њен син Јосиф II, ватрени заговорник просветитељских идеја, верске толеранције и црквених реформи.⁸⁴ Било је то време када се и у католичком просветитељству примећују значајне промене. Међу њима је било и потискивање алегоријског тумачења *Старој завети*. Тексту се под утицајем протестантске теологије приступа историјски, чему је допринео развој библијске историје и археологије, које се крајем 18. века прихватају и у Карловачкој митрополији.⁸⁵

Тема *Неопалиме купине* се не појављује подједнако у свим деловима Митрополије. Најчешће се среће у Банату, где су и школске реформе најревносније спровођене. У том смислу, тему неопалиме купине визуелизоване у облику старозаветне антропоморфне теофаније могуће је превасходно сагледавати као старозаветни морални пример комуникационе акције између Бога и појединца. Њиме се истиче свака јединка верске и друштвене заједнице као активан члан који је, поред личне уздржаности и несигурности, дужан да се активно укључи у заједнички борбу за идеале заједнице и да се за њих жртвује.

82 N. Habel, “The Form and Significance of the Call Narratives”, *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 77/3, 1965, 29–323.

83 M. S. Langston, *op. cit.*, 4–6.

84 H. Klüeting, “The Catholic Enlightenment in Austria or the Habsburg Lands”, in: *A Companion to the Catholic Enlightenment in Europe*, Leiden, 2010, 127–164; P. G. M. Dickson, “Joseph II’s Reshaping of the Austrian Church”, *The Historical Journal* 36/1, 1993, 89–114.

85 Ову проблематику истраживали смо опширније у: „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења* 34, 2002, 361–387. О развоју историјског богословља у ширим европским оквирима видети у: C. M. Legaspi. *The Death of Scripture and the Rise of Biblical Studies*, Oxford, 2010.

ЛИТЕРАТУРА:

- Aranoff, Gerald. "Shepherding as a Metaphor", *Jewish Bible Quarterly* 42/1 (Jerusalem), 2014, 36–38.
- Bekkum, Wout Van J. "What's in the Divine Name? Exodus 3 in Biblical and Rabbinic Tradition", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Ju Leiden, daism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Brill, Leiden et Boston, 2006, 3–15.
- Beyerlin, Walter. "Geschichte und heilgeschichtliche Traditionsbildung im Alten Testament (Richter VI–VIII)", *Vetus Testamentum* 13/1 (Leiden), 1963, 1–25.
- Библия, Печатный двор, Москва, 1762.
- Библия, ч. 1, Типография Киево-Печерской лавры, Киев, 1779.
- Bloom, Harold. *Jesus and Yahweh: The Names Divine*, Riverhead book, New York, 2005.
- Brubaker, Leslie et Cunningham, B. Mary. *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, Ashgate, Abingdon, 2011.
- Bulgakov, Sergius. *The Burning Bush: On the Orthodox Veneration of the Mother of God*, W. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, 2009.
- Васић, Павле. *Констѣантин Данил*, Народни музеј у Зрењанину, Зрењанин, 1961.
- Габелић, Смиљка. *Манастѣир Лесново. Истѣорија и сликарстѣво*, Стубови културе, Београд, 1998.
- Geljon, Albert C. "Philo of Alexandria and Gregory of Nyssa on Moses at the Burning Bush", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Brill Academic Publishers, Leiden et Boston, 2006, 225–236.
- Глигоријевић-Максимовић, Мирјана. „Иконографија Богородичиних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XV века“, *Зборник радова Византијолошкој инстѣитиуија XLXIII* (Београд), 2006, 281–317.
- Janzen, Gerald J. *And the Bush was not consumed*, *Jewish Bible Quarterly* 31/4 (Jerusalem), 2002, 119–128.
- Glazov, Gregory Y. *The Bridling of the Tongue and the Opening of the Mouth in Biblical Prophecy*, Sheffield Academic Press: Sheffield, 2001.
- Goitein, Shelomo Dov. "YHWH the Passionate: The Monotheistic Meaning and Origin of the Name YHWH", *Vetus Testamentum* 6/1 (Leiden), 1956, 1–9.
- Gregory of Nyssa. *The Life of Moses*, Harper One, New York, 2006.
- Gregory of Nyssa. *Contra Eunomium II*, Brill Academic Publishers, Leiden, 2007.
- Davies, Oliver. "Reading the Burning Bush: Voice, World and Holiness", *Modern Theology* 33/3 (Oxford), 2006, 439–448.
- Davies, Stevan. *The Gospel of Thomas and Christian Wisdom*, The Seabury Press, New York, 1983.

- Dickson, Peter George Muir. "Joseph II's Reshaping of the Austrian Church", *The Historical Journal* 36/1 (Cambridge), 1993, 89–114.
- Edwards, U. Mark. *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1994.
- Eichrodt, Walther. *Theology of the Old Testament*, Vols. 2, J. A. Baker (trans.), Westminster, Philadelphia, 1961.
- ЭТИНГОВ, О. Е. „Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери (по миниатюрам фрагмента «Христианской топографии» Космы Индикоплова, подшитого к «Смирнскому Физиологу»)“, *Византийский вестник* 58 (Москва), 1999, 147–159.
- Johnson, A. R. "Aspects of the Word Panim in the OT", in: *Festschrift Otto Eissfeldt zum 60. Geburtstag 1. September 1947*, O. Eissfeldt and J. Fück (eds.), Max Niemeyer (Halle), 1947, 155–160.
- Jacobson, Howard. "God as Consuming Fire", *The Harvard Theological Review* 98/2 (Harvard), 2005, 219–222.
- Janzen, Gerald J. "And the Bush was not consumed", *Jewish Bible Quarterly* 31/4 (Jerusalem) 2002, 119–128.
- Klueting, Harm. "The Catholic Enlightenment in Austria or the Habsburg Lands", in: *A Companion to the Catholic Enlightenment in Europe*, Brill, Leiden, 2010.
- Kreitzer, Beth. *Reforming Mary: Changing Images of the Virgin Mary in Lutheran Sermons of the Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- Kimball, M. Virginia. *Liturgical Illuminations: Discovering Received Tradition in the Eastern Orthros of Feasts of the Theotokos*, disertacija, Pontifical Theological Faculty "Marianum", Roma, 2003.
- Küsel, Melchior. *Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti. Figuren Biblischer Historien Alten und Neuen Testaments*, Augustae Vind, 1679.
- Langston, M. Scott. *Exodus through the centuries*, Blackwell Publishing Ltd., Hoboken, 2006.
- ЛЕСЕК, МИРЈАНА. „Иконостас цркве св. Теодора Тирона у Иригу“, *Грађа за проучавање сѐоменика културе Војводине* 8/9 (Нови Сад), 1978, 245–251.
- Legaspi C. Michael. *The Death of Scripture and the Rise of Biblical Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- MacLaurin, E. C. B. "YHWH: the Origin of the Tetragrammaton", *Vetus Testamentum* 12/4 (Leiden), 1962, 439–463.
- Миняя служебная. Сенійябрь, Печатный двор, Москва, 1664.
- Миняя служебная. Сенійябрь, Печатный двор, Москва, 1690.
- Миняя служебная. Сенійябрь, Печатный двор, Москва, 1741.
- Mercenier, E. *La prière des églises de rite byzantin*, Vol. II/1, Chevetogne, 1953.
- Meyers, Carol. *Exodus*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- Мирковић, Лазар. *Теодор Крачун, мајер*, Матица српска, Нови Сад, 1953.
- Michael, Erika. "Some Sixteenth-Century Venetian Bible Woodcuts Inspired by Holbein's 'Icones'", *Print Quarterly* 7/3 (London), 1990, 238–247.

- Moore Cross, F. Jr. "Yahweh and the God of the Patriarchs", *The Harvard Theological Review* 55/4 (Cambridge), 1962, 225–259.
- Михаиловић, Радмила. „Утицај западноевропског уметности на српско сликарство XVIII века“, *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* 1 (Нови Сад), 1964, 225–235.
- Михаиловић, Радмила. „Прва зона српског иконостаса XVIII века“, *Зборник Филозофској факултету у Београду* XIV-1 (Београд), 1979, 279–320.
- Nancarrow, Mindy. "The Significance of the Basket in El Greco's Annunciation for the Retable of the Madrid Seminary of doña María de Aragón", *Source* 23 (New York), 2004, 9–16.
- Nersessian, Sirarpie Der. "Program and Iconography of the Parecclesion", in: *The Kariye Djami*, Vol. IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, P. A. Undervud (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1975, 336–338.
- Niehaus, Jeffrey Jay. *God at Sinai: Covenant and Theophany in the Bible and Ancient Near East*, Zondervan Publishing House, Grand Rapids, 1995.
- Nikolsky, Ronit. "God Tempted Moses for Seven days: The Bush Revelation in Rabbinic Literature", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Brill, Leiden et Boston, 2006, 89–104.
- Nohrnberg, James. *Like Unto Moses: The Constituting of an Interruption*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- Parke-Taylor, Geoffrey H. *Yahweh: the divine name in the Bible*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1975.
- Петковић, Сретен. *Морача*, Српска књижевна задруга и Просвета, Београд, 1986.
- Philo of Alexandria. "On the Life of Moses", Vol. II, in: *The Works of Philo. Complete and Unabridged. New updated version*, C. D. Yonge (transl.), Peabody, Hendrickson, 1993.
- Piper Heming, Carol. *Protestants and the cult of the saints in German-speaking Europe: 1517–1531*, Truman State University Press, Kirksville, 2003.
- Pitkin, Barbara. *What pure eyes could see: Calvin's doctrine of faith in its exegetical context*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- Расолкоска-Николовска, Загорка. „Претставата на Богородица Неопалима капина во Горни Козјак кај Штип“, у: *Средновековна икона уметности во Македонија. Фрески и икони*, Центар за културно и духовно наследство Каламус: Скопје, 2004, 105–110.
- Ruiten, Jacques T. A. G. M. "A Burning Bush on the Stage: The Rewriting of Exodus 3:1–4:17 in Ezekiel Tragicus, Exagoge 90–131", in: *The Revelation of the Name YHWH to Moses: Perspectives from Judaism, the Pagan Graeco-Roman World, and Early Christianity*, G. H. van Kooten (ed.), Brill, Leiden et Boston, 2006, 71–88.
- Shalom-Guy, Hava. "The Call Narratives of Gideon and Moses: Literary Convention or More?", *The Journal of Hebrew Scriptures* 11 (Alberta), 2011, 2–19.
- Savran, George W. "Theophany as Type Scene", *Prooftexts* 23/2 (Bloomington), 2003, 119–149.

- Savran, George W. *Encountering the Divine: Theophany in Biblical Narrative*, T & T Clark International, London et New York, 2005.
- Ševo, Ljiljana. "Gomionica monastery in the light of recent discoveries", *Зборник Мајишце српске за ликовне уметности* 34-35 (Нови Сад), 2003, 273-275.
- Тимотијевић, Мирослав. *Теодор Илић Чешљар*, Галерија Матице Српске, Нови Сад, 1989.
- Тимотијевић, Мирослав. *Црква Светиој Георгију у Темишвару*, Матица српска, Нови Сад, 1996.
- Тимотијевић, Мирослав. „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења* 34 (Београд), 2002, 361-387.
- Тимотијевић, Мирослав. *Манасијир Крушедол*, I-II, изд. Драганић и Поркајински завод за заштиту споменика културе Војводине, Београд, 2008.
- Тодић, Бранислав. *Грчаница – сликарство*, Просвета и Јединство, Београд и Приштина, 1988.
- Tzvetkova-Ivanova, Christina. "The Virgin Mary of the Burning Bush: From Text to Image", *Rutgers Art Review* 18 (New Jersey), 2000, 7-26.
- Feldman, Louis H. "Josephus' Portrait of Moses", *The Jewish Quarterly Review* XXXII/3-4 (Jerusalem), 1992, 3-28.
- Feldman, Louis H. *Philo's Portrayal of Moses in the Context of Ancient Judaism*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2007.
- Freedman, David Noel. "The Name of the God of Moses", *Journal of Biblical Literature* 79/2 (Atlanta), 1960, 151-156.
- Habel, Norm, "The Form and Significance of the Call Narratives", *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 77/3 (Berlin), 1965, 297-323.
- Hadermann-Misguich, Lydie. "Permanence d'une tradition Byzantine dans l'oeuvre espagnole du Greco", in: *El Greco of Crete*, Proceedings of the International Symposium, N. Hadjinicolaou (ed.), Heraklion, 1995, 397-407.
- Haemig, M. J. et Kolb, R. "Preaching in Lutheran Pulpits in the Age of Confessionalization", in: *The Lutheran Ecclesiastical Culture, 1550-1675*, R. Kolb (ed.), Brill, Leiden et Boston, 2008, 117-157.
- Heal, Bridget Margaret. *A Woman Like Any Other? Images of the Virgin Mary and Marian Devotion in Nuremberg, Augsburg, and Cologne, c. 1500-1600*, disertacija, Courtauld Institute of Art, University of London, London, 2001.
- Chalmers, Anne Palms. "A Little French Book", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 27-10 (New York), 1996, 445-459.
- Clerc, Jean Le. *Figures des histoires de la Sainte Bible*, Paris, 1614.
- Coats, W. George. *The Moses Tradition*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1993.
- Цветковић, Бранислав. „Каноник МСПЦ 321 и Акатистник БМС РР I 16: Горући грм као преплет“, *Археографски њрилози* 36 (Београд), 2014, 115-145.
- Weitzmann, Kurt. "Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai", *Δελτίον* 12 (Αθήνα), 1984, 63-116.
- Young, J. Edvard. "The Call of Moses, I", *Westminster Theological Journal* 29 (Philadelphia) 1966/67, 117-135.

- Young, J. Edvard. "The Call of Moses, II", *Westminster Theological Journal* 30 (Philadelphia), 1967/8, 1–23.
- Weitzmann, Kurt et Ševčenko, Ihor. "The Moses Cross at Sinai", *Dumbarton Oaks Papers* 17 (Dumbarton Oaks), 1963, 385–398.
- Wolfgang, Franz. *Historia Animalium, In quâ plerorumqve Animalium præcipuæ proprietates... accommodantur*, Editio Sexta, Wittenberg, 1659.
- Windsor, Thomas G. "Theophany, Traditions in the Old Testament", *Theology* 75, 1972, 411–416.
- Wyatt, Nicolas. "The Significance of the Burning Bush", *Vetus Testamentum* 36/3 (Leiden), 1986, 361–365.

THE UNBURNT BUSH AS A THEOPHANY AND ITS REPRESENTATIONS IN
THE VISUAL ART OF THE KARLOVCI METROPOLY

SUMMARY

The paper considers the changes in the visualisation and interpretation of the Old Testament topic of The Unburnt Bush in the visual art of the Karlovci Metropoly, the Serbian Orthodox Church in the Hapsburg, that is the Austro-Hungarian Empire. The topic appeared during the second half of the 18th century and was painted until the end of the next century. It was usually placed on iconostases, most often on the skirting, on the Royal and Angels' Doors, and above the Angel's Doors. It also appeared in the programmes of the choirs, although much more rarely. Since the early Middle Ages, the topic has carried a Marianic meaning in Eastern Christianity, which Grigorios of Nasiansos presented in the Book of Moses. It carries this meaning in the wall painting of the monasteries of Gračanica and Lesnovo.

In the 16th century, during the religious schism in Catholicism, Protestant churches rejected the intermediary cult of the Mother of God and with it, its Marianic interpretation. Instead of the name of the Mother of God, the Unburnt Bush carried the name of God - YHWH, or the representation of His anthropomorphic form, the "divine face", by which the representation is transformed into an Old Testament theophany, which was its original meaning. The old Marianic meaning remained in use in the visual art of the Karlovci Metropoly, and the Catholic Church continued to propagate it after the Council of Trent. The Protestant interpretation was accepted at a later date. This interpretation of the topic became popular at the end of the 18th century, with the religious enlightenment, the reform of education and the introduction of historical theology in the curriculum. With this approach, the allegoric exegesis was pushed to the background, and painting was required to correspond more with the historic truth. In this way, religious painting was harmonised with the Christian Enlightenment, the echo of which is also present in the Karlovci Metropoly.

Key words: Karlovci Metropoly, The Unburnt Bush, Mother of God, YHWH, theophany



Сл. 1 - Михајло и Евтихије, *Неојалима куйина*, 1321, зидна слика, манастир Грачаница

Fig 1 - Michael and Eutychios, *The Unburnt Bush* 1321, wall painting, Gračanica monastery, 1321. Michael and Eutychios, *The Unburnt Bush*, wall painting, Gračanica monastery, 1321



Сл. 2 - Теодор Димитријевић Крачун, *Неојалима куйина*, 1779, иконостас, Сусек

Fig 2 - Teodor Dimitrijević Kračun, *The Unburnt Bush* 1779, iconostasis, Susek, 1779



Сл. 3 - Неојалима куйина, 1695, бакорез (из књиге Кристофа Вајгла *Biblia Ectura*)

Fig 3 - *The Unburnt Bush* 1695, copperplate engraving from the book by Christoph Weigel *Biblia Ectura*



Сл. 4 - Теодор Димитријевић Краџун, Неојалима куйина, 1772, иконостас, Нештин

Fig 4 - Teodor Dimitrijević Kračun, *The Unburnt Bush* 1772, iconostasis, Neštin



Александра П. КУЧЕКОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

ВАСИЛИЈЕ РОМАНОВИЋ – ЈОШ ЈЕДАН ИКОНОСТАС У СЛАВОНИЈИ

Сажетак: У раду је представљен иконостас из цркве села Доњи Граховљани код Дарувара (Хрватска) из 1761. године, у досадашњим истраживањима тек успутно помињан и описиван, без покушаја сликарске атрибуције. Упоређивање његових карактеристика са познатим радовима Василија Романовића показује да се несумњиво ради о делу овог украјинског сликара. Штавише, у питању је досада најбоље очуван његов иконостас, понајпре у смислу броја икона, са готово целокупним иконографским репертоаром. Посебан сегмент рада чини анализа тематског фокуса – низа икона са представама из Христовог живота и посмртних јављања, које црква помиње у недељама након Ускрса и Духова. Ова иконографска целина специфична је управо за иконостасе Василија Романовића и његових сарадника или настављача у Славонији и Хрватској. Настала је знатним делом као директан украјински импорт на ово подручје, без непосредног одјека у потоњем црквеном сликарству Карловачке митрополије.

Кључне речи: Василије Романовић, украјинско црквено сликарство 18. века, Славонија

У истраживањима почетака и развоја украјинско-руских утицаја на српско црквено сликарство 18. столећа, као посебан проблем наметнуло се недовољно познавање делатности украјинског сликара Василија Романовића у Славонији и Хрватској. Услед несрећних околности, његови иконостаси из манастира Дреновац (до 1758) и из парохијске цркве у Костајници (1759), иако кључни за праћење важних, на првом месту тематских образаца које је Романовић примењивао, остали су слабо истражени пре уништавања у ратовима 20. века. Посебну пажњу првих описивача и сведока дреновач-



ког иконостаса *in situ* привукла је, за дотадашње иконостасне склопове на подручју Карловачке митрополије сасвим необична, тематска зона формирана према садржајима јеванђеоских читања на богослужењу у недељама и данима после Ускрса и Педесетнице.¹ Примећено је и да је на каснијем иконостасу у Костајници Романовић, вероватно са анонимним сарадником, извео ред икона готово истоветног садржајног склопа.² Иконостас из манастира Дреновац уништен је током Другог светског рата, без састављања прецизног пописа икона које су се на њему налазиле. Срећом, иконостас у Костајници се након Другог светског рата чувао у Повијесном музеју Хрватске у Загребу, а објављени су и каталошки описи појединачних икона.³ Тако сазнајемо да се изнад престоних икона, а испод реда икона Великих празника, пружао хоризонтални низ од тринаест представа, међу којима се у средини, изнад царских двери, налазила икона *Васкрсења*. Десни сегмент низа сачињавале су иконе *Недеља о Томи*, *Недеља о мироносицама*, *Недеља о Раслабљеном*, *Недеља о Самарјанки*, *Недеља о слейом*, *Визија Свештој Пејтра Александријској*, док су лево биле постављене представе *Христос и кайеџан* у *Кайернауму*, *Христос исцели два слейца*, *Искушавање Христа*, *Христос и мудре девице* и *Христос и фарисеј Никодим*.⁴ Недавна истраживања Романовићеве делатности на подручју Славоније, односно јурисдикционе територије Пакрачко-славонске епархије средином 18. столећа открила су још неке могуће радове овог украјинског сликара, при чему је закључено да их је свакако морало бити више, с обзиром на познате чињенице о Романовићевим задржавањима у Славонији и Хрватској, пре његовог коначног одласка у манастир Ново Хопово 1765. године.⁵ Том приликом, иконостас из цркве села Доњи Граховљани, североисточно од Пакраца, пронађен је демонтиран и измештен у парохијску цркву у Дарувару. Напомене о њему у ранијим истраживањима веома су штуре – примећен је као изузетно вредно остварење, али није извршен покушај атрибуције ни уклапања у Романови-

1 I. Bach, „Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća“, *Historijski zbornik* 1-4, 1949, 197–198; Уп. Д. Давидов, „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић“, *ЗЛУМС* 5, 1969, 121–198, посебно 128–132, са цртежом иконостаса у Дреновцу на стр. 126–127; Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 281–284 (са фотографијом иконостаса на стр. 285); О. Микић и Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад, 1981, 67–68 (са старијом литературом).

2 I. Bach, *nav. delo*, 177, 200–201; Д. Давидов, *nav. gelo*, 132.

3 V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb, 1974, 49–61 (кат. бр. 163–219, сл. 14–17). Уп. Д. Давидов, *nav. gelo* (сл. 3–10).

4 Према попису и описима икона објављеним у: V. Borčić, *nav. delo*, види се да у левом сегменту овог низа икона једна недостаје. Једна црно-бела фотографија костајничког иконостаса *in situ* чува се у Музеју СПЦ у Београду, ОРГ, Фотографије, бр. 645, али се на њој види само средишњи вертикални сегмент иконостаса, без крајњих бочних представа. Фотографија је објављена у: I. Bach, *nav. delo* (tabla III).

5 А. Кучековић, „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу“, *Зборник Народног музеја* 19/2, 2012, 259–278.

ћев опус.⁶ Ипак, по броју сачуваних икона, иконостас представља највећу сачувану целину сликарства Василија Романовића, како из Славоније и Хрватске, тако и са подручја Срема.⁷ Према сачуваном запису на полеђини, иконостас је сликан 1761. године.⁸ У документовану историју храма у Доњим Граховљанима улази се 1746, када је забележено да је обновљени дрвени храм осветио пакрачко-славонски епископ Софроније Јовановић.⁹ За време његовог управљања епархијом (од 1743. до 1757) и, вероватно управо на његов позив, у Славонију је дошао Василије Романовић постајући, по свему судећи, епископов „придворни сликар“, задужен за престижне сликарске послове у епископском центру у Пакрацу, који се нагло развијао под Јовановићевим патронатом.¹⁰ У досадашњим истраживањима, чврста повезаност како епископа Јовановића, тако и сликара Василија Романовића са фрушкогорским манастиром, Ново Хопово посматрана је као могуће место њиховог првобитног сусрета и почетак сарадње остварене у Пакрачко-славонској епархији.¹¹ Тај ангажман донео је Романовићу послове и ван Пакраца, на првом месту осликавање иконостаса у цркви манастира Дреновац, започетог за живота, а довршеног након смрти епископа Софронија Јовановића 1758. године. Ктиторски запис са дреновачког иконостаса даје најраније поуздано сведочанство о њиховом плодотворном односу.¹²

Запис са годином 1761. пронађен на полеђини иконостаса у Доњим Граховљанима, међутим, не представља званични ктиторски запис, већ брзу белешку о настанку, садржају и, вероватно, времену испоруке дотичне иконе (или више њих) у граховљанску цркву, односно особама које су у томе учествовале.¹³ С обзиром на карактеристике језика и слова, као и облика арапских бројева исписане године, треба закључити да се ради о аутентичном запису из 18. столећа. Уколико прихватимо наведену годину као датум до

6 А. Horvat, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982, 254–255. Црква је основана вероватно још у време турске владавине подручјем данашње источне Славоније, као дрвена богомоља, која је обнављана и након протеривања Турака. А. Кучековић, *Сакрална башњина Срба у зајадној Славонији*, Загреб, 2015, 94–98 (са старијом литературом и изворима).

7 Атрибуцију граховљанског иконостаса Романовићу заступамо у потпуности, како у смислу његовог тематског склопа, тако и према ликовним карактеристикама. Ипак, испитивањем и прецизним одређивањем удела руке самог мајстора, односно његових евентуалних сарадника, којих је вероватно било, овде се нисмо бавили.

8 А. Кучековић, *Сакрална башњина Срба у зајадној Славонији*, 95. Записи на полеђини иконе *Неверовања Томиној*, горе: декемри ден 6 доњу Григориа і Лазо стараць 1761 унеделю; доле: септемр..а 1761 прописа(?) Томин(а?)

9 *Исїо*, 94.

10 А. Кучековић, *Умјетносї Пакрачко-славонске еїархије у XVIII веку*, Београд, 2014, 53–59 (са старијом литературом).

11 А. Кучековић, „Епископ Софроније Јовановић (1743–1757) и барокни културни модел у Пакрачко-славонској епархији“, у: *Три века Карловачке мїтїрополије 1713–2013*, Нови Сад, 2014, 601–610. Уп. Б. Тођић, „Василије Романовић у Хопову“, у: *Радови о срїској умјетносїи и умјетницима XVIII века*, Нови Сад, 2010, 169–177.

12 Иако је дреновачки иконостас потпуно уништен у Другом светском рату, Романовићев запис са годином осликавања и помињањем епископа Софронија Јовановића је преписан и у неколико наврата објављен. Уп. I. Bach, *nav. delo*, 197 (са коментарима старијих преписа).

13 Данашњи степен оштећења распарчаног иконостаса, свакако, не искључује могућност постојања званичног ктиторског записа, који је у међувремену изгубљен.

којег је Романовић довршио осликавање иконостаса, то би значило да је цео подухват изведен у време епископа Арсенија Радивојевића (1757–1770), наследника Софронија Јовановића на трону Пакрачко-славонске епархије. Од свог претходника, епископ Радивојевић је, како се чини, наследио и сарадњу са украјинским сликарем, а њихов контакт доказан је архивским изворима још у раним истраживањима Романовићеве делатности.¹⁴ Досада, међутим, није било података о његовом ангажману на пословима сликања иконостаса у Славонији и Хрватској након довршавања иконостаса у Костајници 1759. године. Иако се, још према најранијим публикованим архивским подацима о Романовићу, знало да се он 1758. године накратко вратио у манастир Ново Хопово, познато је и да се потом поново упутио у Хрватску, због сликања „темпла“ по црквама.¹⁵ Иконостас у Доњим Граховљанима треба сматрати Романовићевим остварењем управо из овог потоњег времена. Томе у прилог иде и чињеница да је у Доњим Граховљанима, на месту дрвеног храма, који је осветио епископ Софроније Јовановић 1746, у периоду од 1757. до 1762. подигнута нова зидана црква, коју је осветио владика Арсеније Радивојевић. У епархијском визитационом протоколу из 1774. године, сачуван је, за овај тип документа неуобичајено детаљан, опис граховљанског иконостаса, у којем се хвали лепота његове израде и богатство позлате структуре на којој су пописивачи избројали 60 икона.¹⁶

Иако данас одређени делови граховљанског иконостаса недостају, на првом месту из најнижег регистра, могуће је готово у целости реконструисати његов првобитни садржински склоп (сл. 5). Највише оштећења претрпела је рококо резбарија аплицирана око правоугаоних оквира већине икона, сачувана у фрагментима. Сликане површине имају неправилне облике само код надверних четворолисних картуша са херувимским главицама, а у четворолистима су сликана и попрсја пророка у највишем реду иконостаса. Из сокла иконостаса сачуване су само две, веома оштећене иконе – *Жрџива Аврамова* и *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском*, док су представе које су се својевремено налазиле испод престоних икона *Бојородице са Христом* и *Јована Претече* нестале. На престоним иконама, *Христос* и *Бојородица са Христом* приказани су како седе на богато позлаћеним престолима и са крунама на главама. Свети Јован Крститељ и Свети Никола су на престоним иконама представљени као пуне стојеће фигуре, испред пејзажних позадина.¹⁷ Царске двери нису сачуване и садржај њихових сликаних

14 Д. Давидов, *нав. дело*, 129. О Романовићу као аутору допојасног портрета епископа Арсенија Радивојевића, данас у двору будимских епископа у Сентандреји в. О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад, 2003, 75; *Исија*, „Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји“, у: *Српско сликарство 18–20. века: одабране студије*, Нови Сад, 2005, 180–181.

15 Т. Остојић, *Досијеј Обрадовић у Хојову*, Нови Сад, 1907, 283–284; Најпотпунију рецентну биографију Василија Романовића, са пописом свих његових досада познатих радова доноси Б. Тодић у: *Српски сликари од XIV до XVIII века*, Нови Сад, 2013, књ. I, 103–109.

16 А. Кучековић, *Сакрална даштина Срба у зајадној Славонији*, 94–95.

17 На фотографији иконостаса док се још налазио у цркви виде се све четири престоне иконе, али је икони Светог Јована Претече већ недостајала једна вертикална половина. У привременом чувалишту граховљанских икона у парохијској цркви у Дарувару данас се више не налази ни поменута икона, као ни престона икона Христа.

представа, као и дрворезбарска изведба остају непознати. Иконе са бочних двери су сачуване, а у каснијем периоду премештене на вратнице новије израде – на северним дверима је представљен Свети Павле, док је на јужним Свети Петар. На централној икони првог хоризонталног низа изнад престо-них икона и царских двери је представљено Васкрсење Христово. Ова икона чини окосницу тематског склопа којем припадају илустрације јеванђеоских догађаја, десно – *Недеља о Томи, Недеља о мироносицама, Недеља раслабљеној, Прејоловљење Педесетнице (Христос њоучава у храму), Недеља о Самарјанки и Недеља о слейом*, док се са леве стране иконе *Васкрсења* нижу сцене – *Предаја кључева светлом Петру, Исцељење два слейа, Исцељење човека са сувом руком, Исцељење крвојочиве жене* (сл. 2), *Христос и кайетан у Кайернаму и Христос и два рибара* (сл. 3). Средишња представа наредног реда икона је *Мандилион* који држи анђео (сл. 1), док су бочно распоређене представе великих празника, на правоугаоним површинама истих димензија као и иконе из првог надпрестоног низа. У десном сегменту су *Благовести, Улазак у Јерусалим, Вознесење, Силазак Светиој духа на айостоле, Усијење Богородице и Преображење*, док су у левом *Срејњење, Кришјење, Обрезање, Рођење Христово, Ваведење и Рођење Богородице*. У наредном низу место средишње и уједно и највеће иконе на иконостасу заузима представа *Деизиса* са Христом на престолу и пуним фигурама Богородице и Јована Претече, окружена појединачним иконама са стојећим фигурама апостола, изразите монументалности.¹⁸ У последњем хоризонталном низу иконостаса налазили су се медаљони са допојасним портретима пророка, по шест са сваке стране средишње представе Богородице знамења. Иконостас је био завршен *Расјењем* са сликаним симболима јеванђелиста у тролисним завршецима кракова крста и иконама Богородице и Светог Јована Богослова.¹⁹ Целини Романовићевих сликаних радова у граховљанској цркви припада и икона *Христос живојносна лоза*, која је била намењена проскомидији.²⁰ Ова икона већ је трећа Романовићева идентификована слика истог садржаја настала за проскомидије славонских цркава – њему или неком његовом ученику, сараднику приписана је веома оштећена варијанта на дрвеној проскомидији у цркви села Доња Обријеж, а сам мајстор је вероватно био

18 Истоветан однос између мањих димензија површина са наративним представама и високим и доминирајућим стојећим фигурама апостола у зони *Деизиса* запажа се и на архивским фотографијама целине некадашњег Романовићевог иконостаса у Костајници, што би свакако значило да је сликар имао пресудан утицај и на ове аспекте диспозиције олтарских преграда које је потом осликавао.

19 *Расјење* и иконе Богородице и Светог Јована Богослова су у изузетном лошем стању и, уз две сачуване иконе из сокла, представљају најугроженије делове иконостаса. Поред тога, ликови Богородице и Јована Богослова су обрзани по рубовима и издвојени из првобитних целина дрвених плоча, што је додатно допринело њиховом оштећењу. Стиче се утисак да овако велике иконе нису могле бити постављене у висинске габарите данашње граховљанске цркве и зидане олтарске преграде на коју је иконостас био наслоњен. Извесним недоумицама доприноси и очигледно обострано бочно сужавање иконостаса, поготово промене су могле настати приликом обнове храма која је спроведена 1876. године.

20 Фотографија иконе објављена је у: А. Кучковић, *Умјетносћ Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, 14 (сл. 52).

аутор фреске *Христос живојносна лоза* која се и данас може, иако веома оштећена, видети на зиду нише проскомидије манастира Дреновац.²¹

Општи поглед на садржински склоп граховљанске олтарске преграде сврстава је у групу сачуваних или познатих остварења којој, према досадашњим сазнањима, апсолутно припадају још само иконостаси из манастира Дреновац и онај из цркве у Костајници, такође радови Романовића и његове сарадничке групе. Осим ова три иконостаса, који се непосредно везују за Романовића, готово истоветан иконографски склоп носи још једна, нажалост, поново веома слабо сачувана олтарска преграда – иконостас капеле Преноса моштију Светог Николе на монашком гробљу манастира Пакра из 1764. године, који је осликао засад непознати мајстор, вероватно такође украјинског или руског порекла.²² Покушаји расветљавања околности Романовићевог приспећа у Пакрачко-славонску епархију и успостављања сарадње са епископом Софронијем Јовановићем шесте деценије 18. века, сликарев боравак у Славонији и Пакрацу маркирају као његов први поуздано документовани и трајнији ангажман након доласка из Украјине.²³ Претходни описи и анализе Романовићевих остварења на овом подручју указују

21 А. Кучековић, „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу“ (сл. 1-3); уп. *исти*, *Умјетноснй Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, 140, 237 (сл. 51 и 121). Осликана проскомидија у граховљанској цркви помиње се у визитационом протоколу Пакрачко-славонске епархије за 1770. А. Кучековић, *Сакрална баштина Срба у зајадној Славонији*, 94. За разлику од фотографије иконостаса *in situ*, која сведочи о његовом прекрајању, плитка ниша проскомидије са зиданим пултом у северном зиду олтара граховљанске цркве у потпуности одговара димензијама и заобљеном горњем делу Романовићеве иконе *Христос живојносна лоза*.

22 А. Кучековић, *Умјетноснй Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, 268-270; Иста, *Сакрална баштина Срба у зајадној Славонији*, 233-236, 238, сл. 16, са старијом литературом и изворима. Иконостас је демонтиран, а његови делови чувају се данас у главној манастирској цркви Ваведења Богородице. У досадашњим истраживањима није детаљно описиван његов садржај, а овде га доносимо, ослањајући се у највећој мери на архивску фото-документацију Министарства културе Републике Хрватске, насталу 1957, док се иконостас још увек налазио у капели. Сокл: *Свети Никола враћа вид Свјетлану Дечанском, Жртва Аврамова и Валаам и анђео*, трећа икона је изгубљена; царске двери: шест медаљона са допојасним ликовима јеванђелиста, *Благовјестити*; бочне двери: *Свети Кузман* и *Свети Дамјан*; престоне иконе: *Христос* и *Богородица са Христом* на престолима, *Свети Никола*, *Свети Јован Крститељ*; први ред изнад престоних икона: у средини *Васкрсење*, десно – *Неверовање Томино*, *Христос* и *мироносице*, *Исцјељење раслађене*, *Христос јројоведа у храму* (две иконе недостају), лево – *Предаја кључева Светом Петру (?)*, *Христос исцјељује болесне*, *Исцјељење човека са сувом руком*, *Христос изјони нечистје духове*, *Христос* и *капетан у Кайернау*, *Христос* и *два рибара*; други ред изнад престоних икона: у средини *Мандилион* који носи анђео у средишту апостолског низа; трећи ред изнад престоних икона: централна икона пророчког низа је веома оштећена и нејасног је садржаја, назире се Христос, који седи на облацима и држи сферу у руци, окружен двама нејасним фигурама, вероватно *Христос у слави* (уп. Д. Кашић, *Српски манасири у Хрватској и Славонији*, 219, где се наводи да је средишња икона трећег надпрестоног низа *Деизис*; завршница иконостаса: *Распеће* са ликовима јеванђелиста у тролисним завршницама кракова крста, лево су посебне иконе – анђео са оруђима страдања (копље и губа), *Богородица*, тролисни медаљони са главама анђела; десно од *Распећа* стајала је икона Јована Богослова и медаљони са анђеоским главама, док је други лик анђела страдања вероватно изгубљен. У самом врху, на луку зида изнад иконостаса било је постављено још неколико појединачних икона чије је садржаје било немогуће одредити због високог степена оштећења.

23 Још увек сасвим несигурне датације Романовићевих иконостаса у црквама Доње Обријежи код Пакраца и Трпиње северозападно од Вуковара релативизују ову тврдњу. За претпоставку о могућем времену настанка обријешких икона в. А. Кучековић, „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу“, 270-271. Трпињску нову зидану цркву осветио је епископ Софроније Јовановић 1753. године, у време када су се парохije у околини Вуковара налазиле у саставу његове епархије, па би та година могла бити узета као *terminus post quem* за настанак иконостаса у овом храму, а можда и као година почетка Романовићевог рада под окриљем владике Јовановића.

на то да су управо она представљала непосредан и нагли увоз развијене савезинске концепције олтарске преграде украјинског порекла у Славонију и Хрватску, која, без обзира на поуздано утврђено раније присуство руских или украјинских сликара, дотада није забележена.²⁴ Истраживање представљено у даљем тексту показује да скупина наведених иконостаса, по својим иконографским склоповима представљају сасвим јединствене компилације, без непосредних одјека како у Пакрачко-славонској епархији, тако и на ширем подручју Карловачке митрополије.

Раније уочену чињеницу да се управо на Романовићевим иконостасима у Славонији и у Костајници појављују рани примери развијеног програма сликаних представа у соклу српског иконостаса 18. века²⁵ треба поткрепити и примером из Доњих Граховљана. Од две сачуване иконе, сцена Аврамове жртве, постављена испод престоне иконе Христа, готово да представља нормативни код асоцијативног односа између прве две зоне олтарске преграде у српској уметности друге половине 18. столећа.²⁶ Романовић је композицију у потпуности уобличио према графичкој представи ове теме из чувене аугзбуршке Библије *Екџишије*, решењу које ће касније постати посебно омиљено у српском црквеном сликарству.²⁷ Представа *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском* такође није ретка на иконостасима 18. века у Славонији и на подручју Вараждинског генералата.²⁸ Појава ове представе у соклима иконостаса везана је за снажан култ Светог Николе, чија се икона појављује у престолу низу славонских и севернохрватских иконостаса готово редовно у 18. столећу, без обзира на посвету самог храма. Са друге стране, примећена је и посебна посвећеност култу светог краља Стефана Дечанског, кроз његово активно црквено прослављање, засновано на Цамблаковој служби у Празничном минареју Божићара Вуковића из 1538, србуљи која се чувала у многим храмовима на овом подручју. Икона је данас, нажалост, до те мере оштећена да је видљив само лик Светог Николе у архијерејској одежди на десној страни, који пружа леву руку према очима фигуре која клечи на округлом амвону, док десном благосиља.²⁹ Најближа аналогија оваквој поставци

А. Кучековић, *Сакрална базилика Срба у западној Славонији*, 203–204; М. Лесек, „Црква Вазнесења Господњег у Трпињи“, *Летњици СКД Просвјета* свезак 11, 2007, 411–418.

24 А. Кучековић, *Уметности Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, 258–263, посебно 261 (са литературом о ранијим руским и украјинским сликарима на овом подручју у нап. 154).

25 А. Кучековић, „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу“, 270.

26 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 398–399.

27 *Biblia Ectypa. Bildnißen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte*, Augsburg, 1695. Уп. Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Београд, 1992, 38–52. Посебно илустративне примере за подручје Славоније и северне Хрватске чине представе *Аврамове жртве* које је, у осмој и деветој деценији 18. столећа, сликао Јован Четиревић Грабован. Као њен најдоследнији поштовалац и кијевски уметнички васпитаник, Грабован наставља снажну традицију *Екџишије* као доминантног корпуса сликарских предложака, који на ово подручје интродуцира управо Романовић са кругом својих сарадника. Уп. А. Кучековић, *Уметности Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, 272–273, сл. 155, 281–285, сл. 166–171.

28 А. Кучековић, *нав. дело*, 311–313 (са старијом литературом).

29 Велика површина иконе са фигуром Стефана Дечанског је истргнута, а бојени слој на деловима који су остали већим делом је отпао.

односа двају протагониста може се наћи на икони коју је у соклу Цркве Успења Богородице у Рашеници сликао Трифон молер 1769. године.³⁰ Она је у досадашњим истраживањима маркирана као најранији сачувани пример ове теме у Славонији и северној Хрватској, што, свакако, у овом тренутку треба кориговати Романовићевим граховљанском варијантром из 1761. године. Сличности двеју представа још једном подвлаче већ уочену зависност ликовног израза Трифона молера од Василија Романовића и поткрепљују могућност прихватања њихове релације као односа учитељ–ученик.³¹ С обзиром на речено, управо Романовићу треба у заслугу ставити интродукцију теме *Враћање вида Сјефану Дечанском* на славонско подручје, као и њено сликарско уобличавање засновано на композиционим решењима графичких представа Светог Николе са житијем, израђиваним за наручиоце из Карловачке митрополије у петој и шестој деценији 18. столећа.³² Иновацију за славонску средину представљали су и садржински концепти виших зона Романовићевих иконостаса – осим сасвим посебне иконографије првог надпрестоног зида, која је експлицирана у даљем тексту, дотадашње олтарске преграде на овом подручју, колико је засад познато, нису садржавале ни развијене циклусе великих празника са средишњом иконом *Мандилиона*.³³ Зависност њиховог ликовног уобличавања од западноевропских графичких предлога, на првом месту библије *Екџиције*, на иконостасу у Доњим Граховљанима је изразита, као и у случају познатог изгледа икона исте зоне са иконостаса у Костајници.³⁴

Због уништења иконостаса из Дреновца и Костајнице, Романовићеву специфичну иконографију првог надпрестоног низа, са централном иконом *Васкрсења* смештеном изнад царских двери, могуће је данас непосредно посматрати само на основу граховљанског примера. Његова анализа и инкорпорација у истраживања тематских структура српских иконостаса 18. века вишеструко је важна и отвара низ нових проблема. На првом месту, намеће се питање времена и места креације ове специфичне тематске структуре. Према нашим убеђењима, Романовићева иконографска изворишта треба тражити, додуше, са засад ограниченим резултатима, у украјинској средини. Међутим, могућност да се радило, управо овде у Славонији, о стварању једног сасвим новог тематског апендикса стандардној иконостасној структури, коју Романовић преноси из Украјине, не треба сасвим искључити из спектра

30 А. Кучековић, *нав. дело*, 311 (сл. 200).

31 *Исио*, 268. Уп. Ј. Радовановић, „Свети Никола са житијем и чудима на српским бакрорезима XVIII века“, у: *Српска графика XVIII века*, Београд, 1986, 219–220.

32 Садржај представа у соклу иконостаса у Дреновцу из 1758. године је непознат. На недатованом иконостасу у Трпињи испод иконе Светог Николе такође је представа *Свети Никола враћа вид Сјефану Дечанском*, док иза каталожског описа тешко оштећене иконе са Романовићевог иконостаса у Костајници из 1759. године треба, свакако, препознати представу ове исте теме. М. Лесек, „Црква Вазнесења Господњег у Трпињи“, 415–416; V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, 61 (кат. бр. 216).

33 А. Кучековић, *нав. дело*, 261–262.

34 О алтернативним графичким извориштима Романовићевих композиција *Обрезања Христивој* в. М. Тимотијевић, „О формама трансфера визуелног знања: Обрезање Христово од Дирера до Крачуна“, *ЗМЛУ* 42, 2014, 124–126.

закључивања, а и претпоставке о улози ученог наручиоца попут епископа Софронија Јовановића такође могу допринети целовитијем схватању појаве овог тематског склопа на славонским иконостасима.

На украјинским високим иконостасима 17. и прве половине 18. века, по-тово онима из средишње и источне Украјине, икона *Васкрсења* није карактеристично постављена непосредно изнад царских двери, јер се на већини сачуваних и описаних примера на том месту бележи представа *Мандилиона*, окружена иконама Великих празника.³⁵ На Романовићевом иконостасу у Доњим Граховљанима, али и на осталима које смо по садржају сврстали у исту групу, икона *Мандилиона* постављена је такође у празничном реду, али је тај низ у целости пребачен у зону изнад представа са јеванђеоским призорима после Ускрса и Духова. На српским иконостасима 18. века, поготово након повлачења традиционалних есхатолошких концепата са средишњом представом *Деизиса*, у првој надпрестоној зони, појављују се, готово стандардно, иконе великих празника, са Васкрсењем као најчешћом централном иконом.³⁶ Његово симболичко значење на таквој позицији повезано је са евхаристиолошким тумачењима, на примеру остварења Украјинца Јова Василијевића у олтарском простору цркве манастира Крушедола 1751 године, где је *Васкрсење* представљено у вези са осталим сценама пасхалног циклуса.³⁷ Чини нам се да се евхаристиолошке конотације, попут оних у крушедолском олтару, могу препознати и у Романовићевим варијантама постављања иконе *Васкрсење* изнад основног инкарнацијског фокуса олтарских преграда – царских двери са представом Благовести.³⁸ Овај правац закључивања подупиру и сцене које је Романовић у Доњим Граховљанима насликао десно од *Васкрсења*, а које се односе на непосредни постпасхални циклус недељних богослужења садржан у Цветном триоду. Низ представа које Романовић натписима обележава као „недеље“ – о Томи, Мирносица, Раслабљеног, Среда Преполовљења,³⁹ о Самарјанки и Слепом – препознаје-

35 С. Таранушенко, “О украјинском иконостасу XVII и XVIII века”, *ЗЛУМС* 11, 1975, 113-145; Уп. Р. Зилінко, “Давній український іконостас”, *Галицкая брама*, по. 4-5, Львов, 2010, 32 – 37. О евхаристијским тумачењима смештања *Мандилиона* изнад царских двери на украјинским иконостасима 17. и 18. века: В. Сивак, “Евхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII-XVIII ст”, *Народознавчі зошити* 1(97), 2011, 87-100 (посебно 91-92). О развоју ове теме у ширем пост-византијском контексту в. С. Пејић, “Мандилион у послевизантијској уметности”, *ЗМСТУ* 34-35, 2003, 73-94. О вези Мандилиона и представе Благовести на царским дверима в. М. Тимотијевић, *Црква Свєїтої Георгїїја у Темишвару*, Нови Сад 1996, 109-110.

36 М. Тимотијевић, “Иконографія Великих празника у српској барокној уметности”, *ЗЛУМС* 25, 1989, 111- 114; Исти, *Српско барокно сликарство*, 55.

37 М. Тимотијевић, “Иконографія Великих празника у српској барокној уметности”, 113-114; исти, „Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола“, *Саопшћења РЗЗСК* 26, 1994, 74-80.

38 О вези на релацији инкарнација–евхаристија–Света Тројица, која је протумачена као суштинска на српским барокним иконостасима, додуше, уз другачији избор сцена којим доминира *Тајна вечера* над царским дверима в. Б. Вуксан, *Барокна шемајшика српској иконостасу XVIII века* (докторска дисертација) Београд, 2006, 96-97.

39 У среду тзв. Преполовљења Педесетнице, тј. тачно на половини богослужбеног циклуса између Ускрса и Духова црква се сећа јеванђеоске епизоде о Христу дечаку који је проповедао у храму – управо ову сцену Романовић слика у Доњим Граховљанима означавајући је натписом као Среду Преполовљења. Чувени украјински теолог Лазар Баранович саставио је проповед за овај дан и

мо као директне утицаје не само литургијског поретка Цветног триода већ и веома распрострањених проповедничких зборника кијевских богослова и проповедника друге половине 17. столећа, у којима се недељне проповеди нижу по истом принципу. Овај низ представа појављује се у готово потпуно фиксираном следу, детерминисаном њиховим местом у недељним службама после Ускрса, на свим Романовићевим иконостасима групе коју смо на почетку формирали – у Дреновцу вероватно, у Костајници је само представа Преполовљења Педесетнице замењена сценом Визије Светог Петра Александријског, која обележава недељу светих отаца, седму по Васкрсу,⁴⁰ док је непознати сликар на иконостасу гробљанске капеле манастира Пакра у потпуности следио Романовићев образац из Доњих Граховљана.

Тематски избори засновани на циклусу Цветног триода добро су познати у широј православној нововековној сфери. Ипак, сви примери које је могуће разматрати, а није их мало, настали су у оквирима циклуса зидних живописа и литургијски постпасхални календар следе са мањом или већом доследношћу. Илустрације јеванђеоских зачала која се читају у недељама после Ускрса посебно су биле популарне у живопису обновљене Пећке патријаршије, након 1557. године.⁴¹ Из 17. столећа потичу и примери у којима се сцене непосредно натписима означавају по недељама после Пасхе.⁴² У контексту наших истраживања, међутим, као значајан тренутак може се одредити чињеница да су све недеље после Ускрса, доследно према богослужбеном реду, насликане у припрати цркве манастира Новог Хопова 1654. године,⁴³ духовној средини за коју је Василије Романовић био трајно везан након што је из Кијева дошао у Карловачку митрополију и где је највероватније и остварио прве контакте са пакрачко-славонским епископом Софронијем Јовановићем. Привлачно би у овом тренутку било спекулисати колико је хоповски живопис могао имати утицаја на кијевског придошлицу или његовог будућег славонског патрона. Ипак, упутније је говорити о коинциденцији, која је тек условно могла послужити као идејна иницијација. Утисак о могућем утицају хоповских поствизантијских композиција на стварање засебног тематског низа на Романовићевим олтарским преградама чини се слабијим и у светлости новијих истраживања украјинских колега, која су утврдила формацију тзв. *реда недеља Педесетни-*

уврстио га у свој зборник празничних проповеди *Труди словес ѱројовидних на нарочитише дни*, издат у Кијеву 1674. године. Испред текста проповеди налази се дрворезна гравира са представом Христа који проповеда у храму.

40 О симболичком значењу представе *Визија Светіої Пеїтра Александријскої* на украјинским иконостасима 17. столећа в. Р. Зілінко, „Przyczynek do ikonografii cyklów niedziel Pięćdziesiątnicy w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII – pierwszej połowy XVIII wieku”, *Series Byzantina* II, 2004, 262, 267.

41 С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке ѱаїријаршије 1557-1614*, Нови Сад, 1965, 96–98. За новија истраживања ове проблематике в. С. Пејић, *Манасїир Пусїишња*, Београд, 2002, 103–106 (са референтном литературом и освртом на иконографију овог тематског циклуса у оквирима византијског сликарства).

42 Такав је случај у живописним целинама Богородичине цркве у манастиру Градишту у Црној Гори (1619/20) и оним у припрати цркве манастира Свете Тројице Пљеваљске (1592). С. Петковић, *нав. дело*, 97; уп. С. Петковић, *Манасїир Светїа Троїица у Пљевљима*, Пљевља, 2008, 61.

43 *Исїи*, *Зидно сликарство на јодручју Пећке ѱаїријаршије 1557-1614*, 97 (нап. 149), 204–207.

це, као специфичне тематске иновације украјинских иконостаса 17. столећа.⁴⁴ Обележена синтагма креирана је у украјинским истраживањима и односи се на појаву низа икона са представама шест јеванђеоских догађаја у низу, редом којим се помињу на недељним богослужењима после Ускрса.⁴⁵ Утврђено је, међутим, да се циклус недеља Педесетнице јавља од средине 17. столећа готово искључиво на подручју западне Украјине, у Лавовској, Холмској и Перемиској епархији.⁴⁶ Истраживања карактеристичних структура руских иконостаса и оних из средишње, као и источне Украјине у 17. и првој половини 18. столећа не бележе појаву ове специфичне и тематски јасно заокружене иконографске интерполације.⁴⁷

У ранијим украјинским истраживањима примећена је веза појаве реда икона са илустрацијама недеља Педесетнице са савременом проповедничком литературом, на првом месту зборником недељних проповеди Антонија Радивилковског *Венац Христїов*, штампаним у Кијеву 1688. године.⁴⁸ Иако је таква асоцијација сасвим јасна јер поменути проповеднички зборник, веома популаран и у Карловачкој митрополији у 18. столећу, садржи појединачне дрворезне гравире испред сваке недељне проповеди за период од Ускрса до Духова,⁴⁹ касније је оправдано скренута пажња на чињеницу да се појава реда недеља Педесетнице на иконостасима западне Украјине запажа почев од друге половине 17. века и да су његовом формирању вероватно допринела и друга богослужбена и богословска дела ранијег датума.⁵⁰ Омилије за период Педесетнице појављују се у украјинским рукописним поучитељним јеванђељима у 16. столећу,⁵¹ а структуру слагања поучних текстова према

44 Р. Зілінко, „Давній український іконостас“, 37; уп. *истїи*, „Przyczynek do ikonografii cyklów niedziel Pięćdziesiąticy w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII – pierwszej połowy XVIII wieku“, *истїи*, „Ряд Неділь Пятдесятници з Жовківського іконостасу Івана Рутковича“, *Літійоис Національного Музею у Львові* No. 4(9), 2006, 143–148.

45 Р. Зілінко, „Давній український іконостас“, 37.

46 *Истїо*. Према истраживањима Р. Зилинка, ред недеља Педесетнице најраније се бележи на иконостасу Цркве Светог Николе у Камјанки-Бузки у Лавовској области, чији је аутор био Роман Могиљницьки 1667. године. Овај сликар сматра се могућим учитељем познатог украјинског мајстора Ивана Рутковича, на чијим се иконостасима ова тематска зона често јавља. О томе, као и о другим западноукрајинским иконостасима на којима се појављује ред недеља Педесетнице в. Р. Зілінко, „Ряд Неділь Пятдесятници з Жовківського іконостасу Івана Рутковича“, 145–147.

47 С. Таранушенко, *нав. дело*, 129–143; уп. А. Г. Мельник, „Основні типи руских високих іконостасов XV – середини XVII веков“, у: *Иконостас: його походження – розвиток – символика*, Москва, 2000, 431–442.

48 В. Свенціцька, *Іван Руїкович и стїановлення реалізму в українському малярстві XVII стї*, Київ, 1966, 72.

49 А. Радивилівскїи, *Венець Христїовь*, Київ, 1688. Ю. Н. Звездина, “Проповеди Иоанникия Галятковского и Антония Радивилковского как источник для интерпретации памятников духовной культуры второй половины XVII века”, у: *Проблеми їа досвід вивчення, захисту, збереження і використання архїїєкїїурної стїадицини: матїєрїали їерших науковно-їрактиїчних Софїїєвских чїїїань*, Київ, 2002, 102–104. О утицајима украјинских и руских проповедничких зборника на развој српске визуелне културе 18. столећа в. М. Тимоџјевић, *Срїско дарокно сликарство*, 176–179; Б. Вуксан, „Украјинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII столећу“, *Саопшїїєња РЗЗСК* 32/33, 2001, 61–80.

50 Р. Зілінко, „Przyczynek do ikonografii cyklów niedziel Pięćdziesiąticy w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII – pierwszej połowy XVIII wieku“, 252.

51 *Ibid.*, 258.

богослужбеном реду недеља након Ускрса усваја и Кирил Транквилион Ставровецки у чувеном зборнику *Еванџелије учийелное* из 1619. године, књизи која је уживала изузетну популарност како у Карловачкој митрополији, тако и у Пакрачко-славонској епархији у време Романовићеве сликарске делатности.⁵² Као могући рани ликовни подстицаји за сликање циклуса сцена по недељама од Ускрса до Духова, у украјинским истраживањима идентификоване су дрворезне илустрације испред одговарајућих недељних служби у штампаним издањима Цветног триода – кијевског из 1631, на насловној страни лавовског издања из 1666. и другим, такође лавовским издањима из 1633. и 1642. године. При том је примећено да дрворезне илустрације у *Венцу Христџовом* Радивиловог из 1688, које следе узоре у наведеним издањима Цветног триода, представљају позну појаву овог графичког циклуса у украјинској штампаној књижној продукцији 17. столећа.⁵³ Формирани низови икона са представама недеља после Ускрса могу се, између осталих, пратити и на иконостасима које су сликали познати украјински мајстори Иван Руткович, Јов Кондзелевич и Васил Петранович, у периоду од краја 17. до средине 18. века.⁵⁴

Иако утицаје назначених украјинских књижних и сликарских остварења, свакако, треба сматрати важним факторима у одређивању порекла Романовићевих представа постпасхалног циклуса, на путу њиховом усвајању као апсолутних узора стоје додатни проблеми. Романовићево замењивање *Мандилиона*, као стандардног инкарнацијског фокуса украјинских иконостаса, иконом *Васкрсења* у средишту низа у којем се налазе иконе Педесетнице усмерава иконографска тумачења према јасним пасхалним конотацијама – оне постају посебно конкретне када се садржински склоп сагледа са аспекта целине надпрестоног низа икона у Граховљанима. За разлику од украјинских олтарских преграда друге половине 17. века, где се циклус недеља Педесетнице јавља као тематски заокружена целина, најче-

52 К. Т. Ставровецкий, *Еванџелије учийелное*, Рохманів, 1619. О присутности овог зборника у религиозној култури Карловачке митрополије 18. века в. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 281, са литературом у напоменама. У инвентару библиотеке манастира Ораховица у Славонији из 1758. године, поред осталих богослужбених и богословских кијевских и московских издања, забележен је и Транквилионов зборник. А. Кучековић, *Манастџир Ораховица у Славонији*, Загреб, 2007, 202–203. Међутим, графичке илустрације на страницама овог зборника, као и графике у украјинским и руским издањима уопште ретко су имале непосредан утицај на композиционе структуре које су остваривали српски сликари 18. века, доминантно окренути западноевропским графичким предлошцима. М. Тимотијевић, „Идејни програм зидног сликарства у наосу цркве манастира Крушедола“, *Саопшћења РЗСК* 37/38, 2006, 110.

53 Р. Зілінко, *op. cit.*, 263–264 (ил. 2, 5). Нови сет илустрација за недеље по Ускрсу, које представљају ликовно успелије асоцијације на западноевропске графичке узоре у украјинским егземпларима Цветног триода, појављује се у кијевском издању ове богослужбене књиге из 1724. године. Уп. М. Тимотијевић, „Поштовање Марије Магдалене у бароком верском програму Карловачке митрополије и Крачунова композиција *Не додируј ме*“, *Саопшћења РЗСК* 46, 2014, 158–160 (са тумачењем проповеди на Недељу мироносица и одговарајућим графичким илустрацијама у штампаним проповедничким зборницима).

54 Р. Зілінко, *op. cit.*, 255; уп. *isti*, „Ряд Неділь П'ятдесятници з Жовківського іконостасу Івана Рутковича“, 146 и Т. Откович, „Іконографічна програма та іконографічне походження сюжетів іконостаса з монастиря Скиту Манявського (Богородчанський іконостас) 1698-1705 рр. авторства ієромонаха Іова Кондзелевича“, *Народознавчі зошити* 6 (102), 2011, 986–998 (посебно 987–988, 991–992).

шће такође у надпрестоном реду, Романовић, као и непознати сликар иконостаса пакранске капеле низ од шест икона недеља по Ускрсу одвајају као посебан сегмент на десној страни средишње представе *Васкрсење*. У левом сегменту од шест икона у свим примерима које посматрамо, избор тема на појединачним иконама знатније варира, али су све одабране из циклуса јеванђеоских читања на богослужењу након Духова. Иако црквени календар диктира поредак заснован на недељама и после Педесетнице, у Граховљанима је само једна представа натписом тако и означена – последња у низу, као друга недеља „по Сошествију“ са представом *Христ и два рибара* (позивање апостола Петра и Андреја), што сасвим одговара читању описа овог догађаја из Матејевог јеванђеља (4, 18–20) на литургији у другу недељу по Духовима. Осталих пет представа има натписе који описују приказане догађаје кроз парафразе одговарајућих стихова из Матејевог јеванђеља. Управо се избор сцена, заснован на Матејевом тексту, издваја као најочигледнији заједнички именитељ при избору представљених епизода у левом сегменту надпрестоног низа – према правилима читања јеванђеља на богослужењу, Матејеви одломци читају се од Духовског понедељка до петка по Крстовдану.⁵⁵ У том периоду из Матејевог јеванђеља прочитају се и описи свих догађаја које је Романовић насликао у левом сегменту надпрестоног низа икона, при чему њихово календарско појављивање овиси о покретном празнику Ускрса.⁵⁶ Једини изузетак чини прва представа лево од средишње иконе *Васкрсење*, на којој је илустрована чувена епизода о којој говори 67. зачало Матејевог јеванђеља (16, 13–19) – *Предаја кључева царства небеској Светиом Петру*, одређено за читање на литургији непокретног празника светих апостола Петра и Павла (29. јун/12. јул).⁵⁷ Избор ове сцене, коју Романовић уобличава према графичкој илустрацији исте епизоде Матејевог јеванђеља у Библији *Екџиџија*,⁵⁸ вероватно је проузрокован посветом цркве у Доњим Граховљанима светим апостолима Петру и Павлу, којима је важна позиција, осим у апостолском низу икона, дата и постављањем њихових монументалних фигура на бочне двери. Чињеница да је *Предаја кључева Светиом Петру* приказана на првој икони поред *Васкрсења* такође говори о њеном посебном истицању.⁵⁹

55 Овај поредак зависи од датума Ускрса у одређеној години, па се тако може догодити да се Матејева зачала за суботње и недељне дане читају и након Крстовдана. При том, Матејево јеванђеље се у седмичне дане чита само првих 11 седмица по Пасхи. Протој. В. Николајевић, *Велики њишик*, Београд, 1984, 238–239.

56 У четврту недељу по Духовима епизода *Христос и Кайеџан у Кайернауму* (Мат. 8, 5–13), у пети понедељак после Духова *Исцелјење човека са сувом руком* (Мат. 12, 10–13), у суботу шесте недеље по Духовима *Исцелјење крвојочице жене* (Мат. 9, 20–22) и у седму недељу *Исцелјење два слепа* (Мат. 9, 27–31).

57 В. Николајевић, *нав. дело*, 154.

58 Романовић модификује предлог приказујући само две средишње фигуре Христа и апостола Петра, приказујући потоњег фронтално, за разлику од гравуре у Ектипи и замењујући апостоле у другом плану предлошка пејзажном позадином.

59 Отварање проблема важности ове представе и одговарајућег пасажа из Матејевог јеванђеља за католичку цркву, на првом месту у оквирима посттридентских ангажованих програма, као и евентуално њено експлицирање у оквирима православне религиозне мисли и уметности 17. и 18. столећа, знатно би излазило из задатих габарита актуелног рада. О примату апостола Петра међу апостолима и његовом схватању као *првој њаје*, заснованом на тумачењима Матејевог текста, в. сажето у: С. W. Votaw, "Peter and the Keys of the Kingdom", *The Biblical World*, Vol. 36, No. 1, 1910, 8–25.

Уколико се на основу оваквих тумачења на граховљанском иконостасу може препознати наглашавање идеје о равноапостолству, њој би, свакако, као подршку, ваљало додати и последњу икону у левом сегменту надпрестоног реда – *Христос и два рибара*, која илуструје тренутак када Христос позива своје прве ученике. Текстови украјинских проповедника 17. столећа на другу недељу по Духовима актуелизују ову јеванђеоску епизоду као метафору активне побожности – дужности свих хришћана да следе Христов пут, без обзира на препреке и искушења.⁶⁰

Ангажована тумачења у текстовима украјинских теолога епохе могли бисмо пронаћи и за све остале јеванђеоске догађаје које је Романовић представио у надпрестоном реду граховљанског иконостаса. Међутим, поглед на савремене украјинске иконостасе, као ни на оне раније, од друге половине 17. столећа, не бележи сличне иконографске компилације, односно настављање низа икона са представама недеља од Ускрса до Духова сликањем епизода које, према црквеном календару, следе после Педесетнице. У оквирима тематских проширивања украјинских иконостаса друге половине 17. века, осим циклуса недеља Педесетнице, уочене су и додатне садржајне екстензије – појава сцена које су у модерним украјинским истраживањима условно назване „додатним редом“, а које су, приказујући догађаје из *Старој* и *Новој завети*, или симболичне композиције, асоцијативно биле повезане са престоним иконама, без наглашених међусобних идејних конекција. Њихова функција била је слична онима коју су носиле сцене у соклима украјинских иконостаса, почев од средине 17. века, али су се обично постављале изнад престоних икона и царских двери.⁶¹ Додатне композиције су понекад могле бити груписане у виду засебног континуираног реда икона, попут оног на иконостасу Ивана Рутковича из Цркве Рођења Христовог у Жовкви, у Лавовској области, из 1697–1699, смештеног изнад престоних икона, а испод реда циклуса Педесетнице.⁶² Међутим, низ представа са илустрацијама недеља од Ускрса до Духова испољава јасну унутарњу и самосталну структуру, засновану на богослужбеном поретку, ретко допуњавану додатним призорима. У случајевима када се то догађало, радило се такође о избору јеванђеоских догађаја након Христовог Васкрсења, који су тематски подупирали фокус читавог циклуса на овај празник.⁶³

Закључно сагледавање Романовићевог надпрестоног низа икона из Доњих Граховљана, у контексту два претходна остварена у Дреновцу и Костај-

60 Уп. нпр. Л. Барановичъ, *Меч духовный*, Київ, 1666, 92–98 и *Сочиненія свяіаіаѳ Димитрія митрополіта Російовскаіа*, част вторая, Київ, 1824, 211–220.

61 Р. Зілінко, „Давній український іконостас“, 36–37.

62 У додатном реду изнад престоних икона поменутог иконостаса Ивана Рутковича првобитно се налазило чак десет представа, од којих је до данас сачувано девет – *Христос окружен анђелима* (Христос у слави), *Бојородица са Христом и Светим Јоакимом и Аном и Јелисаветом са малим Јованом Прейечом*, *Госіољубље Аврамово*, *Христос у дому Маріје и Марије*, *Исцелјење крвојочиве жене*, *Три анђела на њушу ка Содоми и Гомори*, *Беј у Еішайи*, *Одаишање ајосіола* и *Пройовед Свеіој Јована Прейече*. *Истий*, „Додатковий ряд Жовківського іконостаса (1697-1699 рр.) Ивана Рутковича: іконографія та символіка“, у: *Жовква крізь сіолійшійя: майеріали наукової конференції*, Жовква, 2010, 386-402.

63 На иконостасу у Цркви Покрова Богородице у селу Цеброва у западној Украјини, с почетка 18. века, у реду недеља Педесетнице се, поред уобичајених сцена, јављају и представе *Путј* у *Емаус*, *Петар*

ници, али и потоњег у пакранској капели, доводи до јасног одређења да се, у случају инкорпорације шест представа по недељама Педесетнице, готово сигурно радило о преузимању тематског обрасца развијаног на олтарским преградама западне Украјине од средине 17. столећа. Доследност замене средишње иконе *Мандилиона* у овом реду представом Васкрсења и формирање наспрамног сегмента икона са избором представа према јеванђеоским читањима на богослужењима након Духова, у овом тренутку није могуће задовољавајуће објаснити, у смислу проналажења непосредних идејних изворишта. Ипак, чини се, ликовни узорци за решења поменутих представа на граховљанском иконостасу могу да послуже као назнака могућег решења – као што су све сцене изабране према литургијским читањима из Матејевог јеванђеља, тако је и сликар све узоре за њихово ликовно уобличавање нашао управо у графичким илустрацијама истог текста у библији *ЕкѠиѠиѠа*. Утицај ове графичке збирке, који се у српској средини шири управо у време делатности украјинских сликара и оних образованих директно у Кијеву,⁶⁴ у случају Романовића показује се пресудним и намеће питање колико је овако моћан медиј могао одредити и идејно уобличавање конкретне иконографске целине. Уколико се узму у обзир услови провинцијске славонске средине у шестој и седмој деценији 18. столећа, преференце и сугестије образованог сликара попут Романовића свакако су могле бити и од пресудног значаја. Узимајући дреновачки иконостас из 1758. године, као засада најранији познати на којем је остварио пуну тематску целину, представа јеванђеоских читања после Ускрса и Духова, као једини други могући иницијатор њиховог укључивања у програм олтарских преграда, намеће се епископ пакрачко-славонски Софроније Јовановић, чврсти експонент богословских, богослужбених и административних реформи спровођених у Карловачкој митрополији под руско-украјинским утицајем. Садејство ученог украјинског сликара и његовог црквеног покровитеља тако је могло резултирати појавом новог иконографског склопа, у том облику непознатог дотадашњем српском црквеном сликарству. Како је већ напоменуто, засад није познат ни један други пример сликања пуног надпрестоног циклуса јеванђеоских представа попут Романовићевих у делима мајстора активних у Славонији у другој половини столећа, а непосредно зависних или од самог Романовића, или од истоветних иконографских и ликовних предлогака.⁶⁵ Идејно сродни примери на иконостасима Карловачке митрополије из последње три деценије столећа такође се не могу јасно повезати са Романовићевим иконографским компилацијама оствареним у Славонији,⁶⁶ што их, свакако, чини феноменом за који тек треба тражити задовољавајуће објашњење.

и Јован на Ѡразном ХристѠвом Ѡробу и Јављање ХристѠа двојици ученика. Р. Зілінко, „Przyczynek do ikonografii cyklów niedziel Pięćdziesiątnicy w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII – pierwszej połowy XVIII wieku“, 257.

64 Љ. Стошић, *нав. дело*, 39.

65 А. Кучековић, *УмѠиностѠ Пакрачко-славонске Ѡйархије у XVIII веку*, 258–270, 273–285.

66 Арадски сликар Стефан Тенецки, који се школовао у Кијеву, сликао је сцене Христових чуда и поука у наосу цркве манастира Крушедола 1756, а сличан репертоар сцена појављује се и на његовом иконостасу у Вазнесењској цркви у Руми из 1772. године. Јаков Орфелин је поредак сцена према реду

Педесетнице парцијално извео на иконостасу цркве у Кикинди 1773. године, а поједине сцене из овог циклуса сликао је и у манастиру Бездин. М. Тимотијевић, „Идејни програм зидног сликарства у наосу цркве манастира Крушедола“, 109–118; *исти*, *Српско барокно сликарство*, 117, 180, нап. 104; О. Милановић-Јовић, „Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми“, *ЗЛУМС* 2, 1966, 307–315; М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад, 2007, 206.

ЛИТЕРАТУРА:

- Барановичъ, Лазар. *Меч духовный*, Київ, 1666.
- Барановичъ, Лазар. *Труби словесъ ꙗроѡвѣднихъ на нарочитѣе днѣ*, Київ, 1674.
- Bach, Ivan. „Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća“, *Historijski zbornik* 1-4 (Zagreb), 1949.
- Borčić, Vera. *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1974.
- Biblia Ectypa. *Bildnußen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte...* Augsberg, 1695.
- Votaw, Clyde W. „Peter and the Keys of the Kingdom“, *The Biblical World*, Vol. 36, No. 1 (Chicago), 1910, 8-25.
- Вуксан, Бодин. „Украјинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII столећу“, *Саопшћења РЗССК* 32/33 (Београд), 2001, 61–80.
- Вуксан, Бодин. *Барокна темаѡика срѡској иконосѡаса XVIII века* (докторска дисертација) Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2006.
- Давидов, Динко. „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић“, *ЗЛУМС* 5 (Нови Сад), 1969, 119–139.
- Звездина, Юлиа Н. „Проповеди Иоанникия Галатовского и Антония Радивиловского как источник для интерпретации памятников духовной культуры второй половине XVII века“, у: *Проблеми ѡа досвѣд вивчення, захисту, збереження і викорисѡання архѡїтектурној сѡадицини: маѡериали ѡершихъ науковно-ѡрактѡичнихъ Софѡйськихъ чѡїтань*, Київ, 2002, 102-104.
- Зілінко, Роман. „Przyczynek do ikonografii cyklów niedziel Pięćdziesiątnicy w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII – pierwszej połowy XVIII wieku“, *Series Byzantina* II (Warszawa), 2004, 251-267.
- Зілінко, Роман. „Ряд Недѣль П'ятдесятниці з Жовківського іконостасу Івана Рутковича“, *Лѡїшѡис Нацѡіональною Музею у Львові* No. 4(9) (Львів), 2006, 143-148.
- Зілінко, Роман. „Додатковий ряд Жовківського іконостаса (1697-1699 рр.) Івана Рутковича: іконографія та символіка“, у: *Жовква крѡзь сѡлопѡїтѡя: маѡериали науковој конферецѡї*, Жовква, 2010, 386-402.
- Зілінко, Роман. „Давній український іконостас“, *Галицкая брама*, no. 4-5 (Львів), 2010, 32-37.
- Кашић, Душан. *Срѡски манасѡири у Хрватѡској и Славонији*, Београд, 1996.
- Костић, Мирослава. *Јаков Орфелин и њѡгово доба*, Нови Сад, 2007.
- Кучековић, Александра. *Манасѡир Ораховица у Славонији*, Загреб, 2007.
- Кучековић, Александра. *Две славонске ѡроскомидѡје и нове ѡреѡїѡсѡїавке о Василију Романовићу*, Зборник Народног музеја 19/2 (Београд), 2012, 259–278.

- Кучековић, Александра. „Епископ Софроније Јовановић (1743–1757) и барокни културни модел у Пакрачко-славонској епархији“, у: *Три века Карловачке митрополије 1713–2013*, Нови Сад, 2014, 601–610.
- Кучековић, Александра. *Умјетност Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, Београд, 2014.
- Кучековић, Александра. *Сакрална даштина Срба у зајадној Славонији*, Загреб, 2015.
- Лесек, Мирјана. „Црква Вазнесења Господњег у Трпињи“, *Летопис СКД Просвјета* свезак 11 (Загреб), 2007, 411–418.
- Мельник, Александър Г. „Основне типове руских високих иконостасов XV – средине XVII веков“, у: *Иконостас: происхождение – развитие – символика*, Москва, 2000, 431–442.
- Микић, Олга. *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад, 2003.
- Микић, Олга. „Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји“, у: *Српско сликарство 18–20. века: одабране студије*, Нови Сад, 2005, 170–198.
- Микић, Олга и Шелмић, Лепосава. *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад, 1981.
- Милановић-Јовић, Оливера. „Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми“, *ЗЛУМС 2* (Нови Сад), 1966, 307–315.
- Николајевић, Василије протојереј. *Велики тиквик*, Београд, 1984.
- Остојић, Тихомир. *Досијеј Обрадовић у Хойову*, Нови Сад, 1907.
- Откович, Тарас. „Иконографична програма та иконографичне походження сюжетів іконостаса з монастиря Скиту Манявського (Богородчанський іконостас) 1698-1705 рр. авторства іеромонаха Йова Кондзелевича“, *Народознавчі зошити* 6 (102) (Львів), 2011, 986–998.
- Пејић, Светлана. *Манастир Пустинья*, Београд, 2002.
- Пејић, Светлана. „Мандилион у послевизантијској уметности“, *ЗМЛУ* 34-35 (Нови Сад), 2003, 73–94.
- Петковић, Сретен. *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад, 1965.
- Петковић, Сретен. *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, Пљевља, 2008.
- Радивиловски, Антоний. *Венец Христовъ*, Київ, 1688.
- Радовановић, Јанко. „Свети Никола са житијем и чудима на српским бакро-резима XVIII века“, у: *Српска графика XVIII века*, Београд, 1986, 199–222.
- Свенцићка, Віра. *Іван Руйкович и становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.*, Київ, 1966.
- Сивак, Васил. „Евхаристійна іконографія в українському сакралному малярстві XVII-XVIII ст“, *Народознавчі зошити* 1(97) (Львів), 2011, 87–100.
- Сочиненія святаго Димитрія митрополита Російовскаго*, Київ, 1824.
- Ставроецкий, Кирил Т. *Евангеліе учийелное*, Рохманів, 1619.

- Стошић, Љиљана. *Зайадноевројска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Београд, 1992.
- Таранушенко, Стефан. „О украјинском иконостасу XVII и XVIII века“, *ЗЛУМС* 11 (Нови Сад), 1975, 111–146.
- Тимотијевић, Мирослав. „Иконографија Великих празника у српској барокној уметности“, *ЗЛУМС* 25 (Нови Сад), 1989, 95–135.
- Тимотијевић, Мирослав. „Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола“, *Саопштења РЗЗСК* 26 (Београд), 1994, 63–91.
- Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996.
- Тимотијевић, Мирослав. *Црква Светиої Георгија у Темшвару*, Нови Сад, 1996.
- Тимотијевић, Мирослав. „Идејни програм зидног сликарства у наосу цркве манастира Крушедола“, *Саопштења РЗЗСК* 37/38 (Београд), 2006, 95–128.
- Тимотијевић, Мирослав. „Поштовање Марије Магдалене у барокном верском програму Карловачке митрополије и Крачунова композиција *Не додируј ме*“, *Саопштења РЗЗСК* 46 (Београд), 2014, 156–176.
- Тимотијевић, Мирослав. „О формама трансфера визуелног знања: Обрезање Христово од Дирера до Крачуна“, *ЗМСЛУ* 42 (Нови Сад), 2014, 111–139.
- Тодић, Бранислав. „Василије Романовић у Хопову“, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад, 2010, 169–177.
- Тодић, Бранислав. *Српски сликари од XIV до XVIII века*, Нови Сад, 2013.
- Horvat, Anđela. *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982.

ИЗВОРИ:

Музеј Српске православне цркве, Оставина Радослава Грујића

СКРАЋЕНИЦЕ:

- ЗЛУМС/ЗМСЛУ – Зборник за ликовне уметности Матице српске/Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад
- Љетопис СКД Просвјета – Љетопис Српског културног друштва *Просвјета*, Загреб.
- МСПЦ – Музеј Српске православне цркве, Београд
- ОРГ – Музеј Српске православне цркве, Београд, Оставина Радослава Грујића
- Саопштења РЗЗСК – Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд

VASILII ROMANOVICH – ANOTHER ICONOSTASIS IN SLAVONIA

SUMMARY

The paper presents the iconostasis in the Church of Sts. Peter and Paul in the village of Donji Grahovljani near Daruvar, Croatia, dating from 1761. The iconostasis was only marginally mentioned and partially described in scientific research up until now and no attempts of attribution to a specific painter were made. Comparisons of its characteristics with other known works of Vasili Romanovich have shown that the iconostasis can be undoubtedly attributed to this Ukrainian painter. Moreover, it represents his best preserved iconostasis today, primarily due to the large number of surviving icons, with almost the entire iconographical repertoire. A large segment of this paper consists of an analysis of the special thematic focus – the row of icons with representations of evangelical episodes from Christ's life and appearances after His Resurrection, mentioned by the Orthodox Church in the Sunday liturgies from Easter to Pentecost, and in evangelical readings after Pentecost. This iconographical scheme is specific for Vasili Romanovich and his collaborators and followers in Slavonia and Croatia. It was formed largely as a direct Ukrainian import to Serbian Orthodox painting in the mid-18th century, without a prominent influence on later iconographical developments in the church painting of the Archbishopric of Karlovci.

Key words: Vasili Romanovich, 18th century Ukrainian religious painting, Slavonia



Сл. 1 - Василије Романовић, *Мандилион*, Црква светих Петра и Павла у Доњим Граховљанима, 1761 (фото: Д. Дамјановић, Загреб)

Fig 1 - Vasili Romanovich, *Mandilion*, Church of Sts. Peter and Paul in Donji Grahovljani, 1761 (photo: D. Damjanović, Zagreb)



Сл. 2 - Василије Романовић, *Исцељење крвојочиве жене*, Црква светих Петра и Павла у Доњим Граховљанима, 1761 (фото: СПЦО Дарувар)

Fig 2 - Vasili Romanovich, *Healing of the Bleeding Woman*, Church of Sts. Peter and Paul in Donji Grahovljani, 1761 (photo SOCM Daruvar)



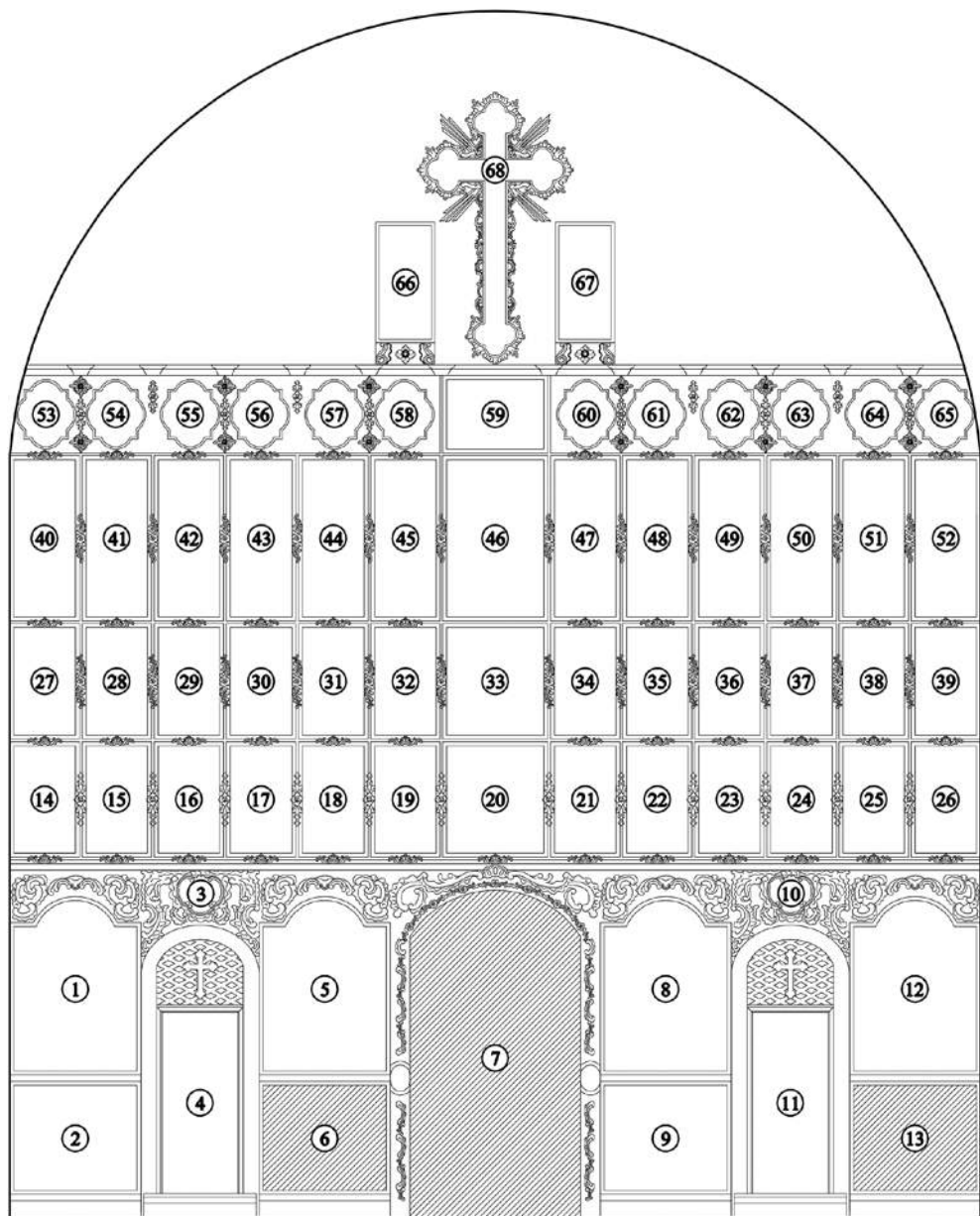
Сл. 3 - Василије Романовић, *Христос и два рибара*, Црква светих Петра и Павла у Доњим Граховљанима, 1761 (фото: СПЦО Дарувар)

Fig 3 - Vasili Romanovich, *Christ and Two Fishermen*, Church of Sts. Peter and Paul in Donji Grahovljani, 1761 (photo: SOCM Daruvar)



Сл. 4 - Biblia Ectypa, *Христос и два рибара*, 1695 (фото: Pitts Theology Library, pitts.emory.edu)

Fig 4 - Biblia Ectypa, *Christ and Two Fishermen*, (photo: Pitts Theology Library, pitts.emory.edu)



Сл. 5 - Схема иконостаса из Цркве светих Петра и Павла у Доњим Граховљанима, 1761.

1. Свети Никола
2. Свети Никола враћа вид Светом Стефану Дечанском
3. Херувим
4. Свети Павле
5. Богородица са Христом на престолу
6. Несачувана представа
7. Царске двери, несачуване
8. Христос на престолу
9. Жртва Аврамова
10. Херувим
11. Свети Петар

Fig 5 - Scheme of the iconostasis of the Church of Sts. Peter and Paul in Donji Grahovljani, 1761:

1. St. Nicholas
2. St. Nicholas Restores Vision to St. Stephen of Decani
3. Cherub
4. St. Paul
5. Mother of God Enthroned with Christ
6. Unpreserved representation
7. Royal Doors, unpreserved
8. Christ on the Throne
9. The Sacrifice of Abraham
10. Cherub
11. St. Peter

12. Свети Јован Крститељ
13. Несачувана представа
14. Христос и два рибара
15. Христос и капетан у Капернауму
16. Исцељење крвоточиве жене
17. Исцељење човека са сувом руком
18. Исцељење два слепа
19. Предаја кључева Светом Петру
20. Васкрсење Христово
21. Недеља о Томи
22. Недеља мироносица
23. Недеља о раслабљеном
24. Христос проповеда у храму
25. Недеља о Самарјанки
26. Недеља о слепом
- 27–32. Велики празници
33. Мандилион
- 34–39. Велики празници
- 40–45. Апостоли
46. Деизис
- 47–52. Апостоли
- 53–58. Пророци
59. Богородица Знамења
- 60–65. Пророци
66. Богородица
67. Свети Јован Богослов
68. Распеће

12. St. John the Baptist
13. Unpreserved representation
14. Christ and Two Fishermen
15. Christ and the Captain at Capernaum
16. Healing of the Bleeding Woman
17. Healing of the Man with a Withered Arm
18. Healing of the Two Blind Men
19. Handing the Keys to St. Peter
20. The Resurrection of Christ
21. Sunday of Thomas
22. Sunday of the Myrrh-Bearing Woman
23. Sunday of the Paralytic
24. Christ Preaches at the Temple
25. Sunday of the Samaritan Woman
26. Sunday of the Blind Man
- 27 – 32. Great Feast Days
33. Mandilion
- 34 – 39. Great Feast Days
- 40 - 45 Apostles
46. Deesis
- 47 – 52. Apostles
- 53 – 58. Prophets
59. Mother of God of the Sign
- 60 – 65. Prophets
66. Mother of God
67. St. John the Theologian
68. Crucifix

Јована Д. МИЛОВАНОВИЋ

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

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА МИЛЕНИЈУМСКЕ ПРОСЛАВЕ У
БУДМИПЕШТИ 1896. ГОДИНЕ
СЛИКА ДЕФИЛЕ БАНАТСКИХ СПАХИЈА
ПРЕД ЦАРЕМ ФРАЊОМ ЈОСИФОМ I ПАЛА ВАГА

Сажетак: Потреба за очувањем колективног сећања на учешће у Миленијумској прослави у Будимпешти 1896. године условила је настанак слике *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I*. Сliku је насликао мађарски сликар Пал Ваго 1898. године, по наруџбини великог жупана Јене Ронаија, како би била смештена у свечану салу Торонталске жупаније у Великом Бечкерекy. Данас се слика налази у сталној поставци Народног музеја у Зрењанину. Представници Торонталске жупаније продефиловали су испред царско-краљевског пара, у оквиру свечане истористичке поворке – *Бандеријума*, 8. јуна 1896, на двадесет девету годишњицу крунисања Фрање Јосифа и Елизабете Аустријске за краља и краљицу Мађарске. Поменути ефемерни спектакл, организован поводом хиљадугодишњице досељавања Мађара на просторе Панонске низије је, и идејно и морфолошки, условио Вагову композицију. Манифестација идентитета у уметности 19. века почивала је на начелима *историзма*, често исказиваних путем *есетизације* и *ишеатријализације* што се може препознати како у ефемерном спектаклу, тако и у уобичавању слике. Тежња да се сећање на учешће у *Бандеријуму* институционализује путем сликарског медија омогућила је примену теоријских образаца који се односе на употребу културног сећања у конструисању мађарског идентитета.

Кључне речи: Миленијумска прослава, *Бандеријум*, Торонталска жупанија, Пал Ваго, уметност нације, историзам, естетизација, театрализација

Слика Пала Вага (Pál Vágó) *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* (сл. 1) из 1898. године налази се у Народног музеју у Зрењанину.



Слика је наручена за свечану салу палате Торонталске жупаније¹, где се налазила од 1899. до 1918. године.² Данас је слика изложена у оквиру сталне поставке Народног музеја у Зрењанину, поседује инв. број 294, ознака и број негатива U-580, изведена је техником уља на платну, а њене димензије износе 2,66 x 1,46 cm. Слика је потписана у доњем десном углу: Vágó N Becskerek 1898 дес 21. Првобитни назив слике био је *Дефиле шоронџијалској дарјака*.³ Ради разумевања специфичног уобчличавања Вагове слике, биће дат увид у друштвеноисторијски и културни контекст Аустроугарске монархије на крају 19. века, из аспекта политичког и уметничког деловања.

ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ У ХАБЗБУРШКОЈ МОНАРХИЈИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 19. ВЕКА

Другу половину 19. века у односима између Хабзбуршке монархије и Угарске у највећој мери одредила је револуција из 1848. године у Будимпешти. Период познат као Рат за независност (1848–1849) и основна начела реформаторске мисли Лајоша Кошута (Kossuth Lajos) у постреволуционарном периоду показале се као изузетно значајна приликом учвршћивања и развијања мађарске националне идеје.⁴ Абдикација Фердинанда I (Ferdinand I) и ступање на престо Фрање Јосифа I (Franz Joseph I) преокренула је ток мађарске револуције и утврдила смер којим ће кренути потоња историја Мађара у оквиру Хабзбуршке монархије. Долазак Фрање Јосифа условио је превагу „тврде линије“ у политици двора према Мађарима, што је значило да се те две стране више неће договарати у сврху решења проблема, већ да ће се борити за своје бескомпромисне циљеве.⁵ Неуспех мађарских револуционарних деловања пружио је хабзбуршком двору прилику да укине дотадашњу самосталност Краљевине Угарске у оквиру Хабзбуршке монархије.⁶

Упркос настојањима Фрање Јосифа да успостави неоапсолутистички систем владавине и да самосталност Мађара сведе на минимум, дошло је до Аустроугарске нагодбе 1867. године. Образовање дуалистичке уније са Мађарима, из перспективе двора, виђено је као најмање од свих зала, будући да је унутрашње стање у монархији било уздрмано побунама припадника различитих националности. Прихватање Нагодбе окончано је 8. јуна 1867. крунисањем Фрање Јосифа и Елизабете Аустројске (Elisabeth von Österreich) у Будиму,

1 Данас је то објекат Скупштине града Зрењанина.

2 Након 1918. године слика се и даље налазила у палати Торонталске жупаније у Великом Бечкерку, међутим, није поуздано утврђено да ли је боравила на зиду свечане сале или је била измештена одатле. Године 1944. Народноослободилачки одбор Зрењанина слику поклања Народному музеју. Стално место у поставци зрењанинског музеја слика је задобила 2006, док се у периоду од 1944. до 2006. године налазила у депоу Музеја. Слика је рестаурирана 1966. године.

3 Документација Народног музеја у Зрењанину, музејски картон слике *Дефиле банајских сјахија пред царем Фрањом Јосифом I*.

4 П. Рокаи и др., *Историја Мађара*, Београд, 2002, 426–427.

5 П. Рокаи и др., *нав. дело*, 443.

6 *Истио*, 450.

за краља и краљицу Мађарске. Круну св. Стефана ставио је Фрањи Јосифу на главу Ђула Андраши (Andrássy Gyula), новоименовани председник мађарске владе, а некадашњи осуђеник на смрт због учешћа у догађајима 1848/49. године. Личност владара, аустријског цара и мађарског краља, обједињавала је ова два дела државе. Дуалистичко решење унутар Хабзбуршке монархије није ослабило положај владара, већ је његова позиција остала јака и није се свела само на репрезентацијску функцију.⁷ Мађари су пристали да остану у царевини, не угроживши је, а Фрања Јосиф је пристао на предају унутрашњих послова Угарске „мађарској нацији“, како би избегао давање уступака другим нацијама у оквиру Хабзбуршке царевине.⁸ Након 1867. године ситно племство улази у државну службу и постаје зависно од ње, чиме се отвара потреба за очувањем веза са Хабзбурзима, у сврху очувања Угарске као снажне државе.⁹ Успон ситног племства у последњим деценијама 19. века свој одраз нашао је и у Торонталској жупанији, што ће се у крајњој линији одразити у јавној свечаности поводом годишњице крунисања Фрање Јосифа и Елизабете. Јене Ронаи (Rónay Jenő), припадник ситног мађарског племства, столовао је на челу жупаније од 1891. до 1902. године, а у периоду његове владавине организована је Миленијумска прослава у којој је он учествовао заједно са осталим племићима Торонталске жупаније.¹⁰

МИЛЕНИЈУМСКЕ СВЕЧАНОСТИ У БУДИМПЕШТИ 1896. ГОДИНЕ: ИЗМЕЂУ МАЂАРСКОГ НАЦИОНАЛИЗМА И ДИНАСТИЧКЕ ЛОЈАЛНОСТИ

Концепт нације био је у 19. веку у средишту свих културних деловања, док је визуелна култура играла значајну улогу у процесу конституисања нације.¹¹ Национализам се сагледава као облик истористичке културе и грађанског образовања, облик који прекрива или замењује старије видове верске културе и породичног образовања. Национализам одликују идеологија, језик, митологија, симболика и свест више него политички стил и доктрина. Уметност има значајну улогу у национализму, закупљена је величањем нације, али и њеним одржавањем у памћењу. Различити медији уметности пружају могућност да непосредно или евокативно „реконструише“ призоре, звуке и слике нације у својој њеној конкретной специфичности и с „археолошком“ вероватношћу.¹² Обележавање хиљадугодишњице доласка Мађара почивало је на наведеним постулатима везаним за дискурс национализма

7 П. Рокаи и др., нав. дело, 454-466

8 А. Тејлор, *Хабзбуршка монархија 1809-1918: историја Аустрије и Аустроугарске*, прев. М. Николајевић, Београд, 2001, 152.

9 А. Тејлор, нав. дело, 209-211.

10 Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин, 2015, 63-85.

11 Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006.

12 А. Smit, *Nacionalni identitet*, прев. S. Đorđević, Београд, 2010, 146-47.

и за његово потврђивање у прошлости. Мађарски историчар Петер Ханак (Hanák Péter) наводи да је национализам, примењен у организовању Миленијумских свечаности, имао функцију да популарише угарску државност и моћ, у *камену, њвожђу и речима је овековечена илузија ујарској царсћива*.¹³ Вера у вечно постојање нације представља константу свих промишљања о нацији, стога у прошлости проналазе „златно доба“, које треба културним и политичким акцијама оживети.¹⁴ У периоду између Аустроугарске нагодбе и почетка Првог светског рата, Угарска је процес изградње мађарске нације темељила на терминима *суверен* и *мађарски*.¹⁵ Обједињењем древног елемента нације – *суверена*, тј. бесмртно тело монархије¹⁶ са могућношћу „рекреирања“ нације, створени су главни предуслови за пласирање слике о континуитету нације, њеном племенитом наслеђу и њеној регенерацији.¹⁷

Промењене околности у угарском делу монархије након 1867. године довеле су до трансформисања социјалних група, окружења и социјалног контекста. Овакво стање изискивало је нова средства, којим ће моћи да обезбеди или изрази социјалну кохезију и идентитет, као и да структурира друштвене односе.¹⁸ Кулминација овог процеса било је организовање прославе хиљадугодишњице досељавања Мађара на просторе тадашње Угарске, тј. освајање „отаџбине“, као и постојање Угарске као државног ентитета.¹⁹ На припреми прослављања Миленијума радило се од 1882. године, где су, пре свега, били ангажоване интелектуална елита и државничке структуре.²⁰ У идеологији национализма сматра се да је народ везан за одређену територију на којој је присутан, на коју полаже историјска и већинска права. Идеје отаџбине, домовине и родног тла оличене су у националном простору.²¹ Након дугог разматрања година 1895. бива изабрана за годину миленијумског празновања, међутим, услед грандиозности пројеката коју су били у плану, прослава миленијума ипак се помера за једну годину – 1896. Истовремено, одлучено је да ће национална изложба бити постављена од маја до октобра, за шта бива донет посебан закон.²² Обележавање хиљадугодишњице био је повод

13 M. Turda, „The Idea of National Legitimacy in Fin-de-Siècle Hungary“ in: Conference programme: *The Contours of legitimacy in Central Europe: New approaches in graduate studies*, Oxford, 2002, 2-3. http://users.ox.ac.uk/~oaces/conference/papers/Marius_Turda.pdf

14 Н. Макуљевић, *нав. дело*, 3.

15 M. Székely, „National endeavour or local identity? Art Nouveau Town Halls in Hungary“, in: *cDf International Congress, Barcelona, June 2013*, ed. L. Bosch and M. Freix, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, 2.

16 И. Борозан, *Слика и моћ: њредсћивава владара у срћској визуелној кулћури 19. и њочейком 20. века*, (докторска теза), Београд, 2013, 747.

17 A. Smit, *нав. дело*, 147.

18 E. Hobsbom, „Masovna proizvodnja tradicija: Evropa, 1870–1914“, u: *Izmišljanje tradicije*, prev. S. Glišić i M. Prelić, Beograd, 2011, 384.

19 T. Barcsay, „The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda“ in: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, K. Friedrich (ed.), New York, 2000, 188.

20 F. Vadas, „Programme Plans for the Celebration of Millennium (1893)“, *Ars Hungarica* 24, 1996, 52.

21 Н. Макуљевић, *нав. дело*, 143.

22 T. Barcsay, *op. cit.*, 189.

за отпочињање различитих градитељских пројеката широм мађарског дела Аустроугарске монархије, али понајвише у Будимпешти, као и за подизање великог броја јавних споменика и организовање нових тргова. Национални полет материјализован је у великом броју артефаката визуелне културе.²³

Свечаност спроведена у оквиру прославе миленијума односи се на јавни перформанс, манифестован у виду дефилеа припадника племићског staleжа из Угарског дела Монархије – *Бандеријум*, у склопу истористичке поворке, пред царем и краљем Фрањом Јосифом, 8. јуна, на годишњицу његовог крунисања угарском круном. Значајно питање је централна улога краљевског пара – Елизабете Аустријске и Фрање Јосифа I у Миленијумским свечаностима, са акцентом на ефемерни спектакл поводом обележавања двадесет девете годишњице њиховог крунисања у Будимпешти. Измењене друштвенopolитичке околности између 1867. и 1896. године свој одраз су нашле и у јавним свечаностима поводом прославе миленијума. Након 1890. године наступио је кризни период у Аустроугарској монархији. Услед друштвеноекономског развоја, односи између Аустрије и Мађарске постали су поново затегнути, и то, пре свега, односи народности и мађарске политичке елите.²⁴ Тренутна ситуација није била једина препрека у постављању суверена у центар националних свечаности, препреку су чинили догађаји из Рата за независност (1848/49), као и деловање политичких личности попут Лајоша Кошута, који је Фрању Јосифа сматрао великим непријатељем мађарске нације.²⁵ Но званична производња и контрола јавног сећања припада групи примарних задатака националних држава,²⁶ што у овом случају води ка закључку да су организатори Миленијумске прославе уложили све напоре да поставе краља и краљицу у центар прославе, на шта указује неколико чинилаца који су им ишли у прилог.²⁷ Католичка црква је наставила традиционалну помоћ династији Хабзбурговаца, стога је папа лично сугерисао Мађарима да се окупе око свог краља, подсетивши их да се први хришћански мађарски краљ, св. Стефан, сматра претком династије Хабзбурга.²⁸ Институционализовано заједничко сећање имало је двојак значај. Званично сећање као модел друштва тумачи садашњост кроз прошлост, а као модел за то исто друштво тумачи прошлост кроз садашњост.²⁹ Путем пропаганде, Фрања Јосиф приказан је као нови Арпад и нови свети краљ Стефан, који ће Угарску повести у величајност још једног миленијума.³⁰ Постављањем Фрање Јосифа у центар свечаности, организатори су желели

23 T. Barcsay, op. cit., 189.

24 П. Рокаи и др., *нав. дело*, 487–488.

25 T. Barcsay, op. cit., 198–199.

26 М. Тимотијевић, *Таковски усџанак – српске Цвеици: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној полицији званичне рејрезенџајивне кулџуре*, Београд, 2012, 39–40.

27 T. Barcsay, op. cit., 198.

28 *Ibid.*, 199.

29 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 40–41.

30 T. Barcsay, op. cit., 199.

да поред патриотизма нагласе и династичку лојалност,³¹ али и материјални прогрес угарског дела Двојне монархије, остварен за непуне три деценије од потписивања Нагодбе, све у време владавине Фрање Јосифа I.³²

ДЕФИЛЕ БАНАТСКИХ СПАХИЈА ПРЕД ЦАРЕМ ФРАЊОМ ЈОСИФОМ I: СЛИКА КАО МЕДИЈ РЕКРЕИРАЊА И (ИЛИ) КРЕИРАЊА ИСТОРИЈЕ

Репрезентативна култура националних држава уобличава се репрезентацијским стратегијама, које постају одраз политичких теорија и доминантне идеологије. Циљ репрезентативне културе јесте да нормира јединствени колективни идентитет пројектован на јавно мњење.³³ Угарска држава, иако у оквирима Хабзбуршке монархије, са значајним степеном самосталности од 1867. године, имала је високоразвијену националну свест, самим тим је тежила да уобличи јавни визуелни корпус који ће почивати на националној идеји.³⁴ Избијање револуција 1848. године широм Хабзбуршке монархије довело је до промена које ће заувек изменити деловање монархије у јавној сфери. Бујање национализма широм Хабзбуршке монархије уочи револуције 1848. године поставиће на нове темеље пропагандну политику бечког двора.³⁵ Термин *инсценирања прошлости*³⁶ односи се на улоге визуелне културе у контексту политичке реалности, која се крила иза фасаде спектакла, пласиране у јавности. Јавне свечаности у Аустроугарској у последњим деценијама 19. века имале су виртуелну улогу у дефинисању државе, али и у покушајима политичких, друштвених и националних група да дефинишу своје односе како са империјалним центром, тако и са етничким и идеолошким ривалима.³⁷

Масовни перформанси и јавне свечаности у 19. веку дефинисани су ефемерним спектаклом, који је стављен у службу помпе и манифестације владарске величајности широм Европе. Као форма мултимедијалног комуникацијског деловања, посредовањем нових технологија и разноврности медија, ефемерни спектакл је постао учестала форма јавних свечаности у 19. веку.³⁸ У пракси ефемерних спектакла огледају се феномени „естети-

31 T. Barcsay, *op. cit.*, 202.

32 *Ibid.*, 197.

33 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 18.

34 T. Switzer, "Hungarian Self-Representation in an International Context: The Magyar Exhibited at International Expositions and World's Fair", in: *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, M. Facos et S. L. Hirsh (ed.), Cambridge, 2003, 160-185.

35 D. L. Nowosky, *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916*, Purdue University, 2005, 3-10.

36 Термин *инсценирања прошлости* прилагођен је језичком тумачењу термина *theater state*, који је преузет из књиге *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to Present*, Maria Bucur et Nancy M. Wingfield (ed.), који је сковао културни антрополог Ерик Вулф, а изворно реферише на рани модерни период Хабзбуршке монархије, када су јавне свечаности служиле маскирању реалног стања у држави.

37 L. Cole, "Patriotic Celebrations in Late-Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Tirol", in: *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to Present*, M. Bucur et N. Wingfield (ed.), 75.

38 И. Борозан, *Слика и моћ: прегледава владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века* (докторска теза), Београд, 622.

зирања“ и „театрализације“, који су обележили свеобухватну културу 19. века.³⁹ Артифицијелне представе чији је циљ био да потврде владареву снагу и стваралачки потенцијал државног апарата, детерминисани су театарским аспектом, па је култура династичких церемонија попримила позоришни патос.⁴⁰ Визуелни предлошци на основу којих су естетизирање и театрализација задобили своју манифестацију у визуелној култури налажени су у прошлим епохама, што се огледа у феномену „историзма“ у култури.⁴¹ Историзам, у ужем смислу, подразумева коришћење, оживљавање, реинтерпретирање и реконструисање старијих ликовних модела, амбијената и догађаја из прошлости, што се огледа у схватању да се у одређеним историјским епохама отелотворио национални дух.⁴² Појава театрализације се не може разумети без сазнања о изузетном значају театра и опере у 19. веку. Прожимање театарског живота реалним постало је есенцијални феномен века, поготово последњих деценија 19. века.⁴³

Естетизирање, театрализација и историзам бивају обједињени у сврху конструисања једног од најважнијих медијских перформанса 19. века, свечаних истористичких поворки. Као феномен, свечане истористичке поворке знатно су утицале у конституисању сталешке и националне свести грађанства широм Европе. Артифициране и ефемерне, поворке су биле израз тоталне уметничке конструкције.⁴⁴ У времену ограничене комуникације између владара и поданика изласци владара у јавност имали су за циљ његово популарисање. Обележавање јубилеја није могло да протекне без видљивог присуства владара, поготово ако су у питању догађаји са великим бројем учесника⁴⁵, као што је било обележавање наведене годишњице крунисања. Реинвенцијом Фрање Јосифа као мађарског националног хероја, на линији митских фигура – Арпада и мађарског националног светитеља, светог краља Стефана⁴⁶ – и сам дефиле задобија обриси митолошко-историјске фикције. Део поворке је симболично назван *Бандеријум*, што је била референца на средњовековни обичај који је подразумевао да сваки регион пошаље изванредан број наоружаних витезова да помогне краљу у рату (сл. 2). „Витезови“ који су марширали испред краља 8. јуна 1896. били су државни службеници, земљопоседници, чак и индустријалци, обучени у истористичку одежду мађарског племства, из различитих периода мађарске историје,

39 И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903.“, *Наслеђе* 12, 2011, 33.

40 И. Борозан, *Слика и моћ: предсјава владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, (докторска теза), Београд, 622.

41 И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, 37.

42 Н. Макуљевић, *нав. дело*, 181–182.

43 *Истио*, 34.

44 И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, 35.

45 И. Борозан, *Слика и моћ: предсјава владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, (докторска теза), Београд, 624.

46 Т. Varcsey, *op. cit.*, 10.

а историјској оджеди одговарали су и историјски барјаци⁴⁷ (сл. 3). Чланови краљевске породице такође су били обучени у свечане мађарске костиме. Тако се краљ појавио у униформи мађарског генерала, коју је носио и на крунисању 1867. године.⁴⁸ Унапред осмишљени чин почивао је на одређењу да јавне свечаности морају да обједине ритуалну форму и пропагандну поруку. Актуелизација имагинарне заједнице прошлости није имала за циљ само рекреирање или „измишљање традиције“ већ је у њеној сржи стајао израз моралног начела: приказивање врлина (уједињеног) нација у прошлости, а што је још важније – пројектовање уједињеног нација у будућности.⁴⁹ Иако је прослављање јубилеја углавном везано за „округле“ годишњице⁵⁰, у овом случају је то пренебрегнуто, што потцртава симболички значај круне Светог Стефана у мађарском народу, у потреби да се јубилеј крунисања уврсти у програм Миленијумских свечаности. Дати перформанс одредила је национализација као најснажнија идеја транутка, у коју је инкорпорирана и монархистичка идеја, надограђена идејом патриотизма 19. века.⁵¹ Бесмртно тело Угарске монархије, тачније мађарске нације, посредством круне Светог Стефана отелотворено је у Фрањи Јосифу, што је условило да одавање почасти монарху, буде поимано као одавање почасти идеји мађарске нације.

МОРФОЛОШКА И ИДЕЈНА СТРУКТУРА СЛИКЕ

ДЕФИЛЕ БАНАТСКИХ СПАХИЈА ПРЕД ЦАРЕМ ФРАЊОМ ЈОСИФОМ I

Прваци Торонталске жупаније предвођени великим жупаном, Јене Ронаијем, учествовали су у прослављању миленијума, јашући у свечаној историчкој коњаничкој поворци, *Бандеријуму*. У жељи да „замрзне“ тренутак између *сећања* на јубилеј и *очекивања* од будућности, Ронаи је одлучио да тај тренутак овековечи у сликарском медијуму⁵² (сл. 1). Циљ је био очување суштине јавне свечаности, манифестоване кроз исторички дискурс, који је проистакао из њеног садржаја и намене. Имагинарна заједница прошлости постала је замишљени идеал на основу којег је конструисана нова историјска стварност.⁵³ Узимајући учешће у конституисању нове историјске стварности, претпоставља се да је Ронаи задобио личну и колективну трансформацију по мери својих очекивања,⁵⁴ која га је навела да у славном

47 T. Barcsay, *op. cit.*, 206.

48 P. Mathias, "A View of Hungary", in: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, New York, 1980, 92.

49 *Ibid.*, 11.

50 M. Митерауер, *Миленијуми и групе јубиларне свечаности: Зашто прослављамо историју*, прев. О. Дурбаба, Београд, 2003, 77.

51 И. Борозан, *Слика и моћ: идеологија владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, (докторска теза), Београд, 2013, 747.

52 Ф. Намет, *Тај дивни колорит грађанства: Ликовни животи у Великом Бечкреку у 19. и почетком 20. века*, Зрењин, 2009, 30.

53 И. Борозан, „Естетизирање, театрилизација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, у: *нав. дело*, 37.

54 Теоријски оквири коришћени приликом тумачења јавне свечаности и слике као њене накнадне манифестације, преузети су из чланка др И. Борозана „Естетизирање, театрилизација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, *Наслеђе* бр. XII, Београд, 2011.

уметничком медујуму очува личну и колективну меморију и изложи је у локалном „националном храму“ – свечаној сали Торонталске жупаније, препуштајући је својим наследницима.⁵⁵

Ронаијев предлог о ангажману еминентног сликара размотрила је и прихватила жупанијска скупштина 2. јула 1896. Истог дана је скупштина одлучила да сликар, који ће бити позван да дође у Велики Бечкерек и уради историјску композицију, буде Пал Ваго. Као разлог за избор Вага наводи се чињеница је он тада већ био етаблирани сликар, који је иза себе имао неколико већих историјских композиција. У годинама уочи прослављања миленијума Пал Ваго је, између осталих, помагао Арпаду Фестију (*Festzy Árpád*) да наслика кружну слику *Улазак Мађара*,⁵⁶ изложено у грађевини подигнутој наменски за њено постављање, од средине 1894. до краја празничне 1896. године. У оквиру прослављања миленијума Ваго је имао већи број сликарских ангажмана, као што је израда скица коњаника *Бандеријума* 1895. године, заједно са другим сликарима.⁵⁷ По завршетку прославе 8. јуна Ваго је узео учешће у изради кружне слике, на којој је требало да буде представљена читава истористичка поворка, чију је израду предводио Ференц Ајзенхут (*Eisenhut Ferencz*).⁵⁸

Подаци о ангажовању Пала Вага на различитим пројектима везаним за свечану процесују, организовану 8. јуна 1896, указују на то да је он и пре доласка у Велики Бечкерек промишљао компоновање представа веома сродних слици *Дефиле данајских сјахија пред царем Фрањом Јосифом I*. Што се тиче сликарског образовања, Ваго је похађао Баварску краљевску ликовну академију у Минхену, у периоду између 1877. и 1881. године.⁵⁹ Историјско сликарство на минхенској академији учио је код Шандора фон Вагнера (*Sándor von Wagner*), који је био пореклом Мађар.⁶⁰ Пре него што је постао професор на Академији у Минхену Шандор фон Вагнер⁶¹ се школовао на истој Академији у класи професора Карла Теодора фон Пилотија (*Carl Theodor von Piloty*), који је средином 19. века био доминантна сликарска фигура, и то у време процвата историјског сликарства у Минхену. Истом сликарском миљеу припадао је и Жан-Пол Лоренс (*Jean-Paul Laurence*), сликар код кога је Пал Ваго учио сликарство, у периоду од 1881. до 1884. године, на Академији *Жилијан* у Паризу.⁶² Теоријски списи који се односе на историјско сликарство у Немачкој средином 19. века доприносе успостављању нити која повезује сликарство Фон Пилотија и Пала Вага. Повратак традицији

55 Ф. Немец, *нав. дело*, 30.

56 *Исто*, 31.

57 О. Ninkov Kovačev, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857-1903)*, Subotica, 2007, 90–92.

58 *Isto*, 88.

59 P. Vágó, *A festő-Petőfi: Vágó Pál (1853-1928)*, Budapest, 2006, 4.

60 О. Ninkov Kovačev, *нав. дело*, 17.

61 Биографија Шандора фон Вагнера доступна је на сајту Академије лепих уметности у Минхену <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/wagner-sandor-alexander-von/>

62 P. Vágó, *op. cit.*, 4.

након револуционарне 1848. године условио је успостављање широке националне сагласности која лежи у томе да се историјско сликарство посматра као највиши жанр, који визуелизацијом прошлости може утицати на садашњост, а исто тако антиципирати будућност. Задатак историјског сликарства био је да своје мотиве ствара из извора унутрашње историје, али да их истовремено креацијом претвори у драматичну форму, како их приказује светска позорница.⁶³

Тумачења централне свечаности Миленијумске прославе довела су до закључка да су јавне свечаности крајем века постале супститут театарским перформансима, својеврстан вид политичко-уметничког обреда.⁶⁴ Прожимање сликарства и позоришта у 19. веку било је честа појава, сцена је утицала на сликарство, али је и сликарство утицало на сцену, глумци су били сликарски модели, а позоришни костими су били у функцији свечаних поворки.⁶⁵ *Театрроманија*, која је захватила европску културну сцену крајем 19. века, препознаје се и у Великом Бечкерекy. Локални бечкеречки лист *Торонтиал* наводи да је сликар Пал Ваго, уз помоћ сликара Тихамера Маргитаја (Margitay Tihamér), постављао *живе слике* на сцену бечкеречког позоришта. Феномен *живих слика* односи се на „оживљавање“ сликарских композиција, стварањем њихових тродимензионалних реплика, постављањем до танчина истоветне сликарске композиције на сцену. У постављању *живих слика* учествовала је и градска елита, међу њима и велики жупан Јене Ронаији, који је чак узео учешће у позоришту, наступивши у једној поставци *живе слике*. Из Торонтала се сазнаје да је публика била одушевљена овим визуелним приказима, као и да је Ваго био веома вешт у режирању и постављању *живих слика*.⁶⁶ Деловање Пала Вага у позоришту, пре свега, у постављању *живих слика*, које се могу сматрати граничним визуелним медијем између „динамичности“ театра и „статичности“ сликарског платна, било је у функцији разумевања композиционе структуре слике *Дефиле банайских сјахија пред царем Фрањом Јосифом I*.

Композиција слике почива на лонгитудалној основи, одређеној свечаном поворком, сачињеној од торонталских првака, који јашу на коњима, одајући утисак живописне покретне траке. Предњи план слике је неиспуњен, што је омогућило да коњаничка поворка буде наглашена у средишњем делу композиције. Међутим, и први и други план слике оријентисани су према трећем плану, у ком је представљен исечак Краљевске палате у Будиму – балкон испуњен члановима краљевске породице и део архитектуре будимског двора (сл. 1). Наглашеној хоризонталности слике, која почива на три линије – линији поплочане стазе испред Краљевске палате у Будуму, линији свечане

63 F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Großer Auftritt: Piloty und die Historienmalerei*, München et Köln, 2003, 47-48.

64 И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, 53.

65 *Исјо*, 47.

66 Ф. Немец, *нав. дело*, 36.

поворке и линији сокла фасаде прочеља палате – супростављена су четири стуба балкона палате, заједно са пиластрима средишњег ризалита објекта. Вертикални елементи архитектуре здања искористићеног као сценографија слике, конфронтирани су наглашеној хоризонталности слике, уносећи склад у целокупни визуелни утисак. Избочени средишњи ризалит Краљевске палате, архитектонски обликоване на пропозицијама академизма, сликар је искористио да у средишњем пољу слике истакне краља и краљицу, а архитектонски елементи палате му помажу у овој намери. Иста ствар учињена је са колоритом слике, сценографски елементи прочеља двора и плато испред њега осликани су у светлим тоновима, чији се валер креће од беле до окер боје. Насупрот њима је живописност коњаничке поворке, којом доминирају интензивно плава и црвена боја хусарских одежди торонталских племића, са којом је усклађена и коњска опрема, као и одежа дечака који корачају поред коњаника. Разнобојни колорит којим су насликани припадници краљевске породице, такође се супротставља монохромији палате, целокупни утисак појачавају три црвене драперије постављене на ограду балкона, док је на средишњој представљен грб Угарске краљевине.

Монументална архитектура палате омогућила је композиционо устројство на основама театрализације, где прочеље палате одаје утисак кулиса, а плато испред постаје сцена којом се крећу „глумци“ у тријумфалном ходу. Балкон краљевске палате остаје у сценском међупростору, између актера и публике, условљавајући да краљевска породица истовремено буде и субјекат и објекат. Актери делују за њих и због њих, док владарска породица, наизглед, посматра учеснике. Из позиције посматрача свечане поворке, чију улогу у контексту Ваговог дела преузима реципијент слике, они су такође активни учесници јавне свечаности. Њихова улога у овом случају је двосмерна, краљевска породица је објекат према ком је усмерена радња (свечана поворка њима одаје почаст), док са друге стране, краљевска породица у садејству са историјском поворком, уобличава јавни перформанс пред публиком, која је реципијент спектакла. Целокупна свечана колона и торонталска свита у *Бандеријуму* имала је снажан историјски призив. Путем ефемерних структура (костима,⁶⁷ свечаних кола, пратеће декорације) извршена је реинтерпретација прошлости, која је имала за циљ да путем производње традиције, легитимизује владајуће друштвене елите и глорификује златно доба нације⁶⁸ (сл. 3). У време политичке борбе за самосталност, национални костим је постао снажан симбол политичке независности, али у складу са променом политичких околности, национални костим добија другачију конотацију.⁶⁹ У години националног заноса, каква је била миле-

67 K. Földi-Dósa, "How the Hungarian National Costume Evolved", in: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, New York, 1980, 85.

68 И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, 47.

69 K. Földi-Dósa, *op. cit.*, 86.

нијумска 1896. година, костиму је додељен реторички потенцијал. Древност мађарског костима указивала је на древност мађарске нације.⁷⁰

Начин на који је слика компонована усклађен је са њеним наративним потенцијалом, што је свеопшта карактеристика великих слика историзма с краја века.⁷¹ Будући да Пал Ваго у току самог догађаја није правио скице, на основу којих ће касније израдити ову монументалну композицију, морао је прибећи другачијем решењу. У конструисању сликовног наратива Ваго је користио фотографије сваког учесника понаособ у чему му је помогао бечкеречки фотограф Иштван Олдак Млађи (Oldal István). Олдак је на Вагов захтев појединачно фотографисао торонталске прваке, поново обучене у свечану истористичку одежду, међутим, само једна фотографија је сачувана (сл. 4). Осим фотографија, Ваго је правио припремне портрете учесника, од којих су данас сачувана само два која су изложена у Народном музеју у Зрењанину. Ови портрети припадају Имре Јеноваију (Jenővá Imre) (сл. 5) и Игнацу Чавошију (Csávósi Ignác) (сл. 6).⁷² Такође, постоји фотографија на којој се налази велики жупан Јене Ронаи у свечаном истористичком костиму, на коњу са жупанијским барјаком у руци, док је поред њега дечак, који се уочава и на слици⁷³ (сл. 7). Међутим, будући да је фотографија настала непосредно пре или после свечане процесије у Будимпешти 8. јуна 1896, не може бити узета у разматрање у контексту композиционе организације Ваговог дела. Врло је вероватно да је Ваго скицирао портрет сваког учесника понаособ како би их што веродостојније представио у оквиру торонталског бандеријума. Сликари истористичке провинијенције, али не само они, користили су често фотографију приликом конструисања својих истористичких композиција, иако често стилски дивергентних.⁷⁴ Упоређујући портрете насликане као припремне скице Лајоша Марка (Márk Lajos) за панораму Франца Ајзенхута,⁷⁵ са портретима које је израдио Ваго за слику *Дефиле данајских сџахија њред царем Фрањом Јосифом I*, уочава се велика сличност међу њима (сл. 8). Портрети објављени у часопису *Вашиарнаји Ујшај*,⁷⁶ припадају државном врху тадашње Угарске, као што и Вагови портрети припадају врху Торонталске жупаније. На обе серије портрета истакнуте су личне особености портретисаних, као и упечатљиви костими, пре свега, истористичке капе, у случају Маркових портрета, што је одлика истористичког сликарства које је стремило истинитости приказа. Свеприсутност слика које представљају рефлексiju Миленијумске

70 P. Mathias, *op. cit.*, 92.

71 И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, 47.

72 Ф. Немет, *нав. дело*, 33.

73 G. Rónay, J. Marosvári A, *A zombori Rónay család története*, Szeged, 2012, 406.

74 T. Sako, “Photography – the other side of Mucha”, in: *Alphonse Mucha*, ed. Agnes Husslein-Arco et al., Munich, 2014, 65-69; Up. Schögl, “Hans Makart and Photography” in: *op. cit.*, 211-229.

75 O. Ninkov Kovačev, *нав. дело*, 95.

76 B. Róna, „Irodalom és művészet”, *Vasárnapi Ujság*, 4. szeptember 1898.

свечаности поводом годишњице крунисања указују на значај датог догађаја у мађарској јавној сфери.

*

Фокална тачка копозиције слике изједначена је са фокалном тачком насликаног догађаја, одабраног од стране великог жупана Јене Ронаија. Ронаи је као врхунац учешћа Торонталске жупаније у *Бангеријуму* видео тренутак у коме он испред владара спушта жупанијски барјак, који највероватније датира из 18. века. Конструирајући слику као исечак знатно обимнијег догађаја, што она и јесте била, наглашава се утисак тренутка. Међутим, будићи да је рекреиран у сликарском медију, тај тренутак је лансиран у ванвременост, што се у теоријским текстовима историјског сликарства германског круга истиче као једна од главних особина овог жанра, поиманог најзвизишенијим на академијама. Реципијенту историјске слике допуштено је да верује да је део историјског тренутка који се налази пред њим.⁷⁷ Избором „чина“ који ће бити насликан, примат је дат „кулминацији драме“, врхунац свечаности за торонталског великог жупана представља моменат у ком он ступа у непосредну интеракцију са монархом, носиоцем круне св. Стефана. Ако се целокупна јавна свечаност посматра кроз призму наративне структуре одређене низом ритуалних догађаја, насликани чин се препознаје као врхунски израз потврде династичке лојалности и регионалног идентитета, заоденут у форму историзма. Наиме, поклонивши се краљу Мађара, торонталски прваци су му пружили исказ лојалности, нагласивши том приликом „сопствени“ локални идентитет, различит од других жупанија, сублимиран у историјском барјаку (сл. 6).

У 19. веку ефемерни спектакли постали су кључни манифестациони агенси централних власти, али и локалних заједница, који су путем мултимедијалних форми испољавали свој идентитет, као и своја стремљења и идеале.⁷⁸ Настала као сећање на ефемерни спектакл, слика *Дефиле данајтских сјахија пред царем Фрањом Јосифом I* није само слика догађаја већ представља историјски означитељ који јача позитивну слику о свом наручиоцу, подржавајући одређене циљеве за будућност.⁷⁹ Жанровски недефинисана до краја, слика се највише приближива историјском сликарству. У теоријским наводима „етичност“ се спомиње као полазна тачка, али и циљ слике историје.⁸⁰ Крајњи циљ Вагове слике није њено креирање, већ преношење поруке адресанту, тј. деловање у комуникацијском процесу,⁸¹ који је у овом случају одређен смештањем дела у свечану салу палате Торонталске жупаније.

77 F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *op. cit.*, 48.

78 И. Борозан, *Слика и моћ: њредсјава владара у српској визуелној култури 19. и њочешком 20. века* (докторска теза), 626.

79 А. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno“, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, М. Sládeček i др. (ur.), Beograd, 2015, 79.

80 F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, 48.

81 И. Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 40, 2012, 96–97.

Будући да дато дело приказује владара, самим тим постаје репрезент династије и државе.⁸² Постојање личних портрета торонталских жупана, на челу са великим жупаном Ронаијем, уводи у структуру дела теоријске постулате везане за портрет који, пре свега, има за циљ да *itago* портретисане личности учини трајним. Међутим, и *itago* монарха и *itago* регионалних представника у служби су представљеног ритуалног чина на слици. Осим тога, на слици *Дефиле банатских сѐахија њред царем Фрањом Јосифом I* између два значењска носиоца композиције – краља Мађара и локалног барјака, налази се трећи – на црвеној тканини аплицирани грб Краљевине Угарске, одмах испод представе краљевског пара, према коме је уперен торонталски барјак. Постављањем ова три амблема у центар композиције, исказана је идеолошка суштина локалног идентитета на линији континуитета у оквиру сопствене историје, материјализована у уметничком делу. Одлука да се дата слика чина одавања почаст мађарском национу постави у зграду Жупаније – која је локални симбол угарске државности – била је намењена будућности, пре свега, као етички позив на „националну акцију“, започету датом сликом.

82 И. Борзан, "Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века", 97.

ЛИТЕРАТУРА:

- Anonim. „A KORONA ŰNEPE”, *Vasarnapi Ujság*, 14. jun 1896.
- Róna, Bela. „Irodalom és művészet”, *Vasarnapi Ujság*, 4. septembar 1898.
- Asman, Alaida. „Sećanje, individualno i kolektivno”, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, M. Sládeček i dr. (ur.), Zavod za udžbenike i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2015, 71–86.
- Barcsay, Thomas. “The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda”, in: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Karin Friedrich (ed.), The Edwin Mellen Press, New York, 2000, 187–212.
- Борозан, Игор. „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903“, *Наслеђе* 12, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2011, 33–56.
- Борозан, Игор. *Слика и моћ: њредсјава владара у срјској визуелној кулјури 19. и њочейком 20. века* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- Борозан, Игор. „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века“, *Зборник Мајице срјске за ликовне уметњосји* 40, 2012, 95–114.
- Büttner, Frank. „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Großer Aufritt: Piloty und die Historienmalerei*. München-Köln, Publikation zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek München, 2003.
- Vadas, Ferenc. “Programme Plans for the Celebration of the Millenium (1893)”, *Ars Hungarica* 24, 1996, 3-56.
- Vágó, Pálné. *A festő-Petőfi: Vágó Pál (1853-1928)*, Magyar Huszárság 400 éve Kiemelkedőn-Közhaszmi Nonprofit Alapítvány, Budapest, 2006.
- Gilicze E, Rónay et J Marosvári A. *A zombori Rónay család története*, DÉK-ALFÖLDI ÉVSZÁZADOK 30, Szeged, 2012.
- Крчмар, Филип. *Торонјалска жујанија у збиркама Народној музеја у Зрењанину, Зрењанин, Историјски архив Зрењанин и Народни музеј Зрењанин*, 2015.
- Макуљевић, Ненад. *Уметњосји и национала идеја у 19. веку: сисјем евројске и срјске визуелне кулјуре у служди нације*, Завод за удбенике и наставна средства, Београд, 2006.
- Mathias, Paul. “A View of Hungary”, in: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1980.
- Митерауер Михаел. *Миленијуми и грује јубиларне свечаносји: Зашјо ѡпрославамо исјорију*, прев. О. Дурбаба, Београд, 2003.
- Немет, Ференц. *Тај дивни колорити граждансјава: Ликовни живој у Великоком Бечкреку у 19. и ѡочейком 20. века*, Народни музеј, Зрењанин, 2009.

- Ninkov Kovačev, Olga. *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857-1903)*, Gradski muzej, Subotica, 2007.
- Popović, Vukica. *Velikobečkerečki slikarski ateljei: dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu, 1740-1940*, Narodni muzej, Zrenjanin, 1969.
- Рокаи Петар и др. *Историја Мађара*, Clio, Београд, 2002.
- Sako, Tomoko. "Photography – the other side of Mucha", u: *Alphonse Mucha*, Agnes Husslein-Arco et al. (eds.), Perstel, Munich, 2014.
- Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010.
- Székely, Miklós. "National endeavour or local identity? Art Nouveau Town Halls in Hungary"
https://www.academia.edu/5420479/National_Endavour_or_Local_Identity_Art_Nouveau_Town_Halls_in_Hungary [приступљено: 15. 8. 2015.]
- Switzer, Terri. "Hungarian Self-Representation in an International Context: The Magyar Exhibited at International Expositions and World's Fair", in: *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Michelle Facos et Sharon L. Hirsh (eds.), Cambridge University Press, 2003.
- Тејлор, Ален Џ. П. *Хабзбуршка монархија 1809-1918: Историја Аустријске царевине и Аустроугарске*, Clio, Београд, 2001.
- Тимотијевић, Мирослав. *Таковски усџанак – српске Цветице: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној и полиптици званичне репрезентативне културе*, Историјски музеј Србије и Филозофски факултет, Београд, 2012.
- Turda, Marius. "The Idea of National Legitimacy in Fin-de-Siècle Hungary", in: Conference programme: *The Contours of legitimacy in Central Europe: New approaches in graduate studies* European studies center. St. Antony's College, Oxford, 24-26 May 2002. http://users.ox.ac.uk/~oaces/conference/papers/Marius_Turda.pdf [приступљено: 4. 9. 2015.]
- Cole, Laurence. "Patriotic Celebrations in Late-Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Tirol", in: *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to Present*, Maria Bucur et Nancy M. Wingfield (eds.), Purdue University Press, West Lafayette, 2001.
- Unowsky, Daniel L. *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916*, Purdue University, West Lafayette, 2005.
- Földi-Dósza, Katalin. "How the Hungarian National Costume Evolved", in: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1980.
- Hobsbom, Erik. „Masovna proizvodnja tradicija: Evropa, 1870–1914“, u: *Izmišljanje tradicije*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011.
<http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/wagner-sandor-alexander-von/> [приступљено: 19. 9. 2015.]

VISUALIZATION OF THE MILLENNIUM CELEBRATION IN BUDAPEST IN 1896

PAINTING *PROCESSION OF THE BANAT SPAHIS BEFORE EMPEROR FRANZ JOSEPH I*

BY PÁL VÁGÓ

SUMMARY

The painting *Procession of the Banat Spahis before Emperor Franz Joseph I* epitomises the leading political, cultural and artistic ideas of the end of the 19th century that prevailed in the territory of the Austro-Hungarian monarchy. The Austro-Hungarian Compromise of 1867 and the coronation of Franz Joseph with the crown of St. Stephan had a dominant effect on the subsequent history of the Hungarians. While enjoying a large degree of independence, Hungarian national enthusiasm culminated in 1896 with the organisation of the Millennium Celebration. The central event of the celebration of 1,000 years since the settlement of the Hungarians represented an ephemeral spectacle, held on June 8th, on the occasion of the 29th anniversary of the coronation of the imperial couple from Vienna with the crowns of the Hungarian kingdom. The ceremonial, historical procession visually and morphologically determined the public performance, held to express allegiance to the sovereign, as well as to celebrate one thousand years of existence of the Hungarian nation. The affirmation of every nation is based on sources from the past, so the discourse of historicism was an unavoidable agent in the constructing of such an event. Ephemeral spectacles and art works of historical provenance at the end of the 19th century were shaped through the phenomenon of aesthetisation and theatricalisation. The cavalry part of the ritual procession – the *Banderium* – served in the formulation of the painting by Pál Vágó, both in the visual and the conceptual sense. In the desire to immortalise participation in the *Banderium*, the zhupan of Torontál, Jenő Rónay, decided that this should be done in the medium of painting. The principle idea of the mentioned work is sublimated in the selected 'excerpt' of the ceremonial procession that was to be painted. Through an aesthetic, formal and semiotic analysis, one may conclude that the mentioned ritual act and, with it, the painting as its consequential symbol, is to be observed as the expression of patriotism on two levels - local and dynastic. The placing of this painting, which is closest to the historic genre, in the palace of the county of Torontál, reveals the aspiration to perpetuate the memory of the Torontál leading personalities' participation in the celebration of the Hungarians' national holiday in 1896, and also the painting's entering the process of communication in which it becomes a co-creator of the future.

Key words: Millennium Celebration, *Banderium*, Torontál county, Pál Vágó, art of the nation, historicism, aesthetisation, theatricalisation



Сл. 1 - Пал Ваго, *Дефиле банатских спахија пред царем Франјом Јосифом I*, 1898, 266 × 146 cm, уље на платну, Народни музеју у Зрењанину, инв. бр. 294.

Fig 1 - Pál Vágó, *Procession of the Banat Spahis before Emperor Franz Joseph I*, 1898, 266 × 146 cm, oil on canvas, National Museum in Zrenjanin, Inv. No. 294.



Сл. 2 - Паур Геза, *Учесници Бандеријума, Vasárnap Ujsag*, бр. 24, год. 43, 14. јун 1896.

Fig 2 - Paur Géza, *Participants of the Banderium, Vasárnap Ujsag*, No. 24, year 43rd, June 14th, 1896.

Сл. 3 - Дивалд Карољ, *Учесници Бандеријума у истористичким костимима, Vasárnap Ujsag*, бр. 24, год. 43, 14. јун 1896.

Fig 3 - Divald Károly, *Participants of the Banderium in Historicistic Costumes, Vasárnap Ujsag*, No. 24, year 43rd, June 14th, 1896.



Сл. 4 - Иштван Олдал Млађи, *Фотографија Золтјана Јеноваија* – једног од учесника у *Бандеријуму*, предлогак за израду Вагове слике, 1896, уступљено љубазношћу Ференца Немета.

Fig 4 - István Oldal the Younger, *Photograph of Zoltán Jenovay* – one of the participants of the *Banderium*, template for the creation of Vágó's painting, 1896, kindly loaned by Ferenz Nemet.



Сл. 5 - Пал Ваго, *Порџреѣи Имреа Јеноваѣја*, 1897, 48 × 34 cm, уље на картону, Народни музеј у Зрењанину, инв. бр. 199.

Fig 1 - Pál Vágó, *Portrait of Imre Jenovay*, 48 × 34 cm, oil on cardboard, 1897, National Museum in Zrenjanin, Inv. No. 199.



Сл. 6 - Пал Ваго, *Порџреѣи Иѓнаца Чавошиѣја*, 1897, 53 × 44 cm, уље на картону, Народни музеј у Зрењанину, инв. бр. 396.

Fig 6 - Pál Vágó, *Portrait of Ignác Csávosi*, 53 × 44 cm, oil on cardboard, 1897, National Museum in Zrenjanin, Inv. No. 396.



Сл. 7 - Јене Ронаи приликом учешћа у *Бандеријуму*, са барјаком Торонталске жупаније, 1896 (Elemer, R., Gilicze, J. et Marosvári, A. *A zombori Rónay család története*, DÉK-ALFÖLDI ÉVSZÁZADOK 30, Szeged, 2012), 406.

Fig 7 - Jenő Rónay participating in the *Banderium*, with the flag of the Torontál county, 1896, Gilicze E, Rónay, J Marosvári A, *A zombori Rónay család története*, (Szeged: DÉK-ALFÖLDI ÉVSZÁZADOK 30, 2012), 406.

Сл. 8 - Лајош Марк, *Порџреѣи истајакнуѣих уѓарских личностѣи*, *Vasárnap Ujsag*, бр. 36, год. 45, 4. септембар 1898.

Fig 8 - Lajos Márk, *Portraits of Prominent Hungarian Personalities*, *Vasárnap Ujsag*, No. 36, year 45th, September 4th, 1898.





Драгана С. КОВАЧИЋ

Народни музеј у Београду

ЦРТЕЖ У ПРОСТОРУ МАСОВНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

Апстракт: Крајем 19. века цртеж је био мултифункционалан у друштву које је постајало модерно. Потрошња и нови облици комуникације користили су чињеницу да се линеарни исказ брзо и једноставно перципира и памти. Линеарни приказ је основа плаката – репрезента масовне потрошње, тј. популистичке културе. Такође, плакат је моћно средство за субверзивне облике деловања друштвене алтернативе. Улица је донела другачије облике саопштавања, пре свега невербално, које је било најподесније за размену информација са гомилом. У тим новим облицима комуникације, цртеж је имао важно место. Путем плаката смештеног у јавни простор, цртеж је од личног записа, или музејско-галеријског примерка, био изложен другачијој врсти приказивања и доступан свима. Линеарни запис се, будући да је сведен, концизан, синтетички, лако и брзо запажа и памти. У ситуацији модерног убрзања, он је веома ефикасно средство за преношење ликовног записа и масовну комуникацију. Њиме је, такође, „први пут потиснут поларитет између „високе“ и „масовне“ културе“.

Кључне речи: цртеж, плакат, модерна, конзумеризам, популарна култура, друштвена алтернатива, мас-медији

Урбане панораме. Посматрачки простори доколичара

Стање нередице обележило је настајање модерних градова 19. века. У прво време то је била последица убрзаних и несинхронизованих промена. Наредних деценија, када се учврстила административна организација и када су се усталили нови модели функционисања, хаотичност је прешла у трајно стање које је одређивало идентитет урбане метрополе. Промет људи, робе и свих активности везаних за њих био је све динамичнији, док се број становника непрекидно увећавао. Живот у граду постајао је живот гомиле. Он се највећим делом манифестовао на улици. Ако је град метафора за модерно



доба, онда је улица, с обзиром на то да га суштински одређује, постала његов симбол, а тиме и симбол модерности. Улица је место највеће концентрације разноликог становништва у покрету и стога осећај несређености као опште искуство модерног доба започиње на улици. То је јавни простор, односно простор који је доступан свима.¹ Улица омогућава и одређује кретање људи и тиме даје свима право на град. Осећање слободе кроз неограничено кретање у другој половини 19. века подстакло је слободу непосредног контакта између људи. Са друге стране, ако су на улици људи постали видљиви као тоталитет, као маса или гомила, појединачно су били анонимни и у извесном смислу невидљиви, што је представљало посебан вид слободе. Улица је омогућила покретљивост друштва, успостављање различитих односа и поливалентно повезивање унутар и између друштвених класа. То је постао простор у који су улазили нови садржаји и у коме су се одражавале свакодневне промене које је доносио убрзани ритам живљења. Крајем 19. века улица је повезала два важна момента модерног живота: потрошњу и слободно време. Као и потрошњу слободног времена, што је била нова активност у животу града.²

Улица је донела другачије облике саопштавања, пре свега невербално, које је било најподесније за размену информација са гомилом. У тим, новим облицима комуникације, цртеж је имао важно место.

Живот гомиле у Паризу одвијао се без правила и измицао је контроли. Хаотична атмосфера омогућавала је да се контакти између људи неометано одвијају, те су, вођене интересима или међусобним привлачењем, настајале специфичне друштвене групе. Марксова примедба како сву ону неодређену, распуштену масу, бацану тамо и амо, Французи зову *la bohème*,³ што сликовито одређује појам боемије, али га заправо повезује са неспутанашћу као обликом понашања.⁴ Боемија представља одређени урбани профил који се идентификује кроз сопствено осећање слободе, које затим прераста у концепт и задатост на основу кога ова група функционише. Простор у коме она делу-

1 Једно значење термина *јавни простор* подразумева простор за вербалну комуникацију и размену мишљења. Друго се односи на простор који је у физичком смислу доступан свима. У овом тексту ће бити коришћена оба значења.

2 „Zato je pretrpana ulica trgovačkog grada dobila još jednu posebnu funkciju: ona je morala da preuzme ulogu dvorišta, vrta i zaštićenog trga, odnosno otvorenog prostora i parka iz baroknog vremena.“ L. Mamford, *Grad u istoriji*, Beograd, 2006, 455.

3 W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986, 23.

4 Tumačeći načine delovanja Napoleona III u radu „18. brimer Luja Bonaparte“ Marks boemiju povezuje sa prigodnom konspiracijom, *conspirateurs d'occasion*, koja zavisi više od slučaja nego do delovanja. Benjamin posebno naglašava odnose između terorizma i konspiracije, na šta je pažnju skrenuo i Marks navodeći da je Napoleon III započeo svoju političku karijeru upravo među zaverenicima. Boemi su 1830. i 1848. godine bili na barikadama, njihovu revolucionarnost je Napoleon III iskoristio za osvajanje vlasti. W. Benjamin, *nav. delo*, 24–26.

је је друштво које је уједно и објекат према коме се дефинише начин њеног деловања. Бодемија означава феномен стварања групе у друштву гомиле. Она функционише у интеракцији са актуелним друштвом, његов је производ, али из њега издвојени део и тиме је међу њима успостављен јасан однос. Упадљив стил живота, одевања, као и вербална и визуелна комуникација боема (у формативном периоду треће деценије) знатно се разликовала у односу на важећи културни модел. Циљ је био да се провоцирају постојеће конвенције, које су оличене у вредностима буржоаске класе. Због тога је упориште боемије било у супротном – у друштвеном талогу и криминалном миљеу, међу политичким револуционарима, анархистима и конспиративцима који су се кретали у заједничком широком кругу урбане маргине.⁵ Посматрана на овај начин, бодемија је значила и деловање друштвених одметника, чиме је добила политичке конотације, у смислу у којем је представљала утопијски простор одакле је искушаван репресивни ауторитет буржоаског друштва.⁶

Узимајући Шарла Бодлера (Charles Baudelaire) као пример, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) показује начине на које бодемија функционише изван граница друштвене групе, уочавајући везу између његове поезије и друштвене позиције.⁷ У мотивима песме *Вино њрњара* у којима се кроз беду и алкохол третира социјална свакодневица, Бењамин налази паралелу између Бодлера, који је боем, и друштвеног талога оличеног у скупљачима крпа, са којима су се боеми идентификовали.⁸ Стратегија боемије почивала је на неконформизму и активном деловању. Покретљивост, мењање окружења и свеprisутност ускомешали су класне односе и повезали различите урбане делове. Било је то ново друштвено искуство – из међупростора маргинализовани су освајали град.

Улица је главно пребивалиште и простор у коме делује бодемија. Са боемијом улица постаје маневарски простор друштвене алтернативе. Посебан облик боемије представљају нови приступи уметничкој пракси. Један од метода јесте приказивање у јавности, које Глук (Gluck) тумачи са становишта нових облика уметничког наступа. Наиме, боеми су увели неку врсту театрализације у свакодневни живот. На урбаној позорници појављивали су се у средњовековним или оријенталним позоришним костимима. Глук сматра да се кроз овакав екстравагантни артизам заправо испољавао модернизам.⁹ Боем је био фигура која се издвајала од осталих. Указујући на

5 Za dalju analizu odnosa kriminalnog i revolucionarnog miljea videti: E. Hobsbawm, "Bandits", 1969.

6 Gluck smatra da je boemija širi pojam od modernizma. Ona se bavi kulturološkim i estetskim manifestacijama boemije, utvrđujući da je ideja boemije bila kompleksnija i sadržajnija od svoje društvene slike marginalizovanih stanja na ivici buržoaskog života i života u metropoli. M. Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Cambridge, 2005, 9, 10.

7 Poslednji stih pesme *Čitalac (Au lecteur)*, „Ta boema, to mi je sve“, bezbrižno uključuje tog stvora u bratstvo boema. W. Benjamin, *nav. delo*, 43.

8 Povodom poreza na vino koji je naterao građane da iz centra Pariza pođu u jeftine krčme u predgrađu, gde se točilo vino bez carinskih poreza, Benjamin kaže: „Bijeda i alkohol tvore u duhu obrazovanog rentijera bitno drugi spoj nego u duhu jednog Baudelairea“. W. Benjamin, *nav. delo*, 31.

9 M. Gluck, *op. cit.*, 25.

своју различитост у односу на гомилу, боѐми су коментарисали урбано обезличење мноштва и критиковали умањивање индивидуалних вредности у друштву масе. Са друге стране, стил и наступ који су промовисали носио је у себи елементе спектакуларности која се манифестовала на улици. Они су рачунали на привлачење и заокупљање пажње да би, успостављањем визуелних и посматрачких односа, посредно заузимао јавни простор.

Две деценије касније доколичар, *flâneur*, успоставио је другачији однос према урбаној маси.¹⁰ Доколичар није био уочљив нити екстравагантан на начин боѐма. Његова одећа је углађена и грађанска, присуство неупадљиво, а идентитет прикривен; он је користио гомилу да би се у њој сакрио. Тиме се ослобађао за свој главни посао, за посматрање. У тренутку када, како каже Бењамин, модерни вид узима примат над слухом, боѐм и доколичар укључују посматрање као своју основну активност, као метод деловања са циљем.¹¹ Њихове су позиције, међутим, различите: први су били објекат посматрања, а други његов субјекат.¹² Ако је боѐм иницирао визуелни конзумеризам, доколичар је промовисао посматрање као потрошачку праксу у размерама градске гомиле.

Бењамин уочава везу између боѐма и *flâneur*-а, и износи мишљење да су они јединке које се на овај или онај начин утапају у масу, док је за њих императив слобода која се исказује у трошењу слободног времена, у конзумеризму доколице.¹³ Џенкс (Jenks) критика тумачења *flâneur*-а која започиње са Бењамином, а наставља се у радовима социолога и теоретичара културе 20. века, односи се на доколицу која се узима као референтна тачка, на основу чега се *flâneur* посматра као допадљиво ноншалантни „шминкерски пасивац“, па и паразит.¹⁴ Ишчитавајући Бодлеров текст „Сликара модерног живота“, Џенкс указује на то да су у радовима теоретичара биле занемарене радост и снажна имплицитна иронија која су битна својства доколичара. За Бодлера, између *flâneur*-а и света постоји емотивни однос љубопитљивог детета; он је заљубљеник у универзални живот и улази у гомилу као у огроман резервоар електричне енергије.¹⁵

Насупрот Бењамину, Џенкс сматра да је доколичар, „иако утемељен у свакодневном животу, заправо аналитичка форма, наративно средство, став према знању и његову друштвеном контексту. То је слика кретања кроз дру-

10 Dženks smatra da je *flâneur* bio prvi koji je zauzeo javni prostor. Ch. Jenks, „Gledajte kamo hodate. Povjest i djelatnost *flâneura*“, u: Ch. Jenks (ur.), *Vizualna kultura*, Zagreb, 2002, 222. Polazeći od Engelsove kritike otuđenja u velegradu (Londonu), Benjamin konstatuje da *flâneur* prividno probija bezosečajnu izolovanost svakog pojedinca jer sopstveni prazan prostor koji je stvorila njegova izolacija ispunjava pozajmljenim, izmišljenim prostorom tuđinca. W. Benjamin, *nav. delo*, 63.

11 W. Benjamin, *nav. delo*, 43.

12 Benjamin potom zaključuje kako je i dokoličar postao roba. W. Benjamin, *Pariz. Prestonica XIX veka. Vodič kroz Projekat Arkade*, Blok 45, 2011, 9. <http://anarhija-blok45.net1zen.com>

13 Bodler: „Posmatrač je princ koji svuda poseduje svoj inkognito.“ Benjamin zapaža kako je masa postala azil za asocijalnog čoveka, konspiracija u kojoj se svako može da igra detektiva i odakle nastaje prava društvena detektivska književnost. W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986, 48.

14 Ch. Jenks, *op. cit.*, 208.

15 J. Mayne (ed.), *The Painter of Modern Life and other Essays by Charles Baudelaire*, New York, 1995, 9.

штвени простор модернитета, *flâneur* нам дозвољава „кретање“ од стварних производа као што је комодификација, до практичне организације простора и његова прилагођавања становницима града.“¹⁶

Бодлер је уочио како доколичар приватизује јавни простор и од њега ствара свој дом: „Неизмерно је задовољство поставити кућу у срцу мноштва, усред осеке и протока кретања, усред одбеглог и бесконачног. Бити ван куће и осећати се свуда као код куће; видети свет, бити у центру света, а ипак бити сакривен од света – то су нека од најмањих задовољстава тих независних, непристрасних природа.“¹⁷ Са *flâneur*-ом се даље развијају два битна стања урбане културе, конзумеризам и популизам, који проистичу из два друштвена феномена модерног доба, масовне културе и размене информација. Фланеризам повезује потрошача и робу и указује на њихове међусобне односе. Доколичар ствара сензибилизираног појединца који, стојећи по страни, уводи нове модалитете перцепције, на основу којих се спознаје модерно друштво и начини на које оно функционише у јавном простору урбаног окружења. У том смислу, Глук доколичара, пре свега, схвата као урбаног истраживача који одступа од политичке, моралне и когнитивне контроле над светом: „Он има моћ, хода по властитој жељи, слободно и, наизглед, без циља, истовремено поседујући... способност апсорбовања делатности колектива, често називаног *јомила*“.¹⁸

Радозналост је оно што мотивише и одређује доколичара. Он је посматрач без ограничења, а посматрање је његова страст и посао.¹⁹ Маштовити гледалац, са страшћу која му омогућава да продре унутар физичке појавности урбане гомиле, да би извукао њене хумане и емоционалне квалитете. Он представља „покушај виђења“ модернитета; доколичар је, према Џенксу, метафора методе којом се врши анализа урбане културе.²⁰

Доколичар је човек дневних догађаја, фрагментарних, сукцесивних и променљивих. Уочава их на начин који је близак новинарском бележењу вести; он сакупља градске сцене и ситуације онако како то чини репортер. Доколичар се, као и новинска штампа, на улици појављује свакодневно. Према Бењамину, друштвена основа фланерије је новинарство²¹ које је, преко тиража, повезано са масовним конзумеризмом. Тиме посматрање прелази из визуелног у вербални садржај. У тексту „*Pariz II Carstva u Baudelairea*“,

16 Dženkins razvija ovu tezu do krajnjih posledica ili stanja moderniteta, gde uočava paralelu sa Džidensovom (A. Giddens) idejom cirkulacije „simboličkog znamenja novca i simbola.“ Na relaciji između *flâneur*-a Boderovog modernizma i Bodrijarove (Baudriar) postmoderne, Dženkins takođe zapaža kako Bodler Modernu tretira kao veštačku, dok kod Bodrijara *flâneur* ide u gomilu da traži najistaknutiju tačku našeg vremena – nestajanje. Ch. Jenks, *op. cit.*, 211. Treba, ipak, napomenuti da je Bodler, takođe, zapazio da je *flâneur* osetljiv za trenutke koji protiču i nestaju. J. Mayne, *op. cit.*, 7.

17 J. Mayne (ed.), *op. cit.*, 12,

18 M. Gluck, *op. cit.*, 66, 67.

19 Kao i literat koji na bulevaru „provodi dokone sate što ih je pred drugim ljudima prikazivao kao dio svog radnog vremena.“ W. Benjamin, *nav. delo*, 38.

20 Ch. Jenks, *op. cit.*, 208.

21 M. Gluck, *op. cit.*, 67.

Бењамин успоставља паралелу између *flâneur*-а и једне врсте популарне литературе која се као нова приповедачка форма појавила крајем тридесетих година 20. века и коју он назива *панорамска*.²² Битну одредницу модерног доба представља јавни простор који је издељен на мноштво, што заправо значи да не постоји једна, већ више јавности. Панорамска литература тематизује управо овај феномен, транспонујући променљиве садржаје у кратке приче којима се слави модернизам свакодневице.²³ То је тренутак у коме, како запажа Бењамин, у 19. веку, специфична феноменологија културе преузима конкретан облик у проналажењу нових представљачких стратегија и жанрова.²⁴ Аналогно томе, доколичар је из детаља, исечака стварао сопствени простор. Његов начин посматрања, истовремено сукцесиван и обједињујући, у структуралном смислу је панорамски. Даљу појаву панорамског посматрања, које је иманентно фланеризму, Бењамин налази у фељтонистици и вести, краткој форми текста, којом је у прво време повећаван тираж новина, да би се, као памфлетска штампа, проширио по улицама Париза. Фељтони и вести користе фрагменте и информације које се стално смењују, али заједно задовољавају потребу да се у свести потрошача/читаоца обједини јавни простор града.²⁵

Комерцијална штампа је учествовала у стварању популарне културе. У том процесу је маса, с обзиром на то да је била главни потрошач, имала кључну улогу. Овај вид популарне или популистичке културе укључивао је и визуелни садржај, првенствено као цртеж – илустрацију који на тај начин ушао у медијски јавни простор. Будући да је популистичка штампа дистрибуирана на улици, цртеж је, такође, ушао у простор доступан свима. Тиме су цртежом заправо обједињена оба значења појма јавног простора. Технички предуслов за продор цртежа у поље масовне комуникације и потрошње биле су машине за штампање великих тиража, нове врсте хартије и технике умножавања литографије која је имала улогу преносника линеарног записа. Преузимајући одлике популарне културе, цртеж у штампи је за обичне људе значио уједно модернистичко и културолошко искуство.

Када у тексту „Сликар модерног живота“ („*Le Peintre de la Vie Moderne*“, 1863) говори о уметнику модерног доба, Бодлер има на уму илустратора-репортера Константина Гиса (*Constantine Guys*). Иако је писан по узору на Гиса, текст надраста портрет појединачног и постаје претпоставка за профил уметника у коме се сусичу особине и значења времена, односно чији је сензибилитет изграђен на искуствима модерног света. Модерном уметнику

22 W. Benjamin, *nav. delo*, 45.

23 Naslov „Paris des cent-et-uns“ у кратким причама описује париски живот и навике. То је врста забавне енциклопедије савремених идеја. Панорамска литература била је кратког века, настала је са Јулском монархијом. B. Singer, „Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism“, in: Charney et Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Art*, Los Angeles, 1995, 229.

24 W. Benjamin, *nav. delo*, 43.

25 Feljton se pojavio tokom Julske monarhije, sa raznim temama vezanim za ljude i grad. Kako je bilo jasno da feljtoni umanjuju kvalitet literature, za vreme Druge republike parlament je pokušao da onemogući prevlast feljtona. W. Benjamin, *nav. delo*, 40.

је потребна она количина информација визуелних садржаја – знакова, коју ствара метропола. У основи његовог карактера је *flâneur*, „страсни заљубљеник гужве и инкогнита“.²⁶ То је човек мноштва у односу на које он гради свој панорамски дикурс. Фрагментовано посматрање налази свој пандан у скици, краткој линеарној забелешци, јер брзина кретања захтева једнако брзу реакцију уметника. Под фрагментарним поступком, Бодлер подразумева способност уметника „генија“ да из протока доживљаја аналитичким поступком доведе у ред масу грубог материјала који се невољно у њему акумулира. Тако из тока визуелног доживљаја Гис „хвата ствари у лету“, док његову осетљивост за тренутак Бодлер назива „оригиналним увидом“. Ово искуство материјализује се у медију цртежа јер једино оловком („брзу оловку цртача свако хвали“) могу да се забележе и сачувају нестабилне слике које непрекидно пролазе и измичу. Транспонован у цртеж, овај визуелни материјал учествује у стварању истинске представе модерног света.²⁷ Такав свет може да се схвати само кроз стално присуство у садашњости; бити присутан је суштински квалитет представљања садашњости каже Бодлер, који указује на „морално и естетичко осећање времена“. Модерни сликар је сликар тренутка који пролази и свих наговештаја бесконачности које он садржи. „Заслепљујућа серија запањујуће оригиналних цртежа“ настаје у журби и на месту догађаја, и у том смислу цртеж постаје преносник непосредне ситуације. Као сублимат актуелног времена, места и радње, цртеж са конзументима успоставља дијалог у коме им се приказује као њихов непосредни доживљај. Бодлер посебно цени то што је модерни уметник, оличен у Гису, светски човек, са искуством које превазилази теме којима се баве уски уметнички кругови. На тај начин се цртежом, који је у овом тексту узет као образац уметности, указује на то како уметност не припада само ужем или елитном слоју већ читавом друштву.

Фланеризам је објединио простор, слободно време и гледање у које је увео конзумеризам, као и (масовну) урбану популарну културу. Доколичар је постао културни архетип који је имао приступ у тоталну урбану културу. Истовремено је био упознат са успостављањем контроле у новом окружењу потрошачке културе. Иако је изгубио своје место у пасажима, под Аркадама, иза њега је остао комплексни појам урбаног посматрања.²⁸

26 „Gomila je njegov elemenat, kao što je vazduh pticama ili voda ribama. Njegova strast i njegova profesija treba da postanu jedno telo sa gomilom.“ J. Mayne (ed.), *op. cit.*, 12.

27 J. Mayne (ed.), *op. cit.*, 10.

28 То потврђује Dženks, који povezuje flanerizam od Bodlera, preko nadrealizma, do situacionističke internacionale. Ch. Jenks, *op. cit.*, 208.

Конзумеризам, спектакл и популарна култура

„Нема у Бриселу пасажа, ту *flâneur*-ија није могућа..., нема се што видјети, улице су неупотребљиве...“²⁹ У тексту “The Organization of Space Relation” Дејвид Харви (David Harvey) као једну од суштинских особености модерне издваја промену у менталној структури грађанина, која је настала као последица промене спољашњег простора, због чега становник града на различите начине доживљава спољашњи – реални и унутрашњи – индивидуални простор.³⁰ Технолошки модернизам, а Брисел је сигурно град који је имао основе модернитета у погледу индустријализације, није нужно подразумевао и друге различите и слојевите манифестације модерне. Са таквог становишта, које обухвата тумачења *flâneur*-а у радовима Бодлера, Поа (E. A. Poe) и Хофмана (E. T. A. Hoffmann), Бењамин прави разлику између Берлина и Лондона: „Тако ће доколичар у Берлину град посматрати двогледом из своје куће, а у Лондону ће изаћи на улицу и утопити се у масу.“³¹

Фланеризам знатно одређује менталитет становника метрополе кроз начине приступа и учествовања у урбаном садржају који је у основи потрошачки. Омасовљење потрошње успоставило је менталну разлику између урбане и руралне средине. Концентрација трговине дала је средствима размене значај који нису могла да имају у сеоској средини.³² У средства размене били су укључени визуелни садржаји, и то као предмет трговине, роба, или као посредник у трговини, реклама. Њихов садржај и учестало појављивање на улицама одредило је потрошњу у метрополама знатно слојевитијом и разноврснијом не само у односу на руралну средину него и на друге градове, чиме је успостављена разлика између Париза и Брисела, Лондона и Берлина. Оваква врста визелног конзумеризма настала је са фланеризмом, као обликом практиковања слободног времена. Истовремено, капиталистичка економија усмеравала је слободно време према потрошњи. Робна кућа је представљала квинтесенцију усмераване комодификације. Ту су се сви понашали као доколичари. Ипак, робна кућа је била последња етапа фланеризма.³³ За разлику од доколичара који је слободан конзумент, неусловљен економском понудом и потражњом, тј. материјалним профитом, робна кућа је место намењено масовној потрошњи, у коме је он губио свој смисао. Наизглед, ради се о јавном простору који је доступан свима и по томе би био одговарајућа замена за Аркаде или булеваре. Заправо, робна кућа припада власнику чији интереси умањују слободу онога који ужива тај простор, те је њена доступност као јавног места потпуно условљена. Робна кућа је означила крај доколичара јер он, који је својим креативним посматрањем улици

29 W. Benjamin, *nav. delo*, 56.

30 D. Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, New York and London, 2005, 102-112.

31 W. Benjamin, *nav. delo*, 55.

32 G. Simmel, *Metropolis and Mental Life*, 2002, 1, 12.

http://www.esperdy.net/wp-content/uploads/2009/09/Simmel_21.pdf

33 W. Benjamin, *nav. delo*, 60.

давао значење излога, сада је био у ситуацији у којој је објекат посматрања био спакован, смештен у излог иза стакла или на пулту, чиме је била обесмишљена слобода његовог, фланеристичког избора, а визуелна конзумација каналисана према материјалној комодификацији.³⁴

„Велики град је снабдевен скоро искључиво производњом за ... потпуно непознате наручиоце који се никада нису појавили у актуелном визуелном пољу произвођача.“ Георг Зимел (Georg Simmel) у тексту “Mertopolis and Mental Life” (1903) одређује менталитет грађанина као интелектуални, за разлику од руралног који је емоционалан. При томе су психолошко-интелектуалистички став и новчана економија тако блиско повезани да се не зна који коме претходи. Сигурно је само да је овакав облик живота у граду тло које плодносно храни овај међусобни однос.³⁵ У њега се укључују посредници који имају улогу да тај однос одрже, и то путем понуда које стимулишу потребу и жељу потрошача. Понуде су све бројније, те Зимел уочава како грађанин постаје презасићен, *blasé*, што је последица брзог измењивања стимулација. То је, у суштини, индиферентност према разликама међу стварима, и то у смислу њиховог значења и вредности, због чега се оне доживљавају као безначајне. Како би се *blasé* покренуо и активирао према потрошњи, потребан му је додатни надражај. Због тога се у модерном добу конзумеризам подстиче кроз различите начине стварања комерцијалних жеља.

Спектакларизација се појављује као један од делотворних метода којима се одређени садржај представљао на довољно упечатљив начин и којим се заокупљала чулна пажња грађана како би они били даље мотивисани за учешће у потрошњи. Почевши од реконструкције Париза, која се може посматрати као прототип за друге европске градове, јавни простор доступан свима користи се као оквир/сценографија за одговарајуће државне представе, параде, посете званичника или дворске церемоније.³⁶ Ове циљане, режиране представе указивале су на то да ће читаво друштво постати представљачко и приказивачко једнако као и потрошачко, у коме ће се град конзумирати као удобна фикција.³⁷ Измишљени садржаји се укључују у политичкоекономски систем, који обухвата најширу популацију и на тај начин фикција постаје део живота гомиле и њене културе. Кроз масовне представе, модерни урбани простор је транспонован структуру синтетичког, оркестрираног искуства.³⁸ Принцип на коме су засноване масовне забаве чине основу популарне културе која проишља из нове структуре свакодневног живота.³⁹

34 On je „lutao kroz lavirint robe kao nekada kroz lavirint grada.“, *Isto*.

35 G. Simmel, *op. cit.*, 10.

36 Preoblikovanje gradskog prostora bilo je uslovljeno novčanom ekonomijom i kapitalom: „Sledeći logiku potpune dominacije, kapitalizam može, a sada i mora, da prekroji čitav prostor u svoj vlastiti dekor.“ G. Debor, *Društvo spektakla*, Beograd, 2003, <http://anarhija-blok45.net1zen.com/>, teza 169.

37 D. Harvey, *op. cit.*, 28

38 B. Singer, “Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism”, in: L. Charney et V. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Art*, Los Angeles, 1995, 90

39 Зингер затим проблематизује радикализацију нервног узбуђења као одраза и симбола неуроза крајем 19. века, а које се индукују шокантним представама или сензационалистичком штампом. Притом, Зингер користи Зимелову синтагму „интензификација нервне стимулације“. B. Singer; *nav. delo*, 92.

Новчана економија је, како каже Зимел, одредила функционисање градског друштва, друштвене односе на општем и појединачном плану. Она ће преузети визуелне садржаје као своје ефектно средство, а тиме ће друштво постати спектакуларизовано. Дебор (Guy Debord) сматра да је спектакл заправо „друштвени однос међу људима посредован сликама“⁴⁰ Као организовани масовни спектакл са различитим садржајима, од индустрије до етнологије, светске изложбе не представљају само репрезент напретка модерног доба него и зачетке концепције глобалне спектакуларизације и конзумеризма. Оне су пример којим друштво себе изражава кроз спектакл.⁴¹ На светске изложбе се ходочастило или, како каже Бењамин, на изложбе се „ходочастило фетишу робе“⁴²

С обзиром на то да је модерна увела спектакл као начин комуницирања са широком популацијом, управо се спектакуларизација и сензационализам могу посматрати као један од ефикасних начина за стварање комерцијалних жеља.⁴³ Спектакуларизација је прожелла целокупно друштво, али је тежила класама које су биле најмасовније, посебно средњој, која, како запажа Кларк (T. J. Clark), још није створила слике сопствене судбине и којој је фикција, пласирана у форми робе, замењивала реалност.⁴⁴ Скупљи или јефтинији, на булеварима као расветљени кафе-концерти, дансинг-холови и кабареи, или кафеи са јефтиним оброцима по квартовима, као места јавности за радничку класу, „народни парламенти“, како их је назвао Балзак (Honoré de Balzac), били су све масовнији.⁴⁵ Отуђени посао и градско искуство захтевали су компензацију, а „форма забаве нужно је кореспондирала са формом посла.“⁴⁶ Популистички сезационализам прикрива махниту, растрзану структуру модерног живота, а забава и узбуђење нуде тренутно бекство од „формалног притиска... предузећа“, од бесмислене махнитости отуђеног посла у модерној фабрици или бирократској канцеларији.⁴⁷ Тако у Паризу нижи службеници и трговачки помоћници присвајају популарно, постају познаваоци и промотери популарне културе, што Кларк сматра манифестацијом моћи и диференцијацијом буржоазије у односу на радничку класу. Према томе, суштина нових облика забаве били су нови односи између класа.⁴⁸

40 G. Debor, *nav. mesto*, teza 4.

41 G. Debor, *nav. mesto*, teza 11.

42 D. Harvey, *nav. delo*, 204.

43 То је нови пејзаж комерцијалних жеља, често схваћен и као агресивни стимуланс. B. Singer, *nav. delo*, 75.

44 „Društvena podela izražena kroz spektakl neraskidivo je vezana za modernu državu – taj proizvod društvene podele rada, koji je u isto vreme glavni instrument klasne vladavine i koncentrisani izraz svih društvenih podela.“ G. Debor, *nav. mesto*, teza 24.

45 U Parizu je 1851. bilo 3.000, a 1885. godine 42.000 ovakvih mesta. D. Harvey, *nav. delo*, 67.

46 B. Singer, *nav. delo*, 93.

47 Zingerov ogled polazi od mišljenja T. Dž. Klarka, za koga je populistički konzumerizam spektakla, takođe, pitanje klase. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers*, New Jersey, 1984, 237.

48 Različiti oblici komercijalizovane dokolice bili su, u suštini, instrumenti klasne tvorevine – sitne buržoazije. T. J. Clark, *op. cit.*, 234.

У ситуацији у којој конзумеризам постаје императивни део свакодневног живота и добија масовне размере, настаје популарна култура са спектаклом који је средишња форма у којој се она манифестује. Упоредо са интензивирањем садржаја у урбаном окружењу, расле су и сензације комерцијализоване забаве. На прелазу векова нагласак је био на спектаклу, сензационализму и запрепашћењу.⁴⁹

У таквим приликама плакат се појављује као посредник између потрошача и спектакла. Он наговештава сензацију и узбуђење, које је, према Зингеру, кључна реч модерне популарне забаве. Визуелни образац плаката провоцира осетљивост посматрача, предупредује стање блазираности. Најзад, посматрач се мотивише за потрошњу препорученог садржаја. „Пошто је задатак спектакла да нам путем различитих, специјализованих облика посредовања показује свет који више не може бити директно доживљен, он неминовно, на простору којим је некада владао додир, даје предност погледу [...]“.⁵⁰ Ако пођемо путем Деборове тезе 34, у којој он, имајући у виду савремено друштво високог технолошког нивоа, каже да спектакл представља капитал акумулиран до степена у којем постаје слика, уочићемо да се зачетак овога принципа налази у продукцији популарне културе крајем 19. века чији је интегрални део представљао рекламни плакат.

Плакат. Главна и споредна сцена

На искуству фланеристичког доживљаја улице, у околностима тржишне конкуренције, посматрање се стимулише са циљем да се прода одређени садржај. У поређењу са новим стратегијама визуелне комуникације које показују знаке посредовања које Дебор дефинише као нове облике управљања, доколичар је био романтични посматрач. Сада се гомила мотивише да усвоји понашање које је у основи фланеристичко, али је преомудулисано. На улици се сустиче огромна количина информација, а пажња треба да се, са панорамског приступа целини (у смислу у коме он тежи да буде свеобухватан), усмери на одређене детаље. То је мотивација која је непосредно повезана са масовном потрошњом. Како је спектакл (забава) ушао у потрошачки попис, он је постао роба. Другим речима, у друштву које је контролисано робом, са сценским садржајем се поступа као и сваким другим производом. Дакле, конзумирање фиктивног доживљаја мотивише се на начин било ког другог производа.

49 Snaga neposredne senzacije koja odvlači pažnju od svakodnevnih problema, suštinski je odredila epohu popularne zabave, koja je prethodnih decenija bila skromnijih razmera, usmerena uglavnom prema radničkoj klasi. Zinger ima u vidu novinarski senzacionalizam, kao i vodvilje i burleske koje su devedestih godina 19. veka šokirale Amerikance, ili engleske melodrame sa obavezanim motivom kuća u plamenu i eksplozijama. B. Singer, *nav. delo*, 90.

50 G. Debord, *nav. mesto*, teza 18.

Комуникација између произвођача (или робе) и купца започела је рекламним огласом у новинама.⁵¹ У околностима непрекидне конкуренције плаћени оглас је постајао све већи, да би достигао формат плаката и изашао из новина на улицу. То је био нови облик усмеравања друштва у коме су потребе, а пре свега, контакт међу људима, технолошки посредовани. Тачније, тренутак преласка на друштво које кроз усмеравање и провоцирану конзумацију визуелног садржаја почиње само себе да представља као спектакл, а не као непосредни доживљај. Начин на који се то чини у складу је са техничким нивоом или актуелним средствима комуникације. Крајем 19. века техника литографије омогућила је најмасовнију дистрибуцију визуелног садржаја, и то у форми рекламног плаката. Захваљујући великим форматима и масовним тиражима, рекламни плакат је био средство посредовања између робе и потрошача у знатно већем обиму и са ширим пријемом у односу на новинску рекламу или рекламу у излогу. У ограниченом простору намењеном за разгледање робе, реклама није могла да има потпуну рецепцију, док на је улици плакат улазио у потенцијално неограничено визуелно поље.⁵²

Основу плаката чинио је ликовни призор који је у себи носио одређену естетику. Због тога је актуелна критика, посебно она која је стајала на позицијама академског традиционализма, била осетљива за ову врсту визуелних представа. Са друге стране, плакат је посматран као нова форма ликовне уметности. Полемику су водили конзервативни критичар Морис Талмеје (Maurice Talmeyr) и либерални Ернес Мендрон (Ernest Maindron), који се залагао за уметнички статус плаката, уочавајући да он поседује значење модерног фреско сликарства.⁵³ Плима нових слика подстакла је и Уисмана (Joris-Karl Huysmans) да полетно пише о Шереу (Jules Chéret), оптимизму и веселости којом његови плакати обогаћују градску средину.⁵⁴ У суштини, био је то спор између елитизма и популизма који се водио преко слике, односно контроле дистрибуције и рецепције визуелног садржаја. Другим речима, питање је било да ли је слика намењена ограниченом броју посматрача и унутрашњем простору, или она може да кореспондира са широком популацијом, чиме постаје уметност за масе. Начином презентације, односно комуникације ликовног садржаја са публиком, плакат је ушао у простор намењен ликовној уметности, заузимајући у односу на њу симетричну позицију према владајућим естетским вредностима. Конзервативни критичари сматрали су да, постајући део популарне културе, слика губи

51 Uvođenjem plaćenih oglasa smanjena je cena pretplate. „Reklama stoji na početku razvoja, kojemu je kraj novinska burzovna bilješka koju plaća interesent.“ W. Benjamin, *nav. delo*, 37.

52 U 20. veku sredstva za posredovanje spektakla dobila su nove i raznovrsne vidove, da bi, pored javnog, zauzela i privatni i virtuelni prostor, što je, prema Deboru, posedično dovelo do suštinski jednostrane komunikacije, pri čemu se mediji u krajnjem koriste za „sprovođenje posebnih oblika upravljanja“. G. Debord, *nav. mesto*, teza 23.

53 Мендрон је објавио књигу *Les Affiches illustrées* (1886/1895), а 1889. године на Светској изложби приказао је плакате.

54 Tekst je objavljen u zbirci kritika „Certains“ 1898. godine. Više u: J. Picon (ed.), *Huysmans. Paris, Écrits sur l'art*, Paris, 2008, 269-275.

естетске квалитете и постаје тривијална. Међутим, највећи део Шереове продукције (Шере је 1863. године иновирао форму плаката и ове критике биле су упућене њему) рађен је у стилу рококоа, са иконографијом у којој доминирају ликови Коломбине и Пјероа, који су произашли из популарног *Commedia dell'arte*. На традицији безбрижности *fête galante*, због чега је Мендрон и рекао да су плакати типичан пример француског расположења (*la gaieté française*), одржавала се слава старорежимског духа, императива среће, лепоте и младости, што су категорије које су учествовале у стварању традиционалних вредности. Ове вредности су кроз рекламни плакат биле употребљене у мрежи трговине, како би се указало на то да је потрошња лагодна и примамљива. У суштини заводнички и сексистички, Шереови плакати иницирали су задовољство конзумеризма коришћењем препознатљивих и општеприхваћених ликовних модела који су произлазили из успостављених културних вредности. Тиме је потрошња добијала не само културолошка обележја него и естетску оправданост.

Ричард Тердиман (Richard Terdiman) сматра да високотиражна штампа, као врста продукције вербално-ликовног садржаја, стоји на супротној страни у односу на доминантне тенденције у култури, те да потенцијално улази у оно што он назива контрадискурсом, а који подрива и дестабилизује културну доминанту.⁵⁵ Тердиманова примедба се првенствено односи на новинску штампу (о којој би се, такође, дало дискутовати), али с обзиром на то да је генерички везана за новине, она потенцијално обухвата и плакат. Како је водећа продукција плаката преко рококоа била везана за традицију, чини се како не може бити у питању стварање контракултуре, него увођење доминантних вредности у популарну културу. Она тиме не прелази у супротни, већ формира упоредни ток, чиме у крајњем оснажује званично успостављене вредности. Наиме, плакат је коришћен као успешно средство промовисања Француске у оквиру Светских изложби 1889. и 1900. године, чиме су спојене државна политика и популарна култура. Дакле, иза естетичке полемике између Талмејеа и Мендрона стајало је питање економске и политичке улоге плаката, чиме су ове масовне медијске слике биле постављене у вишезначењски, поливалентан однос према друштвеном комплексу.

Умерени либерални закон из 1881. године омогућио је масовну продукцију и дистрибуцију плаката и реклама.⁵⁶ Како је плакат, поред нових производа, промовисао кафе-концерте и уличну естраду, његово природно станиште био је Монмартр, центар популарне забаве, популистичког спектакла.⁵⁷ Кларк сматра да се комерцијализација забаве у Паризу, као угоститељство

55 Terdimanovo mišljenje koje je izneto u knjizi *Discourse/Counterdiscourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France* (1985) preuzeto je prema: M. Gluck, *op. cit.*, 2.

56 U Parizu je bilo dozvoljeno reklamiranje na 140.000 m² zidova, što je gradu donosilo zaradu od 15.000 franaka godišnje. J. K. Munholland, "Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France: Montmartre as a Delinquent Community", in: G. Weisberg (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Jersey and London, 2001, 20.

57 Videti: G. Weisberg (ed.) *op. cit.*

за масовну публику које зависи од убризгавања капитала, мора схватити у оквиру реорганизације града око одвојених јединица за рад, становање и забаву. При томе, Монмартр повезује оно што Кларк назива истакнутим формама егзистенције – комерцијализацију доколице и почетке модерних урбаних предграђа.⁵⁸

Монмартр је био довољно удаљен од центра, Сорбоне, исто као од берзе, упоришта економске моћи. Брдо је било подељено на горњи део, где су живели боеми и доњи, према Клишију и Рошешуару, где су у кабарее и дансинголове долазили становници угледних арондисмана из центра. Насловна страна часописа *Le Mirliton*, гласила Бријановог (Aristide Bruant) кафеа, од 9. јуна 1893 (сл. 01), промовише културу предграђа као простора где долази до мешања различитих класа, на начин на који су боемија и буржоазија „наговештавале, захтевале и привлачиле једна другу“.⁵⁹ Тема насловне стране часописа *Le Mirliton* је плакат којим се отвара дијалог између предграђа као споредне сцене са алтернативним вредностима, заснованим на боемским идејама о слободи живљења и задовољству беспосличења, са једне стране, и ширег окружења ортодоксне културе, са друге. Насловница листа *Le Mirliton* недвосмислено је иронична, са циљем да изазове моралне конвенције и покаже еманципацију становника Брда у односу на средњу класу.⁶⁰ Плакат са ликом Аристида Бријана у овом призору уводи уметника који са маргине, као контрапункт ономе који припада *juste milieu*, врши утицај и ремети оно што Хебдиџ (Dick Hebdige) назива митом о сагласности већине.⁶¹ Исто тако, Бријан представља иронијску боемију, различиту у односу на сентименталну, која је везана за буржоаску културу.⁶² На исти начин, плакат на коме се он појављује, а то је плакат са споредне сцене, знатно се разликује од Шереових, који чине средишњу струју или главну сцену. Обе врсте припадају популарној култури у којој истовремено егзистирају. Тако предграђе постаје споредна сцена која на континуитету боемије не успоставља само паралелне вредности према ортодоксним културним формацијама, него и према средишњој продукцији и популистичкој култури, али истовремено са њом учествује у масовности и користи њене моделе комуникације.⁶³ Монмартр тиме показује особености које одређују поткултуру.

Иронијска култура Монмарта била је за Трећу републику провокативна и проблематична; промовисала је слободу којом се успоставља дистанца у односу на материјалистички прогрес, разум, науку и грађанске врлине оличене у држави и породици. На Монмартру све је то било изложено подсмеху, у име креативности и слободе, маште и доколичарења. Успостављањем

58 T. J. Clark, *op. cit.*, 235.

59 Zajgel (Jerrold Seigel), citirano prema: M. Gluck, *op. cit.*, 19.

60 M. Gluck, *op. cit.*, 18.

61 D. Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Beograd, 1980, 28.

62 M. Gluck, *op. cit.*, 16 i dalje.

63 D. Hebdidž, *nav. delo*, 102.

алтернативног система вредности и реакцијом на доминантну друштвену средину, биле су обухваћене класичне уметничке институције и форме, тако да кабареи и водвиљи могу да се посматрају као замена за оперу и балет, док је плакат преузимао улогу уметничке слике. Начин понашања, одевања и говора, сленга којим је певао/рецитовао А. Бријан представљали су шифровани говор ниже класе и радника и прихватани без класних ограничења, као егзотични стимуланс или доживљај слободе. Кабаретски садржаји у *Chat Noir*, који је водио менаџер Родолф Сали (Rodolphe Sallis) били су адресирани на актуелну ситуацију, сатирични и коментативни, уводили су механизме семантичког нереда особених за поткултуру.⁶⁴ Неуобичајен изглед Салија, нашминканог и црвено офарбане косе, пожељно уживање у алкохолу, интерна комуникација која је укључивала и агресивније облике понашања, стварали су, упоредо са званичном, као и популарном културом, нови вид масовне културе, са „маргиналних дискурса и у оквирима широких граница класног искуства“.⁶⁵

Као гранично подручје које је било непосредно повезано са руралним деловима и безбедно удаљено од центра, тачније државне контроле, Мон-мартр је имао традицију слободне зоне. Седамдесетих година 20. века био је средиште Комуна, а следећих деценија је, поред боемије, представљао уточиште за анархисте и радикалне социјалисте, који су промовисали политичку и уметничку авангарду. Како је генерички била одређена буржоазацијом, боемија није била константна, него пролазна; за већину припадника била је то младалачка епизода.⁶⁶ У последњим деценијама века, међутим, у оквиру ње се појављују разне групе, као *Хидропатаи* (*Les Hydropathes*) и *Нејовезани* (*Les Incoherents*) који се више усмеравају према публици и развијају стратегије општења са комерцијалним циљевима.⁶⁷ Тиме је проширен обим деловања у односу на изворну боемију са почетка века, која је, такође, рачунала на публицитет. Серија изложби цртежа које је током 1882. и 1883. године организовао Жил Леви (*Jules Lévy*), оснивач *Нејовезаних*, представља пример њихових активности. На првој изложби, приређеној у Левијевом стану на Левој обали (*Rive Gauche*), било је изложено око две стотине цртежа.⁶⁸ Аутори ових експоната били су „они који не умеју да цртају“, у чему се препознаје намера да се истакне како је медиј цртежа приступачан и неформалан, а линеарни исказ припада свима. Непретенциозност и неконвенционалност не произлази из чињенице да су аутори били аматери, него је путем цртежа дато право свима да буду уметници, чиме се истовремено врши субверзија

64 *Isto*, 91, 92.

65 *Isto*, 78.

66 *Izraz formativno određen* koristi Dejvid Kotington, koji objašnjava kako je razlika između boemije i avangarde u samospoznaji, tj. u odnosu prema sopstvenom značenju, kao i ciljevima i načinima delovanja. D. Cottington, "The Formation of the Avant-Garde in Paris and London, c. 1880-1915", *Art History*, vol. 35, issue 3, June 2012, 596-621.

67 Kotington smatra da ove grupe prevazilaze boemiju. D. Cottington, *op. cit.*, 605.

68 Izložba je imala prosečno dve hiljade posetilaca dnevno. Među njima su bili E. Mane (Manet), Renoar (Renoir), Pisaro (Pissarro) i drugi umetnici. *Isto*.

чина уметничке креације. Исто тако, кроз појам цртежа отвара се дијалог са не-уметничким; цртеж постаје средство за неограничено коришћење других садржаја, нпр. разних предмета, пљувачке и свега „скандалозног“, што се противи логици и здравом разуму.⁶⁹

Технике и значај успостављања односа са јавношћу од *Хигројаиџа* и *Нејовезаних* преузели су анархоавангардисти, чиме је била наглашена јавна улога уметности. (Они се одређују као друштвена и уметничка опозиција.) Специфично окружење Монмартра, где су маргиналне, алтернативне, поткултурне и авангардне вредности стварале конкуренцију средишњим токовима, одредило је плакат на споредној сцени. Стенленов плакат за Салијев клуб *Chat Noir* (1881, Théophile Steinlen, сл. 02) у црној мачки, симболу зла и вештичарења (што је могла да буде и провокативна кокетерија) и орнаментизованом натпису *Брдо уживања – Монмарџир* прикрива право значење које се денотира као симбол анархизма и међународног удружења радника. Кодирана комуникација и метод провокације сличан је оном који су практиковали *Хигројаиџе* и *Нејовезани*. То је била Стенленова саботажа, спакована у естрадни популизам и прилагођена захтевима потрошње. Анархисти су користили плакат у оном смислу у коме је он имао потенцијал да побуди радозналост и оствари комуникацију са најширом публиком, али су истовремено стратешки успостављали визуелне кодове путем којих су преносили тајне поруке и споразумевали се са политичким истомишљеницима.

Споредну сцену су одредиле боемија и анархисти који су политичким антагонизмом и уметничким активизмом уводили авангардне норме у широки простор популарне културе која је обухватала и поткултуру и њене упоредне вредности. У односу између авангарде и поткултуре не постоји нужно узajамно сродство, иако у случају Монмарта крајем 19. века оне коинцидирају у времену и простору. Томас Кроу (Thomas Crow) употребљава израз *авангардна џојкултура*.⁷⁰ Чини ми се да такав израз, ако се користи за овај период, треба узети са извесним опрезом. Наиме, авангардни уметници, а то су неоимпресионисти Писаро, Стенлен, Сера, начином живота нису репрезентовали поткултурни модел; они су били политички опозиционари. Са друге стране, поткултура није манифестантно опозициона, него се јавља као упоредан ток у оквиру масовне културе. Поткултура, ако се под тим термином схвата облик боемије какав су промовисали *Хигројаиџе* и *Нејовезани*, није имала сва обележја авангарде, како је то образложио Котингтон. Они су употребљавали уметничка средства да би их рedefинисали, да би им припојили другачија значења, као што је то случај са изложбом цртежа, поезијом или сценским наступом, али то није био резултат самосвесне уметничке праксе и програма, него начин да се изазову друштвене конвенције. Однос авангарде и поткултуре није близак на тај начин, јер се поткултура не формира нужно

69 Kotington запажа да поента Левиевих изложби није била на аматеризму, него на humoru, игри речи и изменjenim значenjima. *Isto*, 604.

70 T. Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", in: *Modern Art in Common Culture*, New Haven, 1996, 21.

на уметничко/естетском, већ, пре свега, на социолошком плану. (Препознаје се према стилу одевања, комуницирања и понашања унутар групе.) Авангарда, са друге стране, не подразумева нужно и начин живота, него начин рада. На Монмартру је постојала традиција политичко-друштвеног отпора у коме се опозициони став градио према структурама које су биле успостављене на правилима традиције и континуитета, што је блиско покретима уметничке авангарде наредних деценија, које се усмеравају на постојећи културни модел, тежећи да га саботирају и дезинтегришу. Уметници–анархисти који су деловали око кабареа *Chat Noir* и сличних места, користили су маргинални простор (који је, пре свега, припадао боемији), како би кроз нове форме продукције вршили критику друштва.⁷¹ На Монмартру су се налазила уредништва анархистичких часописа у којима су сарађивали Лисјен и Камиј Писаро, Феликс Фенеон (Félix Fénéon) и Стенлен. Анархизам је, како запажа Глук, хранио културу Монмартра на много начина. Тек у околностима споредне сцене новинска штампа и плакат, као водећа гласила анархистичких ставова могли су да представљају контрадискурс о коме говори Тердиман. Монмартр, који је симболизовала црна мачка, био је легло озбиљне критике и изазов за државну хијерархију Треће републике.⁷²

Плакат чије је порекло било на споредној сцени репрезентовао је поткултуру која се укрштала са авангардом. У плакату су били обједињени елементи илустрације, рекламе и графике – литографије, док је иронични садржај визуелно био одређен естетиком постимпресионизма. Плакат Монмартра је повезао поткултуру, популизам и авангарду са индустријом забаве која је била кључни услов за продукцију и дистрибуцију ових слика.⁷³ По ширини рецепције ликовног приказа и визуелног утицаја, био је то случај без преседана у сфери уметности, како запажа Котингтон. У току своје рекламне кампање А. Бријан је убедио Тулуз-Лотрека (Toulouse-Lautrec) да плакатима буде облепљен не само Монмартр или Јелисејска поља него и читав град. Плакат је, после штампаног графичког листа који се појавио у 15. веку, био први нови масовни медиј. Њиме је цртеж уведен у простор масовне комуникације.

Естетика ружног

Анархисти су поздравили Тулуз-Лотрека. Мотивом и функционализацијом графичких вредности његов плакат *Обешени* (Le Pendu, 1891–1892)⁷⁴

71 Зон говори о субверзивној заводљивости анархије на Монмартру. R. Sonn, "Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure", in: Weisberg P. Gabriel (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Jersey and London, 2001, 125.

72 Iako se Republika u prvo vreme odnosila fleksibilno prema društvu sa Monmartra, u vreme kriza i atentata krajem XIX veka anarhistički kabarei su bili cenzurisani, a 1893. godine i zatvarani. J. K. Munholland, *op. cit.*, 30.

73 Према Хебдицу, масовни медији одговорни су за слику живота који конструишу групе и класе. D. Hebdidž, *nav delo*, 88.

74 G. Adriani, *Toulouse-Lautrec. Das Gesamte Graphische Werk. Sammlung Gerstenberg*, Tübingen, 2002, 2.

показује сродност са ангажованим радовима Писароа или Гоје (Francisco Goya).⁷⁵ Феликс Фенеон написао је у најави часописа *Père Peinard* 30. априла 1893: „Као хиљаду ђавола је дрзак овај Лотрек. Он се не стиди, као ни његови цртежи нити његове боје. Бело, црно, црвено у великим мрљама и једноставним формама, то је његова уметност. Опет, не постоји нико ко тако циљано и оштро представља гримасе бенавих капиталиста који седе за столовима у друштву курви које им лижу лице [...]”.⁷⁶ Примедба се односи на плакат за новелу *Краљица среће/Морал њолусвеиша* (*Reine de Joie/Moeurs da Demi Monde*, 1892, Victor Jose). Главни лик новеле рађен је по узору на барона Ротшилда (*Rotschild*), што је отворило питање антисемитизма, што је кулминирало афером Драјфус (*Dreyfus*) две године касније.⁷⁷

Тулуз-Лотрек, међутим, није био политички активиста. Боем буржујског порекла, у потпуности је припадао Монмартру и није успостављао дистанцу која би омогућавала критику. Најава Хозеове новеле је изузетак. Тулуз-Лотрек је избегавао да коментарише морал и због тога карикатура није била његов жанр у смислу у коме се њоме преиспитују девијантне политичке или друштвене појаве и стања на начин на који је то чинио Домије (*Honoré Daumier*). Није критиковао слабости ни пороке, већ их је прихватао и у њима учествовао. Његов жанр је била пародија. Тиме су у плакат уведена нова мерила, супротна класичној улепшаности која је потребна да би се покренула потрошачка мотивација. Пародија је ушла у јавни простор и постала изазов конзумеризму јер је пласирала оно што је другачије и у први мах не може да буде пожељно. Замена начела пожељности и непожељности извршена је на лицима чувених лепотица са Монмарта, Џејн Аврил (*Jane Avril*) и Ивет Гилбер (*Yvette Guilbert*). Ниво портретне препознатљивости у потпуности је очуван, али су лица преобликована управо зато да би лепота, као њихова основна квалификација, била изневерена. Лепо је замењено ружним, звездама Брда одузета је њихова главна особина; оне више не могу да импонују и оставе утисак, што доводи до преиспитивања механизма потрошачке идентификације са предметом жеља. Био је то супротан начин употребе женског лица у односу на модел који је поставио Шере. Истицање ружног улази у репертоар контрапринципа које су промовисали *Нејдовезани*, у коме се пожељно замењује непожељним, а заводничко одбојним. Типологија која је уобличена на овај начин принципијелно произлази из атмосфере и значења изворне боемије и доколичарења; заправо, боемске провокативности и фланеристичког запажања уличних догађаја. Иконографски образац изграђен је на композиционом систему крупних или средњих планова, про-

75 Misli se na Pisarooov crtež *Obešeni* iz serije *Pokvarenosti društva* i Gojine bakropise *Garota* i *Tampako*. Lotrekov plakat bio je najava za roman *Les Drame de Toulouse* A. Segala (Siégal), koji se bavi temom porodične tragedije u vreme političko-verskih sukoba između katolika i protestanata u XVIII veku. G. Adriani, *op. cit.*, 31.

76 Citirano prema: G. Adriani, *op. cit.*, 32.

77 Хозеова критика била је усмерена према начину стицања профита, зеленаштву и интересима банкар, са једне стране, и њиховог раскалашног живота, са друге, а не према националном.

сторних скраћења и наглашеног доњег светла. Ово осветљење је сценско, а користио га је и Шере. Међутим, на његовим плакатима оно нема већу улогу, осим да евоцира амбијентални утисак и тако обезбеди наративни оквир лику. Тулуз-Лотрек је доњим светлом, уз линеаризам који је на овај начин додатно наглашен, усмерен на грађење самога лика (усмерен је према њему) и приближава се граници која дели лакрдију од страве. Изворишта овакве карактеризације проналазе се у литератури Балзака и Домијеовим визуелним записима, као и Дегаовом (Edgar Degas) натурализму осме деценије (*Псећа њесма*). Са друге стране, тиме се успоставља урбана типологија која се може посматрати и као продужетак жанра физиологија (*physologie*), који се у оквиру популарне панорамске литературе појавио тридесетих година 19. века.⁷⁸ Ликови са Монмартра су урбане физиологије деведесетих година 19. века који проистичу из идеје широке презентације друштвеног типа. Глук сматра да су историчари манира издвојили идеју друштвеног типа како би урбану културу начинили транспарентном и блиском за своје учеснике. Основни разлог стварања типова је откривање унутрашњих принципа јединства у суштини (сржи) модерности.⁷⁹ Тип ружне лепотице може да се схвати и као демистификација естрадне славе. Ипак, не у потпуности. Оне, као и физиологије не само да доприносе стварању „фантазмагорије париског живота“⁸⁰ већ су истовремено романтичне опсене и стравичне утваре. Њихова се фантазма приближава ноћној мори у којој се Ивет Гилбер осмењује попут Џокера (сл. 04). Тако уобличени тип нуди се посматрачу, конзументу, и заправо се он наводи да прихвати различито; а прихватање другог је само једна тенденција у грађењу модерног сензибилитета. На плакатима *Елдорадо* и *Амбасагор* у приказу Аристиде Бријана, највеће мушке естрадне звезде тих деценија, из задњег плана проиграва недвосмислени хомосексуализам, што је луцидно уочила Линда Ноклин (L. Nochlin)⁸¹ (сл. 03).

Карактеризација ликова из популистичко-поткултурног света спектакла не задржава се само на нивоу презентације објекта. Преоблачењем у женски костим и сâм Тулуз-Лотрек започиње учешће у спектаклу.⁸² Када по наговору фотографа и блиског пријатеља, Мориса Жилбера (Maurice Guilbert), обуче хаљину и стави на главу шешир који је носила Џејн Аврил, (сл. 05), он постаје она. Све се претвара у пародију у којој игра значења прераста у каламбур. Једно психолошко тумачење, које морамо да узмемо у обзир, каже да је Тулуз-Лотрек намерно потенцирао преувеличавање и егзибиционизам

78 Tokom naredne decenije fiziologija je predstavljala poseban žanr štampanih listova sa prikazima tipova gradskih stanovnika u tipičnim situacijama. Fiziologije su „kolosalna revija građanskog života“. W. Benjamin, *nav. delo*, 44.

79 M. Gluck, *op. cit.*, 93.

80 W. Benjamin, *nav. delo*, 46.

81 L. Nochlin 2002, „The Appeal of Modern Art: Toulouse-Lautrec“, in: S. Eisenman (ed.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London, 2002, 337, 338. Iznenađujuća podudarnost uočljiva je u plakatu filma *Kerel* R.V. Fassbinder. (R.W. Fassabinder).

82 Učestvovanje publike u populističkom spektaklu ispoljavalo se komentarima i dobacivanjima. T. J. Clark, *op. cit.*, 234.

јер је на тај начин показивао самосвест којом је амортизовао и предупредио зачуђеност и одбојност других у сусрету са његовим природним деформитетима и, напослетку, наводио је сопствене посматраче да га прихвате; сам се себи смејао пре других. Приказујући се као Џејн Аврил или Пјеро, он излаже своје мане на сцени, што је мазохистички и уништавајући маневар којим скреће пажњу публике са својих мана, а, у суштини, тако показује своју патњу.⁸³

Тулуз-Лотрек је посећивао Гупилову (Goupil & Cie) продавницу у којој је проучавао јапанску уметност и одакле су, вероватно, неке графике завршиле у његовој *укио-е* колекцији.⁸⁴ Са друге стране, егзотика је била укључена у догађаје и представе на Монмартру, што је доприносило узбуђењу и сензационализму. У називу *Le divan japonais* кроз мешавину оријенталног и јапанског, препознаје се тенденција хибридизације страних и далеких садржаја, што су у извесном смислу промовисале и Светске изложбе 1889. и 1900. године.

Фотографија у јапанском костиму (сл. 06) показује више од општих места о утицају јапанске уметности, о иконографским и стилским паралелама.⁸⁵ Лотрек седи у своме атељеу испред објектива свога приватног фото-хроничара Жилбера и преоблачи се. У тренутку када обуче самурајски костим, он излази на своју приватну сцену и отпочиње дијалог са Јапаном. Овај костим не може да има исто значење као и остали. Када укрсти очи на начин на који то чине Шаракуови ликови и погледа у објектив, он призива личности из позоришних *укио-е* графика и постаје са њима једно. Ова гримаса је знак личног односа који се гради између литографија са Монмартра и *укио-е* дрвореза. Језик споразумевања је графика, односно цртеж функционализован у медију који повезује конзументичке захтеве са популистичком културом. Посредством цртежа се уводи пародија и (само)иронија која долази са споредне сцене, из поткултуре, или из оних извора, амбијената и околности, одакле се врши помак из осе главног тока индустрије слика и забаве. На споредној сцени европске метрополе успостављена је естетика с алтернативним вредностима које коинцидирају са пародијом која је, такође, обележје јапанске културе.

Глук запажа да модерни уметници нису користили реконтекстуализацију пародијског само у негативном смислу, као супротност доминантном дис-

83 Ovo mišljenje Žana Ademara (Jean Adhémar) prenosi Kecke. H.-M. Koetzle, *Photo Icons. Little History of Photography*, Köln 2002, 107.

84 На западном тржишту се крајем шесте деценије 19. века појавила велика количина уметничких предмета из Јапана. Они су наћи одјек у продукцији европских уметника, тако да је већ тада настала потреба да се овај однос критички уобличи. Термин *japanizam* увео је критичар F. Barti (Ph. Burty) 1872, да би га преузео и проширио сликар и илустратор Feliks Buo (Felix Buhot) 1887. године. У кафеу *Tambourin* организована је изложба јапанске уметности, док је на École des Beaux Arts 1890. било изложено 725 дрвореза насталих у rasponu од почетка XVII века до 1860. године. D. P. Cate, "Japanese Influence on French Prints 1885-1910", in: G. Weisberg (ed.), *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, New Brunswick, 1975, 53.

85 Оваква врста препознавања japanizma у радовима зепадноевропских уметника детаљно је документована у D. P. Cate, *op. cit.*, 63; C. Ives, *Toulouse-Lautrec in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1996, 65; S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1868*, London, 2007.

курсу омражене буржоазије него и у позитивном смислу, како би апсорбовали и преобразили креативне могућности свакодневног живота. То је стварање слике „новога“ у контексту комерцијалне популарне културе.⁸⁶ У томе је суштинско значење јапанизма у раду Тулуз-Лотрека: у односу публике и представе, спектакла и популарне културе, спајању сценске и ликовне уметности које се реализује у графици. Позориште је у Јапану било чврсто утемељено у друштву које је било на различите начине прожето позорницом. Плебејско *кабуки* позориште представљало је важан део свакодневног живота, обједињујући савремену историју и митолошко-религиозни наратив кроз који се обликовао национални идентитет. (Аристократско *но* позориште је висококодирано и њега нису могли да разумеју они који нису били довољно образовани.) Потреба да се настави комуникација са публиком, а доживљај сцене продужи и пренесе изван зграде театра довела је до тога да визуелна интерпретација позоришта прерасте у огроман корпус књишких илустрација, албума, годишњих календара и појединачних графичких листова који су постали предмет сакупљања. Прикази популарних глумаца у улогама били су рађени као сувенири, док су неке продавнице и крчме још у 18. веку користиле њихова имена као рекламу.⁸⁷

Чињеница је да се спектакл у Јапану појавио у друштву које је било феудално, а тиме далеко од индустријализације и новчане економије у оном виду у коме се она манифестовала у Западној Европи. Зато је оно било масовно и урбанизовано, а управо је живот гомиле чинилац који одређује размере производње и дистрибуције популарних слика. Дакле, без обзира на степен развитка, традицију и културу, друштво реагује на исти начин у истим околностима, тј. уводи исте или сличне принципе и механизме комуникације на масовном нивоу. Стратегија коришћења имена славних глумаца да би се продала (у овом случају и друга) роба говори о начину на који се ствара и функционише популарна култура или, како је рекао Кларк, када публика учествује, а она учествује преко ликова који се претварају у предмет конзумације. Заправо, публика почиње да учествује пре саме представе, у тренутку када комуницира са плакатом који је саставни део спектакла, као на Стенленовој илустрацији *Le Mirliton* (сл. 01). На исти начин је позоришна *укио-е* графика постала део популарне културе.

Идентификацијом сликара са глумцем, што имплиците показује Тулуз-Лотрекова фотографија, такође се поништава граница између света фикције и реалности. Према графичару Харонобу и Тулуз-Лотреку, живот и позориште били су поистовећени.⁸⁸

Обраду ликова према захтевима карактеризације, односно психологијације у Јапану је започео Шуншо. Он је изоштрио посматрање и увео гротеску у до тада затворене, ритуално тајанствене портрете.⁸⁹ У едо периоду

86 M. Gluck, *op. cit.*, 2.

87 Е. А. Сердюк, *Японская театральная живопись 17-19 веков*, Москва, 1990, 115.

88 *Истџо*, 87.

89 *Истџо*, 99, 100.

конципирана је типолошка карактеризација ликова, односно тип портрета у коме графичар не представља реални лик, већ ради својеврсну сценску маску, односно приказује глумца у улози.⁹⁰ На основу тога и ружна гримаса Ивет Гилбер може да се разуме као врста маске. У њој је препознатљива јапанска идеја о карактеризацији личности кроз линеарно уобличавање. У (сличним) околностима које условљавају дистрибуцију култа славних препознаје се унутрашња задатост, на основу које се гради линеарно-знаковни систем. Појава лика кроз свој *мон*, чист, сведени графички знак на костиму глумца, други је начин поистовећивања лика и личности у театарској *укио-е* графици. Овај знак дешифрује се као име особе, лик и радња. По истом принципу, Тулуз-Лотрек уводи амблем, црне дуге рукавице (сл. 07), као замену за личност Ивет Гилбер на омоту албума из 1893. године. То је знак који преузима особине лика, док се карактеризацијом оствареном приказом руку, успоставља још приснији дијалога са Шаракуом.⁹¹

Усвајање графичких решења из Јапана, односно формуле чији су елементи црна линија и равне колористичке површине, одиграла се између дрвореза (најстарије) и литографије (најмодерније) технике, које у основи имају линеарни запис/нацрт. При томе је литографија у боји рађена на исти начин као и јапански дрворез: прво је извођен отисак цртежа, тзв. *кључни*, а затим је са неколико плоча аплицирана боја. (Искусни литографски штампари су могли да у једном пролазу штампају више боја, тј. да остваре целу колористичку концепцију, што је знатно скратило време штампе.) Познато је да је Тулуз-Лотрек набављао тушеве и четке из Јапана јер је желео да постигне савршенство калиграфског начина цртања у чему му је узор био Хокусаи.⁹² Карактеризација ликова могла је да буде постигнута само на основу тачног цртежа. Дакле, од Јапанаца је Тулуз-Лотрек могао да научи на који начин се линијом, сведеним ликовним изразом, стварају представе које имају велики комуникативни потенцијал.⁹³ Цртежом/графиком остварује се контакт између посматрача и спектакла. У поливалентном односима између позоришта, глумца/звезде, графике и публице, спајају се култура и поткултура (популарна боемија), да би настао нови језик знакова или ликовних модела који, како запажа Глук, културу свакодневице претварају у трајне естетске форме које ће одредити културу модерне.⁹⁴

Улична естетика метрополе манифестује се у графизму који користи линију као основу цртачког записа изведеног руком и технике умножавања штампаног листа у великом тиражу. Тулуз-Лотрек није користио поступак

90 Воронова према: *истио*, 97.

91 D. Kovačić, „Skizze für das Yvette Guilberts Porträt“, у: T. Bošnjak et D. Kovačić, *Von der Schule von Barbison bis zum Konstruktivismus*, Wien, 196.

92 C. Ives, *op. cit.*, 40.

93 Описујући јапанско лице у тексту „Vjeđa“ R. Bart (Barthes) каже: „[...] putanja je savršena budući da je jednostavna, trenutna a ipak zrela poput krugova za koje je, da bismo ih naučili načiniti u jednoj suverenoj gesti, potreban čitav život.“ Ovim rečima predočena je suština japanskog linearizma koji, prema Bartu, ima ontološko značenje. R. Barthes, *Carstvo znakova*, Zagreb, 1989, 138.

94 M. Gluck, *op. cit.*, 21.

са преносним папиром у коме се, ипак, губи део изворности. Радио је непосредно на камену.⁹⁵ На тај начин су линеарне вредности записа биле у потпуности очуване. Заправо је тиме конзервиран оригинални цртеж, док се камена површина третира као папир. Тулуз-Лотрек је употребљавао туш и четку, ређе дебелу, меку литографску креду, а само у појединим случајевима туш перо.⁹⁶ Овим материјалом постизао је различите вредности линије, она није уједначена ни континуирана – управо супротним вредностима кориговано је основно значење представљеног, а резултат оваквог приступа била је пародија.

Посредством литографског тиража у више од хиљаду примерака (ако се радило механичком пресом) цртеж је био дисеминиран. Кроз плакат у јавном простору цртеж је од личног записа, или музејско-галеријског примерка, био изложен другачијој врсти приказивања и био је доступан свима, постао је основа масовног медија. Цртеж није био производ плаката, него је плакат имплементирао цртеж као погодно средство комуникације, преношења поруке и идеје, што је у претходним деценијама испитала новинска штампа. Плакат је само посредник у комуникацији линијом. Линеарни запис је, будући сведен, концизан, синтетички, лако и брзо перцептиван и памтљив. У ситуацији модерног убрзања, он је веома ефикасно средство за преношење ликовног записа и масовну комуникацију. Линеарни запис и графичка решења на плакатима бележе се кроз невољно памћење. То је она врста сензибилизације визуелне перцепције коју је запазио/издвојио Бодлер у тексту „Сликар модерног доба“.

95 Други начин подразумева преношење цртежа изведеног на посебној врсти трансфер или преносног папира, што значи да је цртеж урадио аутор, а даљи поступак изводи мајстор(и) литограф(и). Ову праксу примењивао је Домије. Током овог поступка оригинални цртеж – предложак био је најчешће уништен. На исти начин су рађени и *укио-е* дрворези.

96 Tuluz-Lotrek je saradivao sa štamparima Ankurom (Ancourt), Kotelom (Cotelle) ili Anrijem Sternom (Henri Stern). G. Adriani, *op. cit.*, 14.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adriani, Götz. *Toulouse-Lautrec. Das Gesamte Graphische Werk. Sammlung Gerstenberg*, Kunsthalle, Tübingen, 2002.
- Barthes, Roland. *Carstvo znakova*, Biblioteka Mixta, Zagreb, 1989.
- Benjamin Walter. *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
- Benjamin, Valter. *Pariz. Prestonica XIX veka. Vodič kroz Projekat Arkade*, Anarhija, Blok 45, 2011.
- <http://anarhija-blok45.net1zen.com> [приступљено 10-20 11. 2014]
- Cate, Dennis Phillipe. "Japanese Influence on French Prints 1885-1910", in: Weisberg, Gabriel P. (ed.), *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Rutgers University, Art Gallery, New Brunswick, 1975, 53-67.
- Clark, Timothy J. *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, New Jersey, 1984.
- Cottingham, David. "The Formation of the Avant-Garde in Paris and London, c. 1880-1915", *Art History*, vol. 35, issue 3, June 2012, 596-621.
- Crow, Thomas. "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", in: *Modern Art in Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996, 3-39.
- Debor, Gi. *Društvo spektakla*, Beograd, 2003.
- <http://anarhija-blok45.net1zen.com/> [приступљено 7-10. 01. 2015]
- Gluck, Mary. *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press, Cambridge, 2005.
- Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*, Routledge, New York and London, 2005.
- Hebdiđ, Dik. *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980.
- Ives, Colta. *Toulouse-Lautrec in the Metropolitan Museum of Art*, MET, New York, 1996.
- Jenks, Chris. „Gledajte kamo hodate. Povjest i djelatnost flâneura“, u: Jenks, Chris (ur.), *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2002, 203–228.
- Koetzle, Hans-Michael. *Photo Icons. Little History of Photography*, Taschen Int., Köln, 2002.
- Kovačić, Dragana. „Skizze für das Yvette Guilberts Porträt“, in: T. Bošnjak et D. Kovačić, *Von der Schule von Barbison bis zum Konstruktivismus*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien, 2002, 196.
- Mamford, Luis. *Grad u istoriji*, Book & Marso, Beograd, 2006.
- Mayne, Jonathan (ed.). *The Painter of Modern Life and other Essays by Charles Baudelaire*, Phaidon Press, London, 1992.
- Munholland, John Kim. "Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France: Montmartre as a Delinquent Community", in: Weisberg P. Gabri-

- el (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, New Jersey and London, 2001, 15-36.
- Nochlin, Linda. "The Appeal of Modern Art: Toulouse-Lautrec", in: Eisenman, Stephen F. (ed.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, Thames & Hudson, London, 2002, 331-339.
- Picon, Jérôme (ed.). *Huysmans. Paris, Écrits sur l'art*, Flammarion, Paris, 2008.
- Сердюк, Е. А. *Японская центральная гравюра 17-19 веков*, Искусство, Москва, 1990.
- Simmel, Georg. *Metropolis and Mental Life*, 2002,
http://www.esperdy.net/wp-content/uploads/2009/09/Simmel_21.pdf
[приступлено 3-12. 07. 2014]
- Singer, Ben. "Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism", in: L. Charney et V. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Art*, UCLA Press, Los Angeles, 1995, 72-100.
- Sonn, Richard, D. "Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure", in: Weisberg P. Gabriel (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, New Jersey and London, 2001, 120-144.
- Weisberg, Gabriel P (ed.). *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, New Jersey and London, 2001.
- Wichmann, Siegfried. *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1868*, Thames & Hudson, London, 2007.

THE DRAWING IN THE MASS COMMUNICATION SPACE

SUMMARY

The economic, social and political changes in western European society during the epoch of the Modern changed the meaning of the drawing and the context of its position, both on the interdisciplinary plane, i.e. in its relation towards other artistic media, and in accordance with the new demands of society.

At the end of the 19th century, the movement of people, goods and all related activities, was becoming more dynamic, while the urban population kept growing. Urban spaces were reshaped because a framework had to be established for the various aspects brought by urbanization. Life in the city was becoming the life of the masses. It was mainly manifested on the streets. If the city is a metaphor of modern times, then the street, considering that it essentially determines it, became its symbol, and thus the symbol of modernity. The street brought about different forms of communication, primarily the non-verbal, i.e. visual communication.

The street aesthetics of the metropolis was manifested by graphism that uses the line as the foundation for recording in the drawing executed by hand, and by the technique of multiplication in a large number of copies. The drawing was disseminated by means of lithographic printing in more than a thousand copies (if the task was performed by a mechanical press).

The linear record was the foundation for the poster, the new means of mass communication, the primary purpose of which was to increase consumption. By means of the poster, placed in the public area of a street, the drawing evolved from a being personal record or a museum or gallery specimen, to something that is available to everyone. This suppressed the polarity between high culture and mass culture, because, through drawing, visual artistic contents entered a potentially unlimited field of perception. The advertising posters of Jules Chéret represent the central flow of popular culture, in the formation of which the state indirectly participated.

Just like it promoted the market demands of capitalism, through posters, drawing became representative of the darker sides of modernity, a means for articulating the reactions of the inner pockets of society. While generically connected with bohemianism and flaneurism during the previous decades, the phenomenon of non-verbal communication and visual consumption culminated during the 1890s, through the activities of alternative groups on Montmartre, primarily the anarchists, the *hydropaths* and the *incoherents*. The printed media, posters and exhibitions activated the potential of the drawing as a direct and free expression that assumes a role in mediating and disseminating unofficial political and social ideas. The subversion of given social models was performed on the border between sub-culture and avant-garde in which anarchists and hydropaths worked, which is reflected in the works by Théophile Steinlen. By introducing the aesthetics of the ugly on posters which advertised famous beauties from Montmartre, Toulouse-Lautrec leads the observer, the consumer, into accepting the different, and the acceptance of the different, like that of marginalised groups, is an important factor in the building of modern sensibility.

A poster is just a mediator in communication by means of a line. The linear record,

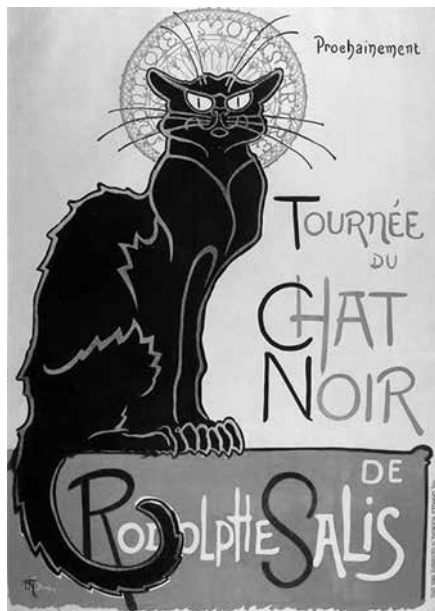
given that it is reduced, concise and synthetic, is easily and quickly perceived and memorised. In the situation of modern acceleration, it is a very effective means for conveying a visual record and for mass communication. The linear record and graphic solutions on posters are registered through involuntary memory. It is that type of sensibilisation of visual perception which was observed/distinguished by Baudelaire in the text 'Painter of the Modern Age'.

Key words: Drawing, poster, the Modern, consumerism, popular culture, social alternative, mass media.



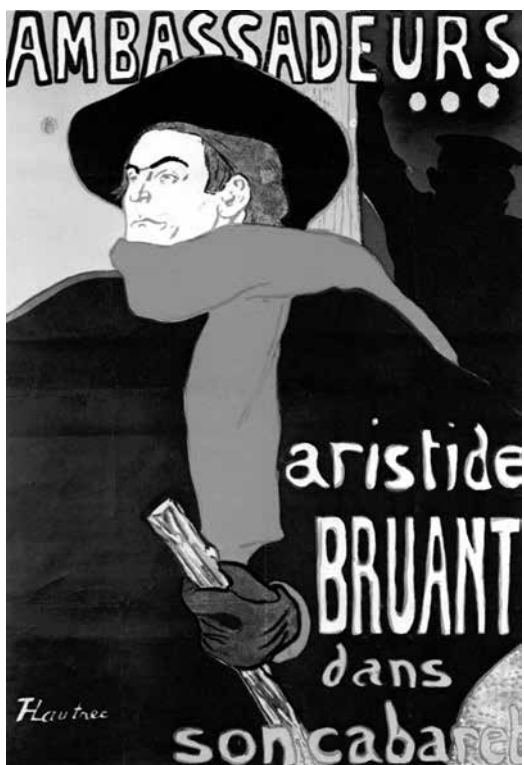
Сл. 1 - Теофил Стенлен, *Le Mirliton*, насловна страна, 9. јун. 1893.

Fig 1 - Théophile Steinlen, 'Le Mirliton', front page, June 9th, 1893



Сл. 2 - Теофил Стенлен, *La tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*, плакат за клуб *Chat Noir*, 1881, литографија, 135 × 95 cm

Fig 2 - Théophile Steinlen, *La tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*, poster for the club *Chat Noir*, 1881, lithograph, 135 × 95 cm



Сл. 3 - Анри де Тулуз-Лотрек, Плакат за кафе *Амбасадор*, 1892, литографија, 150 × 100 cm

Fig 3 - Henri de Toulouse-Lautrec, Poster for the cafe 'Ambassador', 1892, lithograph, 150 × 100 cm

Сл. 4 - Анри де Тулуз-Лотрек, *Иветт Гилбер њоздравља њублику*, 1894, гваш на картону, 48 × 28 cm, Алби, Музеј Тулуз-Лотрека

Fig 4 - Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert Greet the Audience*, 1894, gouache on cardboard, 48 × 28 cm, Albi, Musée Toulouse-Lautrec



Сл. 5 - Морис Жилбер, Тулуз-Лоџрек у шеширу и крзненном шалу Џејн Аврил, око 1892, фотографија, Алби, Музеј Тулуз-Лотрека

Fig 5 - Maurice Guilbert, *Toulouse-Lautrec with the hat and boa of Jane Avril*, cca 1892, photograph, Albi, Musée Toulouse-Lautrec



Сл. 6 - Морис Жилбер, Тулуз-Лоџрек у јапанском коѕтиму, око 1892, фотографија, Алби, Музеј Тулуз-Лотрека

Fig 6 - Maurice Guilbert, *Toulouse-Lautrec Dressed in Japanese costume*, c 1892, photograph, Albi, Musée Toulouse-Lautrec



Сл. 7 - Анри деТулуз-Лотрек, Албум *Иветт Гилбер*, (текст Гистав Жефроа), 1894, литографија, 38,3 × 41 cm

Fig 7 - Henri de Toulouse-Lautrec, Album 'Yvette Guilbert' (text Gustave Geffroy), 1894, lithograph, 38,3 × 41 cm



Сл. 8 - Анри Тулуз-Лотрек, Скица за портрет *Ивет Гилбет* (детал), око 1894, црна, црвена и бела креда на сивом папиру, дим. цртежа 39,6 × 30,2 cm, Кабинет графике, Народни музеј у Београду

Fig 8 - Henri de Toulouse-Lautrec, *Study for the portrait of Yvette Guilbert* (detail), c 1894, black, red and white chalk on gray paper, dimensions of drawing: 39,6 × 30,2 cm, Graphic Arts Cabinet, National Museum in Belgrade

Олга Д. ЖАКИЋ

Београд

ДАРВИНИЗАМ И БОРБА ЗА ОПСТАНАК *ANTROPOIDES* ФРАНТИШЕКА КУПКЕ

Сажетак: Слика *Antropoides* Франтишека Купке настала је у Француској, 1902. године и била је део веће фасцинације природном историјом на разноликој уметничкој сцени Европе. Рад приказује два антропоидна примата у конкурентској борби око женке. Културна и научна клима у којој је уобличено дело, била је потцртана еволуционистичким теоријама и потрагом за човековом прошлошћу. Концепт дарвинизма у визуелној култури 19. века био је исказиван различитим мотивима у сликарству, иницираним теоријом еволуције Чарлса Дарвина, током друге половине века, у свим великим европским центрима. Француски културни круг био је погодно тло за истраживање феномена борбе за опстанак и полног одабирања, као два основна принципа еволуције цивилизације. Визуелизацијом тих принципа, Купка је као централни мотив истакао човека и жену, посредно преко њихових праисторијских, животињских предака, дефинисане физичким, природним бићем и обузетим ограниченом свесном вољом, што се огледа у погледу телесних нагона. Та правила у економији природе постала су изузетно популарна у волунтаристичкој филозофији Артура Шопенхауера, психологији и визуелној култури, а такође представљају основне идеје слике *Antropoides*. Циљ овог рада јесте одређивање места поменутог дела у социјалном, идејном и филозофском контексту *fin de siècle*.

Кључне речи: Франтишек Купка, *Antropoides*, дарвинизам, борба за опстанак, сексуална селекција, теорија еволуције, Француска

У 19. веку промишљања Чарлса Роберта Дарвина (Charles Robert Darwin) о историји и разноликости света, укључујући и теорију еволуције и порекла људског рода, допринела су великим променама у науци, филозофији, друштвеној мисли и религијским веровањима људи. Новембра 1859. године



објављено је његово дело *О пореклу врста*.¹ Оно приказује генерални став о томе што ће ускоро бити названо биолошка или органска еволуција.² Помоћу развоја технологије, илустроване штампе и других медија, дискусије о концепту порекла живота ушле су у домове милиона људи широм Европе, укључујући и уметнике.³ Године 1871. појавило се Дарвиново дело *Порекло човека и сексуална селекција*.⁴ Први његов постулат био је да све врсте које су икада живе на Земљи могу да оформе јединствену лозу предака и објашњава биолошку везу између човека и животиња. Наредне, 1872. године, објављено је дело *Изражавање емоција код човека и животиња*.⁵ У њему Дарвин представља мишљење како не само да су животињске емоције налик човековим већ изражавање неких емоција код човека директно води порекло од животиња и исто је као и код њих.⁶

Дарвинове и идеје његових истомишљеника и противника убрзо су преокупирале умове и дела великих уметника широм света. Дарвинизам у визуелној култури као јединствена струја разрађивао је различите проблеме (учење о архетиповима, трансцендентални еволуционизам, монизам, борбу полова и борбу за опстанак). Испољаво се у свим већим европским земљама. Визуелне представе дарвинистичког концепта у Француској углавном су се бавиле питањем репрезентације праисторијског човека. Француски научници су жељно почели да истражују човекову праисторију, инкорпорирајући уједно ту грану науке у сопствени национални идентитет. У другој половини 19. века дошло је до великог броја открића на пољу антропологије и биологије, као и бројних ископавања. Оснивала су се антрополошка друштва, отварали музеји који су се бавили људском прошлшћу и о свему томе се говорило на разним научним дебатама подстакнутим теоријом еволуције. Француски уметници су се, пре свега, бавили креирањем веродостојних слика базираних на остацима фосила, ископаних тих година на њиховом тлу. Једна таква репрезентација праисторијских људи је слика *Antropoides* (сл. 1) чешког уметника Франтишека Купке (František Kupka).

Различите околности су утицале на његово занимање за људску еволуцију и природну историју, какву је понудио Чарлс Дарвин. Окружење у коме се Купка нашао доласком у Париз пружало је биолошке увиде у људску праисторију. Она постаје центар занимања научних и уметничких кругова. Посебан аспект еволуционистичке теорије исказан на делу *Antropoides* јесу два основна принципа по коме функционишу природа и еволуција. То су борба за опстанак и сексуална селекција.

Борба за опстанак јесте концепт који је Дарвин први пут употребио у својој књизи *Посланак врста*. То је теорија која је у природним и дру-

1 Č. Darwin, *Postanak vrsta*, prev. N. Divac, Novi Sad, 2009.

2 J. Hodge et G. Radick (eds.), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge, 2009, 5.

3 M. Hollein, Foreword in: *Darwin: Art and the Search for origins*, Cologne, 2009, 7.

4 Ч. Дарвин, *Човеково порекло и сјолно огадирање*, прев. Н. Дивац, Нови Сад, 1977.

5 Č. Darwin, *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, prev. N. Mrđenović, Beograd, 2009.

6 M. Hollein, *op. cit.*, 7-8.

штвеним наукама имала далекосежне одјеке, које пратимо до данас. Имала је удела у обликовању целокупног духа времена 19. века, па се појавила и као тема у визуелној култури *fin de siècle*. Дарвин је првенствено употребио термин *природно одабирање* како би означио начело по којем се свака, па и незнатна промена, уколико је корисна, очува у процесу еволуције. Оно представља силу која је неизмерно већа од било којих човекових напора и делује по принципу борбе за опстанак, односно надметања у економији природе.⁷ До такве конкуренције и неизбежног сукоба долази услед опште тежње свих органских бића да се прогресивно, геометријски умножавају.⁸ Јединке ће у процесу активне адаптације и еволуције вежбати своје органе и способности и уједно надвладати оне слабије. Тиме је друштвени напредак цивилизације незаустављив.⁹ Борба за опстанак по Дарвину дешава се између јединки исте врсте, различитих врста, или са физичким условима за живот, као што су храна или клима.¹⁰

У време настанка концепта борбе за опстанак развијена је и идеја полног одабирања – сексуалне селекције, такође, важне за разумевање слике *Antropoides*. Принцип сексуалне селекције Дарвину је помогао да објасни низ чињеница које природно одабирање није могло. Облик полног одабирања не зависи од борбе за опстанак са другим бићима или против спољашњих услова за живот. Дешава се услед такмичења између јединки истог, обично мушког пола, за задобијање другог пола. Резултат тога је бројно потомство победника.¹¹ Дејство полног одабирања је такво да по свом природном закону усавршава мужјаке за борбу ради продужетка врсте. Мужјаци заправо стичу своју грађу не због свог прилагођавања у борби за опстанак, већ због тога што су добили своју надмоћност над супарницима и зато што су то преимућство пренели у наслеђе свом мушком породу. На тај начин заправо делује сексуална селекција. Усавршавање природе дешава се управо под утицајем наслеђивања добрих полних одлика, што иницира превлађивања најбоље јединке и потом врсте или расе.¹² Полно одабирање се одражава и на различитост у грађи између мушког и женског пола, као и на њихове духовне способности. У спољашњем изгледу, у целом животињском царству, укључујући и људе, мушки пол је обично јаче преиначен него женски. Узрок томе Дарвин види у чињеници да мужјаци имају јаче страсти него женке. Стога се мужјаци боре међу собом и потом победници који су освојили женку то преимућство преносе на свој мушки пород. Женка, међутим, иако је сразмерно пасивна и мање страствена обично бира једног мужјака којег претпоставља другима.¹³

7 Č. Darwin, *Postanak vrsta*, prev. N. Divac, Novi Sad, 2009, 82–83.

8 *Isto*, 135.

9 D. B. Paul, "Darwin, social Darwinism and eugenics", in: *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge, 2009, 232.

10 Č. Darwin, *nav. delo*, 84.

11 *Isto*, 106.

12 Ч. Дарвин, *нав дело*, 202–203.

13 *Исто*, 211–213.

Међу главним Дарвиновим тезама, која је занимала и Франтишека Купку, јесте и животињско порекло људског рода. Теорија еволуције је пољуљала креационистичка веровања у свемоћног Бога који одређује судбину света. Када је то било доведено у питање, песимистичка филозофија све више постаје популарна.¹⁴ Нови поглед на свет је проузроковао и генерални страх од пада моралних вредности услед примитивне природе људског рода. Постојала је заједничка стрепња од концепта борбе за опстанак, који су лаици врло лако могли да преведу у феномен агресивног индивидуализма.¹⁵ Ту се, пре свега, мисли на природне нагоне, који су својствени и човеку и животињама. Једина ствар која разликује људе и животиње јесте човекова способност савести, кајања или стида.¹⁶ То су силе које делају ван људског разума и које по закону природе доводе до природног или полног одабирања. Слична промишљања имао је и немачки филозоф Артур Шопенхауер (Arthur Schopenhauer), који је издвојио вољу као срж свега појединачног, а у исто време и целине која се манифестује у свакој природној сили која слепо дела. Воља делује тамо где је не води никакво сазнање, пре свега, у инстинктивним поривима животиња.¹⁷ Свака сила природе, коју Шопенхауер назива вољом, заправо последично доводи до два основна Дарвинова принципа еволуције, а то су природна и сексуална селекција.

Поред дарвинистичких принципа, борбе за опстанак и сексуалне селекције, значајних за идејну анализу дела *Antropoides*, за разумевање Купкине слике од велике важности је и његово лично и уметничко сазревање, које је постепено водило ка разради тих идеја. Он је рођен 1871. године у граду Опочно, у Источној Боемији. Његово уметничко деловање до 1902. године обележио је боравак у Прагу, Бечу и Паризу. Своје прво образовање Купка је добио када је имао седамнаест година, у занатлијској школи у Јаромњеру. Тај период његовог рада обележило је јединствено интересовање за фолклорну и народну уметност, као и за патриотске теме. Године 1888. он је отишао у Праг на академију, где се упознао са чешком назаренском традицијом.¹⁸ Лета 1892. године Купка је дошао у Беч на академију. Његово стваралаштво у аустроугарској престоници значајно је не толико у погледу развитка његових уметничких техника, колико због идеја које су тада биле популарне у Бечу.¹⁹ Купка је интензивно учествовао у интелектуалним дешавањима престонице монархије. Тадашње његово интересовање за спиритуализам и метафизику Имануела Канта (Immanuel Kant) довели су га у контакт и са аустријским и немачким теозофима. Теозофија је за њега представљала прак-

14 J. H. Brooke, "Darwin and Victorian Christianity", in: *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge, 2009, 197-198.

15 *Ibid.*, 199.

16 Ч. Дарвин, *нав. дело*, 110.

17 A. Schopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, knj. 1, prev. S. Marić, Novi Sad, 1981, 117-120.

18 M. Mladet et M. Rowell (ed.), *František Kupka 1871-1857*, New York, 2011, 17-21. <http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/61?tmpl=component>

19 V., K. E. Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču: politika i kultura*, prev. R. Sekulović, Beograd, 1998.

тичну филозофију која му је помогла да се упозна са источњачким учењима. Као и његов пријатељ Карл Вилхелм Дифенбах (Karl Wilhelm Diefenbach), са којим се упознао путем заједничког интересовања за теозофију, Купка је веровао да су већина савременог људског понашања, као и социјални услови у којима људи живе, супротни законима природе и узроци људске беде. Дифенбах, који је у том смислу практиковао и нудизам, користио је своју уметност да подсећа на тежњу човековог повратка природи. Све то ће се одразити и на Купкино уметничко деловање у Француској, кога ће обележити борба против савременог друштвеног поретка и интересовање за људску еволуцију.²⁰ У Паризу је од 1896. године студирао на Академији *Жулијен* (Académie Julian) и потом на Академији лепих уметности (Académie des Beaux-Arts).²¹ Будизам и Шопенхауерова филозофија, које је изучавао у Бечу, нудили су ослобађање од патње капиталистичког света, преко уништења материјалних чежњи и илузија живота.²² Те идеје су узроковале његову наклоност ка анархизму, с којим га је упознао Елизе Реклус (Élisée Reclus), аутор дела *Човек и Земља*, које је Купка илустровао од 1902. до 1905. године. Он је, такође, читао дело *Узајамна помоћ – фактор еволуције*, још једног анархисте и теоретичара еволуције, Петра Алексејевича Кропоткина (Пётр Алексеевич Кропоткин). Кропоткинова теорија проширила је значај кооперације између индивидуалних чланова исте врсте, што је обезбеђивало опстанак целе врсте, пре него индивидуе. Реклус је то даље повезао са сопственом теоријом еволуције, као социјалног феномена.²³ Чињеница да је његов анархизам много дуговао дарвинистичким идејама, као и целокупан дух времена у Паризу, који обележава интензивно интересовање за теорију еволуције, утицаће на Купкине радове, међу којима је и дело *Antropoides*.

Културна и научна клима у којој је настала слика *Antropoides* била је потцртана потрагом за човековом прошлошћу. Чарлс Лајел (Sir Charles Lyell) је у својим *Геолошким доказима о човековој прошлости* из 1863. године систематски доказао тачно колико је старо човечанство. Исте године је и Томас Хенри Хаксли (Thomas Henry Huxley) у *Доказима о човековом месту у природи* аргументовао у корист човекових мајмуноликих предака. Џон Лобок (Sir John Lubbock), Дарвинов присталица, објаснио је камено доба као целину која се састоји из палеолита и неолита у својој књизи *Праисторијско време: Илустрировано на основу остатака из прошлости*, 1865. године. Иако су били неради да прихвате Дарвинове идеје, француски научници су жељно почели да истражују човекову праисторију. Неуролог и краниолог Пол Пјер Брока (Paul Pierre Broca) предузимао је све напоре основавши Друштво антрополога у Паризу (La Société d'anthropologie de Paris), 1859. године. На Универзалној изложби (L'Exposition universelle) у Паризу 1867.

20 M. Mladek et M. Rowell (ed.), *op. cit.*, 25-39.

21 *Ibid.*, 86.

22 C. A. Jones, *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in František Kupka's Search for the Immaterial through 1909* (master thesis), Austin, 2012, 39.

23 P. Leighton, *The liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, Chicago, 2013, 164.

презентовани су праисторијски артефакти и алати из гвозденог доба. Исте године свеже ископани фосили људских остатака су инспирисали научника Луја Фигиера (Louis Figuier) да напише дело *Појава човека*. Фигиер је 1870. године објавио књигу *Примитивни човек*.²⁴ Човекова праисторија је убрзо постала фокус интересовања многих истраживача у Француској. Томе су додатно допринела ископавања фосилних остатака човекових предака широм Европе. Посебно је важно откриће холандског лекара Ежена Дубоа (Eugène Dubois) из 1891. године. Он је први открио *pithecanthropus erectus* (данас *homo erectus*). После тог открића Гистав Швалбе (Gustav Schwalbe) представио је праволинијску концепцију људске еволуције, по којој је *homo erectus* еволуирао у *homo primigeniusa* (неандерталца), и затим у модерног човека. Такав прогресивни поглед на еволуцију у Француској је заговарао археолог Габријел де Мортије (Gabriel de Mortillet), који је постао директор Музеја националне прошлости (Le musée des antiquités nationales) у Сен Жермену 1867. године. Ипак, тек после рушења Другог француског царства и владавине Наполеона III (Louis-Napoléon Bonaparte), 1870. године, Француска је била спремна да заиста уважи дарвинистичке идеје, које су пре тога доживљаване као потенцијална претња веровањима католичке религије.²⁵ То је и било логично с обзиром на то да је католичка црква генерално била идентификована са потенцијалном обновом монархије и Другог царства, и због тога је била виђена као непријатељ Револуције и републиканизма. Сада се у визуелној уметности и литератури тежило према разуму, реалности и натурализму. Уметност је све више деловала у служби слања поруке мира, слободе, људских права и прогреса. С тим у вези може се посматрати идеја уметности, која је, према Купкином мишљењу, увек имала етички циљ и мисију. Он је изражавао јасне ставове, промовишући патриотске идеје у својим делима из прашког периода, борећи се против савременог социјалног и политичког поретка или упућујући јавност у теорију еволуције кроз своја дела, попут *Antropoides*.²⁶

Дело *Antropoides* урађено је у техници гваша на картону. Малог је формата, димензија 59,5 x 62 cm. Датовано је у 1902. годину, приликом Купкиног боравка у Француској. У доњем десном углу потписано је презименом Купка. Оригиналнo дело је застакљено и урамљено и на полеђини слике налазе се ауторска права, која припадају Јиндриху Валдесу (Jindřich Waldes), чешком патриоти, индустријалцу и уваженом колекционару уметности, који је за живота подржавао уметников рад. Купка му је 28. септембра 1921. упутио писмо захвалности за заједничко пријатељство и са њим послао и рад *Antropoides*. Данас је ова слика део Валдесове колекције у Галерији *Јури Швесџка* (Jiří Švestka Galerie), у Прагу.²⁷

24 P. Kort, "Picturing Prehistoric Man in France: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin, and František Kupka" in: *Darwin: Art and the Search for origins*, Cologne, 2009, 212-215.

25 M. Sommer, "Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and 'Distortion' in Early 20th-Century French Science and Press", *Social Studies of Science*, 36/2 (London), 2006, 210-212.

26 M. Mladek et M. Rowell (ed.), *op. cit.*, 30.

27 P. Kort et M. Hollein (ed.), *op. cit.*, 278.

Формални елементи слике исказују сликареву изванредну техничку способност, коју је усавршио током рада на цртежима, графикама и илустрацијама у свом париском периоду. Осећања за линију и боју развио је, пре свега, у занатлијској школи у Јаромњеру. За живота одавао је у својим писањима почаст старом професору Алојзу Студнички (Alois Studnička), специјалисти орнаментације и фолклорне уметности, захваљујући којем је стекао добре основе цртања. Студничка је образовао своје ђаке заборављеном дидактичком методом цртања једноставних или компликованих геометријских линија и спирала. Експресивност у исцртавању линије, која је изражена на приказима три представљена антропоида, Купка је користио поготово у својим сатиричним илустрацијама за анархистичке часописе деведесетих година 19. века у Француској. Дело *Antropoides* открива и сликарево интересовање за интензивне контрастне и вибрантне боје, што, такође, дугује Студнички, чији су ученици учили не само теорију боја Исака Њутна (Sir Isaac Newton) већ и теорије др Вилхелма фон Бецолда (Wilhelm von Bezold) и Квида Шрајбара (Quido Schreiber). У својим дневницима Купка наводи важност коју је за њега имала књига *Психологија боје* др Ернста Вилхелма фон Брука (Ernst Wilhelm von Brücke),²⁸ а боје је додатно разрадио у својим симболистичким делима, потом илустрацијама и цртежима док је боравио у Паризу и, на крају, у апстрактној уметности.

Франтишек Купка је на слици приказао два антропоидна примата у тренутку борбе за освајање женке. Бића која су представљена први је објаснио професор Хаксли у својој књизи *Увод у класификацију животиња*, 1869. године, после чега су његове тезе прихватили сви еволуционисти, укључујући и Дарвина. Природњаци су до тада човека углавном сврставали у засебну врсту, која је на врху и издвојена од остатка органског ланца природе. Хаксли и Дарвин, међутим, сврстали су све примате у три подреда. У антропоиде, где увршћују и самог човека, симијаде, где су мајмуни свих врста, и лемуриде са разноврсним родовима лемура.²⁹ Према томе, теорија еволуције у исту врсту укључује човека, орангутане, шимпанзе, гориле, хилобатесе и друге безрепе мајмуне. Исту визуелну форму приказивања човекових предака Купка ће употребити три године касније, у илустрацијама геоисторијске енциклопедије *Човек и Земља*, Елизеа Реклуса.³⁰ На делима из 1905. године, као што су илустрације *Преци* (сл. 2), *Порекло* (сл. 3), или *Пројрес* (сл. 4), изложена је као и у *Antropoides*, идеја еволутивног праволинијског прогреса друштва. Заправо, једно од првих Купкиних дела које се бави репрезентацијом примата јесте *Краљ мајмуна* (сл. 5) из 1899. године. Оно, међутим, представља прилично традиционални жанр, *singerie* и веома је сличан радовима Габријела Фон Макса (Gabriel von Max), али већ и ту назире се свест о Дарвиновој теорији еволуције, према којој су људи пове-

28 M. Mladek et M. Rowell (ed.), *op. cit.*, 19.

29 Ч. Дарвин, *нав. дело*, 146.

30 P. Leighton, *op. cit.*, 166.

зани са њиховим прецима, приматима. Купкино интересовање за визуелно представљање дарвинистичког концепта појавило се одмах по доласку у Париз. Он је од 1896. године радио као илустратор и карикатуриста за разне часописе попут *Cocorico* и *La Plume*. У то време је Купка редовно посећивао ботаничку башту са зоолошким вртом у оквиру Природњачког музеја (*Le Muséum national d'histoire naturelle*) у Паризу, извором инспирације многих уметника, који су се бавили репрезентацијом праисторијских људи.³¹ Већ и тада, он је у радовима из тог периода назначаво своје прихватање концепта о недостајућој карици, који је био центар занимања француских уметника. Купка је такође 1900. године имао прилике да види *Филозофију* Густава Климта (*Gustav Klimt*), која исказује концепт еволутивног монизма Ернста Хекела (*Ernst Haeckel*).³² Добро упознат са монистичким и теозофским теоријама, Купка је спиритуалистичка схватања инкорпорирао у дарвинистичку теорију и анархистичке постулате. Све те идеје су, заправо, оличене у слици *Antropoides*, која у својим вишеслојним значењима носи универзалну поруку човековог повратка истини и природи.

Сцену борбе Купка је сместио у стеновити морски пејзаж. Сукоб се дешава на типичној бретањској обали, коју је сликар имао прилике да види док је боравио у Трегастелу. То окружење он је први пут приказао у својој слици *Балада о Ејони* (сл. 6), из 1901. године, у којој је био заинтересован за паганску прошлост и симболизам. Касније је тај морски пејзаж употребљавао у многим гвашевима из овог периода, укључујући и дело *Antropoides*.³³ Тиме што је приказао реално природно окружење, Купка је посматрача директно повезао са познатом представом и тиме га приближио антропоидним бићима на слици. Он сада није представио имагинарног другог, као што ће учинити на илустрацији *Неандертјалац* (сл. 7), која је изашла у часопису *L'illustration*, 1909. године, већ директне човекове претке, који су живели на истим просторима као и гледаоци, којима је слика упућена.³⁴ Морски предео је важан стога што Дарвинова теорија еволуције управо океан сматра првобитним местом рођења свих организама. На основу испитивања неких животињских и човекових функција, које се јављају лунарно или недељно, извео је закључак да је морска обала коју купају плима и осека, заправо, првобитна локација постања.³⁵

Аспекти Дарвинове теорије који су интригирани Купку исти су они који касније привлаче и Зигмунда Фројда (*Sigmund Freud*). Осим занимања за човекову прошлост и мапирање недостајуће карике у ланцу еволуције, дело *Antropoides* исказује анималну природу човека, манифестовану као телесна жеља, предиспозиција агресији и полни односи. То су карактеристике које

31 M. Mladek et M. Rowell (ed.), *op. cit.*, 306-308.

32 *Ibid.*, 33.

33 *Ibid.*, 91.

34 M. Sommer, *op. cit.*, 227.

35 Ч. Дарвин, *нав. дело*, 153.

деле људска и животињска врста, а које су плашиле викторијанску елиту у време постепеног прихватања дарвинистичких постулата, или интелектуалце Другог Наполеоновог царства. Идеја ове слике јесу два основна еволуционистичка закона природе – борба за опстанак и сексуална селекција. У касном 19. веку праисторијска звер која се борила за жену постао је у литератури и уметности популаризовани аспект визуелизације принципа полног одабирања. Због замагљене слике између антропоида и човека у Дарвиновој историји, то би могао бити мајмун, неандерталац или *homo sapiens*.³⁶ Овде су у сврху исказивања те идеје приказани човеколики мајмуни – антропоиди, а борба између њих оличава природни процес полног одабирања. У њему најјачи мужјаци, код неких врста и најбоље наоружани, прогоне оне који су слабији и спарују се са најживотнијим и најбоље храњеним женкама, најприправнијим за множење. Мужјаци који заврше као победници не могу да добију женку ако их она потом не изабере. Дарвин напомиње и да удварање примата ни у ком случају није тако прост и кратак посао. Највероватније је да ће женке изабрати најснажније и најсиловитије мужјаке.³⁷ Исход приказаног окршаја на слици може се наслутити. Док је лево представљени примат насликан у јеку своје моћи, са лепо издефинисаним мишићима и у ставу у коме би требало да заплаши супарника, његов противник са видно повређеним десним коленом из кога је потекла крв, већ је на умору снага, са рукама које се једва придржавају за струк снажнијег бића. Управо положај, као и фацијална експресија одважнијег супарника сугеришу јаку страственост која је потребна да би мужјак задобио женку. Та страственост, као главна полна одлика мужјака задобија се на тај начин што су страственији мужјаци производили већи број порода него мање страствени.³⁸ Једно правило по којем функционише сексуална селекција јесте и то да она не може деловати никада ни на једну животињу или човека пре времена за множење. Због тога је мушки пол веома страствен и полно одабирање делује обично на њега, а не на женке. Стога су мужјаци добили оруђа за борбу са својим супарницима, органе да пронађу женку или да је надраже и очарају. Веома је важна и општа дарвинистичка чињеница да се одрастао мужјак разликује више или мање од младог. Као такав, имаће више успеха при задобијању наклоности женке.³⁹ Та специјална оруђа за борбу и секундарне полне одлике по којима се разликује мушки и женски пол, као и старији и млађи чланови истог рода, уочавају се на Купкином *Antropoides*. Иако се сматра да хоминиди свој глас користе углавном за међусобно дозивање или као сексуалну драж, доказано је да они производе веома бурне гласове током борбе са противницима, како би их застрашили. Као и код човека, то је резултат нервних надржаја који доводе до грчевитог стезања готово свих мишића тела или шкргутања

36 B. Larson, "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in *Fin-de-siècle Art*", in: *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, 2009, 176-177.

37 Ч. Дарвин, *нав. дело*, 205–206.

38 *Истио*, 213.

39 *Истио*, 228.

зубима.⁴⁰ Тај натурални феномен представио је и Купка приликом сликања момента борбе, чему је допринела његова техничка експресивност у цртању. Снажним потезима четкице он је акцентовао и накомстрешене маље храбрије животиње на слици. Оне се у овом случају код сисара и нарочито мајмуна и безрепих мајмуна подижу под утицајем узбуђености од страха или љутње.⁴¹ То служи како би створење изгледало веће и страшније свом непријатељу. У том циљу, приказана грива старијег антропоида овде је подигнута, ноздрве су му раширене, а доња усна обешена тако да показује зубе свом супарнику.

Женка коју ће претпостављени победник борбе имати прилику да освоји приказана је са десне стране двојице супарника, на уздигнутој стени. Репрезентована је у мирном ставу, са прекрштеним, спуштеним рукама које држе букет црвеног цвећа. Поглед јој је упућен ка агресивном окршају супротних полова, а на лицу има задовољни осмех. У делу *Изражавање емоција код човека и животиња* Дарвин напомиње да већина антропоидних мајмуна, попут човека, видеви некога ко им је драг, испољава сензацију задовољства, повлачећи углове усана уназад, без икаквог пратећег звука.⁴² У сексуалној селекцији свих примата, теорија еволуције је предност дала мушком полу, склонијем ривалству зарад освајања женке. Сматра се да је женски пол свих врста више пасиван и стидљивији.⁴³ Мање страствена него мужјак, женка је бојажљива и тражи удварање. Црвено цвеће које у рукама држи приказана женка на нашој слици, оличава ту страственост којом она треба да буде освојена. Њена иронична, мирна поза у односу на борбу која се поред ње води и стидљиви положај прекрштених руку осликавају, заправо, природне принципе полног одабирања. Купка је исказао и разлике у секундарним полним одликама између женског и мушког пола. Код сисара, када се полови разликују у величини, као што је то случај са антропоидним мајмунима и човеком, мужјаци су готово увек већи и јачи. Већа снага мушког пола налази се увек у деловима тела који се употребљавају у борби са супарницима, као што су јаки мишићи ногу или руку.⁴⁴ Не само да се полови разликују својом физичком величином већ се истичу и диференције у боји њихове длаке. У свим случајевима мужјак је јаче и живље обојен него женка, а разликује се, такође, од младих оба пола. Женски пол је и мање космат од мушког.⁴⁵ Тако је на Купкином делу мужјак, за кога смо претпоставили да ће однети победу, обојен интензивном браон бојом, док женка има светлоружичасту пут и бледожућкасте маље. Исто правило важи и за духовне способности оба пола. Теорија еволуције и у том погледу истиче мужјаке као енергичније и способније. У 19. веку се сматрало да се женски пол разликује од мушког у менталној диспозицији, поглавито својом већом нежношћу и мањом се-

40 *Исџо*, 481–483.

41 Č. Darwin, *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, prev. N. Mrđenović, Beograd, 2009, 31–32.

42 *Isto*, 159.

43 B. Larson, *op.cit.*, 173–175.

44 Ч. Дарвин, *нав. дело*, 471.

45 *Исџо*, 490.

бичношћу. Сматрало се и да мушки пол за разлику од женског пола у свему може достићи виши степен. Тај однос према жени, који је касније био одбачен, произлазио је из става едукованих викторијанских мушкараца. Неколико Дарвинових савременика, попут Алфреда Расела Волиса (Alfred Russel Wallace) и Сен Џорџа Миверта (St. George Mivart), одбијали су чак и његово мишљење да би жене могле да играју икакву улогу у процесу еволуције.⁴⁶ За Купку је, међутим, жена оличавала принципе универзума и стога је она означавала тријумф животних постулата у хармоничном свету, као и критику дегенеративног стања капиталистичког света.⁴⁷ Како је споменуто, посвећени уметник је био део анархистичког круга на Монмартру, око Елизеа Реклуса касних деведесетих година 19. века. Реклус је у своје идеје инкорпорирао аспекте виталистичке филозофије Хенрија Бергсона (Henri Bergson), који је развио посебну теорију креативне еволуције. Под тим утицајима, Купка је био преокупиран алтернативним сликама жене као генеративног и креативног бића, попут илустрације *Порекло*, из Реклусовог дела *Човек и Земља*. Теме слободне љубави, ослобођене сексуалности и натуразма, биле су део тадашњег анархистичког феминизма којим су се бавили Купка и Реклус.⁴⁸ У том смислу, може се проматрати и сатирична улога женке на делу *Antropoides*.

Визуелизацијом идеје борбе за опстанак и полног одабирања, Купка је као централни мотив истакао човека и жену, посредно преко њихових праисторијских, животињских предака, дефинисане њиховим физичким, природним бићем и обузетим ограниченом свесном вољом, поготово у погледу телесних нагона. Управо те примарне силе природе покрећу сексуалну селекцију као мотор који је обезбедио људску еволуцију. Ту се не ради о невиној, романтичној љубави, коју Дарвин скоро уопште није објашњавао, већ о ултимативном плану природе, а то је репродукција.⁴⁹ Силе које покрећу животиње и човека у акцију и тиме воде до размножавања врсте, јесу љубомора, пасија и борбеност. Теорија еволуције, какву је Дарвин заговарао, много је дуговала идејама немачког филозофа Артура Шопенхауера. Шопенхауер, који је био инспирисан размишљањима Жорџа Кувијеа (Georges Cuvier), Жан-Батисте Ламарка (Jean-Baptiste Lamarck) и других мислилаца, предвидео је многе Дарвинове теорије и био и цитиран у његовом *Пореклу човека*.⁵⁰ Занимање за источњачка учења, која су нудила ослобођења преко уништења спољашњих човекових тежњи, повећала су Купкина интересовања за Шопенхауерову филозофију. Проучавање анархистичких погледа на социјални поредак у свету додатно га је привукло еволуционистичким теоријама. Сличности у општим погледима Фридриха Вилхелма Ничеа (Friedrich Wilhelm Nietzsche), Шопенхауера и Дарвина истакнуте су од тре-

46 J. Endersby, "Darwin on generation, pangenesis and sexual selection", in: *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge, 2009, 89.

47 P. Leighton, *op. cit.*, 145.

48 *Ibid.*, 171.

49 B. Larson, *op. cit.*, 175.

50 Ч. Дарвин, *нав.гело*, 533.

нутка када су дарвинизам и ови филозофи постали популарни у Немачкој. Како је Франтишек Купка дуго био део германског културног круга, док је боравио у Бечу, готово сигурно да је био упућен у везе између песимистичке филозофије и теорије еволуције. Дарвин у 20. поглављу своје књиге посебно афирмише значај еротског нагона у процесу еволуције и прогреса.⁵¹ Он је човеку, исто као и било којој животињи, крајњи циљ, највиша сврха постојања. Његова прва тежња јесте воља за самоодржањем и чим се то оствари, биће даље тежи да продужи своју врсту. Природа, чија је суштина воља за живот, својом силом гони људе и животиње да се размножавају. Када то учини, природа је остварила свој циљ и потпуно је равнодушна према смрти индивидуе јер је њој, као манифестацији воље за живот, стало само до врсте и, према томе, индивидуа јој не значи ништа.⁵² Бол или смрт не оспоравају вољу за живот, већ су његов саставни део и њему припадају. Оплођење, супротност смрти њу потпуно држи у равнотежи.⁵³

Идеја Купкине слике *Antropoides* оличава најмоћнији фактор људске цивилизације. Слободна љубав и сексуална селекција извршили су највећи утицај на прогрес људске историје. Хекел, са чијим је делом Купка био у прилици да се упозна док је боравио у Бечу, сматрао је и да упркос поетској глорификацији, љубав није ништа друго до изборни афинитет мушке и женске полне ћелије. Тако све што остаје на крају после љубави, лепе или трагичне, јесте стварање следеће генерације.⁵⁴ Купка је под утицајем теозофије, филозофије и науке на природу уопштено гледао кроз призму сексуалности. Свет је посматрао као композицију материје и синергије, органског и неорганског, физичког и метафизичког (у шта се убрајају невидљиве силе природе, попут претходно разматраног полног нагона).⁵⁵ Један аспект његовог занимања за анархистичке идеје деведесетих година 19. века јесте критика буржоаског друштва које експлоатише огромни капитал и одбацује ствари попут економске стабилности, правде и љубави, у корист монетарне или криптомонетарне трансакције, какав је и брак, тачније институција брака. Часопис *L'anarchie*, у којем је Купка радио као илустратор, подржавао је натуралистички концепт обожавања природе и слободну љубав, за разлику од брачне институције.⁵⁶ Управо борба која се одвија на слици *Antropoides* представља тежњу човековог повратка природи, исконским, неисквареним нагонима, који воде у напредак цивилизације, преко дарвинистичког принципа полног одабирања. Будућност те цивилизације лежи у опстанку најспособнијих, који иза себе остављају пород, а у наслеђе ће пренети све оне карактеристике погодне за развој једног друштва.

51 M. N. Forster et K. Gjesdal (ed.), *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, Oxford, 2015, 685-686.

52 A. Šopenhauer, *nav. delo*, 294.

53 *Isto*, 295.

54 M. Morton, *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*, Dorchester, 2014, 122-123.

55 P. Leighton, *op. cit.*, 147.

56 *Ibid.*, 155.

ЛИТЕРАТУРА:

- Brooke, John Hedley. "Darwin and Victorian Christianity", in: *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 197-218.
- Дарвин, Чарлс. *Човеково порекло и силно одабирање*, прев. Н. Дивац, Матица српска, Нови Сад, 1977.
- Darvin, Čarls. *Izražavanje emocija kod čoveka i živoinja*, prev. N. Mrdenović, Dosije studio, Beograd, 2009.
- Darvin, Čarls. *Postanak vrsta*, prev. N. Divac, Akademska knjiga, Novi Sad, 2009.
- Endersby, Jim. "Darwin on generation, pangenesis and sexual selection", in: *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 73-95.
- Jones, Chelsea Ann. *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in František Kupka's Search for the Immaterial trough 1909* (master thesis), The University of Texas, Austin, 2012.
- Kort, Pamela. "Picturing Prehistoric Man in France: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin, and František Kupka", in: *Darwin: Art and the Search for origins*, Wienand Verlag, Cologne, 2009, 212-220.
- Larson, Barbara. "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in *Fin-de-siècle Art*", in: *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, University Press of New England, Hanover, 2009, 173-194.
- Leighen, Patricia. *The liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- Mladek, Meda et Rowell, Margit (ed.). *František Kupka 1871–1857*, Guggenheim Museum, New York, 2011, 17-21.
- <http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/61?tmpl=component> [приступљено: 15. 2. 2016]
- Morton, Marsha. *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*, Ashgate Publishing Group, Dorchester, 2014.
- Paul, Diane B. "Darwin, Social Darwinism and eugenics", in: *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 219-243.
- Reclus, Élisée. *L'Homme et la Terre 1, Libraire Universelle Paris, 1905*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472/> [приступљено: 1. 3. 2016]
- Reclus, Élisée. *L'Homme et la Terre 6, Libraire Universelle Paris, 1905*. <https://archive.org/details/lhommeetlaterre00reclgoog> [приступљено: 1. 3. 2016]
- Sommer, Marianne. "Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and 'Distortion' in Early 20th-Century French Science and Press", *Social Studies of Science*, 36/2 (London), 2006.
- Forster, Michael N. et Gjesdal, Kristin. *The Oxford Handbook of German Philosophy in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 2015.
- Hodge, Jonathan et Radick, Gregory (ed.). *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Hollein, Max. Foreword in: *Darwin: Art and the Search for origins*, Wienand Verlag, Cologne, 2009, 7-12.

Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava*, knj. 1, prev. S. Marić, Matica Srpska, Novi Sad, 1981.

Šorske, Karl E. *Fin-de-Siècle u Beču: politika i kultura*, prev. R. Sekulović, Geopoetika, Beograd, 1998.

DARWINISM AND THE STRUGGLE FOR SURVIVAL
FRANTIŠEK KUPKA'S *ANTROPOIDES*

SUMMARY

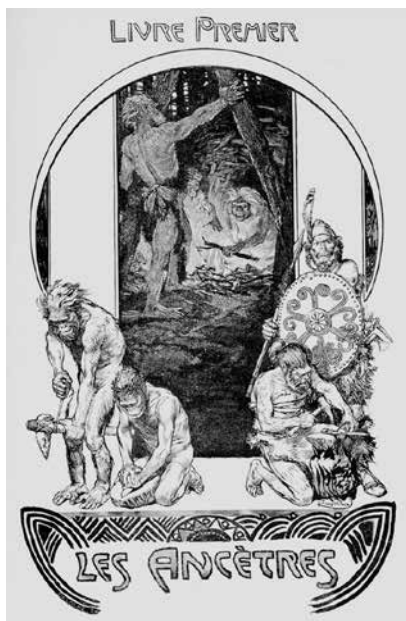
František Kupka's work '*Antropoides*' was created in the midst of the diverse 19th century art scene in France, where the concept of Darwinism was increasingly gaining in relevance. A specific visual culture was formed which responded to Darwin's theory of evolution and the scientific debates it initiated. Darwin not only provided scientific evidence of man's animal origins; he undermined beliefs concerning identity, free will, and a teleological universe. Kupka's attitude towards the theory of evolution was part of a larger fascination with natural history, and he himself expressed the opinion that life is driven by impersonal motivating forces, represented in the power of nature. For his elaboration of the concept of Darwinism there were two basic significant principles of human evolution – the struggle for survival and sexual selection, which Kupka expressed in his painting. He stated his personal affirmation of the theory of evolution by painting the human anthropoid ancestors, who are in their essence driven by the same forces of nature as modern man is. Hominids in the work '*Antropoides*' are overwhelmed by the deepest inner impulses shared by humans and animals, and these are passion and pugnacity, as blinding instincts that drive beings into action. These instincts, which were elaborated by the German philosopher, Arthur Schopenhauer, represent the most powerful confirmation of life. Their ultimate goal is to provide the next generation that will evolve further by the same principles. Thereby, Kupka indicated the main message of his painting, and that is the certain progression of civilisation. Finally, the work expresses his anarchist conviction that if the modern world could free itself from the anti - life forces of capitalism, a society in harmony with nature could emerge. This progress, providing social improvement, is possible only by the survival of the fittest individuals who live in accordance with natural laws and are in harmony with them. With its universal idea, the work '*Antropoides*' invites mankind to return to the true, primaeval values that are reflected in nature's rules of functioning.

Key words: *Antropoides*, František Kupka, Darwinism, struggle for survival



Сл. 1 - Франтишек Купка, *Antropoides*, 1902, 59,5 x 62 cm, гваш на картону, Jiří Švestka Galerie, Praha (Larson, Barbara, "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in Fin-de-siècle Art", in: *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, 2009, 183)

Fig 1 - František Kupka, *Antropoides*, 1902, 59.5 x 62 cm, gouache on cardboard, Jiří Švestka Galerie, Praha (Larson, Barbara, "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in Fin-de-siècle Art" in: *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, 2009, 183.)



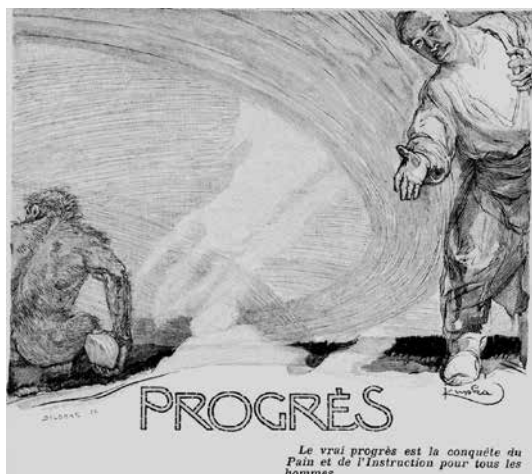
Сл. 2 - Франтишек Купка, *Преци*, 1905, непознате димензије, цртеж, (É. Reclus, *L'Homme et la Terre 1*, Paris, 1905, 1) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472/f25.item>

Fig 2 - František Kupka, *Ancestors*, 1905, drawing, (É. Reclus, *L'Homme et la Terre 1*, Paris, 1905, 1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472/f25.item>)

Сл. 3 - Франтишек Купка, *Порекло*, 1905, непознате димензије, цртеж, (É. Reclus, *L'Homme et la Terre 1*, Paris, 1905) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472/f27.item>

Fig 3 - František Kupka, *Origin*, 1905, drawing, (É. Reclus, *L'Homme et la Terre 1*, Paris, 1905, 3. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472/f27.item>)





Сл. 4 - Франтишек Купка, *Пројрес*, 1905, непознате димензије, цртеж (É. Reclus, *L'Homme et la Terre* 6, Paris, 1905, 501) <https://archive.org/stream/lhommeetlaterre00reclgoog#page/n524/mode/1up>

Fig 4 - František Kupka, *Progress*, 1905, drawing, (É. Reclus, *L'Homme et la Terre* 6, Paris, 1905, 501. <https://archive.org/stream/lhommeetlaterre00reclgoog#page/n524/mode/1up>)

Сл. 5 - Франтишек Купка, *Краљ мајмуна*, 1899, 59 × 52 cm, водене боје и пастел, Национална галерија у Прагу (Mladek, Meda et Rowell, Margit (ed.), *František Kupka 1871-1857*, New York, 2011, 311)

<http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/61?tmpl=component>

Fig 5 - František Kupka, *The Monkey King*, 1899, 59 × 52 cm, watercolour and pastel, National Gallery in Prague (Mladek, Meda et Rowell, Margit (ed.), *František Kupka 1871-1857*, New York, 2011, 311.

<http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/61?tmpl=component>.



Сл. 6 - Франтишек Купка, *Балада о Ејони*, 1901–1902, 83,5 × 126,5 cm, уље на дрвету, Национална галерија у Прагу (Mladek, Meda et Rowell, Margit (ed.), *František Kupka 1871-1857*, New York, 2011, 94)

<http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/61?tmpl=component>

Fig 6 - František Kupka, *Epona-Ballade*, 1901-1902, 83.5 × 126.5 cm, oil on wood, National Gallery in Prague (Mladek, Meda et Rowell, Margit (ed.), *František Kupka 1871-1857*, New York, 2011, 94.

<http://www.guggenheim.org/component/flippingbook/book/61?tmpl=component>.)



THE MAN OF LA CHAPELLE-AUX-SAINTE: AN ACCURATE RECONSTRUCTION OF THE PREHISTORIC CAVE-MAN WHOSE SKULL WAS FOUND IN THE DEPARTMENT OF CORREZE.

Сл. 7 - Франтишек Купка, *Предак: Човек од двадесет хиљада година (неандерталац)*, 1909, илустрација часописа *L'Illustration* (фeбруар 1909), (Sommer, Marianne, "Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and 'Distortion' in Early 20th-Century French Science and Press", *Social Studies of Science*, 36/2 [London], 2006, 227)

Fig 7 - František Kupka, *An Ancestor: A Man of Twenty Thousand Years Ago (Neanderthal)*, 1909, illustration in the magazine *L'Illustration* (February 1909), (Sommer, Marianne, "Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and 'Distortion' in Early 20th-Century French Science and Press", *Social Studies of Science*, 36/2 [London], 2006, 227.)

Игор Б. БОРОЗАН

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

УОБЛИЧАВАЊЕ И РЕЦЕПЦИЈА СЛИКЕ ДОЛАЗАК ЦАРА ДУШАНА У ДУБРОВНИК МАРКА МУРАТА У СВЕЛОСТИ КОНЦЕПТА ЕСТЕТСКОГ ИСТОРИЗМА*

Сажетак: Слика монументалних размера *Долазак цара Душана у Дубровник* Марка Мурата била је предмет бројних критичких осврта у време њеног излагања на Светској изложби у Паризу 1900. године. На највећој уметничкој смотри слика је позитивно валоризована, што потврђује и додела бронзане медаље њеном аутору. Истовремено је слика у домаћој историографији изазвала низ опречних ставова, који су је довели у везу с актуелним идејним и стилским изразима времена. Поједини тумачи препознали су у Муратовој слици потрагу за антикварном и археолошком реконструкцијом славног доба националне историје. Критичари су се бавили и формалним одређивањем слике, препознавајући актуелне цитате и изразе, који су доприносили идеји да се сврховитост уметничког дела не исцрпљује у аутентичном представљању предмета/тема, већ се она проналази у форми као изразу уметничког субјекта. Драматична историја постала је у Муратовој визији релаксирани естетизовани објекат, који је сликар, својом имагинацијом, превео из домена литерарне историзације у оквир естетизованог историјског жанра, прилагођеног поднебљу Медитерана. Мурат је на тај начин уобичајени поступак архивског конституисања историјских слика ускладио с идејом поетске прераде повеснице. Бројност мотива из националне историје, као и стваралачко преузимање цитата и формалних решења из актуелних театарских, културних и уметничких пракси омогућили су да се слика *Долазак цара Душана у Дубровник* коначно смести у токове савремене европске уметности на крају 19. века.

Кључне речи: Марко Мурат, естетизовани историзам, Дубровник, цар Душан Немањић, историјски жанр, Медитеран, поетска прерада историје

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства науке и просвете Републике Србије, под називом *Представе идентитетима у уметности и вербално-визуелној култури новог века*, под редним бројем 177001. Посебну захвалност дугујем музејским саветницима Љубици Миљковић и Гордани Станишић, које су ми омогућиле непосредни увид у слику и припремне цртеже Муратове композиције.



Марко Мурат је на своју иницијативу извео слику *Долазак цара Душана у Дубровник* у периоду од 1899. до 1900. године (сл. 1).¹ Део средстава за њену израду приложио је краљ Александар Обреновић, а већу суму је уложио сам Мурат, и слику довршио у сали палилуске школе у Београду. Уметникова слика је осмишљена са патриотском намером да она младом српском монарху буде подстицај за културно и духовно уједињење јужнословенског корпуса.² Слика представља моменат свечаног доласка у град цара Душана у Дубровник 1350. године.

Полемика током 1900. године, објављивана на страницима водећих српских листова, између Божидара Николајевића, Симе Матавуља и Милоја Васића, указује на снажно исказану критичку свести виђенијих културних делатника српског јавног мњења.³ Накнадна критичка историографија је углавном на позитиван начин приступила анализи Муратове слике. Милан Кашанин⁴ и Дејан Медаковић⁵ препознали су на слици уравнотежење старијих традиција заснованих на поштовању академских постулата (цртеж, иконографија, форма), уобличених на постпилотијевском, минхенском декоративно-историјском сликарству, и уметању алтернативних изама (пленеризам, сецесија, импресионизам) сублимираних у примени блештаве светлости и превласти колорита.⁶

Несумњива историчност и патриотска мобилност дефинисале су тему и садржај Муратове монументалне слике. На место слике у медијском систему репрезентације српске државе указала је Вера Ристић.⁷ Интернационална уметничка критика препознала је вредност овог дела, изложеног у српском павиљону на Светској изложби у Паризу 1900. године, што потврђује и његово смештање у оквиру важећег канона репрезентативне и националне културе европских нација, о чему је у новије време дискутовано и у домаћој науци.⁸ Слика је анализирана у контексту исконструисане излагачке државне стратегије представљања јединственог балканског наслеђа укусу европске публике, уметнутог у епски приповедачки наратив у служби патриотске пропаганде,⁹ што је у извесној мери садејствовало са раније изложеним

1 Слика изведена у техници уља на платну налази се у Народном Музеју у Београду под инв. бр. 516 (1254, 2011). Димензије слике су 320 x 500 cm. Слика је потписана ћирилицом у доњем десном углу: *М. Мурај 1900*. Назив слике *Долазак цара Душана у Дубровник (Улазак цара Душана у Дубровник)* прихватили смо у складу са разјашњењем њеног изворног назива на француском *L'entrée du tsar Douchan à Raguse*, који је преузет из званичног каталога Светске изложбе у Паризу: Љ. Миљковић, „Дела Марка Мурата у Збирци југословенског сликарства XX века“, у: *Марко Мурај. Из ризнице Народне музеја. У часој 150 година од рођења*, Београд, 2014, 25.

2 *Истио*, 16.

3 Више о полемици: *истио*, 24–31.

4 Б. Поповић, *Два века српског сликарства*, Београд, 1942, 41.

5 Д. Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд, 1981, 20.

6 Љ. Миљковић, *нав. дело*, 31.

7 В. Ристић, *Марко Мурај*, Крушевац, 1969.

8 Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006, 96, 325.

9 С. Чупић, *Теме и идеје модерне. Српско сликарство 1900-1941*, Нови Сад, 2008, 21.

недоумицама Лазара Трифуновића о дејству оваквих позоришних кулиса, у које је један народ салио своје политичке и историјске традиције.¹⁰

У новијим научним освртима доминира уравнотежени приказ морфолошких и феноменолошких одредница композиције *Долазак цара Душана у Дубровник*, који се препознаје у свези занатске вештине и примени нових уметничких израза (пленеризам, сецесија...).¹¹ Муратово дело смештено је у простор између аутономије форме и идејног садржаја, који потврђује дуална форма цртежа заснованог на динамичном и лирском принципу. Муратова најславнија слика, као парадигма његовог опуса, поима се као ликовни запис између традиционалних решења и нових стремљења декаденције, симболизма.¹²

ИСТОРИЈСКО СЛИКАРСТВО И АКАДЕМИЈА ЛЕПИХ УМЕТНОСТИ У МИНХЕНУ

Култура и уметност 19. века умногоме се огледају у свеприсутном историзму. Искусвена прошлост дефинише се као нужни ехо имагинације, која се не исцрпљује у егзактном дискурсу материјалних сведочанстава. Упркос почетним ставовима о релативизацији историје, у 19. веку дошло је до снажног преокрета, засниваног на све израженијој вери у напредак науке. Очекивање јавности је сублимирано у тези да је позитивистичко виђење прошлости неопходно за разумевање садашњости.

Међутим, већина историјских осврта на прошлост уметнута је у међупростор између слободне имагинације и слојевитих научних сазнања. Машта уметника се повлачила пред критичком и аналитичком реинтерпетацијом прошлости, која је с временом постала централно естетско питање средином 19. века. Тако је субјективни и визионарски поглед уназад, усклађен са аналитичком реконструкцијом некадашњице, чинио јединствени простор између, наизглед, супротстављених полова поимања оживљавања прошлости. У складу с органицистичким поимањем самодефинисања нације, историја је постала исходиште и циљ новоформираних европских нација. Ове нације се коначно саморазумевају у историји, поетизованој у тоталитету националног духа израженог у визуелним¹³ и литерарним медијима.¹⁴

У основи програма европских ликовних академија у 19. веку уписано је албертијевско начело о повесници као основној претпоставци нараторског уобличавања историјског сликарства.¹⁵ Канонизација историјског сликар-

10 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1973, 32.

11 Љ. Миљковић, *нав. дело*, 29.

12 Г. Станишић, „Одраз слика у цртежима Марка Мурата“, у: Марко Мурат. *Из ризнице Народног музеја. У часни 150 година од рођења*, Београд, 2014, 54–55.

13 Н. Макуљевић, *нав. дело*, 2006.

14 W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Mediem*, Wien, 2010, 219–239.

15 J. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago and London, 1992; S. Brajović, „Entoni Blant i renesansna umetnička teorija“, у: E. Blant, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, Београд, 2004, 166.

ства почивала је на подударности са књижевних гранама – реториком и поезијом. Слика је, попут ретора, на основу своје вештине склапања боја и цртежа компоновао слику. Истовремено, формалне елементе слике морао је да усклади са основом историјског сликарства – фабулом. Историја је поимана као прича коју сликар пикторалним језиком преноси на перспективно искодирано платно, које се уобличава у осмишљену сцену за приказ достојних појединаца (хероји, богови, светитељи). Приказ племенитог људског тела у херојској акцији подразумевао је визуелизацију славног догађаја заснованог на артифицијелној преради литерарног наратива. Стога је историјско сликарство замишљено као фиктивни поглед у славну прошлост. Оно је имало обавезу да истакне херојски наратив, сублимиран дејством геста и ефектне позе главних протагониста радње, са циљем да се подстакне и покрене посматрач. Историјско сликарство је континуирано трајало до Француске револуције,¹⁶ да би потом своју виталност обновило у складу са новим околностима, али и са начелима европског сликарства 19. века.

Врхунац историјског сликарства повезан је са деловањем Карла Теодора фон Пилотија (Carl Theodor von Piloty), угледног професора минхенске академије, који средином века постаје доминатна фигура немачке уметничке сцене.¹⁷ Његове монументалне необарокне историјске слике, засноване на савременом позоришном искуству, величале су значај историје у људској цивилизацији.¹⁸ Слика је, попут режисера, инсценирао тамне позоришне слике, које су у складу са академском праксом имале изразити атељерски карактер. Упркос афективној театралности, приказани догађаји из узорне светске историје представљани су на реалистичан начин у складу са објективним сагледавањем прошлости.

Силазак Пилотија са историјске сцене довео је до озбиљних промена у раду Академије лепих уметности у Минхену.¹⁹ Историјско сликарство последњих деценија века, које се делимично одржавало само у појединим делима Пилотијевих ученика (Николаос Гизис/Nikolaos Gyzis...) губило је примат у хијерархији ликовних жанрова. Деловање Линденшмита (Wilhelm von Lindenschmit d. J.) и Дајца (Ludwig Dietz), као професора на катедри за историјско сликарство, није више подразумевало неповредивост историјског сликарства. Придавање значаја жанр-сликарству означило је период интензивног уплива овог *ниског* стила у оквиру достојног историјског сликарства. Тако је прозаична свакодневица започела десакрализацију узвишеног историјског сликарства, растакајући његов доскорашњи неприкосновени примат. Од 1880. године, у минхенском сликарству је приметан

16 S. Germer et. H. Kohle, Hubertus, "From the Theatrical to the Aesthetic Hero. On the Privatization of the Idea of Virtue in David's Brutus and Sabines", *Art History* 2, 1986, 168-184.

17 R. Baumstark et. F. Büttner, *Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, München, 2003.

18 F. Büttner, „Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Ibid.*, 22–68.

19 B. Jooss, „Die Behauptung der Münchener Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918)“, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, G.. Nikolaus, W. Grasskamp et. F. Matzner (eds.), München 2008, 55-55.

и импресионистички уплив (предмети се обасјавају дневном светлошћу), који је допринео слабљењу вековног постулата о чврстој форми и разговетним бојама.

Напоредо са званичним академским канонима, заснованим на правилима поштовања цртежа, копирања старих мајстора и античких модела и познавања историјског костима, дошло је до становитих промена у програму минхенске академије. Особито су велике промене у њеном раду наступиле између 1891. и 1899. године, у време управничког мандата Лудвига Лефца (Ludwig von Löfftz). Именовање Паула Хекера (Paul Höcker) за наставника сликарства додатно је поспешило наставак реформи и примену нових тенденција у наставном процесу на Академији. Укидање цењене античке класе 1885. године координирало је са отварањем природњачке класе. Хекер је у складу са модерним тенденцијама увео нова изражајна средства: сунчеви светлост, јасне боје... За време летње паузе, наставник је са својим ученицима одлазио у природу како би се концепт сликарског процеса изместио из атељеа у оквиру природног света. Сугеришући ученицима самостално виђење спољашњих феномена, Хекер је најавио примену концепта пленеризма, који је групи млађих и либералнијих сликара с временом постао веома привлачан (Ангело Јанк/Angelo Jank...). Најпознатији Хекеров следбеник био је Карл фон Мар (Carl von Maar), који је сликао у складу с актуелним симболистичким и импресионистичким тенденцијама. Његова намера да озбиљност историје делимично релаксира овоземаљским жанр-темама није остала незапажена ни међу страним питомцима Академије Карл фон Мар ... Поменуте тенденције су додатно истакле интернационализацију минхенске сцене последњих деценија 19. века.²⁰ Либерална пракса на Академији, угледан статус социјално етаблираних уметника (Франц фон Штук/Franz von Stuck, Франц фон Ленбах/Franz von Lenbach...) и релативно добри услови живота допринели су да Минхен постане интернационално седиште уметности.²¹ Бројни питомци из Европе и Америке обучавали су се на Академији лепих уметности, која је својим космополитским карактером потиснула париску. У Минхену су се школовали и уметници из словенског света,²² који су осим образовања на Академији стицали праксу у приватним уметничким школама, које су водили знаменити сликари попут Антона Ажбеа (Anton Ažbe).

Из такве климе изникли су многи сликари који су у свом опусу комбиновали старије идејне и иконографске обрасце са савременим сликарским изражајним поступцима. Сликаство истакнутих минхенских уметника, попут Макса Либермана (Max Liebermann), Макса Слефгота (Max Slevgot),

20 L. Krempel, „Wie international war die Münchener Kunstakademie?“, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, 264–271.

21 F. Büttner, „The Academy and Munich's Fame as a City of Art“, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, C. Kohle et H. Thielemans (eds.), Deutsche Kunstverlag, Berlin München, 2009, 27–42.

22 L. Krempel, *loc. cit.*, 266–267; J. Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд, 1985.

у новијој науци се мање оцењује као реалистични жанр, а више као студија светла и боје која садржи снажну естетску ноту.²³ Освајање слободе у приказивању светлости – одлике пленеристичког сликарства (*freilicht malerei*) – у немачкој средини није било у вези са одјецима француског импресионизма,²⁴ али је несумњиво означило нове тендеције планираног субјективног представљања природе у слободном простору (*Stimmungsimpresionismus*), у извесној мери удаљеног од доминантног минхенског идеализма.

Натурализам, немачки импресионизам, симболизам и сецесијски израз у највећем броју случајева нису значили радикалан раскид са академским сликарством, будући да је већина истакнутих уметника стекла диплому на минхенској академији. Отуда је званична културна и уметничка пракса, упркос појави прогресивних уметничких израза, остала основна константа минхенске уметничке сцене крајем 19. века.²⁵

У таквој атмосфери Марко Мурат се уписао на минхенску Академију 1887. године, у класи сликања по природи. Током студија је похађао часове код истакнутих професора Карла Раупа (Karl Raupp), Ота Зајца (Otto Seitz), Лудвига фон Хертериха (Ludwig von Herterich) и Вилхелма фон Линденшмита (Wilhelm von Lindenschmit), који су управо манифестовали прелазни период минхенског сликарства између поштовања старијих традиција,²⁶ усклађених са етаблираним статусом државних професора, и поступног прихватања нових уметничких струјања оличених у рађању интернационалне модерне.²⁷

ЕСТЕТИЗОВАНИ ИСТОРИЗАМ КАО ПРЕТПОСТАВКА УОБЛИЧАВАЊА СЛИКЕ ДОЛАЗАК ЦАРА ДУШАНА У ДУБРОВНИК И СРПСКА КРИТИКА СА ПОЧЕТКА 20. ВЕКА

Немачки теоретичар књижевности Хајнц Шлафер (Heinz Schlaffer) дефинисао је естетски историзам као рестаураторску и аполитичну форму историјског мишљења,²⁸ и то у периоду између Хердера и немачке културно-конзервативне књижевности с почетка 20. века.²⁹ Шлафер је естетизовани историзам сагледао као неутрални, описни приказ историјског тренутка који надилази идеолошку и прогресивистичку поставку прошлости. Негирајући

23 H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag, 2005, 181–185.

24 H. Kohle, „Die Münchener Akademie in den Jahren 1849-1886. Glanzzeit und Krisenphänomene“, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, 53.

25 U. Frohne, Ursula, „A kind of Teutoonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artist in Munich“, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, 73–86.

26 Љ. Миљковић, *нав. дело*, 16.

27 H. Locher, *loc.cit.*, 171–181.

28 H. Šlaffer, *Kratka istorija nemačke književnosti*, prev. D. Gojković, Beograd, 2014; V. Thorsten, „Enleitung“, *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike in Ästhetischen Historismus*, E. Osterkamp et T. Valk (eds.), Berlin/Boston, 2011, 1–20.

29 D. Fulda, „Bilder und Geschichten. Einbildungskraft und Evidenz Lebendigen Historismus“, *Ibid.*, 25–26.

поимање тоталне историје као динамичког и свеузорног наратива, немачки теоретичар је естетизовану историју сместио у шири концепт имагинарног света подсећајних слика, који је у великој мери дефинисао и концепт академског сликарства друге половине 19. века. Отуда естетизирање на Муратовој слици указује на уметникову тежњу да позитивистички устројену историјску слику преобрази у оквиру ванвременског тренутка подсећајних слика.

У српској критичкој историографији Муратова слика *Долазак цара Душана у Дубровник* изазвала је одређене контроверзе. Полемиком између Божидара Николајевића, Симе Матавуља и Милоја Васића бавила се у скорије време Љубица Миљковић.³⁰ Овде ћемо се осврнути само на најважније сегменте из слојевите размене критичких ставова о Муратовој слици. Тезе Божидара Николајевића потврђују став о приметној напетости између концепта естетизованог историјског сликарства и уплива нових формалних и идејних праваца оличених у пленеризму и другим ликовним изразима. Николајевић похвално истиче Муратову намеру да прикаже долазак цара Душана у Дубровник 1350. године у „једном важном историјском моменту“.³¹ Критичар истиче ваљаност канонизованих постулата историјског сликарства, који претпостављају приказ хероја у оптималном историјском тренутку. Поред узвишене теме, критичар и у формалним одредницама проналази потврду захтеваних постулата академске уметности:

„Г. Мурат нас је својим распоредом осведочио о свом чувству за естетично испуњавање простора; а та особина је један од битних услова за савршенство у сликарству, као и у вајарству, и у архитектури“.³²

Поменуто испуњавање формалних и структуралних одредница академске уметности није у потпуности задовољило Николајевића, јер истиче да је сликар:

„изнео Душана некако одвећ сетно-благог, чисто растуженог, у чему готово оскудева једна оличена енергија, какав је и био некадањи господар Балкана... било би природније видети Душана озареног мушким изразом и чврстином карактера, него онако сентиментално-доброћудног“.³³

Критичка опаска Божидара Николајевића на рачун безпокретног и декадентног изгледа цара Душана указује на шири контекст вредновања декадентности у европској култури крајем 19. века. Многим уметницима су дозлогрдили естетски идеализам, дегенерација, изрази песимизма и девијације, као парадигме несталности и растакања важећег и постојаног канона високе културе. У суштини критичких ставова о декадентности лежи поставка да она замагљује реалност, и тако ружи објективно и прогресивно конципирану

30 Љ. Миљковић, *loc. cit.*, 24–31.

31 Б. Николајевић, „Српска уметност на Париској изложби“, *Бранково коло* 8, 1900, 250.

32 *Истио*, 251.

33 *Истио*.

историју.³⁴ Насупрот реализму и идеализму, декаденција одбија да прихвати дистинкцију између привида и стварности, лажи и истине, и тако представља „асиметрију у логици апсолутне разлике“.³⁵ Она негира достизање циља садржаног у напретку одрживог идеала, и стога у својој вишесмислености разара постулат универзалне и објективне реалности (истине). Етимолошки деконструисана реч декаденција, извучена из латинског *da cedere*, означава пад и руинирање целокупног друштва. Упркос увреженом мишљењу да декаденција подрива грађански морал, јер је у извесној мери критички настројена спрема доминантних културних и етичких норми, она је била део доминирајућег естаблишмента. У бекству од баналности свакодевице и перманентне индустријализације, уметници декаденције садејствовали су са жељом грађанства да их уметност подстакне, изненади, па чак и шокира. Прохтев за узбудљивим визуелним задовољствима рушио је предрасуду о свези декаденције и артистичког елитизма. Естетизирање и пренаглашавање лепоте објекта, изван морализаторско-дидактичне наративности, у великој мери је условило доминацију грађанског укуса крајем 19. века. Заговорници декаденције постали су уморни, понекад и изопачени антихероји, који се уклапају у свеошту праксу афективног естетизирања уметности, које се визуелизује сензационалним и хипертрофираним детаљима. Марко Мурат је успео да елитну културу споји са њеном декадентном афектацијом, што најбоље изражава управо представа цара Душана. Упркос сетној одсутности, владарев лик је остао препознатљив и довољно историјски уверљив да би са извесном снагом деловао на замишљени круг прималаца ове визуелне поруке.

У критичкој опасности на рачун историјског сликарства у германским земљама с краја 19. века истиче се одсуство приказа јунака опијених победом док у жеку страшне борбе јуришају на непријатеље.³⁶ Изостанак племенитог људског обличја у тренутку историјског климакса делимично потврђује дезинтерграцију класичног академског постулата о неопходности ексклузивне телесне акције моћног појединца,³⁷ који се снажним корпоралним гестовима и фацијалним изразима поима као сублимна тачка историјске композиције засноване на постулатима елоквенције.³⁸

У лику цара Душана, на Муратовој слици *Долазак цара Душана у Дубровник*, управо поменуто одсуство акционог дејства изабраног појединца – конципираног у складу са двојством виђења места и намене церемонијалних историјских слика с краја 19. века – уочавамо општа места разградње вековног канона историјског сликарства. Субјективност уметника је успела да надиђе претпостављену наглашеност представљања кључних фигура у оквиру класич-

34 D. Denisof, "Decadence and aestheticism", in: *Cambridge companion to the Fin-de-siecle*, G. Marshall (ed.), Cambridge, 2007, 31–22.

35 *Ibid.*, 33.

36 C. Reiter. Anton Romako. *Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Wien, 2010, 33.

37 R. Gleis, "Romako as a History Painter: An Artist Treading the Line between Tradition and Modernism", in: *Anton Romako. Admiral Tegetthof in the Naval Battle of Lissa*, A. Husslein-Arco (ed.), Wien, 71–87.

38 W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*. Studien aus dem Warburg-Haus, Berlin, 2003.

не историјске слике. Мурат је представом цара Душан у извесној мери следио колегу Антона Ромака (Anton Romako), окончавши напетост између идеализма и реализма, као и расцеп владајућих иконографских модела и субјективног приступа изради уметничког дела.³⁹ Мурат је својим поступком превазишао освештане предлошке и нарушио традиционалне конвенције и тако наговестио деловање монументалних патриотских икона у новом контексту.

Јасна је Николајевићева тенденција да у сетној и меланхоличној представи цара Душана види одступање од захтеваних идеала мужевности. Декоративност, изведена без потребне дозе волуминозности, није била жељени приказ најмоћнијег српског средњовековног владара. Потреба да се племенито људско тело представи напрегнутом мишићном масом трајала је од антике, преко ренесансе и неокласицизма, до основних постулата академске уметности 19. века. Ова потреба је истовремено кореспондирала са актуелним мужевним пројекцијама људског тела усклађених са новим идеалима отелотворења духа нације.⁴⁰

У наставку критике Муратове слике Николајевић указује на још један њен недостатак, који везује за недовољно веродостојан приказ владарске круне. Одсуство аутентичности, као једне од кључних структура академског сликарства, навело је Николајевића да у извесној мери слику измести из важећег сликарског канона, који подразумева верно и документарно представљање историјских цитата.

Пошто је анализирао Муратова одступања од правила уобичајеног академског декорума, Николајевић се осврнуо и на погрешке настале због нарушавања праксе академског сликарства, имајући у виду контуре које се губе у блештавилу сунца, као и претерану изражајност јарких боја (зелене, црвене и жуте), што слику чини превише разнеженом, ваздушастом и расплинутом.⁴¹ Истакнута аутономност боје и светлости у великој мери је нарушила вековну академску праксу, на основу које су оба елемента преваходно служила изградњи волумена представљених форми, и који почивају на јасном тамнилу (Helldunkel), коју истиче као основну потку минхенског академског сликарства.⁴² Николајевић истиче да блистави колорит и прозрачна светлост на слици *Долазак цара Душана у Дубровник* више приличе Муратовим успешним пејзажним сликама, док историјској теми не пристају расплинутост и приметна дезинтеграција форме и садржаја. Узроке Муратових набројаних огрешења Божидар Николајевић тражи у пракси сликања на отвореном, као и у синдрому модерног времена, оличеног у сецесионизму и декаденцији, коју чак у екстремним случајевима повезује са „сликарском болешћу“, односно психичким поремећајем одређених уметника. Критичар се тако приближио појединим званичним тумачима уметности, који су сли-

39 R. Gleis, *loc. cit.*, 33.

40 A. S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth Century England and France*, Houndmills: MacMillan, 1998.

41 Б. Николајевић, *нав. дело*, 253.

42 *Исто*, 253.

каре блиске авангардним покретима означавали као интровертне и нестабилне особе.

На критику Божидача Николајевића одговорио је Сима Матавуљ у полемичком тону.⁴³ Он је истакао неоснованост тврдње да Мурат није користио историјске чињенице приликом израде своје слике. У прилог свог става, Матавуљ је навео да је Мурат користио историјске записе Стојана Новаковића и Иве Војновића, као и археолошка истраживања Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића,⁴⁴ потврдивши се као достојан представник визуелизовања историјске истине у систему академске праксе с краја 19. и почетка 20. века.⁴⁵

Најзад, у полемику се умешао и Милоје Васић својом репликом Сими Матавуљу, истичући да проблем није у самој примени пленеризма, који чини главну Муратову особеност, већ у немогућности спајања теме достојне историјског сликарства са модерним сликарским изразима.⁴⁶ Критичар ипак допушта могућност да се пленеристичком поетиком дође до приказа историјске истине, која се потом преображава у домен наглашеног естетизма, заснованог на опозиту хладних и топлих тонова, који повезује са изразом француског уметника Пола Алберта Беснара (Paul Albert Besnard). У наставку Васић саркастично наглашава неспремност средине да прихвати нове тенденције у примени пленера, сецесионизма, импресионизма и декаденције, које на основу детерминистичког дискурса о прогресу и модернизацији уметности повезује са концептом конзервативне и заостале локалне средине.

Промену парадигме коју Божидар Николајевић антиципира чини двојство виђења уметности уочи Великог рата: док је либерално грађанство у сценично-афективном духу и даље сагледавало идеале естетизирања свих форми живота, нарастајуће конзервативно грађанство видело је у њима прогресивну ноту уметничког у хиперестетизацији и монументализацији уметничког израза.⁴⁷ Поједини теоретичари модерне сматрали су уметност либералног грађанства сувише театралном и декоративом у односу на савремени дух времена, који телесност остварује редукцијом форме и екстензијом унутрашње енергије.⁴⁸ Уосталом, и Муратови цртежи Марка Краљевића и других јунака указују на енергичнију ноту приказа мужевних националних хероја.⁴⁹

43 С. Матавуљ, „Долазак цара Душана у Дубровник. Слика Марка Мурата“, *Бранково коло* 11, 1900, 336–339.

44 *Истио*, 338.

45 М. Тимотијевић, *Паја Јовановић, 1859–1957*, Београд, 2009, 117–158.

46 М. Васић, М (Др. Опњен), „En Plein Air“, *Бранково коло* 14, Београд, 1900, 434–438.

47 О европским струјањима и трансформацији културне праксе српске елите у првој деценији 20. века: И. Борозан, „Споменик Карађорђу – Символизам, театрализам и медијско прожимање“, *Наслеђе* XIII, Београд, 2012, 27–47.

48 Пример такве праксе видљив је у критичким опаскама Моше Пијаде спрам споменика Карађорђа Петровића на Калемегдану: М. Пијаде, *О уметности*, Београд, 1963. Животни динамизам, пожељан у једном делу српске културне јавности, визуелизован је у Мештровићевим монументалним статуама косовских јунака, које су представљале Србију на Светској изложби у Риму 1911. године: Н. Макуљевић, *нав. дело*, 330–331.

49 Г. Станишић, *нав. дело*, 62–64.

Полемика током 1900. године поједностављено се може тумачити као конструктиван дијалог између традиционалног и модерног поимања сликарства и његове намене. Подстицајне размене мишљења главних актера полемике могу се сагледати и у контексту актуелних критичких осврта на место уметности у време формирања модернистичког канона на германском тлу.⁵⁰

Прваци модернизма, попут Јулијуса Мајер-Грефеа (Julius Maier-Graefe), захтевали су саобразбу уметности са савременим окружењем и животом. Они су превасходно негирали теме историјског сликарства, док су у извесној мери апстраховали разнолике естетизирание поступке академских сликара. Теоретичари модерне су особито након Првог светског рата негативно оцењивали уметност елитних друштвених слојева из последњих деценија 19. века.⁵¹ Фриволној театрализацији својих претходника, прваци авангарде супротстављали су концепт личне постојаности и озбиљности, оличен у чистом ларпурлартизму. Феномен сценичног естетизирања је коначно потиснут након Великог рата, када је хиперестетизација политичког своју визуелну форму пронашла у редукованим и динамичним формама различитих стилских израза.

Кулминација естетизирања свих медијских израза крајем 19. века сублимирана је у форми историјских поворки, које су се одржавале у свим европским земљама, и са којима је свакако био упознат и Марко Мурат.⁵² Ефемерне спектакле, устројене у складу с концептом псеудоисторијске реконструкције прошлости, јавност је поимала као археолошке маскараде у функцији имагинарне стварности. Јавне свечаности су дефинисане као ангажовани обрасци садашњости у служби замишљене будућности. Управо је Муратова слика *Долазак цара Душана у Дубровник* представљала замрзнути исечак из класично конципиране свечане историјске поворке, која је посматрачу нудила илузију оживљене стварности. Уметникова сценична поставка композиције, саткане од око седамдесет ликова, потврђује стратегију изазивања реалног учешћа посматрача у тој ванвременској историјској светковини, која је у складу са патосом временом представљала визуелизацију масовног театарског спектакла у сунцем обасјаном екстеријеру. Муратова поставка је означила медијски трансфер живих покретних слика (ефемерни спектакл) у домен монументалних сликовних представа, потврдивши културу интермедијалности на крају столећа.

Негативне критике Муратове слике *Долазак цара Душана у Дубровник* углавном су утихнуле након њеног успеха на Светској изложби у Паризу.⁵³ Церемонијално и монументално патриотско-историјско сликарство и даље је за-

50 F. F. Hahn, "Text and Display. Julius Meier-Graefe, the 1906. White Centennial in Berlin and the Canon of the Modern Art", *Art History* 38, 2015, 138–169.

51 W. Telesko, *loc. cit.*, 180.

52 Мурат је био сведок тријумфалног уласка цара Фрање Јосифа у Дубровник 1876. године. Свечаност је имала све одлике сложеног ефемерног спектакла. О уметниковом сећању на догађај: А. Мамић-Петровић и П. Петровић (ур.), Мурат, Марко, *Из мој животова*, Београд, 2007, 42–44.

53 Љ. Миљковић, *нав. дело*, 30.

узимало доминантно место на излагачким смотрама у Европи. То је допринело да се у извесној мери оконча полемика око Муратове слике – која је, у суштини, изразила шири сукоб на релацији примене модерних тенденција и важећег система историјског сликарства – а каснија рецепција најславније уметникове представе настављена је у блажем тону. Смирену апологију награђене слике дао је Богдан Поповић исказом да је Мурат успешно извео композицију, и то у *маниру њознајте школе отвореној њоља њод сунцем које бесни*.⁵⁴

ЦИТАТИ ПРОШЛОСТИ КАО ПАРАДИГМА ВРЕМЕНА И СЛИКАР У ПРОСТОРУ ПОДСЕЋАЈНИХ СЛИКА

Поред несумњивих аутохтоних елемената, на Муратовој слици *Долазак цара Душана у Дубровник* уочавају се и бројни цитати, који указују на њихове шире аспекте у систему академског сликарства с краја 19. века. Подтекст оживљавања златне прошлости српског средњег века и свеукупног словенског наслеђа изведен је цитатима прошлости (деталја). У складу са концептом епохе и археолошком реконструкцијом повеснице, сликар је уметничким преобликовањем актуелног створио привид естетизирања реалности у служби рекреирања садашњице.

Поједини деталји слике, попут девојчица са цвећем, као и њен укупан декорум указују на директно или индиректно преузимање цитата из појединих дела знаменитог сликара Лоренса Алма Тадеме (Lawrence Alma Tadema),⁵⁵ особито уочљивим у виду представљених девојчица са цвећем на слици слици *Пролеће* из 1894. године (сл. 2а, 2б). Несумњив значај и свевропски утицај председника Краљевске ликовне академије у Лондону одредио је у извесној мери опус бројних уважених сликара, питомаца европских академија. Паја Јовановић је током школовања на Академији у Бечу указао на дејство узорне фигуре Лоренса Алма Тадеме.⁵⁶ Тадемин стил се може окарактерисати као академски жанр са јаким естетизованим подтекстом, који се махом везује за историјске (античке) жанр-теме.⁵⁷ У критичким освртима с краја 19. века, Тадема је пропуштен кроз уобичајени двојаки поглед на сликарство: кроз оригиналност и маштовитост модерних уметника наспрам оних који стварају у духу неинвентивног и анахроног академизма. Стерилност и уљуљканост у лепоти канонских уметника епохе посматране су као последица њиховог имитативног постука, који је, по теоретичарима модерне, подразумевао одсуство субјективне самодовољности.

54 Б. Поповић, „Наше уметничке прилике. Крунисање цара Душана у Скопљу, слика Паје Јовановића (и) Долазак цара Душана у Дубровник, слика Марка Мурата“, *Српски књижевни гласник* 2/3, 1901, 229.

55 R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, London, 2001.

56 *Мемоари Паје Јовановића. Успомене Пере Радована*, ЛПЈ, Документација Музеја града Београда, 212.

57 E. Kepetzi. *Vergegenwärtigte Antike – Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei, 1840-1914*, Frankfurt am Main, 2009, 268–312.

Модерна наука пак у делу великих академичара, попут Лоренса Алма Тадеме и Фредерика Лорда Лејтона (Lord Frederic Leighton), препознаје спој учене довршености и чисте лепоте естетицизма.⁵⁸ Уметников академизам, оличен у виртуозној техници, спојив је са чистим дескрипцијама природе, насталим на основу директне опсервације. Поступност и прецизност у Лејтоновом стваралаштву престаје да се контрастира, наизглед, брзоплетим исказима модерних уметника (импресиониста), будући да твори јединствен сликарски идиом.

Поједини критичари Муратове слике *Долазак цара Душана у Дубровник* истицали су, у складу са негативним виђењем појединих слика поменутих академичара,⁵⁹ да је уметников стил прихватљивији за питкије ликовне садржаје (романтичне теме, пејзажи) јер није компатибилан са великим темама (историјским, религијским), и што скреће пажњу са људског елемента. Академски еклектицизам управо и тежи поступном и проученом сједињењу форме и садржаја, до којег се стиже предодређеним поступком. Тако се сликарство великих еклектичара с краја 19. века може сагледати као ескапистички напор да се изгради уметничка лепота независна од брига стварног света, и која притом надилази мит о могућности приказа слободне лепоте и ненамештене природе.

Марко Мурат конструише *Долазак цара Душана у Дубровник* попут Тадеме, наглашавајући постепену формалну и идејну изградњу у циљу представљања историјског (естетизованог) жанра.⁶⁰ Говорећи о ликовима на Тадеминим сликама, Паја Јовановић истиче одсуство покрета и израза, које их чини попут мртве природе.⁶¹ На сличан начин се читају ликови на Муратовој слици. Одсуство драматичности, као кључне особености историјског сликарства, указује на патос снолике разградње значаја историјског догађаја. Уместо драматично интонираног и читљивог крешенда, који би катарзично деловао на посматрача, на платну је један замрзнути сликовни интермецо. Цар Душан је представљен у складу са начелом одсуства драмске радње: изостављен је претпостављени положај владара који доминира статусом и позицијом, и тако истиче свој примат над другим ликовима. Приказана радња не представља одлучујући моменат драматичног историјског тока у чијем се фокалном и симболичком центру, по устаљеном обичају, налази неприкосновена фигура суверена. Отуда је фокус виђења слике из домена превласти садржаја пренет на ниво сагледавања дејства њених спољашњих елемената (форма, боја, појава), који оправдавају естетизирање историје, и делимичну промену парадигме из морално-дидактичког наратива у концепт безусловног уживања и учествовања у лепом.

58 E. Prettejohn, "Leighton: the aesthete as academic", in: *Art and academy in the nineteenth century*, R. C. Denis et C. Trodd (ed.), Manchester, 33–52.

59 Б. Николајевић, *нав. дело*, 253.

60 *Исто*, 39–70, 267.

61 П. Јовановић, *нав. дело*, 212.

Крај 19. века означио је растакање канонског значаја историјског сликарства и негацију пренаглашене реконструкције прошлости.⁶² На историјским сликама вера у објективну тачност хипертрофирала је у стерилну самосврховитост, остављајући историјско сликарство без довољне виталности у савременом свету. У настојању да се успостави потпуна илузија антикварног, у раскораку са ритмом свакодневице, дошло је до растакања неупитног значења друштвенополитичког говора историјског сликарства.

Стављена под сумњу, узорна реторичност историјског сликарства, као основног тумача садашњости, нашла се на удару разноликих кругова културне јавности. Историја, као фикција стварног, доведена је у стање замрзавања. Упркос деконструкцији важећег канона историјског сликарства, и противно све израженијој пракси естетизирања историје, Мурат је, у складу са академским постулатима, личним детерминантама и струјањима времена, успео да на композицији *Долазак цара Душана у Дубровник* представи једну историјску и подсећајну слику окупану сјајем медитеранског неба. Модерни сликарски изрази садејствовали су са поступним и дуготрајним припремним радњама неопходним за концепт крајњег дефинисања академски конципиране слике. На снагу традиције указују цртежи (сл. 3), које је Мурат извео у склопу припремних радњи изградње коначне представе.⁶³ Тако је сликар успео да узорно наслеђе прошлости преведе у ново столеће, и да га у складу са модерним сликарским изразима преобрази у пикторалну представу славног наслеђа националне прошлости.

Најзад, сликар је у свет подсећајних слика уметнуо и себе. Мурат је своје портретне црте лица позајмио *забрађеном носачу балдахина*, који је на слици *Долазак цара Душана у Дубровник* представљен са десне стране композиције.⁶⁴ Уметник је потврдио визуелну стратегију уписивања у списак сведока историјских догађаја. По угледу на сликовне узоре прошлости, особито везане за слике блиске назаренском историјском сликарству,⁶⁵ Мурат је уметањем свог лика у слику потврдио сопствено и струковно достојанство. Парадоксално, сликар је себе пројектовао у славну националну прошлост, поставши активни сведок догађаја из велике повеснице, који се у интензивним бојама, колоритним одежама, као и господственим физиономијама дубровачких велможа и високородних гостију одиграо под сјајним сунцем родне груде. Пренос сећања на златно доба детињства и младости, проживљених у Луци Шипањској, у околини Дубровника,⁶⁶ довели су посредно до уобличавања витешког духа којим одише монументално платно, потврдив-

62 W. Telesko, *loc. cit.*, 111.

63 Г. Станишић, *нав. дело*, 61.

64 Д. Тошић, „Портрети у слици Марка Мурата *Долазак цара Душана у Дубровник*“, *Свеске Друштва историчара уметности* 20–21, 1989–1990, 62.

65 M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Regensburg, 2014, 219–237.

66 А. Мајић-Петровић и П. Петровић (ур.), Предговор, *нав. дело*, без пагинације.

ши синтезу уметникових (о)сећања и објективних норми поштовања историјског сликарства. Тако је потврђена виталност природних детерминанти Дубровника и околине, као и континуитет структура „дугог трајања“ Медитеранског басена.⁶⁷

⁶⁷ S. Brajović, “An Introduction”, *Beyond the Adriatic Sea. A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture*, S. Brajović (ed.), Mediteran Publishing, Novi Sad, 2015, 9–18.

ЛИТЕРАТУРА:

- Barrow, Rosemary J. *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London, 2001.
- Борозан, Игор. Споменик Карађорђу – Симболизам, театрализам и медијско прожимање, *Наслеђе XIII*, Београд, 2012, 27–47.
- Brajiović, Saša, „Entoni Blant i renesansna umetnička teorija“, u: Blant, Entoni. *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, prev. A. Milosavljević-Ault, Clio, Beograd, 2004.
- Brajiović, Saša. “An Introduction”, in: *Beyond the Adriatic Sea. A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture*, ed. S. Brajiović, Mediteran Publishing, Novi Sad, 2015, 9–18.
- Brassat, Wolfgang. *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*. Studien aus dem Warburg-Haus, Berlin 2003.
- Büttner, Frank. “Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts”, in: *Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, R. Baumstark et F. Büttner (eds.), Pinakothek-Dumont, München, 2003, 22–68.
- Büttner, Frank. “The Academy and Munich’s Fame as a City of Art”, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, C. Kohle et H. Thielemans (eds.), Deutsche Kunstverlag, Berlin München, 2009, 27–42.
- Valk, Thortsen. “Einleitung”, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, E. Osterkamp, et T. Valk (eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2011, 1–20.
- Васић, М (Др. ОГЊЕН). “En Plein Air” *Бранково коло* 14, Београд, 1900, 434–438.
- Germer, Stefan et. Kohle, Hubertus. “From the Theatrical to the Aesthetic Hero. On the Privatization of the Idea of Virtue in David’s Brutus and Sabines”, *Art History* 2, 1986, 168–184.
- Gerhart, Nikolaus, Grasskamp, Walter et Matzner, Florian (eds.). *200 Jahre Akademie der Bildendenkünste München*, Hirner Verlag, München, 2008.
- Gleis, Ralph. “Romako as a History Painter: An Artist Treading the Line between Tradition and Modernism”, in: *Anton Romako. Admiral Tegetthof in the Naval Battle of Lissa*, A. Husslein-Arco (ed.), Belvedere, Wien, 71–87.
- Greenstein, Jack M. *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992.
- Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei* (ed.) R. Baumstark, et F. Büttner, Pinakothek-Dumont, München, 2003.
- Denisof, Dennis. “Decadence and aestheticism”, in: *Cambridge companion to the Fin-de-siècle*, G. Marshall (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 31–52.
- Jooss, Birgit, “Die Behauptung der Münchener Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918)”, in: *200 Jahre Akademie der Bildendenkünste München*, G., Nikolaus, W. Grasskamp, et F. Matzner (eds.), Hirner Verlag, München, 2008, 54–65.

- Kepetzi, Ekaterini. *Vergegenwärtigte Antike - Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei, 1840-1914*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009.
- Krempel, Leon. "Wie international war die Münchener Kunstakademie?", in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, G., Nikolaus, W. Grasskamp et F. Matzner (eds.), Hirmer Verlag, München, 2008, 264–271,
- Locher, Hubert. *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag, 2005.
- Leoussi, Athena S. *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Houndmills: MacMillan, 1998.
- Kohle, Hubertus. "Die Münchener Akademie in den Jahren 1849-1886. Glanzzeit und Krisenphänomene", in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, G., Nikolaus, W. Grasskamp, et F. Matzner (eds.), Hirmer Verlag, München, 2008, 44–53.
- Јованов, Јасна. *Минхенска школа и српско сликарство*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1985.
- Макуљевић, Ненад. *Умешности и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006.
- Мамић-Петровић, Александра и Петровић, Петар (ур.). *Марко Мурај, Из мој живојиа*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Матавуљ, Сима, „Долазак цара Душана у Дубровник“, Слика Марка Мурата, *Бранково коло* 11, 1900, 336–339.
- Медаковић, Дејан. *Српска умешности у XIX веку*, Српска књижевна задруга, Београд, 1981.
- Миљковић, Љубица. „Дела Марка Мурата у Збирци југословенског сликарства XX века“, у: *Марко Мурај. Из ризнице Народної музеја. У часїї 150 іодина од рођења*, Народни музеј, Београд, 2014, 9–50.
- Николајевић, Божидар, „Српска уметност на Париској изложби“, *Бранково коло* 6, 1900, 248–253.
- Пијаде, Моша, *О умешности*, Београд, Српска књижевна задруга, Београд, 1963.
- Поповић, Бодан. „Наше уметничке прилике, Крунисање цара Душана у Скопљу, слика Паје Јовановића (и) Долазак цара Душана у Дубровник слика Марка Мурата“, *Српски књижевни іласник* 2/3, 1901, 223–229.
- Reiter, Cornelia. *Anton Romako. Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Belvedere, Wien, 2010.
- Ристић, Вера. *Марко Мурај*, Народни музеј, Крушевац, 1969.
- Станишић, Гордана. „Одроз слика у цртежима Марка Мурата“, у: *Марко Мурај. Из ризнице Народної музеја. У часїї 150 іодина од рођења*, Народни музеј, Београд, 2014, 51–70.
- Telesko, Werner. *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Mediem*, Böhlau, Wien, 2010.

- Тимотијевић, Мирослав. *Паја Јовановић, 1859-1957*, Народни музеј, Београд, 2009.
- Тошић, Драгутин. „Портрети у слици Марка Мурата Долазак цара Душана у Дубровник” *Свеске Друштва историчара уметности* 20–21, 1989–1990, 59–64.
- Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973.
- Thimann, Michael. *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Verlag Schnell & Steiner, Regensburg, 2014.
- Prettejohn, Elizabeth. “Leighton: the aesthete as academic”, in: *Art and academy in the nineteenth century*, Manchester University Press, Manchester, 33–52.
- Frohne, Ursula. “A kind of Teutoonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artist in Munich”, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, C. Kohle et H.Thielemans (eds.), Deutsche Kunstverlag, Berlin München, 2009, 73–86.
- Fulda, Daniel. “Bilder und Geschichten. Einbildungskraft und Evidenz als Elemente eines > lebendigen< Historismus”, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, E. Osterkamp et T. Valk (eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2011, 21–40.
- Hahn, Françoise Forster. “Text and Display. Julius Meier-Graefe, the 1906. White Centennial in Berlin, and the Canon of the Modern Art”, *Art History* 38, 2015, 138–169.
- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерној. Српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2008.
- Šlafer, Hajnc. *Kratka istorija nemačke književnosti*, prev. D. Gojković, Službeni glasnik, Beograd, 2014.

ИЗВОРИ

- Мемоари Паје Јовановића. Успомене Пере Рагована*, ЛПЈ, Документација Музеја града Београда

SHAPING AND RECEPTION OF THE PAINTING
ARRIVAL OF EMPEROR DUŠAN IN DUBROVNIK BY MARKO MURAT
IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF AESTHETIC HISTORICISM

SUMMARY

The success of the painting by Marko Murat, *The Arrival of Emperor Dušan in Dubrovnik*, at the World Exhibition in Paris in 1900, confirmed the topicality of monumental patriotic compositions in the representative system of European culture. The artist's intention for the displayed painting to become an engaged visual emblem, intended for the patriotic education of the reigning King Aleksandar and of the leading segments/layers of the public, determined the fable of the narrative that was harmonized with the concept of a visual reminiscence of the golden age of the Serbian medieval state, sublimated in the figure of Emperor Dušan Nemanjić. Despite the explicit national and dynastic character of the representation, Murat's vision of the ideal past provoked opposing views among the domestic public. Certain critics stressed the prevalence of form over fable, manifested in Murat's implementation of pleinairism – the radiance of daylight and vivid colours – which was inappropriate for constituting historic paintings, based on the academic discourse and for painting in a studio. While overlooking the natural determinants of the Mediterranean which undoubtedly influenced the painter, who was born in Dubrovnik, in placing the ruler's ceremonial entry into the city in the sun-bathed space of his birthplace, a portion of the public assessed the painting as a decadent representation which suggested the current perversion of art (impressionism, decadence...) and thus came into collision with the established notion about historic painting, constituted with the intention of producing a morally cathartic effect on the observer. Besides such negative assessments of Murat's painting, some critics maintained the standpoint that new trends were compatible with major subjects from national history, and that the archaeologically reconstructed documentary character of the historic representation could be united with the concept of an aesthetised genre. The theatricality of the presentation, the decadence of the characters and the relaxed approach to the painting of the great subject, indicates the possible influence of everyday life in the narrative of national history. The aesthetisation of history, embodied in the hypertrophy of details, can be connected with referencing the quotations from certain works of the great salon painters of the epoch. The notable similarity with certain details of paintings by Lawrence Alma-Tadema confirms the sustainability of the presumption about the liberal and international spirit of the Munich painting from the end of the 19th century, on the foundations of which Marko Murat, a Munich student, constituted his poetics as a painter, while confirming the carrying over of artistic expressions and quotations in European academic painting at the turn of the century.

Key words: Marko Murat, aesthetised historicism, Dubrovnik, Emperor Dušan Nemanjić, historical genre, Mediterranean, poetic processing of history



Сл. 1 - Марко Мурат, *Долазак цара Душана у Дубровник*, 1900, уље на платну, 320 × 500 cm, инв. бр. 516 (1254, 2011)

Fig 1 - Marko Murat, *The Arrival of Emperor Dušan in Dubrovnik*, 1900, oil on canvas, 320 × 500 cm, Inv. No. 516 (1254, 2011)



Сл. 2а - Лоренс Алма Тадема (Lawrence Alma – Tadema), *Пролеће*, 1894, уље на платну, 179,2 × 80,3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (R. J. Barrow. *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London, 2001), 152.

Fig 2a - Lawrence Alma – Tadema, *Spring*, 1894, oil on canvas, 179,2 × 80,3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (R. J. Barrow. *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London, 2001), 152.

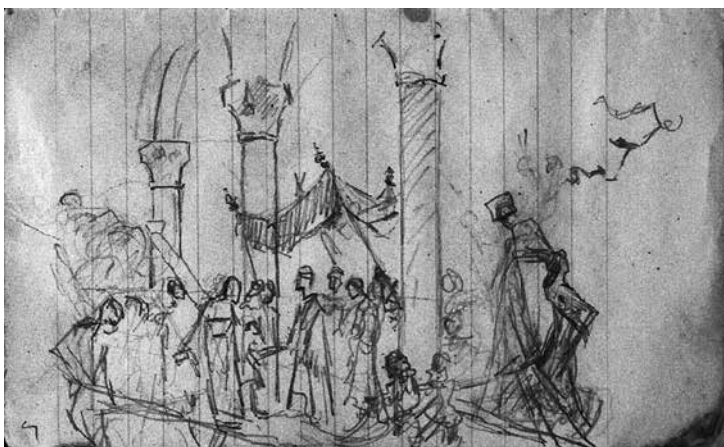


Сл. 26 - Лоренс Алма Тадема (Lawrence Alma - Tadema), *Пролеће*, детаљ, 1894, уље на платну, 179,2 x 80,3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (R. J. Barrow. *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London, 2001), 152.

Fig 2b - Lawrence Alma - Tadema, *Spring*, detail, 1894, oil on canvas, 179,2 x 80,3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (R. J. Barrow. *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London, 2001), 152.

Сл. 3 - Марко Мурат, *Долазак цара Душана у Дубровник*, 1900, оловка и туш на папиру, 10 x 16,4 cm, Нотес II, инв. бр. 35-1419; 219-237.

Fig 3 - Marko Murat, *The Arrival of Emperor Dušan in Dubrovnik*, 1900, pencil and touche on paper, 10 x 16,4 cm, Notebook II, Inv. No. 35-1419; 219-237.





Ирина С. ТОМИЋ

Београд

ДВА ДЕЛА ВЛАХА БУКОВЦА ИЗ УМЕТНИЧКЕ ЗБИРКЕ МЕДИЈА ЦЕНТРА ОДБРАНА

Сажетак: У Збирци Медија центра *Одбрана* (бившег Дома војске) у Београду налазе се два дела Влаха Буковца. До сада она су вођена под називима *Жена са њри листиа* и *Џијанчица са даиром*. Пошто се под тим именима она не налазе ни у једном *catalogue raisonné*, аутор овог текста сматра да имена дела нису тачна. У оквиру оба издања *catalogue raisonné* В. Кружић Учител, дела се налазе у одељцима „Изгубљени радови из 1915“ и „Изгубљени радови из 1916“, заведена под другим именима. На основу спроведеног истраживања, може се закључити да је слика *Џијанчица са даиром* заправо дело *Далеко од дома* из 1916. године. Друга слика у Збирци Медија центра *Одбрана*, *Жена са њри листиа*, вероватно је дело из 1915. године *Бијеле лилије*.

Кључне речи: Влахо Буковац, две слике, Медија центар *Одбрана*, Београд

У Збирци Медија центра *Одбрана* (бившег Дома војске) у Београду налазе се два дела Влаха Буковца. Приликом обраде Збирке, за потребе састављања каталога, током 2014. и 2015. године, испоставило се да се дела, вођена под називима *Жена са њри листиа* и *Џијанчица са даиром* не налазе ни у једном *catalogue raisonné*.

Прва слика, означена као *Жена са њри листиа* (сл. 1) рађена је техником уља на платну димензија 80 x 62,5 cm, без потписа уметника. На њој је представљена девојка у седећем положају, нага до појаса, која у руци држи цвет беле боје. Фигура је, приказана из профила, окренута на леву страну. Колорит је сведен на белину инкарната и цвета и тамну позадину.

Слика *Џијанчица са даиром* (сл. 2), такође, рађена у техници уља на платну, димензија је 63 x 79 cm, са потписом уметника. Приказана је девојчица



у полулежећем ставу, наслоњена на стуб. Њен поглед је усмерен у даљину и благо сетан. На десну руку је прислонила главу, док левом придржава црвене даире у крилу. На глави има црвену мараму, повезачу или какав мали шешир испод кога се пружа распуштена коса. Колорит је раскошан, а истовремено суптилан. На слици је истакнуто неколико црвених детаља: даире, покривало за главу и потпис уметника.

На полеђини прве слике исписано је *Буковац Влахо Жена са 3 листића*. Током истраживања испоставило се да је, услед непостојања потписа, вероватно, натпис исписан руком претходног кустоса збирке, који је каткад давао произвољна имена сликама за које није био познат назив. Друго дело, означено као *Циџанчица са даирама*, има потпис уметника у доњем десном углу: *Vlaho Bukovac Praha 1916*. Уметник, међутим, није назначио назив остварења.

Као што је поменуто, под тим називима дела се не налазе ни у једном *catalogue raisonné*.¹ Уколико се поменути називи не узму у разматрање, у одељцима посвећеним „изгубљеним радовима“ Влаха Буковца, поменута су два која управо одговарају сликама из Збирке Медија центра *Одбрана*.

БИЈЕЛЕ ЛИЛИЈЕ

У издању *catalogue raisonné* из 1968. године, под каталошким бројем 834,² помиње се да је из документације позната слика *Бијеле Лилије*, настала у Прагу 1915. године. У каснијем издању, под каталошким бројем 955, додата је: „Према подацима из пописа Иванке Буковац из 1932. слика је откупљена од Министарства просвете за Галерију у Београду. Није познато гдје се налази“.³ Прегледом архивских докумената Министарства просвете Краљевине Југославије, испоставило се да документ није сачуван, што, међутим, не значи да није ни постојао.⁴ С обзиром на то да је на поменутој слици из Збирке представљена до пола нага девојка или млада жена која држи у руци цвет беле боје, а не три листа, она би могла бити дело *Бијеле Лилије*.

Министарство Просвете имало је више разлога да се определи за куповину дела Влаха Буковца. Уметникове везе са српском средином биле су бројне, а Буковац је у више наврата боравио у Србији.⁵ Први пут у јулу и августу 1882. године, када је портретисао на српском двору.⁶ Други пут,

1 Prvi je objavljen u monografiji V. Kružić Učitelj, posvećenoj Vlahu Bukovcu iz 1968. godine (V. Kružić Učitelj, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968), a допуњен је презентован у издању исте монографије из 2005. године (V. Kružić Učitelj, *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Zagreb, 2005).

2 V. Kružić Učitelj, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb, 1968, 270.

3 V. Kružić Učitelj, *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Zagreb, 2005, 415.

4 У регистру за 1932. годину сачувано је уопште врло мало докумената.

5 V. Kružić-Učitelj, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb, 1968, 353–355.

6 *Isto*, 21, 80.

лета 1901. године, када у Смедереву портретише краљевски пар.⁷ Буковац је поново у летњем периоду у Београду 1903. године, када прави портрет Петра Карађорђевића,⁸ и 1922, када портретише краља Александра Карађорђевића.⁹ За члана Српског ученог друштва проглашен је 1884. године, а почасним чланом Српске академије наука постаје 1905. године.¹⁰ Поред тога, Буковчеви боравци у земљи и уметнички рад били су пропраћени у разним домаћим гласилима, као и вест о његовој смрти.¹¹ У штампи је после Буковчеве смрти највише помена било у контексту објављене аутобиографије, која је штампана у Загребу 1918. године, а у Београду 1925. године.¹² У два наврата (1922. и 1932) чак су били објављени и одломци из књиге.¹³

Иконографски, дело одговара Буковчевим радовима јер је више пута приказивао женске моделе са цвећем. Овој слици најближа је *Девојка са ружом*. Осим цвета који је присутан на обе слике, постоје и друге паралеле: јак контраст између белине девојке (њеног инкарната и одеће) и тамне позадине, окренутост фигура ка истој страни слике, фокусираност погледа на цвет, као и суптилнији потези у којима је испољена уметникова склоност ка старијим узорима. Стилски, оба дела подсећају и на слику *Ружичастии сан* (1916), насталу само годину дана након *Бијелих Лилија*.¹⁴

Према мишљењу Марка Цара, „Буковац је у извесном часу свога развоја могао да изгледа као присталица импресионизма, али прави импресионист он није никад постао. Прави импресионист не држи до правилности цртања и моделовања, он воли да раставља све облике у чисте ефекте светлости. Буковац је био сувише добар цртач да би могао бити прави импресионист,

7 Isto, 45–46.

8 Isto, 48.

9 Isto, 56.

10 Isto, 355.

11 Анон., „Влахо Буковац“, *Застава* (Нови Сад), 1892, бр. 70, 2; Анон., „Нова слика српског краља и краљице“, *Бранково коло* (Сремски Краловци), 1901, бр. 28, 905; Анон., „Класични сликар и песник“, *Бранково коло*, 1901, бр. 36, 1.163; Анон., „Слика њихових величанстава краља и краљице“, *Браћимство* (Београд), 1901, бр. 35, 2; Анон., „Влахо Буковац“, *Бранково коло*, 1903, бр. 9, 288; Анон., „Чудна случајност“, *Народни лист* (Београд), 1903, бр. 179, 2; Б. Поповић, „Прва југословенска уметничка изложба“, *Српски књижевни гласник*, 1904, бр. 6, 463; Р. Франчевић, „Влахо Буковац“, *Бранково коло*, 1905, бр. 27–28, 865 и даље; Б. Ловрић, „Влахо Буковац“, *Лейбиис Мајице српске*, 1908, бр. 5, 109; Анон., „Буковац и Говен“, *Полијика*, 1920, 21. 1, 1; Анон., „Влахо Буковац: Робијаштво“ (одломак аутобиографије), *Венац*, 1921, бр. 9–10, 637; М. Цар, „Влахо Буковац, академски сликар“, *Илустровани лист*, 1922, бр. 20, 8; М. Цар, „Буковчев краљ“, *Полијика*, 1922, бр. 4.970, 3; Анон., „Влахо Буковац“ (некролог), *Полијика*, 1922, бр. 5029, 1; Б. Поповић, „Влахо Буковац“ (некролог), *Српски књижевни гласник*, 1922, бр. 3, 214; Анон., „Влахо Буковац“ (некролог), *Венац*, 1922, бр. 9–10, 749; Анон., „Влахо Буковац“, *Време*, 1922, бр. 125, 2.

12 V. Bukovac, *Moј život*, Zagreb, 1918; В. Буковац, „Мој живот“, Београд, 1925; М. Цар, „Буковчеви мемоари“, *Полијика*, 1922, бр. 5, 214, 7; В. Бабић, „Два мемоара“, *Венац*, 1925, бр. 8, 603; Б. Миљковић, *Влахо Буковац „Мој живој“*, *Српски књижевни гласник*, 1926, бр. 7, 552.

13 Анон., „Влахо Буковац: Робијаштво“ (одломак аутобиографије), *Венац*, 1922, бр. 910, 637; „Од малог кажњеника поправилишта до великог сликара“ (из аутобиографије), 15 дана (Београд), 1932, бр. 10, 147.

14 Извесне сличности постоје и са делом Влаха Буковца *Портрети жене са златном минђушом*, из прве половине 20. века. Слику је Народни музеј у Нишу добио од Народног музеја у Београду 1953. године. Рађена је техником уља на платну (инв. бр. 137).

па то и сам истиче у свом животопису речима: „Шта ће мени сликарско мудровање, кад рука, нога или глава, нијесу умјетнички приказане!“ Он је, међутим, био одличан портретист, виртуоз четкице, а у последњим радовима својим склон да се враћа, колико је могуће, класицистичким идеалима свога учитеља Кабанела и његовог претходника Енгра¹⁵. Према мишљењу Ф. К. Харласа, „Његово сликање много је више одговарало схватању XIX века“¹⁶. Повратак класицистичким идеалима и слици 19. века може да објасни приступ који уметник примењује на трима поменутих сликама.

Као непотписан рад, она свакако буди извесне сумње у погледу атрибуције. Ипак, прегледањем целокупног опуса Влаха Буковца до 1915. године испоставило се да је уметник многа дела остављао без потписа. Ако се у разматрање узме стваралаштво Влаха Буковца до 1915. године, број непотписаних дела на годишњем нивоу био је најчешће испод десет радова, а ретко изнад десет дела (1886, 1900. и 1902).¹⁷

Извесна сумња остаје, међутим, јер се на слици чини да девојка држи један цвет, а не више њих, како је назначено у називу. Ипак, у овом тренутку, не треба одбацити могућност да је слика из Збирке, баш дело *Бијеле Лилије* из 1915. године, јер су све информације о овој слици изведене из пописа Иванке Буковац, где је могло да дође до грешке у писању. Са друге стране, множина би могла да се односи на девојку и цвет, где се девојка третира као бели љиљан. Лилија (*lilium candidum L.*) бели крин, лијер, љиљан, бели љиљан је симбол белине, чистоте, невиности и девичанства,¹⁸ али и интензивне љубави, која може бити и нестварна.¹⁹ У хришћанству, симболише девичанско материнство Богородице,²⁰ али и избор вољеног бића: *Што је љиљан међу њињем / То је драга моја / Међу дјевојкама*.²¹ Љиљан се сматра и симболом узвишености и чистоте и бескрајне лепоте.²²

ДАЛЕКО ОД ДОМА

Друга слика, у изложбеним каталозима Збирке Медија центра *Одбрана*, из 2011. и 2013. године, означена као *Цијанчица са даиром*,²³ заправо пред-

15 М. Цар, у: В. Буковац, „Мој живот“, Београд, 1925, IX.

16 *Истио*, VIII.

17 Prema *catalogue raisonné* (V. Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Zagreb, 2005), bez potpisa je veliki broj radova nastalih u periodu od 1865. do 1879. godine, manje tokom 1881. i 1882, manje od pet dela od 1887. do 1896, kao i od 1903. do 1915. Manje od deset nepotpisanih dela nastajalo je od 1883. do 1885. godine, od 1897. do 1899, kao i 1901.

18 A. Gerbran, *Ž. Ševalije, Rečnik simbola*, Novi Sad, 2004, 519.

19 *Isto*.

20 Павле Софрић, *Главније биље у народном веровању код нас Срба, по Анјелу де Губернајису* (фототипско издање из 1912), Београд, 1990, 146–147.

21 *Пјесма над њјесмама*, 2, 2.

22 В. М. Марковић, *Трансионоване флоре у ликовне форме* (докторска дисертација), Београд 2014, 42-45.

23 Н. Кусовац, *Поејшика и судбина 20. века. Из Збирке Дома Војске Србије*, Београд, 2011, 10; Ј. Јованов, М. Марковић и М. Тодоровић, *Велика Иза Влаха Буковца*, Београд, 2013, 79.

ставља рад из 1916. године *Далеко од дома*. У *catalogue raisonné* из 1968. године, она се помиње међу изгубљеним делима из 1916. године, под каталожним бројем 855,²⁴ док се у каснијем издању налази у под редним бројем 968.²⁵ Потоњи опис је прецизнији: „На рубу камене оградe, наслоњена главом на ступ, сједи дјевојчица, дуге распуштене косе. Десну руку подигла испод главе, лијевом у крилу држи деф. Лице меланхолична израза отклоњено, сјетан поглед усмјерен у даљину. Рађена у лаганом раскурсу одоздо. (По фотографији.)“ и „слику исте тематике радио је и прије у Паризу. Ова се налазила у приватном посједу у Прагу“.²⁶

Париска слика, *Far From the Home* (Далеко од дома) настала је 1886. године.²⁷ Од уметника ју је вероватно директно откупио Самсон Фокс (1838–1903), енглески инжењер, индустријалац и градоначелник Херогејта у Јоркширу. По поруџбини браће Викарс, са којима је Буковац сарађивао, израдио је портрет милијардера Самсона Фокса, а они су га даровали Фоксу за његов имендан. Након тога, Фокс је Влаха позвао у госте.²⁸ У својој аутобиографији, Буковац каже: „Самсон Фокс, који је био од природе весела, јако ме је заволио. Он ми рече да је одавно желио да се са мном упозна; год. 1882. хтио је да у Салону купи моју 'Изу', али му жеља остаде неиспуњена, јер га други претече“.²⁹

Буковац је у Фоксовом дому боравио око 1890. године, када је био ангажован на сликању портрета његове фамилије. Фоксов портрет био је чак изложен на Салону у Паризу 1891. године. Самсон је био љубитељ Буковчевог сликарства, па је од уметника откупио укупно седамнаест дела. Колекција је, међутим, распродата на аукцији 1911. године, када се већини слика губи траг.³⁰ Ипак, дело *Far From the Home* (Далеко од дома) пронађено је у приватном власништву у Загребу.³¹ У недостатку репродукције, неопходно је, међутим, ослонити се на опис који даје В. Кружић Училић: „Циганка распуштене дуге црне косе с лицем у полупрофилу и црвеном токицом украшеном дукатима. Дискретно спуштена глава, освијетљена слијева, поглед спуштен, сјетан. Кроз прозирну деколтирану блузу назире се тијело, дукати око врата, сукња живо црвене боје, рукама придржава деф³² у крилу. Једнолика позадина смеђесивкастог тоналитета.“³³ У време настанка слике из

24 V. Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb, 1968, 272.

25 V. Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Zagreb, 2005, 417.

26 *Isto*.

27 Tehnika ulja na platnu, 85 x 69 cm, sign. 1. sa strane: *Bukovac, 1886*.

28 М. Цар, Предговор у: В. Буковац, *Мој животи*, Београд, 1925, 148.

29 В. Буковац, *нав. гело*, 151.

30 <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/bukovac/samsonfox.aspx>

31 У каталогу аукције дело је било под бројем 168 и процењена вредност била је двадесет фунти (V. Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Zagreb, 2005, 351).

32 *Деф* или *gâure*, *gâūrâ* је турски мали бубањ, тамбурин с прапорцима у који се удара руком. *Речник српског језика*, Нови Сад, 2007, 241, 273.

33 V. Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Zagreb, 2005, 351.

Збирке Дома Војске, и уопште током периода у Прагу (1903–1922), Буковац је поједине теме више пута варирао: „често га годинама прогони замисао неке композиције за коју тражи оптимално рјешење“.³⁴ Светлост и на каснијој слици допире с леве стране, а представљена је, такође, женска особа са дефом у руци. У односу на претходну верзију, на овом делу је девојчица код које сензуалност није истакнута. Напротив, даире заклањају поглед на недра, а дукати јој нису око врата. Њена сукња није црвене боје, глава је подигнута, а поглед сеже у даљину.

Потпис на делу из Збирке који се налази у доњем десном углу је у два реда: *Vlaho Bukovac Praha 1916*. Током прашког периода, око 1908–1909. до 1920. године, потпис уметника учесталији је на десној страни, те се и ово дело сврстава у тај поступак.

У инвентарном картону слике назначено је да је откуп извршен преко Продајне галерије у Београду. Галерија, основана 1963. године, трговала је сликама, скулптурама, графикама и цртежима и организовала аукције.³⁵ Некадашњи Дом војске, међутим, према речима запослених, није откупио ниједну слику Влаха Буковца, већ су оне у последњих од десет до петнаест година пристигле као поклон Амбасаде Републике Србије у Вашингтону. Нажалост, у документацији Дома војске, Амбасаде Републике Србије у Вашингтону, као и Дипломатског архива у Београду није још увек пронађен документ који би то могао да потврди.

У прашком периоду, пре настанка слике из Збирке, *Далеко од дома*, уметник је настојао да сваке године одређено време проведе у Цавтату. По повратку у Праг, падао би у носталгичну апатију, с обзиром на то да му је живот био сведен на боравак у атељеу и у кући.³⁶ У жеку Првог светског рата Буковац није био у могућности да обилази свој дом, Цавтат. У претпоследњем пасусу аутобиографије, Буковац каже: „Данас, под крај 1917. године, хвала Богу, још једнако радим, сањајући непрестано о коначном повратку у свој мили завичај. Био бих врло срећан кад бих могао да дочекам крај овог ужасног рата“.³⁷ Врло јака носталгија према завичају могла је утицати на уметникову одлуку да изради другу варијанту слике *Далеко од дома*.

Оба дела из Збирке припадају познијем прашком периоду³⁸ Буковчевог стваралаштва. Прашки период почиње уметниковим ангажовањем у својству предавача на Уметничкој академији у Прагу, 1903. године. Као педагог, он је својим либералним педагошким ставом и напреднијим поимањем сликарства пресудно деловао на неколико генерација чешких сликара.³⁹ Он

34 V. Kružić Uchytel, *Vlaho Bukovac*, Zagreb, 1968, 110.

35 *Продајна галерија Београд*, Београд, 1988.

36 V. Kružić Uchytel, *Vlaho Bukovac*, Zagreb, 1968, 52.

37 В. Буковац, *нав. дело*, 151.

38 Прашки период траје од 1903. до уметникове смрти, 1922. године.

39 V. Kružić Uchytel, *нав. дело*, 264.

„Чесима доноси боју“,⁴⁰ светлу палету, као и француски пленеризам и поентилизам. За ванредног професора на Академији проглашен је 1910. године, а Чешка академија прогласила је Буковца својим почасним чланом у јуну 1913.⁴¹ Прашки период се у великој мери разликује од његовог дотадашњег живота и енергични уметник у својој педесетој години постаје „заморен и засићен животом“.⁴² У својој аутобиографији *Мој животои*⁴³ он прашком периоду посвећује врло мало страница, а и документација из тог периода је врло оскудна.⁴⁴

Буковац је у Прагу наставио са импресионистичким и постимпресионистичким приступом у поентилистичком маниру, међутим, „његов дивизионизам није био везан с унутрашњом структуром слике, која је остала подсвесно у духу реализма, већ се Буковац служио само вањским средствима за постизање колористичких феномена“.⁴⁵ У погледу технике, уметник проналази начин који му највише одговара „да постигне жељени дојам вибрације“.⁴⁶ Користи боје без сјаја, у танким намазима, те је фактура платна видљива, док су импасти сада ретки. Каткад се враћа маснијој палети, када су потези крупнији, а боје јачег интензитета. Величина потеза варира тако да су они најчешће ситнији на лицу, а крупнији на телу, одећи и позадини, као што је то случај са делом из Збирке *Далеко од дома*.⁴⁷

Иако у прашком периоду уметник ради и жанр сцене и породичне портрете, у њему превладавају циклуси актова. Буковца тада више окупира људска фигура неголи портретисана личност. Од ранијих актова, ови се разликују највише по већем интересу за складне облике тела,⁴⁸ што је присутно и на слици *Бијеле лилије*.

На основу изложеног, сигурно је да је слика *Циџанчица са даиром*, заправо, дело *Далеко од дома* из 1916. године, које је уметник израдио тачно тридесет година од прве верзије. Она се знатно разликује од оне из 1886. године, али по стилу, колориту, моделацији она је, без сумње, Буковчево дело из прашког периода. Друга слика у Збирци Медија центра *Одбрана*, међутим, буди извесне сумње, али се у одсуству архивске грађе не може са сигурношћу случај затворити. Коначну атрибуцију овог дела треба да потврде други познаваоци и стручњаци дела Влаха Буковца.

40 *Isto*, 49.

41 *Isto*, 68, 53.

42 *Isto*, 49.

43 М. Цар, Предговор у: В. Буковац, *Мој животои*, Београд, 1925.

44 V. Kružić-Uchytel, *nav. delo*, 49.

45 *Isto*, 107–108.

46 *Isto*, 109.

47 *Isto*.

48 *Isto*, 119.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Влахо Буковац“, *Засїава*, Нови Сад, 1892, бр. 70, 2.
- Аноним. „Нова слика српског краља и краљице“, *Бранково коло*, Сремски Карловци, 1901, бр. 28, 905.
- Аноним. „Класични сликар и песник“, *Бранково коло*, 1901, бр. 36, 1.163.
- Аноним. „Слика њихових величанстава краља и краљице“, *Браїимсїво* (Београд), 1901, бр. 35, 2.
- Аноним. „Влахо Буковац“, *Бранково коло*, 1903, бр. 9, 288.
- Аноним. „Чудна случајност“, *Народни лисї* (Београд), 1903, бр. 179, 2.
- Аноним. „Буковац и Говен“, *Полиїика*, 21. 1. 1920.
- Аноним. „Влахо Буковац: Робијаштво“ (одломак аутобиографије), *Венац* (Београд), 1921, бр. 9-10, 637.
- Аноним. „Влахо Буковац“ (некролог), *Полиїика*, 1922, бр. 5029, 1.
- Аноним. „Влахо Буковац“ (некролог), *Венац*, Београд, 1922, бр. 9-10, 749.
- Аноним. „Влахо Буковац“, *Време*, Београд, 1922, бр. 125, 2.
- Аноним. „Влахо Буковац: Робијаштво“ (одломак аутобиографије), *Венац*, Београд, 1922, бр. 910, 637.
- Аноним. *Од малої кажњеника йойравилишїа до великої сликара* (из аутобиографије), 15 дана, Београд, 1932, бр. 10, 147.
- Бабић, Владимир. „Два мемоара“, *Венац*, Београд, 1925, бр. 8, 603.
- Gerbran, Alen i Ševalije, *Žan. Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad, 2004.
- Јованов, Јасна, Марковић, Маја и Тодоровић, Марија. *Велика Иза Влаха Буковца*, Медија центар *Одбрана*, Београд, 2013.
- Kružić Uchytíl, Vera. *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968.
- Kružić Uchytíl, Vera. *Vlaho Bukovac: život i djelo, 1855-1922*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2005.
- Кусовац, Никола. *Поеїика и судбина 20. века. Из Збирке Дома Војске Србије*, Медија центар *Одбрана*, Београд, 2011.
- Ловрић, Божо. *Влахо Буковац*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1908, бр. 5, 109.
- Марковић, Вера. *Трансїоновање флоре у ликовне форме* (докторска дисертација), Мегатренд универзитет, Факултет за уметност и дизајн, Београд, 2014.
- Миљковић, Бранислав. *Влахо Буковац „Мој живої“*, Српски књижевни гласник, Београд, 1926, бр. 7, 552.
- Петровић, Петар. *Сликар Влахо Буковац [1855-1922]*, каталог изложбе, Народни музеј Београд, 2014.

- Поповић, Богдан. „Прва југословенска уметничка изложба“, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1904, бр. 6, 463.
- Поповић, Богдан. „Влахо Буковац“ (некролог), *Српски књижевни гласник*, Београд, 1922, бр. 3, 214.
- Софрић, Павле. Главније биље у народном веровању код нас Срба, по Ангелу де Губернатису (фототипско издање из 1912), Бигз, Београд, 1990.
- Франчевић, Рикард. „Влахо Буковац“, *Бранково коло*, Сремски Краловци, 1905, бр. 27-28, 865 и даље.
- Цар, Марко. „Влахо Буковац, академски сликар“, *Илустровани листи* (Београд), 1922, бр. 20, 8.
- Цар, Марко. „Буковчев краљ“, *Политика*, 1922, бр. 4970, 3.
- Цар, Марко. „Буковчеви мемоари“, *Политика*, 1922, бр. 5214, 7.
- Цар, Марко. Предговор у: Буковац, Влахо. *Мој животи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1925.
- <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/bukovac/samsonfox.aspx>

TWO WORKS BY VLAHO BUKOVAC FROM THE COLLECTION OF THE MEDIA CENTRE 'DEFENCE'

SUMMARY

There are two works by Vlaho Bukovac in the collection of the 'Defence' Media Centre in Belgrade. Hitherto, they were catalogued under the name *Woman with Three Leaves* and *Little Gypsy Girl with a Timbrel*. Considering that they cannot be found under those titles in any *catalogue raisonné*, the author of this text believes that the names of the works are mistaken. In both editions of the *catalogue raisonné* by V. Kružić-Učitelj, the works can be found in the sections 'Lost works from 1915' and 'Lost works from 1916', catalogued under other titles.

The work *Woman with Three Leaves* is actually the painting *White Lilies*, dating from 1915, which, according to the data from the 1932 inventory of Ivanka Bukovac, was redeemed from the Ministry of Education for the Belgrade Gallery. Even though the archival material has not been preserved, that does not signify that it did not exist. The painting presents a girl in a sitting position, unclothed to her waist and clasping a white lily in her hand. The figure, shown in profile, is turned to the left-hand side. The colour effect is reduced to the whiteness of both the flesh and a flower on a dark background. The work is not signed, which is not uncommon, as the artist often omitted his signature from his works. A certain suspicion arises as to the name of the painting, which suggests a plurality of flowers. The explanation lies in an inaccuracy in the facts rendered by Ivanka Bukovac, and the other is that the painter considers the girl as the second lily, due to its symbolism. The second painting, until now catalogued under the name *Little Gypsy Girl with a Timbrel*, actually originated in Prague in 1916 as *Far From Home*, which is clearly based on the description of the painting.

The former Army Hall, according to the statements of the staff, received both paintings as a gift from the Embassy of the Republic of Serbia in Washington DC. Regrettably, the document which can confirm this has still not been located. Nevertheless, based on the conducted research, one can conclude that the painting *Little Gypsy Girl with a Timbrel* is actually the work *Far From Home*, from 1916. *White Lilies*, however, arouses certain doubts, but due to a lack of archival material, the case cannot be closed with certainty.

Key words: Vlaho Bukovac, two paintings, Media Centre 'Defence' Belgrade



Сл. 1 - Влахо Буковац, *Бијеле лилије*, 1915, уље на платну, 80 × 62,5 cm, пол.: Буковац Влахо Жена са 3 лисица, Уметничка Збирка Медија центра "Одбрана", Београд

Fig 1 - Vlaho Bukovac, *White Lilies*, 1915, oil on canvas, 80 × 62.5 cm, Bukovac Vlaho Woman with 3 Leaves, Collection of the 'Defence' Media Centre Belgrade



Сл. 2 - Влахо Буковац, *Далеко од дома*, 1916, уље на платну, 63 × 79 cm, д. дес. у два реда: Vlaho Bukovac Praha 1916., Уметничка Збирка Медија центра „Одбрана“, Београд

Fig 2 - Vlaho Bukovac, *Far Away from Home*, 1916, oil on canvas, 63 × 79 cm, Vlaho Bukovac Praha 1916., Collection of the 'Defence' Media Centre, Belgrade



Ана М. БОГДАНОВИЋ

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

О НЕКОЛИКО ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ЕКСПРЕСИОНИЗМА У ВИЗУЕЛНОЈ УМЕТНОСТИ У СРБИЈИ*

Сажетак: Текст разматра различите интерпретативне приступе појави и артикулацијама експресионизма у оквиру међуратне уметности у Србији који су остварени у домаћој историји уметности од касних шездесетих година прошлог века. Посебна пажња је посвећена анализи историјскоуметничких студија које су канонизовале позицију експресионизма у домаћој историографији: тексту за изложбени каталог *Трећа деценија – конструктивно сликарство* Миодрага Б. Протића (1967), у коме је уведен термин *експресионизам форме*, и поглављу „Форма“ књиге *Српско сликарство 1900-1950* Лазара Трифуновића (1973) које се, између осталих, бави феноменом експресионизма у српском сликарству.

Имајући у виду епизодни и непрограмски карактер феномена експресионизма у српској уметности, који се препознаје као краткотрајна фаза у опусима појединих уметника раних двадесетих година прошлог века, у тексту ће бити мапирана и анализирана проблематика која се јавља приликом интерпретације овог феномена, а која је везана за његово хронолошко, формално-стилско и контекстуално смештање унутар оквира домаће историје уметности. Као одговор на дату проблематику у тексту ће бити изнети предлози за нова могућа разматрања експресионизма, попут његовог поновног ишчитавања у интердисциплинарном, транснационалном и регионалном (југословенском) контексту.

Кључне речи: експресионизам, *експресионизам форме*, модерно сликарство у Србији, методологија историје модерне уметности, историјскоуметнички канон

* Истраживање чији је резултат објављен у овом раду обављено је у оквиру научноистраживачког пројекта Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије *Српска уметности у 20. веку: национално и Европа* (1077013) из програма основних истраживања.



Разматрање манифестација експресионизма у локалном контексту српске уметности прве половине 20. века отвара знатан број комплексних историјскоуметничких питања методолошке и теоријске природе. Који теоријски оквир за дефинисање експресионизма је адекватно применити као полазну тачку за разумевање датих манифестација? Из које је методолошке перспективе оправдано приступити овом локалном феномену, имајући у виду интернационални карактер експресионистичког покрета? Како интерпретирати експресионизам унутар културног и уметничког окружења за које претходна историјскоуметничка истраживања због спорадичне појаве експресионистичких тенденција истичу проблем његове историзације? На основу које карактеристике лоцирати и артикулисати експресионизам и приступити његовој историјскоуметничкој анализи: са формално-стилске, идејне и идеолошке, друштвенополитичке стране или путем компарације са сродним појавама из регионалног или ширег европског контекста?

Досадашња разумевања експресионизма у оквирима историјскоуметничких наратива о развоју модерне уметности у Србији се у највећој мери ослањају на формална читања његових манифестација. Истраживања спроведена и објављена касних шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, која предстаљају основе датих наратива, откривају појаву експресионизма у српској уметности у кратком периоду који обухвата неколико година након завршетка Првог светског рата. Будући да је анализиран као део ширег тока развоја модерне уметности, експресионизам до сада није био тема темељенијег историјскоуметничког истраживања које би дало свеобухватнији увид у његову феноменологију. Разлог овоме се налази у консензусу истраживача да се експресионизам у визуелној уметности у Србији није јавио као јасно дефинисан покрет одређеног програмског или идеолошког карактера, нити је успео да развије специфични и аутономни стил.

Аспекти рецепције експресионизма кроз деловање часописа *Зенић* Љубомира Мицића били су до сада предмет детаљније анализе, пре свега у оквиру истраживања Ирине Суботић,¹ док неколико рецентних студија о авангардним покретима који су флукутирали југословенским уметничким простором експресионизам такође детектују као импулс на уметничкој сцени у Београду, али га не анализирају детаљно.²

Две историјскоуметничке опсервације о појави експресионизма у српском сликарству поставиле су доминантне оквири за његово разумевање. Реч је о семиналним студијама Миодрага Б. Протића и Лазара Трифуновића које, иако настале пре нешто мање од пола века, и даље представљају кључне полазне тачке за разматрање овог феномена. Поводом проблема историзације уметничког развоја међуратног периода у оквиру пионирског истраживања уметности двадесетих година прошлог века, спроведе-

1 И. Суботић, „Визуелна култура часописа *Зенић* и *Зенић*ових издања“, у: В. Голубовић и И. Суботић, *Зенић 1921–1926*, Београд, 2008, 45–75.

2 D. Đurić i M. Šuvaković, *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia 1918–1991*, Cambridge, 2003.

них кроз изложбу *Трећа деценија – конструктивно сликарство*, у Музеју савремене уметности у Београду, 1967. године, Миодраг Б. Протић је нагласио немогућност јасне хронолошке сукцесије уметничких праваца који би могли бити реконструисани у овом периоду.³ Од заједничког искуства сезанизма, уметници су се истовремено развијали експериментишући у неколико различитих праваца који су се преплитали у одређеним аспектима – према експресионизму, кубизму, неокласицизму и неотрадиционализу.⁴ Највећи број уметника је, наводи Протић, у овом периоду изводио ликовна истраживања унутар сложеног регистра стилова, пратећи формално инверзни правац: од експресионизма и кузибма према конструктивном неокласицизму и традиционализму.⁵ Како би прецизније одредио карактер манифестација спорадичних експресионистичких импулса, он је увео појам *експресионизам форме*, на тај начин одређујући експресионизам као фазу у комплексном опсегу уметничких испитивања формалног језика сликарства, али и у процесу еманципације слике од њене раније миметичке функције.⁶ Овај термин, креиран тако да истакне да су се одлике експресионизма испољиле кроз испитивања пластичких аспеката слике,⁷ имплицира непостојање програмске или конкретније идејне позадине која би се могла везати за дата ликовна испитивања. *Експресионизам форме* је овом приликом дефинисан и као иницијални стадијум експеримената изведених у оквирима радикалних пракси визуелних уметности које се везују за авангардне покрете који су се јавили раних двадесетих година 20. века.

Лазар Трифуновић експресионистичке манифестације, такође, везује за уметничке тенденције које је увела нова, трећа генерација сликара у Србији након 1918. године и које се односе на испитивања форме и закона слике, односно истраживања *сликарске реалности* насупрот *реалности природе* (која су претходно спроведена кроз импресионизам).⁸ Уочавајући да су развој уметности у датом периоду одредили унутарња генеза српског сликарства, али и снажни подстицаји из Париза и западне Европе, Трифуновић истиче да ова схватања „нису дошла с оним што је у њима било битно – експресионизам с естетиком *Einfühlunga* [...] већ са оним што је представљало њихову девијацију, скршену и разочарану авангарду: експресионизам са идејама које су се вратиле традицији“.⁹ Разлог за немогућност артикулације експе-

3 М. Protić, *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*, Beograd, 1967, 19–20.

4 *Isto*.

5 *Isto*.

6 *Isto*, 26–27.

7 Као наставак ликовним експериментима које је означио термином *експресионизам форме*, Протић је за једну линију тенденција у српском сликарству тридесетих година 20. века које настављају испитивања експресивног потенцијала слике ревидирајући искуства Ван Гога, Вламенка, Кокоске, Руоа увео појам *експресионизам боје*, креирајући специфичан формално-хронолошки наратив за разумевање генезе сликарства између два рада. Више у: М. Protić, *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, Beograd, 1971, 7–10.

8 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, друго издање, Београд, 2014, 117.

9 *Isto*, 118.

сионизма као уметничког покрета са дистинктивном програмском агендом он налази у специфичности локалне средине: у прилагођавању домаћим условима српске културе и у карактеру и могућностима људи и њиховим националним карактеристикама.¹⁰ Због тога експресионизам препознаје као подстицај који се повремено јавио у опусима појединих уметника оставши у оквирима недовољно развијене тенденције у стилском и контекстуалном смислу, конструисан на пресеку контрадикција између апстрактних форми и класичног реализма.¹¹

Заједничка полазна тачка за лоцирање и позиционирање експресионизма у оквирима историје уметности у Србији налази се у потреби за његовом хронолошком и стилском детерминацијом путем поређења са експресионистичким идејама у ширем европском, пре свега, са немачким уметничким и културним контекстом: Протић се, при томе, ослања на идеје Херварта Валдена (Herwarth Walden) и Василија Кандинског, док Трифуновић истиче да, за разлику од немачке ситуације, експресионистичко сликарство у Србији није било социјално ангажовано, инсистирајући на више места на директном утицају немачког експресионизма на опусе појединих српских уметника. Фокусирајући се у највећој мери на инвенције у домену формалног језике слике, попут дисторзије форме, појаве апстракције и недескриптивне употребе боје, као манифестације експресионистичке поетике препознате су краће, готово спорадичне фазе у раду неколико уметника, укључујући Јована Бијелића, Петра Добровића, Михаила С. Петрова, Ивана Радовића, Васе Поморишца, Милана Коњовића, Душана Јанковића, чак и Игњата Јоба и Ивана Табаковића. Успостављање паралела са немачким експресионистичким моделима на формалном нивоу је, при томе, резултирало једном врстом симплификације специфичности уметничких токова остварених у оквирима локалне средине која није имала потребу, много више но што није била у стању, да оствари истоветне обрасце експресионистичке слике.

Имајући у виду наведена разумевања и интерпретације експресионизма у овим наративима модерне уметности у Србији, пре свега, проблематику одређења његових формалних карактеристика, друштвенополитичке контекстуализације и семантике експресионизма у локалном окружењу, као предлог за његово преиспитивање предлажем посматрање феномена експресионизма у визуелној уметности (сликарству и графици) *изнутри*, тј. путем реконструкције и анализе модела кроз који је овај уметнички феномен преведен и артикулисан код савременика у контексту локалне београдске уметничке средине. Фокусирањем на процесе превођења и артикулације уметничких идеја, који су се одвијали симултано, експресионизам се разматра не као реализација одређеног сета формалних карактеристика, већ као динамичан (али неретко и нестабилан) оквир за иницијацију и размену искустава међу уметницима у ситуацијама транснационалног и интердисци-

10 *Исџо*, 119.

11 *Исџо*, 160.

плинарног дијалога. У контексту овог предлога посебна пажња је посвећена пракси визуелне уметности која је код савременика препозната као експресионистичка, а која је у периоду између 1919. и 1922. године интервенисала унутар локалног контекста кроз уметничке изложбе и објављене текстове.

Осноац овом предлогу за посматрање експресионистичких подстицаја у београдској уметничкој средини почетком двадесетих година 20. века налази се у тези историчара књижевности и филма Ричарда Марфија (Richard Murphy) који тврди да је генерација експресиониста била веома широка и разнолика група писаца и уметника коју је несигурно препустити било каквој искључивој дефиницији или генерализацији.¹² У складу с тим, овде предложени оквири за разумевање експресионизма заобилазе третман овог уметничког правца у одређеном националном или стилски хетерогеном смислу, будући да би то резултовало занемаривањем његовог вишезначног и транснационалног идејног концепта. За полазну тачку поновног упућивања погледа историје уметности на дати феномен узима се схватање експресионизма као разноликог и мултидисциплинарног културног догађаја¹³ који се манифестовао у животу уметности Београда. Будући да у датом периоду Београд функционише као главни уметнички центар и носилац готово свих дешавања на ликовној сцени у српском друштву, фокус ће бити усмерен на локални уметнички контекст.

ТРИ КОНТЕКСТУАЛНА ОКВИРА ЗА РАЗУМЕВАЊЕ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Експресионистички импулси се на уметничкој сцени Београда јављају у друштвеној атмосфери послератне реконструкције културног живота који је био прекинут током Првог светског рата. Завршетак рата је истовремено означио наступ нове политичке стварности у којој је Београд постао престоница новоосноване мултинационалне Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Измењени друштвенополитички услови били су праћени променама у структури домаће уметничке сцене на којој долази до смене уметничких генерација коју карактерише долазак великог броја младих уметника са свршених уметничких студија из иностранства. Генерацијска смена је извршила знатан утицај на трансформације динамика уметничког живота.

Протагонисте (уметнике и критичаре) различитих тенденција у пољу визуелних уметности овог периода, укључујући и оне везане за експресионистичка стремљења, карактерисала је изузетна мобилност, будући да су често из професионалних или личних разлога путовали по уметничким цен-

12 Прилагођен превод оригиналног текста: „the expressionist generation was such a broad and varied group of writers and artists, that it is unlikely to yield to any single definition or generalization“, према: R. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, 1999, 5.

13 Превод израза *a diverse and multidisciplinary cultural event* из оригиналног текста, према: R. Murphy, *nav. delo*.

трима Европе. У овом је контексту важно нагласити да се експресионизам појавио у атмосфери интензивних краткотрајних миграција уметника које су пратила упознавања са идејама везаних за различите урбане, уметничке и културне средине централне и западне Европе, те динамична размена са њима. Разматрати појаву и развој уметничког феномена који је настао у оваквим условима стога обухвата и разматрање идејних интеракција које су му претходиле као неодвојив и витални део за детектовања различитих контекста у којима се дати феномен остварио у једној средини.

Један од најбољих примера за разумевање ширег контекста назначене уметничке флукуације представља топовиографија сликара Петра Добровића. Рођен 1890. године у Печују у Аустро-Угарској, он је уметничко образовање стекао у Будимпешти, где је био активни протагониста прогресивних уметничких кругова. Године 1912. путује по први пут у Париз, где са кратким прекидима остаје до 1914, упознајући модерно француско сликарство, пре свега, сликарску доктрину Пола Сезана. Током Првог светског рада Добровић је сарађивао са групом уметника окупљеном око мађарског авангардног песника Лајоша Кашака (Lajos Kassák), када објављује прилог *Ойлакивање Христѿа* (1915) у другом броју часописа *A Tett* (Дело) 1916. године, изражавајући антиратне и антиимперијалистичке ставове, што је представљало део његовог левичарског политичког ангажмана и промоцију идеја социјалистичког покрета.¹⁴ Добровић је био укључен и у активности мађарске уметничке групе *Сегморица* са којима је током рата излагао у Будимпешти. Његов краткотрајни експеримент са експресионизмом јавио се у овом контексту и евидентан је у радовима попут *Ауѿойорѿиретѿа* (*Радника*) насталог 1913, те поменутог *Ойлакивања Христѿа*, који кроз формални и идеолошки оквир (антиратни и револуционарни став) рефлектују експресионистичке диспозиције.¹⁵ Добровић се 1919. године накратко сели у Нови Сад, зазим путује у Париз, где учествује на Изложби југословенских уметника, након чега (опет накратко) долази у Београд. Крајем те године има прву самосталну изложбу у Краљевини СХС у Салону *Улрих* (*Salon Ullrich*) у Загребу, где је активно партиципирао и у наредном периоду. Наредне 1920. године постаје председник Удружења уметника у Печују и приређује прву самосталну изложбу у Београду. Изабран је за председника новоосноване Српско-мађарске републике Барања 1921. године, након чијег укидања бива у одсуству осуђен на смрт код мађарских власти. Крајем 1921. године пресељено се у Београд за стално.¹⁶

Иако је у послератним годинама у Београду боравио уз велике прекиде, Добровић је у процесу афирмације нових уметничких тенденција у овој уметничкој средини, међу које се сврстава и експресионизам, одиграо важну

14 За детаљну анализу Добровићевог живота и опуса види: S. Џурић, *Petar Dobrović*, Beograd, 2003.

15 Добровићева експресионистичка епизода није предмет детаљније анализе у овом тексту будући да није изворно везана за београдску уметничку средину.

16 Овде сумирана биографија Петра Добровића ослања се на истраживање спроведено у: S. Џурић, *nav. delo*.

улогу не само због своје сликарске праксе већ и због текстова које је објављивао о уметности. Он је поводом прве изложбе уметника са југословенског простора одржане након оснивања заједничке државе у *Petit Palais* у Паризу артикулисао контекст уметничког деловања у годинама које су следиле као конфронтацију са концептима националне уметности коју су промовисали уметници предратне генерације. Ново сликарство, наглашавао је Добровић, преусмерило је фокус са историје, која је била артикулисана методама еклектицизма и литерарне илустрације према природи, истичући важност Сезановог сликарског поступка у датом процесу еманципације уметности од тематског садржаја.¹⁷

Добровић је овај и још неколико текстова о уметности објавио у часопису *Дан* који је у другој половини 1919. године излазио у Новом Саду и Београду. У овом су часопису били објављивани литерарни и поетски текстови везани за експресионистичке тенденције. Иако Добровићев текст није имао референци на експресионизам, он је важан за разумевање ширег концепта феномена *нове уметности* који се односио и на експресионистичке импулсе који су се у овом периоду јавили (о овом термину биће више речи у наредном поглављу текста). Часопис *Дан* је, осим тога, учествовао и у организацији неколико изложби у Београду у годинама након завршетка Првог светског рата,¹⁸ што указује на још један важан аспект за разматрање уметничких гихања у датом периоду. Осим поменутог транснационалног контекста, неопходно је испитати и интердисциплинарне оквире за разумевање експресионистичких тенденција, пре свега, оне који се тичу дијалога између визуелних уметности и књижевности. Писци и песници су, наиме, играли веома важну улогу у теоријској артикулацији и промоцији различитих појава везаних за визуелне уметности, пре свега, у области ликовне критике. Поред тога, Милош Црњански, који је био један од уредника часописа *Дан* и чија је поетика у послератном периоду препозната као експресионистичка, наглашавао је да су сликари у то време посебно допринели пролиферацији нових концепата у уметности, али и књижевности.¹⁹ Наведени процес размене између уметничких дисциплина био је реципрочно остварен кроз размену и сарадњу међу уметницима, што је генерисало локалну уметничку заједницу. Развијајући и примењујући стратегије самоартикулације и самоорганизације млади протагонисти културног живота Београда промовисали су идеје о *новој уметности*, тиме припремајући простор за њену афирмацију у ширем друштвеном смислу.

17 Добровић пише: „Озбиљно упозоружем наше уметнике, да је циљ уметности природа, а да је језик вајарев форма, сликарев боја. Не анегдоте, не историју, него природу. Варијације, простор, светлост, боја, форма, укупчавање предмета један у други, то је циљ ликовне уметности, а не Југ Богдан“, у: П. Добровић, „Поводом изложбе југословенских уметника у Паризу 1919. г.“, *Дан* 3, 1919, 43–44.

18 Према: М. Crnjanski, „Posleratna književnost. Literarna sećanja“, у: G. Radičević (ur.), *Miloš Crnjanski II*, Novi Sad, 2011, 402.

19 Црњански о овоме пише приликом реконструкције интелектуалне атмосфере у Београду двадесетих година. Према: М. Crnjanski, „Posleratna književnost. Literarna sećanja“, у: G. Radičević (ur.), *Miloš Crnjanski II*, Novi Sad, 2011, 403.

Размена и сарадња унутар југословенског уметничког простора представљају значајне аспекте за разумевање токова уметничког развоја овог периода, укључујући и експресионизам. Овај термин се, како га дефинише Јеша Денегри, односи на полицентрични и истовремено умрежен уметнички живот који се у периоду између 1900. и 1991. године одвијао на југословенском простору.²⁰ Оквири и дешавања унутар југословенског уметничког простора кореспондирани су са геополитичким и идеолошким трансформацијама југословенске државе и у периоду након Првог светског рата. Специфична ситуација реализације идеје о уједињењу јужнословенских народа, која је остварена оснивањем заједничке државе након завршетка Првог светског рата, представља такође један од контекста за интерпретацију експресионистичких манифестација. Не треба заборавити да је овај контекст препознат и у оквиру раније поменуте изложбе *Трећа деценија – конструирано сликарство*, када је уметност треће деценије прошлог века посматрана у међусобно повезаном контексту југословенског простора, што није била пракса са наредним „деценијским изложбама“ у Музеју,²¹ кроз које су се уметнички феномени интерпретирани у издвојеним националним (српским, хрватским, словеначким) оквирима.

Три овде скицирана оквира – транснационални, интердисциплинарни и регионални (југословенски) – представљају основ за разумевање и реконструкцију експресионистичке епизоде у уметности у Србији која ће бити анализирана у наставку текста.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ И НОВА УМЕТНОСТ: ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ЈЕДНЕ ИДЕЈЕ

Термин *нова уметност*, који је претходно на више места поменут у тексту, често се јавља у текстовима уметника и ликовних критичара послерадних година. Изрази *нова уметност* и *ново сликарство* су у београдској средини неретко коришћени да означе групу формално и концептуално разноликих тенденција у уметности које су се истовремено јавиле у датом периоду. Њихов семантички оквир обухвата различите уметничке језике који су се развили из критичког односа према натурализму и импресионизму, попут експресионизма, фовизма и кубизма.²² Употреба ових термина везана је и за шири европски уметнички простор: о *новом сликарству* пише немачки експресиониста Франц Марк (Franz Marc) у тексту *Die neue Malerei*, објављеном 1912. године у часопису *PAN*, док израз *нова уметност* уводи Гијем

20 Детаљно о термину *југословенски уметнички простор* у: J. Denegri, *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenski umetnički prostor*, Beograd, 5–28.

21 О „деценијским изложбама“ Музеја савремене уметности у Београду, више у: J. Denegri, „Decenijske izložbe’ jugoslovenske umetnosti XX veka“, u: D. Sretenović (ur.), *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Beograd, 2016, 136–170.

22 Поређења ради, о начину на који је овај термин схваћен у књижевности види: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд, 2011, 130.

Аполинер (Guillaume Apollinaire) у семиналном есеју *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques* из 1913. године, који је протагонистима уметничке сцене у Београду био добро познат. Истовремено, израз *нова уметности* користи и Љубомир Мицић како би дефинисао програм зенитизма који развија из критичке апропријације експресионистичких идеја допуњених одликама „балканског духа“. Промовишући концепт нове уметности кроз свој часопис, Мицић га објашњава као експресивну снагу новог човека – барбарогенија који ће створити нову културу путем духовне трансформације.²³

У оба случаја термин *нова уметности* је функционисао као означитељ прогресивних модернистичких, односно авангардних идеја и њихових манифестација у визуелној уметности које су засноване на критици према претходно прихваћеним и институционализованим трендовима. Деловање нове уметности је било транснационално, супротстављајући се националним стремљењима које су у претходном периоду исказана у уметности, али и даље претпостављајући активну, иако посреднију улогу уметника у процесу изградње и трансформације друштва у новој геополитичкој ситуацији након Првог светског рата. Будући да је концепт нове уметности обухватао различито артикулисане уметничке језике, који су делили заједничку тежњу за превазилажењем постојећих модела репрезентације, путем постизања универзалних метода комуникације, неопходно је узети овај феномен као шири оквир за разумевање експресионизма.

Нова уметности је у београдској средини промовисана кроз неколико уметничких догађаја, међу којима најважније место заузима изложба *Групе уметника*, отворена новембра 1919. године, у сали Музичке школе *Стијанковић*.²⁴ Афирмишући разнородне тенденције обухваћене појмом *нова уметности*, ова изложба је подржала индивидуалне стилске и концептуалне приступе сликарској пракси, инсистирајући на сарадњи између уметника у погледу заједничког јавног наступа,²⁵ чиме за примарни интерес уметника млађе генерације није постављена промоција уметничке праксе која је следила одређене естетске оквире, већ афирмација уметности као неопходног аспекта јавног живота у условима новоосноване друштвене и политичке атмосфере.²⁶ У датом контексту се ни експресионистички импулси нису могли развити као програмска платформа која би изводила критику постојећих друштвених стања, већ више као подршка оснивању новог карактера културе у младом југословенском друштву.

Међу учесницима ове изложбе био је и млади Јован Бијелић који је овом приказао неколико рецентних радова који су се ослањали на Сезанове сли-

23 Мицић је идеје експресионизма развијао током 1921. и 1922. године кроз свој часопис. За детаљну елаборацију термина *нова уметности* види: Lj. Micić, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, *Zenit* 10, 1921, 11–12.

24 М. Protić, *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*, 10–11.

25 В. Живојиновић, „Акција 'Групе уметника'“, *Мусао* 3, 317–323.

26 О овоме сам писала детаљније у: А. Богдановић, „Уметничке везе између Београда и Загреба на примеру сарадње између *Групе уметника* и *Прољећног салона* (1919–1921)“, *Зборник Народне музеја XXI-2*, 2014, 281–293.

карске принципе, укључујући и групу слика које су назначиле његов заокрет ка експресионизму, попут *Прометјеја*, *Трагедије људској рода* и *Идиоша*.²⁷ Развијајући експресивни потенцијал библијских композиција,²⁸ Бијелић је изазвао резервисан мада афирмативни одговор савременика који су његов рад препознали као пример најновијих тенденција у сликарству. Осим Бијелића, и загребачки уметник Љубо Бабић је наишао на позитивну рецепцију међу критичарима због визуелне артикулације идеја експресионизма у сликарству, како је то исказао Милош Црњански.²⁹

Док је прва изложба Групе уметника представила иницијалне импулсе експресионизма у београдској средини, за његову артикулацију у програмском смислу везују се часописи *Мисао* (основан 1919) и *Пројрес* (основан 1920) иако је њихов садржај промовисао различите концепте везане за нове феномене у уметности и књижевности.³⁰ Први текстови који су артикулисали експресионизам у београдској средини објављени су 1920. године у *Пројресу: Експресионизам Југословена* Бошка Токина и *Манифест експресионистичке школе* Станислава Винавера. Иако нису реферисали на праксу визуелних уметности, већ на књижевност, ови текстови су значајни за разумевање ширег идејног контекста рецепције експресионизма у локалном контексту. Винаверов *Манифест експресионистичке школе* је понудио екстензивни концепт експресионизма као оквира за деловање писача и песника послератне генерације, истичући: „Ми смо сви експресионисте. Ми сви узимамо стварност за средство свога стварања. Нама је циљ: стварање, а не оно створено“.³¹ Важна одлика експресионистичког става је, према Винаверу, била у слободном изражавању заснованом на индивидуалној интуицији, што је последица подстицаја филозофије интуиције и динамизма Анрија Бергсона (Henri Bergson) код кога је Винавер студирао у Паризу.³² Дијалог са француском филозофијом је за београдске уметнике овог периода био изузетно значајан будући да је велики део њих своје формативне интелектуалне године провео упознавајући се са актуелним токовима филозофије и теорије уметности у Паризу. За разлику од Винавера, Бошко Токин је о експресионизму писао као о духу нове генерације југословенских уметника кога карактерише динамизан постигнут синтезом између истока и запада. Токиново схватање експресионизма као духовног смештања југословенског темперамента заснива се на критици еуроцентричне диспозиције модерне културе,³³ у чему је близак Мицићевим идејама чији је сарадник био при-

27 S. Čupić, *Jovan Bijelić 1884-1964*, Beograd, 2000, 9.

28 *Isto*, 10.

29 М. Црњански, „О изложби сликара ‘Групе Уметника’“, *Демократија*, 5. 12. 1919, 1.

30 Теоријске елаборације експресионизма у уметности повремено су публиковане у овим часописима у периодима када су Станислав Винавер и Ранко Младеновић били њихови уредници.

31 С. Винавер, „Манифест експресионистичке школе I“, *Пројрес*, 22. 9. 1920, 2. За детаљну интерпретацију Винаверовог текста, види: Р. Вучковић, *нав. дело*, 183.

32 Р. Вучковић, *нав. дело*, 148.

33 Б. Токин, „Експресионизам Југословена“, *Пројрес*, 16. 9. 1920, 2.

ликом оснивања *Зенића*. Оба става, и Винаверов и Токинов, најавили су експресионизам као оквир за иницијативе нове генерације уметника на југословенском простору.

За афирмацију *нове уметности* и њен дефинитивни продор у јавни живот домаће средине заслужна је изложба Јована Бијелића, Петра Добровића и Сива Миличића, која је новембра 1921. године одржана у Музичкој школи *Станковић*. Позната и као *Изложба њројице*, она је понудила платформу за продор експресионистичких импулса у локални живот уметности због укључивања апстрактних пејзажа Јована Бијелића у свој програм који су у историјскоуметничкој литератури већ препознати као резултати сликаревог дијалога са немачким експресионизмом.³⁴ Бијелићеву позицију су и савременици препознали као експресионистичку: Мирослав Крлежа је описао његове слике као „штрумове апстракције“, док је Михаило С. Петров Бијелића означио као великог љубитеља немачког експресионизма, посебно Франца Марка и Василија Кандинског.³⁵

Посебну пажњу за разумевање експресионистичког контекста који је овом приликом генерисан заслужују два текста која су публикована поводом *Изложбе њројице*, а чији су аутори Растко Петровић и Петар Добровић. Добровић је изложбу интерпретирао као сусрет различитих индивидуалних уметничких поетика које су се пресецале у заједничком стремљењу за постизањем *новој, козмичној* схватања уметности у коме „све ствари губе своје ефемерне и евентуалне облике, и добијају свој битни облик“,³⁶ истичући при томе универзални карактер нове уметности. Интерпретирајући Бијелићеве апстракције, он наводи да је Бијелић „ишао тако далеко да је *демајтеријализовао* предмете [...] Он је те своје слике конструисао у великим геометријским плохама, не ослањајући се ни на које реминисценције ствари. Он је том апстрактном гимнастиком решавао чиста, битна начела сликарства“.³⁷ Конституција слике као аутономне реалности налази се и у фокусу текста Растка Петровића. Он је понудио дефиницију нове уметности као метода који је „*zaključio da je za građenje jednog novog – umetničkog – sveta, koji je umetnička slika, potrebno upotrebiti same elemente prirode – ne jedino njihove odnose, i to preko njihovih materijalnih oblika*“³⁸ и чија је главна преокупација проблем изражавања који се налази у решавању конструкције индивидуалних пикторалних елемената, али и њихових односа унутар композиције.

Експресионизам, стога, није био циљ, већ инструмент за постизање уметничког дела, односно аутономне сликарске стварности, будући да је

34 Више о овоме у: S. Čupić, *Jovan Bijelić*, 11–13.

35 О рецепцији Бијелићевог рада више у: S. Tihčić, *Jovan Bijelić: život i delo*, Sarajevo, 1971, 122.

36 P. Dobrović, „Izložba G. Emanuela Vidovića – Izložba G. G. Jovana Bijelića, P. Dobrovića, Siba Miličića“, preма: S. Čupić, *Petar Dobrović*, 139.

37 *Isto*.

38 R. Petrović, „Izložba Bijelića, Dobrovića i Miličića“, preма: R. Matic-Panić (ur.), *Rastko Petrović: eseji, kritike*, Beograd, 1995, 30.

проблем експресије у сликарству представљао проблем еманципације од садржаја слике, односно њеног наративног квалитета. Као успешан пример овог поступка, Петровић је навео Бијелићеву слику *Борба дана и ноћи* у којој је „најважније било постићи да слика даје једну нову и затворену могућност живота независно од теме у слици“.³⁹ Петровић је, као и други аутори, користио супротстављање импресионизму да објасни карактер *нове уметносѝи* као објективнијег и индивидуалнијег израза због напуштања лирског расположења зарад ослањања на субјективну концепцију природе. *Нову уметносѝи* одликује и стално *йреуређивање йприроде* које се манифестује кроз динамизам (насупротив пролазности природе код импресионизма): „Елементи природе, да би били што натуралистичније решени у раму слике, изгубили су своју шаблонску реалност за једну садржајнију, која је сликарска. Градити слику значило би поновно материјализирање једном већ дематеријализиране природе, дематеријализиране једино зато да би могла проћи кроз сликарску реалност, неопходну и условну“.⁴⁰

Поступак дематеријализације природе који је истицан као квалитет нове уметности био је и раније навођен у вези са Бијелићевим сликама.⁴¹ У контексту експресионизма, процес дематеријализације представља основни услов за било какву даљу елаборацију у визуелној уметности, односно стварање сликарске реалности на принципима индивидуалног искуства природе.

И Добровић и Петровић у овим текстовима постављају кубизам и експресионизам у једну врсту дијалектичког односа како би објаснили централне концепте *нове уметносѝи*. Аутономни живот слике, који за њих представља крајњи циљ *нове уметносѝи*, постиже се сучељавањем рационалне кубистичке структуре и интуитивног, ослобађајућег експресионистичког става приликом конципирања слике. За оба аутора, Бијелићева *Борба дана и ноћи* представља успешан пример практичне реализације ове идеје, што указује да је један експресионистички експеримент одиграо важну улогу у процесу увођења концепта *нове уметносѝи*, односно *новој сликарсѝива*, у београдско уметничко окружење. У овом кратком периоду експресионизам се јавља као витална тенденција у уметности, учествујући у успостављању модернистичког модела као доминантног визуелног језика у београдској и српској култури међуратног периода.

Једину теоријску елаборацију која се односила искључиво на експресионизам у сликарству и његову одбрану у домаћој средини представља текст Момчила Селесковића, германисте по образовању, који је објављен 1921. године у часопису *Мисао*. Мада се у овом тексту о експресионизму не дискутује на примерима оствареним у оквирима српске уметности, његова функција је значајна због детаљне експликације концептуалних аспеката

39 *Isto*, 31.

40 *Isto*.

41 М. Црњански, „О изложби сликара ‘Групе Уметника’“, *Демократија*, 5. 12. 1919, 1.

овог феномена у ширем контексту. Селесковић је, како наводи, текст написао као одговор на неразумевање и негативну рецепцију експресионизма у сликарству код београдске публике. Излажући идеју да је „уметност манифестација човека помоћу које он спознаје себе,⁴² он је однос експресионизма према сликарству објаснио кроз поређење са везом између индивидуе и спољашњег света, тиме тврдећи да се експресионизам емитује у свакодневици. Као важну одлику експресионизма он је истакао емпатију човека према окружењу кроз препознавање *психичких вредности* и њихове артикулације у сликарству, што назива и *псиришуализацијом спољној свећи*.⁴³ Језик експресионизма овде је предочен као универзално средство комуникације због тога што код посматрача изазива искуства већ присутна у животной пракси. Спајање уметности и животне свакодневице, које Селесковић истиче као један од метода експресионистичког сликарства, постиже се поступком изражавања, насупрот имитације природе, при томе наводећи *Имјровизације* Кандинског као најконсеквентнији пример ове тенденције антимиетичке у уметности.⁴⁴ Селесковићев прилог феноменологији експресионизма је заокружио теоријска знања о овом уметничком језику у београдској средини.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ КАО ПЛАТФОРМА УМЕТНИЧКЕ РАЗМЕНЕ И ПОДСТИЦАЈ ЗА ИСТРАЖИВАЊА

Након београдског приказивања, изложба Бијелића, Добровића и Миличића, допуњена радовима Живорада Настасијевића, гостовала је у Загребу, у оквиру 13. изложбе *Прољећној салона*. Радови Бијелића и Добровића били су претходно познати загребачкој уметничкој јавности, будући да су обојица 1919. године учествовали на изложбама Салона *Улрих*, али и да је сарадња младих уметника на простору Краљевине СХС била веома динамична у послератном периоду са циљем трансформације постојећих структура југословенског уметничког живота и успостављања праксе *нове уметности* унутар културног и друштвеног контекста југословенске државе уз инстистирање на активнијем дијалогу са европском уметничком савременошћу.

Уводни текст у каталогу изложбе додатно је истакао ове намере реториком која се препознаје као експресионистичка због инсистирања на спровођењу духовног ослобођења југословенских уметника кроз поље уметности.⁴⁵

Схватајући изложбу као простор заједничке акције у јавности радије него место репрезентације и, у овом специфичном случају, као поље дијалога из-

42 М. Селесковић, „Експресионизам“, *Мисао* VII/4, 1921, 248.

43 *Истио*, 245.

44 *Истио*, 243.

45 Каталог изложбе отвара текст предговора: „Први пут, после толико година: давно започето дјело се наставља. Заједнички рад између наша два центра се продужује да се нивелација проведе до краја и да Београд и Загреб буду извори једног истог духа, срца истих чежња. И они, који су и пре започели и утрли пут ка уједињењу, они који су први поболи барјаке, које је високо дигла наша заједничка слава слободе, умјетници, крећу даље заморени великим напором сљубљивања, први зачетници, изгледа

међу два уметничка центра, овде окупљени уметници спровели су наставак деловања које је простекло из претходно постигнутих транснационалних искустава са циљем организације уметничког живота на југословенском простору као платформе за сарадњу и динамичну размену – као транснационалне заједнице на микронивоу. Осврћући се на експресионизам као платформу за деловање уметника на југословенском простору након 1918. године, ова се изложба да читати и као гест сродан експресионизму у концептуалном смислу, имајући у виду предлог за креирање дистинктивне југословенске културе на основу идеја духовног ослобођења који је изражен кроз њен идејни оквир.

Експресионистичке инклинације у вези са овом изложбом детектовао је и Љубомир Мицић, истичући Бијелића као јединог експресионисту међу учесницима и посвећујући посебну пажњу слици *Борба дана и ноћи* коју повезује са идејама Кандинског.⁴⁶ Препозната као остварење Мицићевог концепта зенистичког сликарства,⁴⁷ ова Бијелићева слика остварила је двоструку функцију. Осим што је истицана као пример прогресивних модерничких стремљења на београдској сцени, она је преведена и у оквиру радикалног авангардног деловања на југословенском простору.

Конфронтација са естетиком немачког експресионизма остварена кроз часопис *Der Sturm* била је кључна за уметничко формирање Михаила С. Петрова. Искуство упознавања са примерима експресионистичког сликарства које је видео приликом посете Бечу 1921. године, одакле се вратио доносећи издање часописа *Der Sturm* из 1913. године, у коме се налазио текст *Сликарство као чиста уметности* (*Malerei als reine Kunst*) Василија Кандинског и мапом цртежа Пола Клеа, оставило је на Петрова знатан утисак.⁴⁸ Петров је, такође, сарађивао са Мицићевим *Зенићом*, где је објављивао своје графике и песме, али и другим авангардним гласилима, попут Алексићевих *Dada Tank* и *Dada Jazz*, те часописа *Ћт* из Новог Сада.

У контексту дијалога са немачким експресионизмом, Петров заузима веома интересантну позицију будући да је истицао утицај идеја Василија Кандинског, који су га подстакли да развије концепт тзв. *обесјредмећене слике* који се темељи на идејама апсолутне и чисте уметности.⁴⁹ Реторика духовности у уметности и схватања апстракције Кандинског имала је утицаја на протагонисте *нове уметности* у београдској средини. Петров је превео трактат *Malerei als reine Kunst* овог уметника, који је са собом донео са раније поменутог путовања, и објавио га у часопису *Мусао* 1922. године.⁵⁰ У крат-

да су сустали; стога, млађи, занешени високом идејом раде, ударају темеље сарадње у борби, ка новом и величанственијем ослобођењу, заједничком ослобођењу духова“, у: *XIII. izložba Proljetnjog salona* (katalog), Zagreb, 1921, s. p.

46 Lj. Micić, „Makroskop. Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, *Zenit* 10, 1921, 13.

47 Lj. Micić, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, *Zenit* 10, 1921, 11–12.

48 О посети Бечу Михаило Петров пише у: М. S. Petrov, „Moj biografski autoportret“, у: S. Bošnjak (ur.), *Mihailo S. Petrov: slikarstvo, grafika, crteži, primenjena grafika, umetnička kritika*, Beograd, 1979, 49.

49 *Isto*.

50 В. Кандински, „Сликарство као чиста уметност“, прев. М. С. Петров, *Мусао* X/2, 1922, 1379–1382.

ком предговору преводу Петров је Кандинског представио као „познатог оца *ајсолујној сликарсјива*, чувеног по својим чланцима, у којима теоријски тумачи своју уметност“;⁵¹ истовремено наглашавајући његов значај за развој и озбиљније схватање уметности „код нас“. Допринос који је Кандински извршио за развој модерне уметности и раније је био навођен у текстовим објављиваним у београдској периодици: Винавер је истицао његово одбацавање импресије ради постизања чисте експресије у *Манифесту експресионистичке школе*,⁵² док га је Добровић назвао апостолом експресионизма коме је циљ „да бојама изрази осећај без позитивних природних форми“.⁵³ Насупрот томе, Мицић је разумео и промовисао Кандинског као почетак *нове уметности* у Европи због његовог истраживања у пољу апстрактног и духовног.⁵⁴ Лазар Трифуновић, такође, наводи да је Растко Петровић био упознат са писањима Кандинског који су утицали на његове ране текстове о уметничким кретањима у Београду и Загребу, нарочито оне који у којима се бавио дефиницијом концепта аутономије уметности.⁵⁵ Значајно је нагласити да популарност теорије Кандинског у београдској уметничкој средини припада ширем феномену присутности и утицаја идеја овог уметника на европском простору у датом периоду,⁵⁶ и ни у чему не представља локалну специфичност. Поред тога, треба нагласити и да, осим неколико експерименталних које је спровео Михаило С. Петров, утицај сликарске праксе Кандинског није наишао на одговор у београдском уметничком контексту.

Идеје немачког експресионизма, пре свега, оне везане за теорију Кандинског, имале су стога утицаја на уметничку сцену у Београду као подстрек за самостални развој концептуалних оквира који су одговарали визијама њених протагониста о друштвеној и културној функцији уметности: њеном потенцијалу да изнесе стремљења младе генерације уметника у вези са новоствореним југословенским друштвом, остварујући при томе аутономну природу кроз констатна преиспитивања сопственог језика.

* * *

Експресионистички импулси у београдској средини своје гашење доживљавају веома брзо, што је евидентно већ приликом Пете југословенске изложбе одржане 1922. године, када је међу позицијама његових носилаца евидентан заокрет ка синтетизујућим, класицистичким тенденцијама у сликарству окренуто ка истраживању семантичких могућности реализма.⁵⁷

51 *Исјо*, 1379.

52 С. Винавер, „Манифест експресионистичке школе III“, *Пројрес*, 17. 10. 1920, 3.

53 П. Добровић, „Сликарска правца XIX. и XX. века“, *Дан* 9-10, 1919, 152.

54 Л. Мичић, „Макроскоп: Kandinski“, *Zenit* 5, 1921, 10.

55 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 116.

56 Опширније у: L. Dickerman, “Vasily Kandinsky, without words”, у: L. Dickerman (ur.), *Inventing Abstraction 1910-1925. How a radical ideal changed modern art*, New York, 2012, 50-53.

57 Више у: Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904-1927*, Београд, 1983, 129-145.

Иако се експресионизам у уметности у Београду јавио спорадично и у оквирима кратког периода (1919–1921), његове манифестације биле су прилично утицајне приликом спровођења неколико важних уметничких процеса у овој средини. Као идејни подстицај, експресионизам је понудио идеолошки оквир за обнову послератног уметничког и културног живота у локалној средини коју су заједнички спровели припадници нове, младе генерације уметника и књижевника. Овакав модел уметничког деловања спрам јавности није био дугог века, те је убрзо асимилован у оквире грађанске културе, резултирајући његовом институционализацијом у форми модернизма који се развијао између два светска рата у српском друштву. Краткотрајне експресионистичке манифестације су, међутим, изазвале не само активније теоријске расправе унутар уметничких кругова на београдској сцени већ су истовремено допринеле реализацији динамичне размене између уметника унутар југословенског простора, иако потенцијал за заједнички друштвени ангажман југословенских уметника није у потпуности реализован. Сложеност експресионизма, његове рецепције и његовог деловања, на најбољи начин открива чињеница да је један уметнички гест, попут апстрактних експеримената Јована Бијелића, функционисао у различитим идеолошким регистрима истовремено, што је резултат интензивне флукуације идеја у наведеном периоду. Експресионизам се појавио као подстицајни и трансформацијски посредник који је подржао артикулацију транснационалног уметничког дијалога и искустава која су тим путем остварена. Слојеве значења и значаја експресионизма за развој и историју домаће уметности неопходно је даље истражити, имајући у виду комплексност, често и противречност, његових скромних, али разноврсних манифестација.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Ана. „Уметничке везе између Београда и Загреба на примеру сарадње између Групе уметника и Прољећног салона (1919-1921)“, *Зборник Народне музеја XXI-2*, 2014, 281–293.
- Вошњак, Сreto (ur.). *Mihailo S. Petrov: slikarstvo, grafika, crteži, primenjena grafika, umetnička kritika*, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd, 1979.
- Винавер, Станислав. „Манифест експресионистичке школе III“, *Пројес*, 17. 10. 1920.
- Вучковић, Радован. *Поетика српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Голубовић, Видосава и Суботић, Ирина. *Зенић 1921-1926*, Народна библиотека Србије, Београд, 2008.
- Denegri, Ješa. *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenski umetnički prostor*, самостално издање, Beograd, 2011.
- Dickerman, Leah (ur.). *Inventing Abstraction 1910-1925. How a radical ideal changed modern art*, Museum of Modern Art, New York, 2012.
- Добровић, Петар. „Поводом изложбе југословенских уметника у Паризу 1919. г.“, *Дан* 3, 1919, 43–44.
- Добровић, Петар. „Сликарски правци XIX. и XX. века“, *Дан* 9-10, 1919, 150–152.
- Ђурић, Dubravka i Šuvaković, Miško. *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991*, MIT Press, Cambridge, 2003.
- Живојиновић, В[еља]. „Акција 'Групе уметника'“, *Мусао* 3, 317–323.
- Кандински, Василиј. „Сликарство као чиста уметност“, прев. М. С. Петров, *Мусао X/2*, 1922, 1379–1382.
- Милојевић, Милоје. „Вечери 'Групе уметника'“, *Полиџиука*, 5. 12. 1919.
- Мичић, Ljubomir. „Makroskop: Kandinski“, *Zenit* 5, 1921, 10.
- Мичић, Ljubomir. „Savremeno novo i slućeno slikarstvo“, *Zenit* 10, 1921, 13.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Petrović, Rastko. *Eseji, kritike* 5, prir. R. Matić-Panić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1995.
- Protić, Miodrag. *Treća decenija: Konstruktivno slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- Protić, Miodrag. *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.
- Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*, Jugoslavija, Beograd, 1983.

- Селесковић, Момчило. „Експресионизам“, *Мусао* VII/4, 1921, 241–249.
- Тихић, Смаил. *Jovan Bijelić: život i djelo*, изд. Veselin Masleša, Сарајево, 1972.
- Токин, Бошко. „Експресионизам Југословена“, *Пројрес*, 16. 9. 1920.
- Тошић, Драгутин. *Југословенске уметничке изложбе 1904-1927*, Институт за историју уметности, Београд, 1983.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900-1950*, друго издање, Српска књижевна задруга, Београд, 2014.
- Црњански, Милош. „О изложби сликара ‘Групе Уметника’“, *Демократија*, 5. 12. 1919.
- Crnjanski, Miloš. „Posleratna književnost. Literarna sećanja“, u: Gorana Raičević (ur.). *Miloš Crnjanski II*, Novi Sad, Izdavački centar Matice srpske, 2011.
- Čupić, Simona. *Jovan Bijelić 1884-1964*, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, Beograd, 2000.
- Čupić, Simona. *Petar Dobrović*, Prosveta, Beograd, 2003. Ана. М. Богдановић

ON SEVERAL ISSUES OF THE INTERPRETATION OF EXPRESSIONISM IN
VISUAL ARTS IN SERBIA

SUMMARY

Proceeding from an analysis of interpretative models of the phenomenon of Expressionism in Serbian visual art, as laid out by Miodrag B. Protić and Lazar Trifunović, and thus defining the canonical frameworks for the genesis of modern art in domestic historiography, the paper deals with the issue of the methodological premises for the reading of this artistic phenomenon. Bearing in mind the mentioned understanding of Expressionism, primarily the issue of determining its formal characteristics, the social and political contexts and semantics of Expressionism, the observation of the phenomenon of Expressionism in visual art (painting and graphics) *from the inside* is proposed as the basis for its reconsideration, i.e. through the reconstruction and analysis of models whereby this artistic phenomenon was translated and articulated by the contemporaries in the context of the local Belgrade artistic environment. By focusing on the processes of the translation and articulation of artistic ideas, which occurred simultaneously, Expressionism is considered, not as the realisation of a particular set of formal characteristics, but as a dynamic (and often unstable) framework for the initiation and exchange of experience between the artists in situations of transnational and interdisciplinary dialogue. In the context of this proposition, special attention was dedicated to the practices of visual arts which have been recognised as expressionist by contemporaries (the abstract opus of Jovan Bijelić, graphic experiments of Mihailo S. Petrov performed during the early 1920s), which intervened within the local context through artistic exhibitions in the period between 1919 and 1922 (the first exhibition of the *Group of Artists* in 1919, and *Exhibition of the Three* in 1921) and published texts (Petar Dobrović, Rastko Petrović, Ljubomir Micić, Momčilo Selesković).

Key words: Expressionism, *expressionism of form*, modern painting in Serbia, methodology of the history of modern art, historical and artistic canon.



Сл. 1 - ован Бијелић, *Абстрактни пејзаж*, 1920, 78 × 115,5 cm, уље на платну, инв. бр. 1269, Музеј савремене уметности, Београд

Fig 1 - Jovan Bijelić, *Abstract Landscape*, 1920, 78 × 115.5 cm, oil on canvas, Inv. No. 1269, Museum of Contemporary Art, Belgrade

Сл. 2 - Јован Бијелић, *Борба дана и ноћи*, 1921, 55 × 68 cm, уље на платну, инв. бр. 1997, Музеј савремене уметности у Београду

Fig 2 - Jovan Bijelić, *Struggle Between Day and Night*, 1921, 55 × 68 cm, oil on canvas, Inv. No. 1997, Museum of Contemporary Art, Belgrade



Сл. 3 - Михаило С. Петров, *Без назива – Идејна скица за слику*, 1922, 227 × 162, акварел, туш/папир, инв. бр. а 254, Музеј савремене уметности, Београд

Fig 3 - Mihailo S. Petrov, *Untitled – Sketch of an Idea for a Painting*, 1922, 227 × 162 cm, watercolor, Indian ink / paper, Inv. No. a 254, Museum of Contemporary Art, Belgrade

Драган Д. ЧИХОРИЋ

Универзитет у Источној Сарајеву,
Академија ликовних уметности у Третињу

ЛИКОВНА КРИТИКА У ЖЕНИ ДАНАС (1936–1940)

Сажетак: Часопис *Жена данас* репрезентовала је посебну целину у, наизглед, јединственом телу тадашње марксистичке левице, базирајући се, пре свега, на аутентичности у приступу основном питању: питању класног супротстављања. У случају наведеног часописа отпор је обавезно поседовао још једну радну компоненту: било је то питање родне еманципације. Тај двоструки задатак редакција је, између осталог, наменила и ангажованим ликовним критичаркама, које ће с посебном ревношћу, аналитички загледање у историјске и савремене примере ликовног стваралаштва, развити специфичну унутрашњу критику затечених визуелно-социјалних кодова. Не само да је тако постављена критика негирала вредност актуелне ликовне парадигме (формално академизоване и друштвено дистанциране) већ је у својим основним слојевима суштински одступила и од стаљинистичких пропозиција монументализовања ликовног акта. Писана оштрим и разумљивим стилем (Фани Политео, Олга Тимотијевић, Ерика Давичо, Паулина Малушев), критика је добро служила идеји пропаганде еманципаторских импулса, уводећи термин прогресивног утилитаризма као основну оперативну чињеницу савремене, социјално ангажоване уметности.

Кључне речи: *Жена данас*, критика, класа, род, прогресивни утилитаризам, импресионизам

Жена данас, орган Омладинске секције београдског Женског покрета, аутентичан је пример динамичне артикулације родно атрибуисаних садржаја у напетом друштвеној ситуацији на крају четврте деценије 20. века.¹ Први број

1 Подробније о sociopolitičkim činjenicama trenutka videti u: D. Đokić, *Nedostizni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd, 2010, 171–320.



часописа дистрибуисан је у октобру 1936. године и недвосмислено сведочио о подударању уредничког концепта са чињеничним растером свакодневне животне механике.² Антифашистичка идејна нит била је његова темељна вредност, у распону од крваве драме шпанског грађанског рата, па све до тихог утапања Чехословачке и жестоког кинеског отпора расистичкој репресији јапанских окупатора, имплицитно развијајући народнофронтске постулате превасходно културног супротстављања агресивној експанзији фашистичке деснице.³ Састав уређивачког тела сведочио је о политичкој опцији којој је часопис припадао, о његовим неподељеним левичарским афинитетима, али и о чињеници да то припадање није остало без наглашене самосвојности, коју је за собом неизбежно повлачило постављање питања о родној равноправности у друштву етничке, културне и модернизаторске шароликости.⁴ Југословенске и српске околности тридесетих година 20. века налагале су озбиљно суделовање у њима, те је интерни флукс догађања добрим делом и чинио основни делатно подручје часописа.

„Нови феминизам“, програматски текст првог броја часописа, прецизно је расекао прошлост од феминистичке садашњости.⁵ Уместо баналне партиципације у изборној игри, савремене, друштвено ангазоване жене захтевале су другачију врсту учешћа. Право на рад предњачило је праву на политички глас, што је за собом повлачило и потребу да се радна и родна демократија пажљиво заштите од наглашено деструктивних потенцијала фашистичке социјалне праксе. Суочене са разарајућим последицама „(м)ноге државе, а нарочито фашистичке покушале су на тај начин да реше проблем запослености, што жене избацују из производње и удаљују са високих школа.“⁶ Текст није само пасивно следио основне пропозиције народнофронтске идеологије него је у властиту идејну структуру интегрисао суштину

2 Часопис је излазио у временском распону од октобра 1936. до септембра 1940 (у целини 29 бројева). О разлицима оснивања и начинама функционисања листа опширније у: М. Митровић, „Жена данас“, *Тодушњак прага Београда* 6, 1959, 413–423; Ј. Кесман, *Жене Југославије у радничком покрету и женским организацијама: 1918–1941*, Београд, 1978, 360–368.

3 Bila su to velika pitanja, ne samo za jugoslovensku levicu. U skladu sa odlukama Sedmog kongresa Kominterne (1935), napuštena je nekadašnja politika suprotstavljanja socijal-fašizmu, i umesto nje sav napor usmeren je ka političkom i kulturnom objedinjavanju najšire razumevane levice, što je svoje posledice imalo u formiranju francuske vlade Leona Bluma (radikali, socijalisti i komunisti) i, početkom 1936, vlade Narodnog fronta u Španiji. O suštinskim činjenicama takve politike videti u: K. Clark, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Cambridge, 2011, 169–209. O vrednostima španskog narodnofrontovskog primera iz tadašnje levičarske perspektive videti u: K. Baruh, „Pozadina španskog problema“, *Прећег* 158, 1937, 5–9.

4 Тако је у другом броју објављена жустрa критика књиге др Александра Костића (*Жена-иол, жена-човек*), којом је наглашен реакционарни карактер ауторове основне тезе, да жена у данашњим околностима није у стању да превазиђе ограничења властите полности. „Упркос томе што су многе генерације жена током времена доказале на разним подручјима људске делатности да могу достојно носити назив човека, професор Костић их сматра још увек само као полна бића, која треба мушки род да уведе у будућност и да од њих створи пуноправне људе.“ Био је то еклагантан израз друштвено ослобођене свести, феминистичке по основном обележју, која је функционисала помоћу одличних контрапримера, попут др Марије Гајић-Вајс. Аноним. „Жена-пол, жена-човек“, *Жена данас* 2, 1936, 20; др М. Гајић-Вајс, „Сунчање деце вештачким сунцем“, *Жена данас* 2, 1936, 18.

5 Анон., „Нови феминизам“, *Жена данас* 1, 1936.

6 *Исјео*.

пројективне визије проистекле из виталног марксистичког наслеђа. Била је то другачије постулирана економија друштвених релација, ослобођена сти-хијних претпоставки којима је поробљиван неосвешћени појединац.⁷ Приоритетна задаћа почивала је у потреби да се посредством класно иманентне педагогије омогући интерна еволуција, и, сходно томе, преокрене основа дотадашњих односа производње и друштвеног саобраћања. Нова антропологија, класна у пуном смислу те речи, морала је да исцрта аутентичну топографију ослобођене личности.⁸ Еманципован и технички супериоран, изоштрен у исцрпљујућем позиционирању властите свести изнад вековних претпоставки класне стратификације, тај нови појединац носио је у себи делотворну моћ целовите културне промене.⁹ Двоструко потиснуте последицама кризе капиталистичког система – класно и родно – чланице редакције *Жене данас* препознале су у новој антропологији класно ослобођене личности делотворно средство којим би биле елиминисане поражавајуће последице актуелне родне репресије. „Пут ка слободи“, анонимни прилог читатељке-раднице, аутобиографски по карактеру, скицирао је основну трајекторију другачијег родног саобраћања.¹⁰ Критичан у односу на слепило националног разлога, и свестан ослобађајућег потенцијала којег је у себи крио рад, модеран, индустријски и концептуално превратан, поставио је у будућност пројектовану тачку личне и колективне слободе.

Био је то лајтмотив којим је принципијелно обликована идејна кичма часописа. Уколико употребимо наведену анатомску аналогију, онда је ликовној критици у *Жени данас* функционално припадало место једног изузетно значајног пршљена. Посматрано у светлу каритативне улоге коју јој је прописао хегемони дискурс, обележен, пре свега, стереотипном визијом имагинативног мушкарца, женино учешће у ликовној производњи представљало је највиши изазов успостављеном вредносном поретку.¹¹ Критика је

7 У југословенском случају, народнофронтовска политичка пракса није отелотворена, и задржала се само у пунктуалним подручјима, превасходно везаним за изоловане левичарске културне зоне. Отуда *Жена данас* може бити тумачена као једна таква зона, која је на идеолошком ободу Комунистичке партије Југославије динамично полемисала са сложеним последицама које је за собом, у идеолошком и економском смислу, остављала влада Милана Стојадиновића, исписујући контрапарадигму родно другачије постулиране стварности. О основним чињеницама Стојадиновићеве владе видети у: Љ. Димић, „Просветна и културна политика владе Милана Стојадиновића и њени критичари (1935-1938)“, у: *Милан Стојадиновић: ђолићика у време глобалних ломова*, М. Ђурковић (ур.), Београд, 2013, 163–207. О политичким покушајима формирања Народног фронта видети: I. Jelić, „Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine“, *Putovi revolucije* (Zagreb) 7-8, 1966, 71–100.

8 Сведочење Митре Митровић нагласило је чињеницу непрекидног усавшавања чланова редакције помоћу њима доступних примерака марксистичке литературе (издвојено је Бабелово дело *Жена и социјализам*). М. Митровић, *нав. дело*, 414.

9 Идејна структура часописа указивала је на близак однос који је уређивачко тело имало у односу на ране Марксове теже, његову критику Hegelovog idealizma, i posebno prevratničku ideju о delatnom oslobađanju класно освећеног појединца. Основне теже видети у: K. Marx i F. Engels, „Njemačka ideologija“, у: *Rani radovi*, S. Bošnjak (prev.), Zagreb, 1985, 355–428.

10 Анон., „Пут ка слободи“, *Жена данас* 1.

11 Рестриктивним сагледавањем женине улоге у савременом интелектуалном животу позабавио се текст Милована Поповића у *Народној одбрани*. Цитирајући угледне универзитетске предаваче, резолутно је затражио скретање педагошке пажње младих девојака са филозофије ка отворено каритативним занимањима. М. Поповић, „Hiperprodukcija filozofkinja“, *Народна одбрана* 35–36, 1935, 567.

еластично флукутирала на страницама *Жене данас*, у радном и структурном смислу захватајући све чињенице драгоцене за визуелни профил листа. Од ликовних решења којима је с јавношћу комуницирао идентитет насловне странице часописа, па све до пратећих вињета и фото-репродукција у текстуалним прилозима, уочљива је комплексна намера да *Жена данас* проговори густом лексиком функционализованих симбола (сл. 1). По својој тектоници слојевита, стратегија је смерала ка хронолошки одељеним циљевима, често остављајући само наговештаје неких будућих конфигурација. Укљештена између класног и родног, редакција је посредством ликовних садржаја ве што пребацивала нагласак на тачно одређене, и на први поглед невидљиве тачке понуђеног иконографског ткања.¹² Такву пројективну текстуру препознајемо у начину на који су у садржајну целину часописа уведени цртежи Љубице Цуце Сокић (сл. 2). У функционалном смислу, постављени попут допуне доминантном наративу, изведени маниром опоре предпедагошке рудиментарности, сведочили су о постојању самозатајног механизма који је економисао сировом материјом класно-родних релација у амбијенту српских и југословенских тридесетих година прошлог века.¹³ Још увек вруће сећање на недовршену *Земљину* београдску епизоду отварало је прилику за другачију прераспodelу радних компетенција.¹⁴ Линеарно сапети реализам Љубице Цуце Сокић селектовао је специфичне друштвене типове (праље и уличне продавачице) на симболички импрегнираној белини хартије, сведочећи о виталним аспектима другачије разумеване класности. Била је то у родном кључу покренута полемика са Хегедушићевим примером, и са општим доктринарним обрисом *Земље*, доминантно патријархалним и све уже спојеним уз етницизовани мит (ништа мање и политичку опцију) ексклузивно хрватске провинције.¹⁵ Есенцијализован и затворен историцистичким претпоставкама, модел хрватске уметничке групе стајао је у директој опозицији у односу на еволутивне капацитете модерности, градске и индустријске по свом карактеру, без којих није ни било могуће развија-

12 Један пример понудила је насловна страница првог броја *Жене данас*, на којој је репродукована фотографија три сеоске девојке у етно-костимима, од којих је једна затамњеним цртама лица наговештавала непристајање на стереотип руралне егзистенције. У њој је било могуће препознати сродне карактерне црте са лирским субјектом текста „Пут ка слободи“, односно разумети основни идејни концепт часописа – модернизација и модерност као еволутивне базе за сазревање слободних појединаца. Отуда и изузетно афирмативан прилог о социјалној реформи коју је у модерној турској држави спровео Кемал Ататурк. Б. Нури Хаџић, „О Истанбулу“, *Жена данас* 1, 1936, 5; М. Митровић, *нав. дело*, 418.

13 Цртежи Љубице Цуце Сокић (*Праља, Продавачице цвећа* и један ненасловљени цртеж) пратли су ангазоване текстове анонимне раднице, Аде Врајт и Милке Жицине у прва два броја часописа. Њихова ликовна рудиментарност експлицитно је сведочила о емпатији са доњим слојевима градског живота, са женама које је процес модернизације сурово дотакао и маргинализовао. Са друге стране, наведена рудиментарност могла је бити и делом развијене свести о поступности еволутивног сазревања, социјалног и ликовног, о чему су на најбољи начин сведочили прилози самоуких сарадница *Жене данас*.

14 Ј. Depolo, „Zemlja 1929-1935“, u: 1929-1950: *nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Beograd, 1969, 36–50.

15 О poetičkim relacijama sa Hegedušićem, Tabakovićem i grupom *Zemlja*, kao i o socijalnim inklinacijama Ljubice Cuce Sokić videti u: I. Subotić i A. Čelebonović, *Ljubica Cuca Sokić*, Beograd, 2003, 28–29, 65–67.

ње кључних идејних елемената марксистичког еманципаторског пројекта. Млада уметница подривала је конзервативне аспекте руралне парадигме, између осталих, и ону о вредносној улози која је припадала жени унутар њене структурне целине.¹⁶

Снага супротстављања није проишталца искључиво из доктринарних пасажа марксистичке литературе. Уместо послушног уписивања у догматски метанаратив, стратегија *Жене данас* налагала је приоритет локалне оптике.¹⁷ Управо је однос према делу Љубице Цуце Сокић представљао идејну окосницу критичког писања о уметности на страницама *Жене данас*. Анализирајући утиске које је понела са сликаркине београдске изложбе (фебруар 1939), Фани Политео нагласила је париски ликовни утицај као основни обликотворни фактор изложених радова (сл. 3). „Од првих почетака формирања модерне ликовне уметности код нас жена је упоредо са човеком узела живог учешћа у уметничком развоју и примила се улоге коју ни до данас није напустила. Центар из којег су потекли потицаји за стварање у новом напредном духу био је тада као што је и данас – Париз.“ Истичући њену присност са париским моделом, и способност да аналитички проникне кроз његове фактурне тајне, критичарка је у први план изнела сликаркин двоструко постулирани идентитет. „Угледајући се на њих, Ц. Сокић није некритично преузимала све, већ је умела да осети и искористи оно најсадржајније у њиховим делима.“¹⁸ Егземплум добро пласиране садржајности за Фани Политео била је *Црвена кућа* (1938), у којој имагинација уметнице није одлазила у зону идеалних слика, него је педагошки обезбеђеним рукописом клизила по социјалној епидерми одабране теме. „Сва монотонија, усамљеност и тескобна хладноћа најамне кућерине зрачи са платна *Црвена кућа* кроз сиве акорде боја.“¹⁹ Нимало случајно, скелетално сведену световност њене париске инспирације (усамљене улице, колоритне пијаце и непријатне фасаде најамних кућа) критичарка је издвојила у предњи вредносни план.

Заклоњена набрајањем штурих података о животу и каријери Берте Моризо (Berthe Morisot), Фани Политео потврдила је двојни карактер модер-

16 О мизогиним кorenима Земље, нимало неуобичајеним у разумевању друштвених токova на међуратној левици, сведоци и сећање Novaka Simića о специфичној атмосфери загребачког salona Irine Aleksander. Posledice evidentne odbojnosti koju je dominantno muška umetnička sredina osećala pri susretu sa snažnom i emancipovanom figurom Aleksander, ostavile su trag i u idejno-poetičkom obrisu Zemlje. Gotovo istovremeno, Branka Frangeš Hegeđušić (jedina punopravna članica Zemlje) delovala je u javnosti iz pozicije afektiranog etnologa i zaštitnice etnicizovanog mita o ključnom karitativnom položaju koji je snagom socijalnog imperativa pripadao ženi, nikako ne i kao avangardna umetnica i rušiteljka ustajalih društvenih konvencija. K. Mujičić, „Razgovori sa Novakom Simićem. Divaniti s ljudima II“, *Oko* (Zagreb), 2-15. 10. 1980, 5; B. Hegeđušić, „Naš narodni kućni obrt i njegovo značenje“, *Ženski list* (Zagreb) 11, 1930, 30-31.

17 Sovjetski primer, već dobroano staljinistički, nije bio od preterane pomoći. Praksa državno sponzorisanе umetnosti, stilski saobražene sa osnovnim principima socijalističkog realizma, promenila je radni naglasak. Proleterska umetnost proskribovana je, dok je na njeno mesto stupila obnova monumentalnog slikarstva i stroge estetske discipline. Umetnice su (poput Ekaterine Zernove ili Marije Bri-Ben) odbačene iz razloga njihove avangardističke nekompetentnosti, i zamenjene istorijski produkovanim likom nadahnutog muškog autora. Opširnije o navedenom problemu videti u: C. Kaer, „Fairy-tales of the Proletariat, or, Is Socialist Realism Kitsch?“, in: *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920-1970*, M. Bown (ed.), Milano, 2012, 183-189.

18 *Истѿо*.

19 *Истѿо*.

ног ауторства. Не претерано заинтересована за поетичку атрибуцију њеног дела („Оно лирско у њеном сликарству типично је не само за њу као жену већ је природно и код свих оних сликара који су своју уметност издвојили из друштвене стварности“), усмерила је пажњу ка драматичној последици стилског избора.²⁰ Закључак је био непорецив: импресионизам је генерички производ грађанске културе и неопходан корак којим је сваралачки процес привођен чињеничној објективности. У његовим радним варијететима прожимале су се техника и перцепција, омогућавајући драгоцену структурисање контрапарадигме у самом телу хегемоничног метанаратива. „Колико импресионизам... по својим социјалним основама био грађанска тековина, враћајући уметност природи он је допринео формалном усавршавању уметности и обогатио изражајна средства њених савремених реалистичких праваца.“²¹ Постављен у вредносни центар критичарске апаратуре *Жене данас*, текст Фани Политео детектовао је кључни капацитет импресионизма: у аутентичности његових перцептивних постулата почивао је заматак савременог реализма. Без свести о импресионизму није могло бити ни шире друштвене свести, нити дијалектичког замајца ка личном уметничком и социјалном индивидуалитету.²²

Проблем родне еманципације (уведен у паралелу са истовременом уметничком еманципацијом) вредносно је надвисио параметре чисте доктринарне зоне којом је доминирао класни императив, продукујући заузврат еластичну целину у којој су атрибути класног и родног постојали у перманентном дијалогу. Било је ту тактике, нема никакве сумње, управо онакве какву читамо у непотписаним редовима двоброја 5/6 (април/мај 1937).²³ Часопис је кратком анкетом обухватио тада активне београдске сликарке, без обзира на њихово искуство или стилско-формалне преференције, трагајући за одговором на питање који конститутивни елементи одређују феномен савремене уметнице. Вешто вођена, анкета је на контрасту две уметничке физиономије (Бете Вукановић и Вере Чохаџић) потанко обавестила о вредносној разлици два типа. Тако је Бета Вукановић кључни предуслов уметничког деловања нашла у инспирацији. „Само без инспирације никако

20 Ф. Политео, „Берт Моризо“, *Жена данас* 16, 1938, 22.

21 *Исџо*.

22 Pre svega, upućena na modernizatorsku praksu lokalnog, srpskog i jugoslovenskog ambijenta, Žena danas nije bila u stanju da podeli osnovne parametre sovjetske kulturne klime tridesetih godina prošlog stoleća. Iz objektivnih razloga tekstovi o forsiranom entuzijazmu ili primerima ženske herojske egzistencije nisu dolazili u obzir. Lokalna optika odrazila se i na osnovne propozicije pisanja o umetnosti. Tako je, kao što je pristup Fani Politeo belodano pokazao, od sovjetskih dogmata proskribovana estetika impresionizma u domaćim okolnostima bila početni i neophodni korak u likovnom sazrevanju, koje nikako nije ostajalo odvojeno barijerom umetnosti za sebe ili nekom vrstom društvenog slepila. O entuzijazmu i ženama „stahanovkama“ videti u: S. Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford, 2000, 67-88; C. Chatterjee, „Soviet Heroines and the Language of Modernity, 1930-39“, in: *Women in the Stalin Era*, M. Ilić (ed.), Basingstoke, 2001, 49-68. Primer kritičarske diskvalifikacije impresionizma i moderne evropske umetnosti na sovjetskoj likovnoj sceni videti u: P. Lebedev, „Against Formalism in Soviet Art“, in: *Russian and Soviet Views of Modern Western Art. 1890s to Mid-1930s*, I. Dorontchenkov (ed.), Berkeley, 2009, 306-307.

23 Анон., „Сликарке говоре“, *Жена данас* 5–6, 1937.

не могу да радим, па ни оно што највише волим, а када сам расположена за рад сликање ми је право уживање.²⁴ Инспирација и ужитак спајали су се у ликовно-социјалну константу, одлучујуће профилишући сликаркин поступак. „Има данас уметника који сматрају да слика може да се направи за два сата, за њих претставља готову слику оно што бих ја казала да је тек скица. Моје је убеђење да данас свако слика шта хоће и како хоће, а ја лично уживам у претстављању светла и сенке само се никако не слажем са овим модерним набацивањем боја чији смисао не могу да разумем. Радо правим копије Рубensoвих дела и других великих мајстора...“²⁵ Ретроградна концепција искусне сликарке драматично је одударала од свежине у приступу Вере Чохаџић. На то је упућивала и примедба анонимног анкетара: „Али мора одмах да се нагласи да њена уметност не претставља ништа завршено, она показује тек здраву подлогу за даљи развој.“²⁶ Дијалектички принцип прожимао је и оправдавао, добрим делом хранећи се стереотипом авангардистичког индивидуализма. За разлику од луксузне извесности атељеа Бете Вукановић, млада уметница радила је у поткровљу, на дну мрачног степенишног коридора, остављајући замавне трагове радног ангажмана на сваком кораку. Била је то активна радионица, постављена у интерстицијуму намере и чињенице. Свесна егзистенцијалне драме којом је одисала модерност, Вера Чохаџић (вероватно пажљива читатељка марксистичке литературе) властитим делом урађала је у наведени процеп. „Уметност која би имала за циљ саму себе је бесмислена. Сва наклапања да она служи лепом и уживању, како то желе да претставе присталице декадентне уметности, једнострана су и непотпуна. Јер је уживање, исто као и лепо, релативно.“²⁷ Редакција није оклевала, и закључком је недвосмислено потврдила вредност делатне концепције млађе уметнице. Саображена са линијом прогресивног утилитаризма, Вера Чохаџић понудила је тражену синтезу родног и класног.²⁸ Активна по мери друштвених пулсација, начинила је од властитог дела својеврсни друштвени сеизмограф, сав од редуковане импресионистичке апаратуре сачињен. Сликаркин утилитарни пленеризам стајао је супериорно издвојен насупрот „ларпурлартистичког назора“ старијих уметница, оних које су ликовну егзистенцију везивале уз термин и праксу слободног стваралаштва. „По свему, та слобода *сйварања* састоји се у догматичном отстрањивању тематике и удаљавању од свог милијеа.“²⁹ Поставити баријеру између два различита уметничка принципа није било нарочито тешко. Овде, међутим,

24 *Исјо*, 14.

25 *Исјо*.

26 *Исјо*, 17.

27 *Исјо*.

28 „Прогресивни утилитаризам“ представљао је новосковани термин, који је морао посредством две речи да обележи сву виталност уметности која у епицентар властитог интереса поставља човека у датом му контексту. Била је то поприлично флексибилна комбинација ликовне технике и перцепције, и, без икакве сумње, доказ другачије разумевање класне економије, него што је то била она чврсто интегрисана у осеификованим слојевима соцреалистичке парадигме.

29 Биле су то резолутне речи редакцијског колектива. *Исјо*.

пажњу привлачи избор средстава, технички реквизиторијум којим је редакција оделила два света. Како је Фани Политео истакла коментаришући рад Љубице Цуце Сокић, центар новог и напредног стваралачког духа почивао је у Паризу, и та чињеница остала је вредносном нормом ликовнокритичарског проседеа *Жене данас*. Париз је израстао као мера дијалектичке интервенције у ткиву академизоване и комодификоване уметности. Поцепати ситно плетену мрежу радних обавеза, која је снагом прескрипције, у име капитала и његове идеологије, наметала жени узану трајекторију ликовног понашања, био је приоритетан задатак ангажованих критичарки.

У дужем комеморативном прилогу посвећеном управо преминулој француској сликарки Сузан Валадон (Suzanne Valadon) (јун 1938), Фани Политео подвукла је истовремено и класне и родне параметре њеног дела, а све у намери афирмације аутентичног женског стваралаштва.³⁰ Углавном прехуткивано у историјским прегледима француске модернистичке уметности, њено име појављивало се из врло суженог разлога. „При томе се обично као мерило за оцењивање талента, али уједно и као мерило за потцењивање, узима њен т.зв. *мушки стил*.“³¹ Погрешно мерило сасецало је дело Сузан Валадон у његовим родним коренима, третирајући га као обично епигонство ексклузивно мушке парадигме. Критичарка је уочила наведену чињеницу, и одлучно је интервенисала. Педагошки стасала на широком спектру модернистичких процедура, Сузан Валадон није уско пристајала уз наметнути „задатак сликара да прикаже *природу виђену кроз њемјераменити* уметника.“³² Уместо једног тачно зацртаног правца, њена уметност вредносно је објединила различите лексичке елементе актуелне модерности. „Из тих извора формирао се њен специфични сликарски језик који има заједничких тачака са импресионизмом, експресионизмом на помолу, натурализмом – али у основи остаје реализам и претставља продужење светлих традиција Домје-а и Курбе-а.“³³ Тематски уроњена у свет класне неједнакости, а самим тим и последица које је она остављала на телу жене-раднице, Сузан Валадон критички је филтрирала богато наслеђе адаптирања женског тела у европску уметничку културу. Делећи опипљиву егзистенцију властитих модела била је у стању да подрије дискурзивни стереотип класно инфериорне жене, субверзивно уклапајући пасаже другачије развијеног темата са стилско-формалним чињеницама дискурзивно привилеговане уметности. „Та сродност, та саживелост са моделима, њихов избор и истинитост којом их је преносила на платна – то је оно што чини великим дело Сузане Валадон, то је оно због чега је њена уметност названа *мушком* уметношћу, оно због чега критичари њено стварање хоће да отму данашњим генерацијама жена сликара као нешто што им по свом домету, значају и таленту не припада.“³⁴

30 Ф. П., „Једна француска сликарка. Сузан Валадон“, *Жена данас* 14, 1938, 21.

31 *Истио*.

32 *Истио*.

33 *Истио*.

34 *Истио*.

Прагматична утилитарност показала је у случају Сузан Валадон посебан квалитет, омогућивши уметници да кроз мембрану непосредованог искуства пропусти формалне, али не и садржајне елементе савремене ликовне модерности.³⁵

Прецизно саопштен текстом Фани Политео, принцип саживелости са моделима функционално је потврђен на страницама *Жене данас*. Не само да је на тај начин обезбеђивана ауторска компетенција савременим социјално ангажованим уметницама већ је подизан и доктринарни зид у односу на неке другачије разматране тезе о потреби рехуманизовања стваралачког акта. Овде, пре свих, мислимо на млађе ликовне критичаре који су на страницама београдских дневних новина (*Полиџика*, *Време*, *Правда*) исписивали ликовну критику другачију по свом основном интересу.³⁶ Њихова намера била је да укажу на темељну слабост савремене српске ликовне сцене, на њен замор и загушеност истоврсним тематима, што је у целини било препознатљиво у појавном дефициту људског лика, а сходно томе, и у дефициту формалне амбициозности композиција, које у новонасталим околностима нису успевале да надмаше стилско-тематске обавезе тренутка.³⁷ Другачије одабрана парадигма, родно и радно ексклузивна, нагласила је херојски акт компетентних мушкараца (Веласкеза, маркиза Спиноле, холандских и немачких пешака) као основни предуслов аутохтоне, морално узвишене егзистенције која се ни у једном тренутку није спуштала до приземних чињеница непознатих мушкарцима који гледају смрти у очи. „У *Прегаји Бреге* постоји нешто узвишено, нека изабрана поука о уздизању изнад обичних страсти, изнад свирепости, немилосрђа, освете и изнад смрти... све је то најснажнији и најубедљивији израз живота, заснован на перфектном владању апсолутном пластиком.“³⁸

Имплицитно скретање дискурса у раван моралне потврде посредством милитаризованог самопрегора било је неприхватљиво за уређивачки профил *Жене данас*. Из његове перспективе вредност ликовног дела надмашивала је извесно идеологизовану визију апсолутне пластике, наступајући заузврат експресивним елементима класно преплетеног и ликовно освешћеног

35 Zanimljivo je primetiti da analitička procena Fani Politeo, oslonjena na metodološku pretpostavku progresivnog utilitarizma, stoji gotovo ravnopravno sa zaključcima današnjih feminističkih istoričarki, koje delo Suzan Valadon posmatraju iz gotovo identičnog ugla. Izdvajamo: P. Mathews, *Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago, 1999, 173-211.

36 Издвајали су се: Загорка Мићић, Павле Васић, Ђорђе Поповић и Пјер Крижанић.

37 Програмски текст око којег је доктринарно окупљена група младих критичара био је, без икакве сумње, „Живот и сликарство“, Павла Васића. Конструирајући сложену историјску слику добрих примера (пре свих, Веласкеза у његовој *Прегаји Бреге*), аутор је, са друге стране, одбацио социјалну уметност, истичући да њеном главном представнику Курбеу „недостаје ликовна висина погледа, извештан хоризонт са којег велики духови виде и сазнају судбоносне покрете човечанства, и свесно или нагонски постају њихови заступници пред историјом.“ Била је то суштинска разлика у односу на делатне пропозиције критичарски штићене на страницама *Жене данас*, где је уместо елевације ликовно узвишених духова очекивано просто дељење егзистенцијалних услова са моделима. П. Васић, „Живот и сликарство“, *Уметнички њрећег* 10, 1938, 291–297; V. Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*, Beograd, 1983, 247–253.

38 П. Васић, *нав. дело*, 295–296.

разумевања различитих идентитетских нивоа. Принципијелно другачију платформу часописа можемо да препознамо теоријски развијену већ у студији Фани Политео („Хекторовићи и односи пучанства и племства“), која је у несумњиво народнофронтовском духу описала сву сложеност историјских и социокултурних релација на острву Хвар (16. век).³⁹ Носећу фигуру репрезентовао је књижевник Петар Хекторовић, образован на префињеним засадима италијанске ренесансне културе, чија је индивидуална изврсност праћена моралном беспрекорношћу и службом у корист анонимних стариградских грађана. Поетичка синтеза савремене латинске форме (еклога) и реалистичких уметака у Хекторовићевом *Рибању* послужила је сврси идејне стабилизације критичарског апарата часописа, и била је највиша тачка до које је опште народнофронтовско разумевање културне синтезе досегнуло. Тако су у двоброју 11/12 (март/април 1938) Олга Тимотијевић и Загорка Мићић готово симбиотички представиле радне биографије Кете Колвиц и Надежде Петровић.⁴⁰ Прецизно упутивши читаоце у основне карактеристике дела Кете Колвиц (од 1891. године, ликовна хроничарка животне беде берлинског радничког предграђа), критичарка је приказ довршила доказом да је међусобна емпатија уметнице и њеног контекста била трајна вредност. „Данас је њен начин уметничког изражавања оглашен непожељним, њене слике су уклоњене из уметничких галерија, а она се у дубокој старости налази у највећој беди у неком берлинском предграђу, међу људима којима је посветила свој живот и свој уметнички рад.“⁴¹ Не само да је Олга Тимотијевић саосећала са животним удесом Кете Колвиц већ је указала на чињеницу да је рестрикција наметнута њеном уметничком деловању стајала попут евидентног доказа да је онтолошка бит фашизма репрезентована експлицитно антикултурним социјалним моделом. Општу мисао упутила је у нешто другачијем смеру Загорка Мићић, смештајући дело Надежде Петровић у широко развијен национални контекст. „Надежда Петровић је као уметница и као личност потпуно социјална природа. Не можда социјална у данашњем смислу те речи – већ социјална у томе што њено лично доживљавање и делатност припадају потпуно друштву у којем живи, националном колективу. То се осећа у њеним најзрелијим сликарским радовима: то су наши предели, наши њуди, наши животи...“⁴² Било је то сликарство које се сублимно растопило у идеолошком пројекту формираном династичком сменом из 1903. године.⁴³ Критичарка, извесно без намере да своје гледиште уклопи у марксистички доктринарни оквир (уосталом, она је критичарка *Времена*, блиска Васићевим идејним постулатима), трагала је за добрим примером, оним

39 F. Politeo, „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva I“, *Народна одбрана* 34, 1935, 550–551; *ista*, „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva II“, *Народна одбрана* 35–36, 1935, 582.

40 О. Т., „Једна велика сликарка. Кете Колвиц“, *Жена данас* 11–12, 1938, 27; З. М., „Ретроспективна изложба Надежде Петровић“, *Жена данас* 11–12, 1938, 27.

41 О. Т., *нав. дело*.

42 З. М., *нав. дело*.

43 O ideološkim aspektima dela Nadežde Petrović videti u: L. Merenik, *Nadežda Petrović*, Beograd, 2006, 53–58.

који је уводио људски лик, и њему пратеће импликације, у само средиште уметничке визије. Наизглед, усаглашен са општим идејним оквиром *Жене данас*, осврт Загорке Мићић није задовољио истанчане класне параметре. Без прецизно назначеног класног коректива, уметности је претило искли-знуће у аморфно подручје нежељених срастања. Империјално и ослободилачко, народно и шовинистичко, напредно и конзервативно неосетно су урастали у целовити склоп, когнитивно проблематичан у условима идеолошки минуциозног краја четврте деценије 20. века. Чињенице „политике виђења“, на начин на који их је представила Надежда Петровић, без обзира на употребу актуелних средстава ликовне транспозиције, пасивизовале су руралну провинцију, градећи од затченог материјала другачијим предзнаком означену доминацију. Егзистенцијална сврха тамошњих модела индукована је потребама специфичног идеолошког пројекта, без трага свести о класној предиспозицији и аутентичној тежњи оног дела Србије који је постојао на рубу владајуће парадигме.

Другачији поглед на дискурзивно скрајнуту зону донео је текст Паулине Малушев.⁴⁴ У форми кратког разговора критичарка је приказала дело младе, самоуке сенћанске уметнице, Илоне Реслер. Нагласци у прилогу сведочили су да избор није био случајан, и да је уметница фигурисала попут сурогата идејном моделу Сузан Валадон. Паулина Малушев на тај начин кориговала је елементе класног и националног, остављајући Илону Реслер да у иманенцији властитог уметничког бића сведочи о храбром индивидуалном искорак у вредносну празнину дискурса. „Живим у загушљивој провинцијској атмосфери града Сенте. Ово ми је прва изложба. Моје радове ни у мојем месту нико не познаје. Ни вајарство, ни сликарство нисам учила, технику рада усвојила сам од своје тетке која ради шаблонски рад: кипове и слике светаца.“⁴⁵ Друштвено освешћена, уметница је немилосрдно саопштавала поражавајуће чињенице властите биографије, показујући да класна предиспозиција није и животна обавеза. По изворној вокацији шваља, у уметности је проговарала експресивном, критички интонираном лексиком, сведочећи о свеprisутној неправди која је разједала провинцију одмах испод површинског слоја етничког костима и њему припадајућих обичаја.⁴⁶ Стереотип ју је тровао, док су животне чињенице спутавале. „Радила сам: сликала и вајала у хладној соби и на тавану са бојама у праху којима се кречи, јер нисам могла друге да купим. Нисам имала ни најпотребније одело, трпела сам много од зиме, цвокотала од хладноће. И стално слушала пребацивања да залуд траћим време.“⁴⁷ Тако је у критичним тренуцима југословенске стварности Илона Реслер послужила као пример непристајања, рудиментарне снаге која је избијала упркос класним препрекама и родним предубеђењима. Чини се

44 P. Malušev, „Samouka umetnica o sebi“, *Жена данас* 17, 1938, 11.

45 *Isto*.

46 Наслови њених дела говорили су за себе: *Пајиња*, *Сељак који љавом рије земљу*, *Гасни најад*, *Феминистичкиња*.

47 *Isto*.

да је Пулина Малушев трагични напор младе уметнице саобразила са целокупним напором уређивачког колегијума *Жене данас*, довршивши напис храбрим речима Илоне Реслер. „Мени би требало могућности за даљи рад и развитак. Савети и помоћи ми треба. Осећам да би било штета да се изгубим у сивој свакидашњици.“⁴⁸

Ма колико завршни коментар додиривао тачку емотивног патоса, целокупна концепција *Жене данас* задржала је агилну и крајње борбену позицију. Беспоговорно модеран, часопис је део прогресивних очекивања пренео ликовној критици, која се несмањеним жаром (у потписаним или анонимним прилозима) борила против различито разврстаних елемената социокултурног назадњаштва.⁴⁹ Свесне властитог положаја, критичарке су сачиниле апаратуру, аутентичну и локално самерљиву, остајући на дистанци у односу на примере стаљинизоване совјетске родне политике исто онолико колико и у односу на југословенски тренд индуковања патријархалног императива посредством доминантно националистичког разлога. Истовремено, у себе загледана уметност, несвесна развијеног социјалног контекста и класних предиспозиција које су спутавајуће притискале, није вредела. Празнину њене игноранције на српској и југословенској сцени испуниле су младе уметнице, радно проистекле на пресеку модерних решења у обликовању ликовне форме и класно заоштрене свести о разједајућој аномији друштвене стварности.⁵⁰ Њихов напор будно је пратила ликовна критика у *Жени данас*, вреднујући постигнуто оквирном пропозицијом готово авангардистички реализованог прогресивног утилитаризма.

48 *Isto*.

49 Индивидуализам модерне жене концептуално је доминирао страницама часописа, комуницирајући са свим потенцијално корисним претпоставкама родно постулиране модерности. Уз модне савете и гимнастичке дијаграме, *Жена данас* објавила је и изузетну студију Зоре Шер, која је стамбено питање атомизовала до нивоа „жене-самице“, отварајући потпуно другачији ракурс у већ поодмаклој ревитализацији конзервативног породичног светоназора на левици, којим је жена везивана атавистичким императивом мајке и домаћице, што је била значајна одлика стаљинистичке родне политике. З. Шер, „Стан за самицу“, *Жена данас* 13, 1938, 22.

50 Управо оне које су различитим формама модерног ликовног израза пратиле друштвене токове и њихове последице. Вера Чохаџић, Боба Ђорђевић, Даница Антић, Станка Лучев, Пирошка Ронај издвојиле су се на Изложби жена сликара у Женском клубу. Прилазиле су „проблемима у оквиру стварности, тражећи могућност израза у смелом модерном реализму.“ Анон., „Изложба жена сликара у Женском клубу“, *Жена данас* 8, 1937, 16.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Изложба жена сликара у Женском клубу“, *Жена данас* (Београд), 8, 1937.
- Аноним. „Сликарке говоре“, *Жена данас* (Београд), 5–6, 1937.
- Аноним. „Пут ка слободи“, *Жена данас* (Београд), 1, 1936.
- Аноним. „Нови феминизам“, *Жена данас* (Београд), 1, 1936.
- Аноним. „Жена-пол, жена-човек“, *Жена данас* (Београд), 2, 1936.
- Baruh, Kalmi. „Pozadina španskog problema“, *Прејлег* 158, 1937, 5–9.
- Васић, Павле. „Живот и сликарство“, *Уметнички прејлег* 10, 1938, 291–297.
- Depolo, Josip. „Zemlja 1929-1935.“, u: *1929-1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 36–50.
- Димић, Љубодраг. „Просветна и културна политика владе Милана Стојадиновића и њени критичари (1935–1938)“, у: *Милан Стојадиновић: ђолишика у време глобалних ломова*, М. Ђурковић (ур.), Завод за уџбенике, Центар за конзервативне студије, Београд, 2013, 163–207.
- Ђокић, Dejan. *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2010.
- Jelić, Ivan. „Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine“, *Putovi revolucije* (Zagreb) 7–8, 1966, 71–100.
- Kaer, Christina. “Fairy-tales of the Proletariat, or, Is Socialist Realism Kitsch?“, in: *Socialist Realism. Soviet Painting 1920-1970*, M. Bown (ed.), Skira, Milano, 2012, 183–189.
- Кесман, Jovanka. *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama: 1918-1941*, Narodna knjiga, Institut za savremenu istoriju, Bograd, 1978.
- Lebedev, Polikarp. “Against Formalism in Soviet Art”, in: *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to Mid-1930s*, I. Dorontchenkov (ed.), University of California Press, Berkeley, 2009, 306-307.
- Малушев, Paulina. „Samouka umetnica o sebi“, *Жена данас* 17, 1938, 11.
- Marx, Karl i Engels, Friedrich. „Njemačka ideologija“, u: *Rani radovi*, prev. S. Bošnjak, Naprijed, Zagreb, 1985, 355–428.
- Mathews, Patricia. *Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Мереник, Lidija. *Nadežda Petrović*, Topy, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2006.
- Митровић, Митра. „Жена данас“, *Годишњак прага Београда* 6, 1959, 413–423.
- Мићић, Загорка. „Ретроспективна изложба Надежде Петровић“, *Жена данас* 11–12, 1938, 27.
- Мујић, Kemal. „Razgovori sa Novakom Simićem. Divaniti sa ljudima II“, *Oko* (Zagreb), 2–15. 10. 1980, 5.

- Нури Хаџић, Бахрија. „О Истамбулу“, *Жена данас* (Београд), 1, 1936, 5.
- Политео, Фани. „Берт Моризо“, *Жена данас* (Београд), 16, 1938, 22.
- Политео, Фани. „Једна француска сликарка. Сузан Валадон“, *Жена данас* (Београд), 14, 1938, 21.
- Politeo, Fani. „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva I“, *Народна одбрана* 34, 1935, 550–551.
- Politeo, Fani. „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva II“, *Народна одбрана* 35–36, 1935, 582.
- Politeo, Fani. „Изложба Сузе Сокић“, *Жена данас* (Београд), 20, 1939, 20.
- Поповић, Милован. „Хиперпродукција филозофинја“, *Народна одбрана* 35–36, 1935, 567.
- Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*, Jugoslavija, Beograd, 1983.
- Subotić, Irina i Čelebonović, Aleksa. *Ljubica Čuša Sokić*, Тору, Војноиздавачки завод, Београд, 2003.
- Тимотијевић, Олга. „Једна велика сликарка. Кете Колвиц“, *Жена данас* (Београд), 11–12, 1938, 27.
- Hegedušić, Branka. „Naš narodni kućni obrt i njegovo značenje“, *Ženski list* (Zagreb) 11, 1930, 30–31.
- Fitzpatrick, Sheila. *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Chatterjee, Choi. “Soviet Heroines and the Language of Modernity, 1930-39”, in: *Women in the Stalin Era*, М. Илић (ed.), Palgrave, Basingstoke, 2001, 49-68.
- Clark, Katerine. *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.
- Шер, Зора, „Стан за самицу“, *Жена данас* (Београд), 13, 1938, 22.

ART CRITICISM IN WOMAN TODAY (1936-1940)

SUMMARY

Woman Today, an interwar Belgrade magazine for modern, class emancipated women, during the period in which it was publicly distributed (from October 1936 to September 1940), represented an authentic form of expression of the most widely understood leftist ideology. Touching all areas of modern life that were of interest to women, the magazine dedicated considerable space to art criticism (some of the critics' contributions were anonymous, and they probably reflected the views of the editorial board, while the other main actors were Fani Politeo, Olga Timotijevic, Erika Davico, and a visitor critic Zagorka Micic).

Initially bound to key Marxist propositions, it developed an extremely authentic insight into all the facts of artistic production. Through the analysis of already historical pieces of work of early modernity (Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz), and also an analysis of the work of contemporary Serbian artists (Ljubica Cuca Sokic, Vera Cohadzic, Mica Todorovic, Ilona Resler), the group of critics reached the paradigm of the French art of modernity as the basic model in forming a complex artistic expression.

Looking at society through the lense of class, these women critics integrated the starting assumption of the pedagogical adoption of the modernist procedure integrated with the appropriate choice of thematic content. In this way, the empathy established between the artists and their themes was a necessary prerequisite to forming an evolutionary mechanism of widely conceived social transformation.

Thus formulated, this handed attitude was entering into conscious opposition to the doctrinally Stalinist vision of the functionalized art of socialist realism, and at the same time, entering into a dialogue with certain critics' views developed in the bosom of the Belgrade modernist criticism. Perceived in the broader perspective of the Serbian and Yugoslav cultural scene from the late thirties, the art criticism in *Woman Today* expressed serious avant-garde attitudes, intended to change the political awareness and understanding of the local female population through the synthesis of gender and class proposition.

Key words: *Woman Today*, criticism, class, progressive utilitarianism, impressionism

Весна Л. КРУЉАЦ

Народни музеј у Београду

СОЦИОКУЛТУРНИ КОНТЕКСТ БЕОГРАДСКОГ ЕНФОРМЕЛА: ПРИМЕРИ ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: Овај рад резултат је рецентних истраживања до сада необјављеног или мање познатог архивског, документарног и уметничког материјала и библиографске грађе везане за феномен београдског енформела. Тежиште експликације усмерено је на анализу дела београдског енформела из Народног музеја у Београду и њихову позицију у контексту конфликтне социокултурне ситуације у Југославији и Србији шездесетих година 20. века. Посебна пажња посвећена је узроцима негативне рецепције поетике енформела у домаћој средини и последицама које су се манифестовале у југословенској културној политици и раду престоничких музеја. У српској уметности енформел је представљао формално-језичку иновацију изван контекста локалне ликовне традиције, а нереферцијални и антисликарски визуелни исказ његових водећих протагониста значио је субверзију доминантних естетичких и идеолошких матрица. Због тих особина београдски енформел је егзистирао као својеврсна идеолошка, социополитичка и културолошка парадигма и био централна контроверза српске уметничке сцене шездесетих година прошлог века, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији и на институционалној мапи значења.

Кључне речи: енформел, модерно сликарство, рецепција, културна политика, Београд, Србија, Југославија, 20. век

У српској послератној уметности, енформел је представљао формално-језичку иновацију изван локалне ликовне традиције и једну од првих тенденција у којој се сумња у идеју напретка, колективизма и позитивну визију југословенског друштва манифестовала у радикалном облику антислике. Синтагма *београдски енформел* (Лазар Трифуновић) везује се за



стваралаштво осморо београдских сликара који су чинили неформалну групу,¹ тачније за њихова остварења настала педесетих и почетком шездесетих година 20. века. Иако језички хетероген, у питању је визуелни дискурс који је припадао интернационалном комплексу оног типа апстракције у западноевропској уметничкој критици означеном појмовима: *енформел* и *група уметности* (Мишел Тапије/Michel Tapié), *шашизам* (Шарл Естјен/Charles Estienne, Пјер Геген/Pierr Guéguen), *лирска айстракција* (Жорж Матје/Georges Mathieu),² као пандан америчком *айстракцијском експресионизму* (Клемент Гринберг/Clement Greenberg) или *сликарској акцији* (Харолд Розенберг/Harold Rosenberg)³. Проистекао из непосредне реакције уметника на трауме и страхоте проузроковане Другим светским ратом, а потом и продужене стрепње, страха од нове атомске катастрофе, те осећања анксиозности услед неизвесности перспективе људског постојања у условима латентног конфликтног стања, хладноратовске кризе и блоковске подељености света, европски енформел трансцендирао је песимистичко поимање стварности дубоко прожето неповерењем појединца у идеју цивилизацијског прогреса и рационални поредак ствари. Утемељен на тада актуелним идејама егзистенцијализма, структурализма, феноменологије и научног натурализма, енформелни визуелни исказ почивао је на истраживањима материје и технолошким експериментима, тј. примени несликарске материјала и оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање класичне форме, обликовних принципа и хармоније ликовних елемената. Настојећи да кроз аморфну материју и фрагментовану структуру дела сугеришу нестабилну, променљиву структуру савременог света и релативност значења, експоненти енформела прибегавали су деструкцији (физичком уништавању), импровизацији (аутоматизму геста), јукстапозицији (колажно-монтажним захватима) или случају (технолошким експериментацијама). Крајњи резултат било је дело изразито антиестетичне експресије, неререференцијалне лексике и семантичке поливалентности, које је негирало не само форму као носиоца пластичког значења већ и доминантни систем вредности, политичке и естетичке идеологије утемељене на реду и разуму.⁴ Био је то особен уметнички одговор на затечене историјске

1 Iako je enformel u beogradskoj sredini imao više pristalica, prema mišljenju Lazara Trifunovića, vodećeg promotivnog kritičara, teoretičara i istoričara ovog pokreta u lokalnom kontekstu, njegovo jezgro činili su Vera Božičković-Popović, Lazar Vozarević, Zoran Pavlović, Miodrag Mića Popovića, Branislav Branko Protić, Vladislav Šilja Todorović, Živojin Turinski i Branko Filipović Filo, umetnici čiji se vizuelni iskaz umnogome razlikovao od svega što se krajem šeste i početkom sedme decenije u okviru apstrakcije slikalo u Beogradu. L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike* 3, prir. D. Bulatović, Beograd, 1990, 111.

2 Ž. Matije, „Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (I)“, *Delo* 2 (Beograd), 1961, 211–212; *Isti*, „Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (II)“, *Delo* 4 (Beograd), 1961, 444–447; G. Mathieu, „O rasapu oblika“, *Život umjetnosti* 7-8 (Zagreb), 1968, 142; J. Denegri, „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 126; *Isti*, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad, 1993, 87.

3 C. Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Novi Sad, 1997; H. Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Novi Sad, 1997.

4 Opširnije o posleratnoj apstrakciji na evroameričkoj umetničkoj sceni videti u: W. Haftmann i dr., *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972; E. Lucie-Smith, *Umetnost danas. Od*

и социокултурне прилике, који је у различитим појавним облицима артикулисан у послератној уметности многих европских земаља независно од њиховог друштвенополитичког уређења. Међутим, и поред сродности у феноменологији изражајног језика, постоје знатне разлике у мотивацијама настанка, резултатима, значењима и позицијама енформела у друштвеној и културној стварности појединих европских средина, које су проистицале из специфичности конкретних политичких, социокултурних и уметничких прилика.⁵ У несврстаној Југославији, земљи „меког социјализма“ на размеђу два идеолошка супротстављена политичка блока, енформел није представљао непосредну реакцију на општу психозу првих послератних година, нити се темељио на раскиду са наслеђем авангардних покрета заснованих на рацију, него је имао специфичне, посве различите узроке настанка. Мада инспирисан послератним *weltanschauung*, а донекле и решењима западно-европског енформела, београдски покрет проистекао је првенствено из унутрашњег незадовољства, интимне побуне групе уметника против укупних егзистенцијалних прилика у југословенском друштву. Социокултурни контекст на који носиоци београдског енформела непосредно реагују настојећи да помере границе уметничких слобода био је суштински одређен ситуацијом симулиране, партијски контролисане, ограничене демократије и толерисаног плурализма уметничког говора (форме), коју је Титов режим настојао да петрификује кроз „позитивно“ пројектовану слику хармоничних односа „света уметности“ и друштвене стварности. Тако, иако се као генерална критика отуђења уклапао у проблемски дискурс епохе, београдски енформел био је суштински детерминисан политичким, социокултурним и уметничким условностима шире (југословенске), али и уже (српске) средине, у којима је имао многоструке и непосредне predispozicije

apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma, Zagreb, 1978; *Idem., Movements in Art since 1945*, London, 2000; D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford, 2000; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1 i 2, Beograd, 2004. i 2005.

- 5 У Француској енформел је представљао својеврсни ламент над трагичном судбином појединца проистекао из интроспекције трауматичних искустава Другог светског рата и моралног отпора немачкој окупацији. Томе у прилог говори серија *Таоци* Жана Фотријеа (Jean Fautrier) и Волсов (Wols – Alfred Otto Wolfgang Schulze) „болни“ енформел малих димензија из раних четрдесетих година 20. века (E. Lucie-Smith, *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Zagreb, 1978, 95–99; *Idem., Movements in Art since 1945*, London, 2000, 53, 56; D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford, 2000, 17–19; Đ. K. Argan i A. Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 2, Beograd, 2005, 229). У западној Немачкој и Италији прихватање аисторичног и интернационалног енформелног дискурса представљало је важну компоненту у процесу успостављања грађанске демократије и ослобађања ових земаља од баласта ауторитарне прошлости, нацистичке и фашистичке идеологије (L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2010, 96–97). Најзад, за уметнике који су живели и стварали у условима војне диктатуре или политичке тираније, у Шпанији и појединим земаљама Источног блока (пре свега, Пољској и Чехословачкој) енформел је био симбол духовног ослобађања и индивидуалног отпора, али је за разлику од шпанског примера укљученог у званични „систем уметности“ у земаљама реалног комунизма овај покрет имао маргиналну позицију и дисидентски карактер (J. Denegri, „Bijenale u Veneciji“, *Umetnost* 50 (Beograd), 1976, 23; *Isti*, „Koincidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji“, *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 2* (Beograd), 2006, 21–31; H. D. Sančez, „Nastanak tragične priče“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3-4* (Beograd), 2008, 155–162; P. Piotrowski, „Totalitarianism and Modernism: The ‘Thaw’ and Informel Painting in Central Europe“, *Artium Quaestiones* 10 (Poznań), 2000, 119–175; S. Kurtoa i dr., *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Warszawa i Beograd, 2010).

настанка.⁶ Извесно хронолошко заостајање београдског покрета у односу на западноевропски енформелни ток било је последица вишедеценијског претрајавања и ретроградног дејства реалистичке парадигме, као и доминације умерено модернистичког модела у југословенској уметности. Са друге стране, чињеница да се у домаћој средини развој овог феномена одвијао у крајње хостилизованом атмосфери обележеној жестоким нападима и оспоравањима, бројним уметничким и критичарским, па чак и идеолошким полемикама и поларизацијама, несумњиво указује на то да се није радило ни о каквој закасној рефлексiji европског покрета.⁷ Најзад, своју посебност у односу на западноевропски енформел и домаћи мејнстрим („социјалистички модернизам“)⁸ београдски енформел потврдио је како својом праксом и теоријом, тако и консеквенцама које се огледају у језичком, концептуалном и значењском смислу. Показујући отклон према етаблираној позицији представника „социјалистичког естетизма“ (пре свега, чланова групе *Шесторица* и *Децембарске групе*)⁹ и њиховој идеолошкој и друштвено неутралној уметности – апстракцији најчешће комбинованој са редуктивним елементима предметног, београдски експоненти енформелне оријентације прибегавали су посве другачијој стратегији: антисистемском деловању и деструкцији као ставу испољеним у низу индивидуалних, али истовремених тражења иновација у материји слике и поништавању свих облика илузионизма форме, негацији естетике лепог.

На питања у чему се састојала енформелна побуна и како је изгледала та антиестетска лексика, до прецизнијих одговора може се доћи кроз анализу осам дела из Народног музеја у Београду,¹⁰ која потврђују специфичност

6 L. Trifunović, *Stidije, ogledi, kritike* 3, prir. D. Bulatović, Beograd, 1990, 122, 141.

7 J. Denegri, „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 129.

8 Његови водећи представници били су угледни уметници међуратне генерације који су деловали самостално или под окриљем група *Самостални*, *Једанаесторица* и *Шесторица*, као и припадници прве послератне генерације сликара окупљених у *Децембарској групи*. Као експоненти власти у оквиру различитих друштвенополитичких форума, партијских организација и институција културе и уметности, ови политички лојални уметници имали су важну улогу у профилисању југословенске културне политике и уметности послератног периода.

9 Групу *Шесторица* чинили су: Стојан Аралица, Недељко Гвозденовић, Предраг Пеђа Милосављевић, Иван Радовић, Иван Табаковић и Миленко Шербан (М. В. Protić, „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 26). Чланови *Децембарске групе* били су: Милош Бајић, Лазар Возаревић, Лазар Вујаклија, Александар Луковић, Зоран Петровић, Миодраг Б. Протић, Младен Србиновић, Александар Томашевић, Драгутин Цигарчић и Стојан Белић (L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2001, 71).

10 Као део Поклон-збирке др Јакова Смодлаке, енформелна дела постала су 1986. године део музејског фонда (И. Суботић и Љ. Миљковић, *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке. Београдски уметници*, Београд, 1987, 6, 9). Мада ова збирка садржи још неколико радова (укупно пет), који представљају експерименталне екскурсе других сликара (М. Бајића, Бранка Миљуша, Петра Омчикуса, Градимира Петровића и З. Петровића) у домену асоцијативне и лирске апстракције, апстрактног експресионизма или гестуалне апстракције и „псеудоенформела“, изостанак расправе о њима на овом месту чини се оправданим. Пре свега, зато што су ова дела само по спољним, формалним одликама (али не и концепцијски) блиска енформелној матрици, као и због чињенице да таквих примера у Збирци југословенског сликарства 20. века има далеко више. Из истих разлога није узета у разматрање Возаревићева слика *После скидања* (1961), као ни неколико радова З. Павловића, у којима су присутни елементи фигурације типични за њихову преденформелну, односно постенформелну продукцију.

како индивидуалних поетика петорице водећих носилаца, тако и развојних етапа енформелне концепције у српској уметности. *Композиција* 322 (1960/61) и *Композиција* 395 (1966) Бранислава Протића,¹¹ припадају серији дела са општом назнаком *композиција*, које је аутор обележавао бројем настојећи да укаже на редослед њиховог настанка (сл. 1 и 2).¹² Уједно, оне се могу посматрати као граничне тачке у оквиру којих је текла артикулација Протићевог енформелног исказа. На плану третмана површине, показују за овог уметника типично рудиментарно задржавање и понављање правца распореда структуралних пунктова, жаришта згуснутих слојева материје. Она су на површини постављена у извесном отклону од средишта, приближавајући се доњој или горњој периферној граници платна. Око њих, центришу се мање истакнути, али још увек густо нанесени слојеви импаста – спорадично комбиновани са несликкарским материјалима (песак, гит, стакло итд.), који се постепено стањују, разлажу ка рубним зонама призора и утапају у монохромну компактност основне, смеђе или маслинастосиве гаме. Задржавајући функцију ритмовања, артикулације површине или светлосних просијавања, ова жаришта представљају рецидиве традиционалног компоновања, а уједно и спецификум Протићевог енформела, индивидуални коректив енформелне концепције приказа као „тоталног призора“. Поступним и концентрисаним исликавањем површине Протић постиже стабилну и рафинирану структурацију материје кроз коју, истина, негира форму, али не и слику. Стога структура ових дела изазива двојак ефекат: иако аиконична, лишена референцијалности и хроматске разраде, она задржавају формалне одлике, специфичне компетенције сликарства (плешност, дводимензионалност).¹³ Другим речима, она припадају „пиктуралном енформелу“ у интерпретацији Волса или Матије Моренија (*Mattia Moreni*),¹⁴ али не и дискурсу „друге уметности“ која, осим изразите антиестетичности, антипиктуралности и деструкције материје, подразумева и медијску амбиваленцију дела. Зато би управо за ова Протићева дела важила она најшира дефиниција енформела као структуралне апстракције која, на крају, допушта могућност „естетског резултата“.¹⁵ Њихова потенцијална значења леже

Основни критеријум приликом селекције уметничког материјала била су дела која могу да функционишу самостално, као аутономан, поетички компактан сегмент колекције, односно парадигматични примери ударне, зреле и академске, позне етапе у развоју београдског енформела. Најзад, одступило се и од у музеолошкој пракси доминантног хронолошког или алфabetског разматрања дела и њихових аутора, јер је намера била да се кроз типологију, морфолошке и синтаксичке особености радова водећих представника београдског енформела укаже на процес „инволуције“ ове иницијално радикалне и превратничке тенденције.

- 11 Браниславу Бранку Протићу (1931–1990) припада пионирска позиција у артикулацији енформелне поетике и хронологији јавних наступа њених водећих протагониста у домаћој средини. Академију ликовних уметности у Београду завршио је у класи З. Петровића (1959), а магистрирао код Гвозденовића (1961). *Факултетски ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Београд, 2012, 128.
- 12 J. Denegri, *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Beograd, 2008.
- 13 L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2001, 69.
- 14 J. Denegri, *nav. delo; isti*, „Slikarstvo Branka Protića danas“, *Izraz* 2 (Sarajevo), 1967, 169–174.
- 15 L. Merenik, *nav. delo*, 106.

у дубљим слојевима уметничког бића, потресним животним искуствима и личним пасијама, која је Протић сублимирао у реченици: „Уклапање у живот стаје ме доста напора“.¹⁶ На сличан начин овладавање енформелном технологијом и лексиком показује и *Бела слика* (1960) Бранка Филиповића Фила¹⁷ (сл. 3). Сведено на ахромију (бело) и слојевит импаст посне фактуре по којем је интервенисано ватром, тачније лампом за лемљење, ово дело као да апстрахује поступак којим је изведено.¹⁸ Из светлог импаста спорадично се промађају дискретна, бледа колористичка просијавања, која својом диспозицијом показују тенденцију ширења ка рубним ивицама плохе поништавајући, тако, конвенцију композиционог средишта. Мада је у реализацији примењивао несликарске материјале и различите, иреверзибилне поступке деструисања материје, Фило то није чинио с намером да дезавуише конвенцију слике и асоцијацијативне потенцијале материје. Тако, иако по својим основним интенцијама негирања сваке фиксне форме несумњиво припада енформелном дискурсу, *Бела слика*, као и други Филови радови „беле енформелне фазе“ (1957–1960), задржава далеке асоцијације на кршевите црногорске пејзаже.¹⁹ У питању је евокација исконског, имагинарног предела језиком и поступком енформела, а не реално представљање природе.²⁰ У тим делима Фило као да разрађује структуру плохе Лубардиних рудиментарних, митских визија природе,²¹ а путем апстрактног језика трансцендира појам *последњи напурализам*.²² Са друге стране, у његовим енформелним радовима нема оне разарајуће енергије и дословног конкретизма материје на граници медијске амбиваленције, они не одају оно интровертно, мучно и трагично стање егзистенције својствено енформелу „нултог степена“.²³

16 Prema: L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Beograd, 1962.

17 Позиција Бранка Филиповића Фила (1924–1997) унутар струје београдског енформела била је врло специфична. Иако по годинама ближи протагонистима старије генерације, он је стицајем животних околности студирао на Академији ликовних уметности у Београду истовремено кад и млађи носиоци. Претходно је похађао Уметничку школу Петра Лубарде на Цетињу, потом је у Београду завршио студије сликарства у класи Мила Милуновића (1955), а касније и специјални течај. J. Denegri, „Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti“, u: *Filo*, Cetinje, 2011, 18; S. Stepanov, „Filo: etika, enformel, čisto slikarstvo“, u: *Filo*, Cetinje, 2011, 144; N. Martinović, *Branko Filipović – Filo*, Kragujevac, 2012, 3, 5.

18 Будући да представља концепцијски артикулисану енформелну парадигму, ово дело било је излагано на историјској изложби *Енформел у Београду*, одржаној 1982. године, у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“. L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Beograd, 1982.

19 L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike* 3, prir. D. Bulatović, Beograd, 1990, 126, 136–137.

20 J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad, 1993, 180–181; *isti*, „Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti“, u: *Filo*, Cetinje, 2011, 20, 23.

21 L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2010, 132.

22 Термином *ultimo naturalismo*, који у слободном преводу значи „последње могуће сликарство по природи“, Франческо Арканђели (Francesco Arcangeli) именовоа је једну специфичну варијанту енформела италијанске провенијенције блиске концепту „апстрактног пејзажа“ (Мишел Рагон/ Michel Ragon) у француској уметности. M. Ragon, „Lirska apstrakcija – od eksplozije do inflacije“, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 80; Z. Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, Split, 1985, 60–61; J. Denegri, „Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, Beograd, 2012, 551.

23 J. Denegri, „Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti“, u: *Filo*, Cetinje, 2011, 30–31.

У кратком периоду између 1960. и 1962, Живојин Турински²⁴ артикулисао је самосвојан, условно речено, енформелни израз утемељен на пастуозно структурираном симболу – знаку као носиоцу пластичког значења.²⁵ Међутим, да тај процес није текао праволинијски него преко диспаратних решења, говори *Положени сџуб IV* (око 1960).²⁶ Осим што се издваја по увећаном формату (сл. 4), ово дело показује „другој уметности“ несвојствену пиктуралност и склоност ка компоновању. Површина слике подељена је на три хоризонтална сегмента, при чему се „пластичка драма“ одвија у средишњој, најсветлијој зони. Међутим, то још увек није композициони фокус него подручје концентрације слојева импаста у језгра рељефне структуре, пунктове линеарних уреза, жаришта светлосних просијавања и мрачних понора, односно асоцијативно поље које трансцендира назив слике. Материја, коју Турински наноси постепено и врло обазриво, у целини призора поседује својства рафиниране, скоро монохромне (смеђе) али вишеслојне тонске гаме, те се ово дело указује као парадигма тзв. *ѝкѝуралној енформела* волсовске и моренијевске провенијенције. Преусмеравање тежишта експериментације са материје на облик, тј. од аморфног стања материје према њеној знаковитости и значењу евидентно је у делима *Иницијал (Мешаморфоза круја)* и *Трохејски симбол*, насталим 1967. године (сл. 5 и 6). Она почивају на диференцирању пасивне неутралности светлог, инертног фона и активне, рељефно структуриране форме у њеном предморфолошком стадијуму. Пластичко збивање локализовано је на аутономној површини неевокативног *макрознака*, који унутар своје неправилне, али компактне структуре садржи мноштво независних и квалитативно различитих субструктура: линеарних записа или уреза у виду криптограма, идеограма или пиктограма утиснутих у густе наслагe импаста или инкорпорираних у лазурне партиције. Хијерархија ових конститутивних елемената унутар макрознакова не постоји. Потоњи се налазе у предиконографском стадијуму и, стога, поимају глобално. Њихове семантичке конотације везују се за уметникове многоструке и вишезначне односе са светом, али са претензијом на универзално значење аналогно Јунговим архетипским симболима,²⁷ који су у том периоду били

24 Живојин Турински (1935–2001) био је не само носилац београдског енформела млађе генерације, већ и један од водећих промотивних критичара и тумача ове тенденције, њене поетике и технологије. Студирао је сликарство у класи Љубице Сокић, Н. Гвозденовића и С. Телића на Академији ликовних уметности у Београду (1960), а код Сокићеве је завршио постдипломске студије (*Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Београд, 2012, 116). Кључни текстови у којима се Турински бави проблематиком енформела сакупљени су и поново објављени у: Ж. Турински, *Опреди о поимању слике*, ур. И. Симеоновић Телић, Београд, 1999.

25 J. Despotović, „Živojin Turinski – enigme beogradskog enformela“, u: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Beograd, 2009.

26 Реч је о остварењу које је било презентовано на промотивној изложби *Енформел – млади сликари Београда*, одржаној у Културном центру Београда 1962. године. L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Beograd, 1962.

27 Prema Jungu, mitovi daju univerzalnu formu osnovnim istinama. Oni su povezani sa najdublјim nivoima ljudskog iskustva identifikovanim kao kolektivno nesvesno, a njihova bit neposredno se eksplicira kroz arhetipove, izvorne forme ili simbole (totem). F. C. Legrand, „O znaku i otvorenom delu“, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 104–111.

предмет интересовања Туринског.²⁸ Структурација оваквог знака подразумева је спор и постепен процес рада, што је довело до померања тежишта ка технологији извођења и реafirмацији пиктуралности.²⁹ У суштини, примењена средства и процедуре имале су функцију разоткривања и фиксирања материјалне структуре знака у стању метаморфозе. Оваквом уметничком дискурсу, који припада знаковном систему експлицираном језиком материје, извесне аналогije могли бисмо наћи у америчком апстрактном експресионизму, решењима Адолфа Готлиба (Adolph Gottlieb).³⁰ Разматрана дела и друге варијације на тему знака – симбола прошириве су морфолошко и семантичко поље енформела, што је Туринском обезбедило јединствену позицију унутар шире схваћене концепције енформела.

У српској уметности парадигму енформелне антислике буријевског типа представља *Композиција I* (1962) Зорана Павловића,³¹ која му је донела Награду критике на Трећем октобарском салону (сл. 7).³² Материјални аспекти овог дела решени су „некласичном“ комбинацијом уља на платну и несликарских материјала, тј. интервенцијама које се састоје у аплицирању фрагмената тканине различитих димензија на подлогу утопљену у тамни, слојевито структуриран импаст. Третманом плохе као континуума равноправних сектора, контрастирањем и варирањем текстуре, импаста и графизма, поништавањем визуелног фокуса и обликовне функције линије и боје, Павловић је одбацио традиционалну логику компоновања, али и спонтаност извођења.³³ Боја је присутна само као локални тон аплицираног материјала или акценат који, заједно са светлосним просијавањима и линеарним урезима, резонира титраје текстилних фрагмената који плутају у бесконачном, метафизичком простору трансцендирајући појам бића и његове „бачености у свет“ (Мартин Хајдегер/Martin Heidegger). Иако утемељено на неконвенционалним оперативним поступцима и изражајним средствима која потенцирају натуралистичка, антипиктурална својства материје, због продуженог процеса извођења и привидне конзистентности визуелног призора, ово дело је у домаћој уметничкој критици и историографији позиционирано како унутар, тако и изван енформелног дискурса. Дилему је

28 L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike* 3, prir. D. Bulatović, Beograd, 1990, 139–140; J. Despotović, *nav. delo*.

29 J. Denegri, „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 138.

30 F. C. Legrand, *nav. delo*, 111, 115; E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, London, 2000, 29.

31 Зоран Павловић (1932–2006) имао је кључну улогу у афирмацији београдског енформела на домаћој уметничкој сцени не само као један од водећих носилаца већ и као промотивни критичар и теоретичар ове тенденције. Позиције са којих је приступио разради енформелне концепције антислике биле су одређене чињеницом да је завршио студије историје уметности на Филозофском факултету и сликарства на Академији ликовних уметности у Београду (1959), где је и магистрирао (1961) у класи Н. Гвозденовића (Z. Gavrić, „Vilin konjic Zorana Pavlovića“, u: *Zoran Pavlović: rani i radovi na papiru*, Beograd, 2007; *Факултетски ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Београд, 2012, 108). Павловићеве најважније теоријски прилози и критички написи о енформелу обједињени су и поново публиковани у: З. Павловић, *Просјори облика и боје*, Београд, 1997; *исти, Уметности ђумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Београд, 2009.

32 М. Јевтић, *Уз слике Зорана Павловића*, Београд, 1997, 75.

33 L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike* 3, prir. D. Bulatović, Beograd, 1990, 140.

разрешио сам Павловић, када је својевремено рекао да *Композиција I* имлицира „драматично осећање егзистенције“ и у свом подтексту носи „једно ново осећање, истинску спознају и искуство енформела“.³⁴ Овим делом уметник је исказао специфично схватање односа апстракција – фигурација, тј. показао да енформелна концепција може бити флексибилно и неисцрпно подручје различитих формалних посibilitета.

Енформел је у ликовном опусу Миодрага Миће Поповића³⁵ био тек једна фаза, али је она имала значај парадигматског конституисања нове структуре дела бесним разарањем, виолентним малтретирањем и агресивним разједнањем материје, односно програмског негирања свих класичних средстава, оперативних поступака и конститутивних елемената високомодернистичке слике.³⁶ Сведени на дословни конкретизам материје у стадијуму медијске амбиваленције, Поповићеви енформелни радови „нултог степена“ (1959–1963) представљали су отелотворење отуђења, песимизма и nihilизма.³⁷ Међутим, управо Поповићев пример доказује да је непиктурални, иконокластички и антиестетични енформел представљао више жесток и краткотрајан отклон од владајуће естетике и укуса него што је био тенденција у оквиру које је на дужи стазе било могуће изграђивати подједнако убедљив и радикалан уметнички исказ. Томе у прилог говоре његова дела из друге, фазе „колористичког енформела“ (1964–1969),³⁸ којој припада *Синијетички њезаж* (1968). Реч је о динамичном визуелном пољу великих димензија изведеном широким, гестуалним потезима и цурењем ликида, који искључују могућност финализације на штафелају (сл. 8). Иако сликом доминира гест, он је сада у функцији усмеравања кретања и просторне артикулације некада диспаратних елемената, односно организовања привидно хаотичног сликарског призора. Наноси црног и плавог импаста сустичу се са снажним, инвазивним партијама црвене или цурењима беле у драматичном процепу, композиционом фокусу дела. Осим проширеног хроматског регистра и наговештаја организације призора, асоцијативност, пиктурални виртуозитет и велики формат несумњиво указују

34 М. Јевтић, *нав. гело*, 76.

35 Миодраг Мића Поповић (1923–1996) био је кључни идеатор и носилац енформелне концепције у домаћој средини, али и њен „обавештени“ тумач у контексту глобалних уметничких збивања. Међутим, његова упућеност у актуелне уметничке токове била је резултат личних напора и самосталних трагања за референтним тачкама ликовне теорије и праксе, а не систематског образовања. Сликарски одсек на Академији ликовних уметности у Београду уписао је 1946. у класи Н. Гвозденовића, али је исте године прешао код Табаковића. Као иницијатор протеста против крутих, анахроних наставних програма на Академији и предводник *Загарске групе*, након само два семестра студија једини је био приморан да 1947. прекине формално образовање (АС, Г-209 (АЛУ), К-5 (1945–1947), *Досије др. 258 (Миодраг Т. Појовић)*); М. Gligorijević, *Odgovor Miće Popovića*, Београд, 1984, 38–41; И. Симеоновић Ђелић, *Гласови уметника*, Бања Лука, 2001, 76). Најзначајнији Поповићеви прилози теорији београдског енформела су: М. Поповић, „*Одавештениост* није помодарство већ ступањ“, *НИН*, 27. 11. 1960. Интервју водио Д. Адамовић; *исти*, *U ateljeu pred noc*, Београд, 1962; *исти*, „Ogled o enformelu“, у: *Vera Božičković Popović*, Београд, 1977; *исти*, *Ishodište slike*, Београд, 1983.

36 L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Београд, 2001, 107.

37 Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Појовића*, Београд, 1983, 83; Z. Gavrić, „Сликарство Миће Поповића. Informel“, у: *Мића Поповић*, Ljubljana i Београд, 1987, 54; И. Симеоновић Ђелић, *Гласови уметника*, Бања Лука, 2001, 79, 99–100.

38 Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Појовића*, Београд, 1983, 78.

на то да се ради о репрезентацији и естетизацији чина акције, о академизацији и кризи поетике енформела, која и у делима других водећих експонената постаје евидентна после 1963. године.

Опредељивањем за овакав модел уметничког испољавања поменути уметници имплицитно су обзнанили не само сумњу у затечену уметничку ситуацију и систем вредности већ и свест о друштвеним аномалијама и хипокризији југословенског социјалистичког самоуправног друштва. Фокусирајући се на горуће проблеме актуелног историјског тренутка, они су проблематизовали и питање изражајне форме и уметничког садржаја. Њихова дела разорене композиционе структуре, бруталне егзекуције и узнемирујуће експресије функционисала су у датом времену и средини као својеврсна идеолошка, социјалнополитичка и културолошка парадигма, индикатор процеса отуђења и свестране кризе југословенског система настале услед немоћи режима да се избори са економским тешкоћама, процесом бирократизације и класног раслојавања, криминалом и финансијским малверзацијама, националном нетрпељивошћу, незапослености и незадовољством, моралном депресијом широких слојева. Антагонистичка позиција у односу на доминантну идеологију и естетичке норме епохе умногоне је одредила положај београдског енформела у Титовој Југославији: он је био централна контроверза српске уметничке сцене шездесетих година 20. века, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији и на институционалној мапи значења. Да се заиста радило о конфликту са тада доминантним политичким курсом и уметничким мејнстримом, потврђују последице до којих је београдски енформел довео: од тог тренутка уметничко дело није више било естетски предмет, него индикатор начина мишљења и понашања уметника, једна врста индивидуалног уметничког исказа која разоткрива бунтовни менталитет и критичку свест свог аутора.

Субверзија доминантног система естетичких вредности у делима београдског енформела била је довољно радикална и нечитљива, па самим тим и крајње неприхватљива српској средини, где се као уметност ценио једино дуготрајан, промишљен и на традиционалним естетичким канонима утемељен рад.

Иако уметници енформелне оријентације нису претендовали на хегемонију значења и престижне позиције у друштвеној хијерархији, примарни разлози оспоравања лежали су у свести да би широм афирмацијом и друштвеним прихватањем енформела приоритетне и привилеговане (уметничке, статусне и материјалне) позиције уметничког мејнстрима биле угрожене. Са друге стране, у друштву које је из идеолошких разлога искључивало било какву могућност отуђености, резигнације и незадовољства његових припадника није било места за песимистичке садржаје, критичке исказе и индивидуалне отпоре. Стога је појава енформела на београдској уметничкој сцени изазивала екстрмно негативне реакције јавности, жестоке конфронтације и бројне полемике како у редовима уметника и критичара, тако и у највишим структурама власти, које су кулминирале после Титових говора

1962/63. године,³⁹ у агресивној политичкој кампањи каква није забележена у другим европским срединама. Иако у нападима југословенског председника на апстракцију енформел није експлицитно поменут, врло је индикативно да је политичка бирократија управо у овој тенденцији препознала „јерес“, а њене носиоце идентификовала као „архинепријатеље југословенског самоуправног друштва“.⁴⁰ Бирократски апарат није могао, а није ни смео, да толерише било какво стваралачко обликовање „поетике апсурда“ зато што је у њој видео политичку субверзију, побуну против идеолошких темеља на којима су почивали сви политички програми. Будући да је Тито био декларативно против примене административних мера у уметности, нижој партијскополитичкој номенклатури било је веома тешко да за решење овог проблема пронађе ефикасан *modus operandi*. Тако је београдски енформел ујединио конзервативну политичку и културну бирократију, минорне и етаблиране уметнике без разлике, али и интелектуалце високопозициониране у локалном „систему уметности“, у заједнички противнички фронт, који је својим деловањем умногоме допринео маргинализацији, пресецању развојног пута и отупљивању критичке оштрице овог покрета. Управо на семантичкој равни полемичког говора о београдском енформелу читава се догматски карактер ове кампање. Милитантна реторика и хируршки вокабулар којима су се уметнички и политички опоненти београдског енформела служили у вербалном обрачуна, као и медицински⁴¹ и термини из арсенала политичког говора мржње коришћени у идеолошкој дисквалификацији овог уметничког феномена и професионалној дискредитацији његових носилаца и промотивних критичара били су у функцији њиховог психолошког застрашивања.⁴² У оптицају су били и други, подједнако неугодни механизми скривене репресије: лична изјашњавања, потказивања, ухођења, упозорења, „информативни“ разговори, полицијска ислеђивања сарадника, поклоника

39 Суштину Титовог обраћања колективу „Иво Лола Рибар“ у Железнику и Новогодишње поруке децембра 1962, те говора на Седмом конгресу Народне омладине и разговора са члановима председништва Савеза новинара Југославије јануара и фебруара 1963, чини оштра критика изречена на рачун апстракције и других елемената, појава и манифестација у домаћој култури и уметности који су били преузети или имали паралеле на Западу. Видети: Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 18, Загреб, 1966, 61–70, 73–89, 96–112.

40 АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/11 (1-34), К-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-7/pl., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СКС, од 7. 3. 1963*; IAB, SKS O SKB GKB, K-164, *Zapisek sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda održane 4. 4. 1963*.

41 У свим тоталитарним режимима болест је била најчешћа политичка метафора за идеолошки неприхватљиве уметничке појаве. S. Sontag, „Bolest kao politička metafora“, *Gordogan 4* (Zagreb), 1979, 83–98.

42 У том контексту требало би разумети Возаревићево одустајање од самосталне изложбе у Салону Модерне галерије 1963 (М. Б. Протић, *Нојева барка*, књ. 1, Београд, 2000, 554), али и иступања Трифуновића (1961) и Павловића (1963) из градске Комисије за откуп уметничких дела (IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisek sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 3. 1961*; IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisek sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 18. 9. 1963*). Године 1963. Трифуновић је поднео оставку и у Комисији за доделу Седмојулске награде у области ликовних уметности, те Комисији за откуп уметничких дела при Савету за културу Србије (АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), *акт 03 др. 678 Остјавка Лазара Трифуновића на функцију члана Комисије за откуп уметничких дела Савета за културу НРС, од 23. 4. 1963*; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), *акт 03 др. 1189 Белешка о остјавци Лазара Трифуновића на функцију члана жирија за Седмојулску награду, од 24. 6. 1963*).

или симпатизера овог покрета.⁴³ Страх од „иделолошког скретања“ продирао је у дубинске слојеве аутоцензуре људи на одговорним местима у култури, па су београдски енформел и његови носиоци били изложени различитим видовима цензуре и економских рестрикција. Будући да су дела београдског енформела била премало разумљива људима изван струке и самог контекста уметности, на удару цензора прва су се нашла јавна гласила и критичари, у чијим су текстовима „поетике апсурда и безнађа“ биле транспарентно експлициране и промовисане.⁴⁴ Негативне консеквенце читавале су се и у југословенској изложбеној политици у иностранству. Водећи протагонисти београдског енформела појединачно су добијали прилику да представљају Југославију на репрезентацијским изложбама и интернационалним смотрема у иностранству,⁴⁵ али овај покрет никада није представљен кохерентно, као концепција.⁴⁶ На тај начин изопштена из светских уметничких збивања, дела београдског енформела су и у домаћој средини егзистирала на маргини. Наиме, подаци из архивске грађе недвосмислено указују на то да су оптужбе да су експонентима београдског енформела на располагању била огромна материјална средства потпуно неосноване.⁴⁷ Када је званична политика откупа уметничких дела у питању,⁴⁸ држава је издашно финансијала

43 Постоје само усмена, накнадна сведочења појединаца који су били изложени наведеним методама скривене и отворене репресије, о којима је писао Борислав Михајловић Михиз. Б. Михајловић Михиз, *Аутиодиографија – о другима*, књ. 2, Београд, 1993, 172–174.

44 То се, пре свега, односи на Трифуновићеве текстове у НИН-у и ревији *Данас*, којој је у жеку кампање укинута финансирање, што је аутоматски значило гашење овог гласила. L. Trifunović, „Naši likovni kritičari su samouci“, *Književne novine*, 9. 7. 1966. Intervju vodio M. Petrović; IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962*; AC, Ђ-2 (ЦК СКК), K-8, *Прилози за састајнак Идеолошке комисије за науку, културу и њихову ЦК СКК, од 23. 2. 1963*; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b- (170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963*; AC, Ђ-2 (ЦК СКК), K-15, *Стенографске белешке са састајнака актива СК Удружења књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963*; R. Peković, *Ni rat ni mir: radovanja književnih polemika 1945–1965*, Beograd, 1986, 291; И. Симеоновић Ђелић, Предговор, у: Ж. Турински, *Оптеги о поимању слике*, Београд, 1999, 8.

45 Они су, чини се, више стицајем околности него јасне изложбене концепције представљали Југославију на Бијеналу младих у Паризу, али сепаратно: З. Павловић 1963. и Ж. Турински 1965, док је Б. Протић 1963. био члан националне селекције на Бијеналу медитеранских земаља у Александрији. AJ, 644 (SULUJ), F-15, *Spisak učesnika na Bijenalu mladih u Parizu 1959–1965*, 1965; AJ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969*, 1969; *Факултетски ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Београд, 2012, 128.

46 Све до Филовог наступа 1990. године, нико од њих није излагао на Бијеналу у Венецији, јер су та места углавном била резервисана за етаблиране уметнике, представнике „социјалистичког естетизма“. Видети: М. Susovski i Ž. Koščević, *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988*, Zagreb, 1988.

47 Поповић је 1950. године добио скромну стипендију републичког Министарства просвете (Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Појовића*, Београд, 1983, 43), док су Возаревић и Павловић били стипендисти Фонда „Моша Пијаде“ (AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između V i VI kongresa SULUJ-a, 1960*; AJ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII kongres SULUJ-a, 1967*). Скромну материјалну помоћ Фонда за унапређење културних делатности СР Србије (у износу од 35.000 динара месечно) током 1964/65. примали су Протић и Тодоровић (АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-4, *акт 03 бр. 1571 Информација о избору ликовних уметника – кандидата за материјалну помоћ, од 9. 7. 1964*).

48 У реализацији државне политике откупа уметничких дела учествовале су комисије републичких секретаријата за културу, градских савета за просвету и културу, као и народних одбора општина. Повремено, у откупу уметничких дела учествовали су Државни секретаријат за иностране послове, Државни секретаријат за народну одбрану, Протокол СИБ-а, Народна скупштина Србије, Маршалат

првенствено остварења која су била у складу са политички пројектованим вредносним параметрима (идеја југословенства и социјалистички поглед на свет),⁴⁹ а они су се директно рефлектовали у критеријумима селекције материјала за престоничке музеје и галерије.⁵⁰ Тако, иако је ударни тренутак овог покрета коинцидирало са постављењем Лазара Трифуновића на функцију директора Народног музеја, током његовог директорског мандата (1962–1968) ниједно енформелно дело није било предмет музејске аквизиције.⁵¹ Ипак, чињеница да је држава у периоду 1960–1964. не само награђивала⁵² већ и откупљивала енформелна дела,⁵³ те на различите начине материјално помагала њихове ауторе дозволивши им да се без већих проблема укључе у престижне институције образовања, науке и уметности,⁵⁴ указује на то да без обзира на све анатеме и оспоравања, београдски енформел није био дисидентска појава. Међутим, податак да је у назначеном времену откупљено укупно 32 енформелна рада⁵⁵ само на први поглед делује задовољавајуће јер

и Савез бораца. АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, *акт 03 др. 244/2 Дойис Савеџа за културу НР Србије Секретаријату СИБ-а за просвету и културу, од 1. 3. 1960*; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, *акт 03 др. 93 Неки проблеми ликовне уметности – политичка ошкуча уметничких дела. Анализа стања у НР Србији, од 3. 4. 1963.*

- 49 Интегративни карактер југословенске културе почивао је на принципу „републичког кључа“. Ј. Броз Тито, *Говори и чланци*, књ. 18, Загреб, 1966, 75, 79–80, 108–110; В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. 3, Београд, 1988, 134–135, 319; АЈ, 507 (СКЈ), VIII, II/8-(1-84), К-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960*; АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-7/pl., Ф-3, *Стенографске белешке са VII пленума ЦК СК Србије, од 7. 3. 1963.*
- 50 Откупима комисија Савета за културу НР Србије и Секретаријата за просвету и културу НО града Београда обогаћивани су фондови најважнијих музеја и галерија у републици, пре свега, Народног музеја и Модерне галерије у Београду, као и Музеја града Београда. Видети: IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Poslovnik Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela NO grada Beograda, od 24. 2. 1962*; IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa I zajedničkog sastanka Komisije za otkup NO grada Beograda i Komisije za otkup NR Srbije, od 7. 4. 1962.*
- 51 Видети: ANM, *akt br. 1290/i Zapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela, od 15. 12. 1962*; ANM, *akt br. 1290/i Poslovnik Komisije za nabavku i otkup dela, od 20. 12. 1962*; ANM, *Knjige otkupa i poklona Narodnog muzeja u Beogradu (1963–1967)*; В. Круљац, *Лазар Трифуновић – јеропајонист и антијонист једне епохе*, Београд, 2009, 67–95.
- 52 Видети: АЈ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između V i VI kongresa SULUJ-a, 1960*; АЈ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII kongres SULUJ-a, 1967*; *Факултетски ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Београд, 2012, 104, 108, 116, 128.
- 53 С тим у вези, у архивској грађи наилазимо на парадоксалан податак. Наиме, они исти програмери југословенске изложбене политике у иностранству, који су као комесари репрезентативних изложби и националних селекција онемогућили да београдски енформел изађе на интернационалну уметничку сцену као кохерентан покрет, истовремено су, као чланови републичке Комисије за откуп уметничких дела, настојали да набавка енформелних остварења за државне институције културе тече без неких већих проблема и застоја. У питању су етаблирани уметници и реномирани критичари и јавни радници: Ристо Стијовић, Ђорђе Андрејевић Кун, П. Милосављевић, М. Милуновић, Н. Гвозденовић, И. Табаковић, М. Б. Протић, Ото Бихаљи Мерин, Момчило Стевановић, Алекса Челебоновић, Светозар Радојчић, Војислав Ј. Ђурић, Миодраг Коларић и други (М. В. Protić, „Sedma decenija: kulturno-političke marginalije“, *Umetnost 18-19 (Beograd)*, 1969, 10; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, *акт 02 др. 520/i Решење о саставу Стиручне комисије за ошкучу уметничких дела, од 23. 3. 1962*).
- 54 Возаревић, Павловић, Протић и Турински су шездесетих година били ангажовани у настави као асистенти, а касније као професори на Академији ликовних уметности у Београду (*Факултетски ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Београд, 2012, 104, 108, 116, 128), док је Поповић 1977. изабран за дописног, а 1985. године за редовног члана САНУ (М. Јевтић, *Са Мићом Пойовићем*, Горњи Милановац и Београд, 1994, 7).
- 55 Видети: *Решења о ошкучу уметничких дела*: АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, *акт 06 др. 1141 од 25. 5. 1960*; Ф-5, *акт 06 др. 1759 од 23. 11. 1960*, *акт 06 др. 2450 од 24. 11. 1960*; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, *акт 03 др. 68/1 од 12. 1. 1962*; Ф-2, *акт 06 др. 465/1 од 3. 3. 1962*, *акт 03 др. 826/1 од*

су, у односу на квантитет и откупне квоте за дела етаблираних уметника, број и цене откупљених дела београдског енформела прилично скромни.⁵⁶ Знатан део енформелне продукције остао је расут по галеријама и домовима културе у провинцији, фондovima локалних ликовних манифестација и уметничких колонија, као и приватним колекцијама. Чак су и поједини политичкопартијски челници и дипломате, као Светозар Вукмановић Темпо или Јаков Смодлака, куповали дела београдског енформела за своју приватну колекцију, и то у време проблемске актуелности ове тенденције и климакса политичке кампање, када се на сваки облик стицања приватне својине гледало са великим подозрењем и неодобравањем. Ипак, све то није их обесхрабрило да као љубитељи уметности наставе да подржавају, пре свега, младе уметнике, а међу њима и иницијално прокажене протагонисте београдског енформела.⁵⁷ Откупљивањем уметничких дела која су антиципирала или представљала иновацију на београдској уметничкој сцени, као и алтруистичким чином њиховог уступања државном музејском тезаурусу,⁵⁸ поменути колекционари обезбедили су својим збиркама респектабилну историјску и етичку позицију, умногоме различиту од већине других приватних колекција утемељених на потврђеним уметничким вредностима. Осим као одраз специфичног *genius loci*, поменуте колекције ретроспективно се указују као комплексно подручје у којем се додирују, укрштају и делују компоненте уметничког, културног, етичког, друштвенополитичког и идеолошког.

Посматрана у таквом, ширем контексту, енформелна дела из Поклон-збирке др Јакова Смодлаке указују се као вишеструко значајна. Она су вратила Народном музеју у Београду позицију релевантног фактора у интерпретативном и презентативном дискурсу српске послератне апстракције,

25. 4. 1962; Ф-5, *актӣ 06 др. 1844 ог 25. 10. 1962*; АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, *актӣ 06 др. 866 ог 14. 5. 1963*; Ф-6, *актӣ 06 др. 2084 ог 8. 11. 1963*; *актӣ 06 др. 2123 ог 12. 11. 1963*; *актӣ 06 др. 2354 ог 7. 12. 1963*; АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-3, *актӣ 06 др. 1146 ог 23. 5. 1964*; Ф-4, *актӣ 06 др. 1463 ог 16. 6. 1964*, као и *Зайиснике са седница җрадске Комисије за ликовна җишана и оҗкуј уметничких дела*: IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, К-32, *од 8. 4. 1961*; 28. 10. 1961; 17. 1. 1962; 7. 2. 1962; 9. 3. 1962; 29. 10. 1962; 23. 11. 1962; 30. 9. 1963; 6. 11. 1963; 21. 9. 1964; 29. 9. 1964; 14. 12. 1964.

56 Видети: АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, *актӣ 03 др. 93 Неки җроблеми ликовне уметности – җолишика оҗкуја уметничких дела. Анализа стиана у НР Србији, ог 3. 4. 1963*.

57 Иако је у жеку политичке кампање нулти степен толеранције према енформелној апстракцији био императив за све комунисте, озбиљнијих консеквенци по ове угледне мецене није било. Режим је избегавао да отворено и драстично санкционише партијске функционере и дипломатске представнике, осим у случајевима „идеолошког скретања“ у сфери политике („случај Билас“ 1954, „пад Ранковића“ 1966). П. Ј. Марковић, *Београд између Исҗока и Зайада 1948–1965*, Београд, 1996, 181, 207, 293.

58 Иако иницијално дарована Скупштини града Београда, Поклон-збирка др Јакова Смодлаке је према изричитој жељи дародавца, а на основу Уговора између Скупштине града и Народног музеја у Београду, године 1986. поверена овом музеју на старање, чување, стручну обраду и излагање. (АНМ, акт бр. 6–917/86 од 21. 07. 1986, према: И. Суботић и Љ. Миљковић, *Поклон-збирка др Јакова Смодлаке. Београдски уметници*, Београд, 1987, 6, 9). Темпо и његова супруга Милица Сарић-Вукмановић докирала су своју уметничку колекцију граду Цетињу, која је постала интегрални део Народног музеја Црне Горе (S. Timotijević, *Iz socijalističkog realizma u modernizam*, u: *Zbirka Vukmanović*, Podgorica i Beograd, 2010, 20), док је Рајко Мамузић своју колекцију ликовних дела југословенских уметника године 1972. поконио граду Новом Саду, која од 1974. функционише као Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића (*Тридесет җодина Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004*, Нови Сад, 2004, 5–6).

а у оквиру Збирке југословенског сликарства 20. века надокнадила ранији дефицит и успоставила основ за даље обогаћивање,⁵⁹ али и елаборацију наратива о овом важном и по много чему јединственом покрету у српској послератној уметности. Најзад, без претходно разматраних дела, ни нова основна поставка Народног музеја у Београду нити једна синтетична презентација југословенског сликарства друге половине 20. века или ретоспектива београдског енформела, не би била потпуна, а парадигматична остварења ударне фазе достојно би репрезентовала енформел београдске провенијенције и у интернационалим оквирима.

59 Збирци југословенског сликарства 20. века Народног музеја у Београду недостају радови В. Божичковић-Поповић, Л. Возаревића и В. Тодоровића из ране, експерименталне и зреле, артикулисане фазе београдског енформела.

ЛИТЕРАТУРА

- Argan, Đulio Karlo i Bonito Oliva, Akile. *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, knj. 1 i 2, Clio, Beograd, 2004. i 2005.
- Броз Тито, Јосип. *Говори и чланци*, књ. 18, Напријед, Загреб, 1966.
- Gavrić, Zoran. „Slikarstvo Miće Popovića. Informel“, u: *Mića Popović*, Mladinska knjiga i Književne novine, Ljubljana i Beograd, 1987, 41–55.
- Gavrić, Zoran. „Vilin konjic Zorana Pavlovića“, u: *Zoran Pavlović: rani i radovi na papiru*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2007.
- Gligorijević, Milo. *Odgovor Miće Popovića*, izd. Slobodan Mašić, Beograd, 1984.
- Greenberg, Clement. *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.
- Denegri, Ješa. „Slikarstvo Branka Protića danas“, *Izraz 2* (Sarajevo), 1967, 169–174.
- Denegri, Ješa. „Bijenale u Veneciji“, *Umetnost 50* (Beograd), 1976, 22–35.
- Denegri, Ješa. „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 125–143.
- Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Denegri, Ješa. „Koincidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji“, *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 2* (Beograd), 2006, 21–31.
- Denegri, Ješa. *Branislav Protić. Radovi 1956–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2008.
- Denegri, Ješa. „Slikarstvo Branka Filipovića Fila: formiranje, konteksti, značenja i vrednosti“, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 17–31.
- Denegri, Ješa. „Enformel i slikarstvo materije u Vojvodini“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 549–555.
- Despotović, Jovan. „Živojin Turinski – enigme beogradskog enformela“, u: *Živojin Turinski. Radovi 1958–1967*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2009.
- Јевтић, Милош. *Са Мићом Појовићем*, Дечје новине и Просвета, Горњи Милановац и Београд, 1994.
- Јевтић, Милош. *Уз слике Зорана Павловића*, Студентски културни центар, Београд, 1997.
- Круљац, Весна. *Лазар Трифуновић – ироїаіонисї и антиаіонисї јегне еїохе*, Музејске године 2, Народни музеј, Београд, 2009.
- Kurtoa, Stefan i dr. *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost i Muzej istorije Jugoslavije, Warszawa i Beograd, 2010.

- Legrand, Francine C. „O znaku i otvorenom delu“, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 104–137.
- Lucie-Smith, Edward. *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson Ltd., London, 2000.
- Марковић, Предраг Ј. *Београд између Источнока и Запада 1948–1965*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996.
- Martinović, Nevena. *Branko Filipović – Filo*, Galerija RIMA, Kragujevac, 2012.
- Matije, Žorž. „Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (I)“, *Delo 2* (Beograd), 1961, 211–212.
- Matije, Žorž. „Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke (II)“, *Delo 4* (Beograd), 1961, 444–447.
- Mathieu, Georges. „O rasapu oblika“, *Život umjetnosti 7-8* (Zagreb), 1968, 141–144.
- Михајловић Михиз, Борислав. *Ауџодиоџрафија – о групима*, књ. 2, БИГЗ, Београд, 1993.
- Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis i NUA Remont, Beograd, 2001.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, Beograd, 2010.
- Павловић, Зоран. *Простори облика и доје*, Фонд „Мадлена Јанковић“, Галерија Zepet и Clio, Београд, 1997.
- Павловић, Зоран. *Уметности њумачења уметности*, прир. Ј. Денегри, Факултет ликовних уметности и Плато, Београд, 2009.
- Peković, Ratko. *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945–1965*, izd. Filip Višnjić, Beograd, 1986.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, knj. 3, Nolit, Beograd, 1988.
- Piotrowski, Piotr. “Totalitarianism and Modernism: The ‘Thaw’ and Informel Painting in Central Europe”, *Artium Quaestiones 10* (Poznań), 2000, 119–175.
- Поповић, Мића. „Обавештеност није помодарство већ ступањ“, НИИ, 27. 11. 1960. Интервју водио Д. Адамовић
- Popović, Mića. *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd, 1962.
- Popović, Mića. „Ogled o enformelu“, u: *Vera Božičković Popović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1977.
- Popović, Mića. *Ishodište slike*, Nolit, Beograd, 1983.
- Protić, Miodrag B. „Sedma decenija: kulturno-političke marginalije“, *Umetnost 18-19* (Beograd), 1969, 5–10.
- Protić, Miodrag B. „Slikarstvo šeste decenije u Srbiji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 17–52.
- Протић, Миодраг Б. *Нојева дарка*, књ. 1, Српска књижевна задруга, Београд, 2000.

- Ragon, Michel. „Lirska apstrakcija – od eksplozije do inflacije“, u: *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972, 73–103.
- Rosenberg, Harold. *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, prir. J. Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.
- Rus, Zdenko. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, Logos, Split, 1985.
- Sančez, Hulijan Dijaz. „Nastanak tragične priče“, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta 3-4* (Beograd), 2008, 155–162.
- Симеоновић Ђелић, Ивана. Предговор, у: Ж. Турински, *Опједи о њоимању слике*, Фонд „Мадлена Јанковић“, Галерија Зептер и Слио, Београд, 1999, 5–11.
- Симеоновић Ђелић, Ивана. *Гласови уметника*, Бесједа, Бања Лука, 2001.
- Sontag, Suzan. „Bolest kao politička metafora“, *Gordogan 4* (Zagreb), 1979, 83–98.
- Stepanov, Sava. „Filo: etika, enformel, čisto slikarstvo“, u: *Filo*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2011, 141–163.
- Суботић, Ирина и Миљковић, Љубица. *Поклон-збирка гр Јакова Смоглаке. Београдски уметници*, Народни музеј, Београд, 1987.
- Susovski, Marijan i Koščević, Želimir. *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1988.
- Timotijević, Slavko. „Iz socijalističkog realizma u modernizam“, u: *Zbirka Vukmanović*, Narodni muzej Crne Gore i HECUBA, DAWN & CO, Podgorica i Beograd, 2010, 20–187.
- Тридесет година Поклон збирке Рајка Мамузића 1974–2004*, Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, 2004.
- Trifunović, Lazar. *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.
- Trifunović, Lazar. „Naši likovni kritičari su samouci“, *Književne novine*, 9. 7. 1966. Intervju vodio M. Petrović
- Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd, 1982.
- Трифунковић, Лазар. *Сликариство Миће Појковића*, САНУ, Београд, 1983.
- Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990.
- Турински, Живојин. *Опједи о њоимању слике*, ур. И. Симеоновић Ђелић, Фонд „Мадлена Јанковић“, Галерија Зептер и Слио, Београд, 1999.
- Факултет ликовних уметности у Београду 1937–2012*, ур. М. Продановић и П. В. Арбутина, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012.
- Haftmann, Werner i dr. *Posle 1945. Umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb i Beograd, 1972.
- Hopkins, David. *After Modern Art 1945–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

ИЗВОРИ

Архив Југославије

- AJ, 644 (SULUJ), F-2, *Izveštaj o stanju Saveza i radu Izvršnog odbora za period između V i VI kongresa SULUJ-a, 1960.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-15, *Spisak učesnika na Bijenalu mladih u Parizu 1959–1965, 1965.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-3, *Izveštaj za VII kongres SULUJ-a, 1967.*
- AJ, 644 (SULUJ), F-9, *Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, 1969.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, *Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti, od 6. 1. 1960.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11 (1-34), K-32, *Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2, od 4. 3. 1963.*
- AJ, 507 (SKJ), VIII, II/2-b-(170-176), K-11, *Stenografske beleške sa sastanka sa sekretarima komisija za ideološki rad CK SK republika, od 18. 3. 1963.*

Архив Србије

- АС, Г-209 (АЛУ), К-5 (1945–1947), *Досије др. 258 (Миограј Т. Појовић)*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 др. 244/2 *Дојис Савејта за културу НР Србије Секретаријату СИВ-а за просвету и културу, од 1. 3. 1960.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, акт 06 др. 1141 *Решење о ојкују уметничких дела, од 25. 5. 1960.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-5, акт 06 др. 1759 *Решење о ојкују уметничких дела, од 23. 11. 1960, акт 06 др. 2450 Решење о ојкују уметничких дела, од 24. 11. 1960.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 др. 68/1 *Решење о ојкују уметничких дела, од 12. 1. 1962.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, акт 02 др. 520/и *Решење о саставу Сјручне комисије за ојкују уметничких дела, од 23. 3. 1962.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-2, акт 06 др. 465/и *Решење о ојкују уметничких дела, од 3. 3. 1962, акт 03 др. 826/и Решење о ојкују уметничких дела, од 25. 4. 1962.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-5, акт 06 др. 1844 *Решење о ојкују уметничких дела, од 25. 10. 1962.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-1, акт 03 др. 93 *Неки проблемни ликовне уметности – јолићика ојкуја уметничких дела. Анализа сјања у НР Србији, од 3. 4. 1963.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акт 03 др. 678 *Осјава Лазара Трифуновића на функцију члана Комисије за ојкују уметничких дела Савејта за културу НРС, од 23. 4. 1963.*

- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-3, акти 06 др. 866 *Решење о ошкуйу уметничких дела, од 14. 5. 1963.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), К-3, Ф (701-1200), акти 03 др. 1189 *Белешка о ошавци Лазара Трифуновића на функцију члана жирија за Седмојулску наираду, од 24. 6. 1963.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-6, акти 06 др. 2084 *Решење о ошкуйу уметничких дела, од 8. 11. 1963.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-6, акти 06 др. 2123 *Решење о ошкуйу уметничких дела, од 12. 11. 1963.*
- АС, Г-291 (Савет за културу НРС), Ф-6, акти 06 др. 2354 *Решење о ошкуйу уметничких дела, од 7. 12. 1963.*
- АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-3, акти 06 др. 1146 *Решење о ошкуйу уметничких дела, од 23. 5. 1964.*
- АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-4, акти 06 др. 1463 *Решење о ошкуйу уметничких дела, од 16. 6. 1964.*
- АС, Г-278 (Републички секретаријат за културу), Ф-4, акти 03 др. 1571 *Информација о избору ликовних уметника – кандидата за мајеријалну помоћ, од 9. 7. 1964.*
- АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-8, Прилози за сасанак Идеолошке комисије за науку, културу и просвету ЦК СКС, од 23. 2. 1963.
- АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-7/р1., Ф-3, Сшенографске белешке са VII пленума СК СКС одржаној 7. 3. 1963.
- АС, Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, Сшенографске белешке са сасанка актива СК Удружења књижевника Србије, од 12, 15. и 19. 3. 1963.

Архива Народног музеја у Београду

- ANM, *akt br. 1290/i Zapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela, od 15. 12. 1962.*
- ANM, *akt br. 1290/i Zapisnik sa sednice Komisije za nabavku i otkup dela, od 20. 12. 1962.*
- ANM, *Knjige otkupa i poklona Narodnog muzeja u Beogradu (1963–1967)*

Историјски архив Београда

- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 3. 1961.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 8. 4. 1961.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 28. 10. 1961.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 17. 1. 1962.*

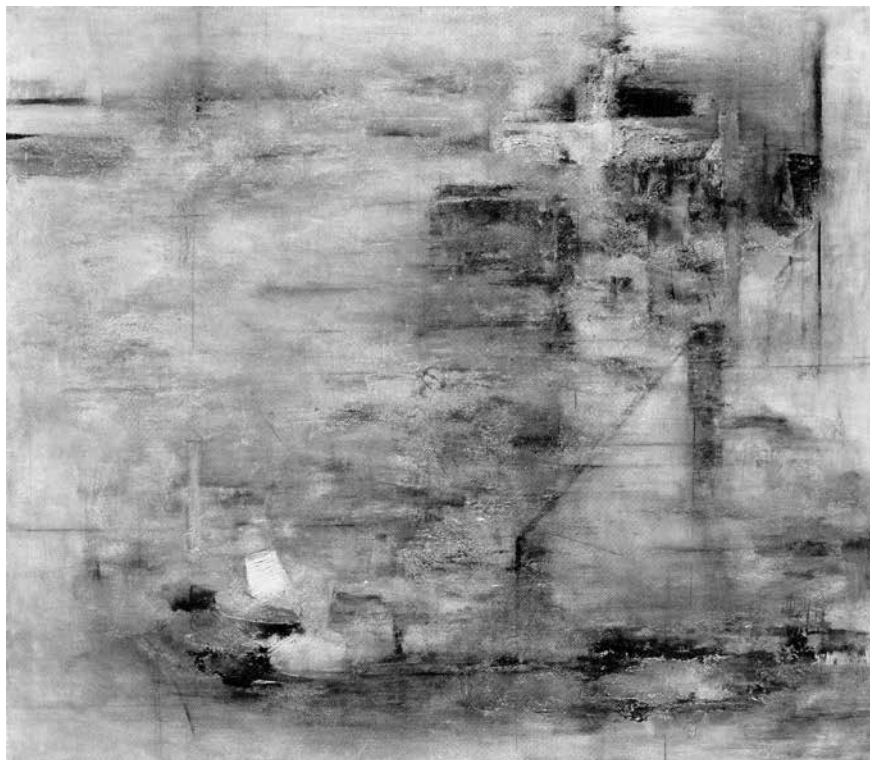
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 7. 2. 1962.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Poslovník Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela NO grada Beograda, od 24. 2. 1962.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 9. 3. 1962.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa I zajedničkog sastanka Komisije za otkup NO grada Beograda i Komisije za otkup NR Srbije, od 7. 4. 1962.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 10. 1962.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 23. 11. 1962.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 18. 9. 1963.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 30. 9. 1963.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 6. 11. 1963.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 21. 9. 1964.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 29. 9. 1964.*
- IAB, SGB SPK/SOK NO GBGD, K-32, *Zapisnik sa sednice Komisije za likovna pitanja i otkup umetničkih dela, od 14. 12. 1964.*
- IAB, SKS OSK OSG OK BGD (182), Aktiv SK ULUS-a, K-220, *Zapisnik sa sastanka aktiva SK ULUS-a, od 11. 12. 1962.*
- IAB, SKS O SKB GKB, K-164, *Zapisnik sa plenarne sednice Gradskog komiteta SKS Beograda održane 4. 4. 1963.*

**SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT OF THE BELGRADE ART INFORMEL:
EXAMPLES FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE**

SUMMARY

In Serbian post-war art, Art Informel represented a formal and language innovation outside of the context of the local tradition of visual arts, and was one of the first “poetics of rebellion”, connected with existentialist unease and pessimism, in which doubt in the socialist social order and the dominant system of values was manifested in a radical form of anti-painting. It was an anti-aesthetic abstraction founded on the exploration of matter and technological experiments, i.e. the implementation of non-painting materials and operative procedures as the means to carry out a paradigmatic destruction of the classical form, principles of the shape and harmony of visual elements. Although inspired by the events on the Euro-American artistic scene after World War II, the Belgrade movement was essentially determined by the political, social-cultural and artistic conditions of the broader (Yugoslav), but also the narrower (Serbian) context, in which it had multiple and direct predispositions for emerging. While implying the subversion of the dominant aesthetical and ideological matrices, the anti-aesthetic and non-referential Informel expression functioned in the Serbian environment as a particular kind of ideological, social-political and cultural paradigm, and signified a rebellion against the given situation in Yugoslav art, culture, society and politics. Because of these characteristics, the Belgrade Art Informel was the target of many attacks and a subject of fierce confrontation within the Serbian political, intellectual and artistic elite. Its development evolved in the heated atmosphere of artistic, critique-theoretical and ideological polemics and polarisations, which has largely determined the position of this phenomenon as the central controversy of the Serbian art scene of the 1960s, but also of a marginal status in the social hierarchy and on the institutional map of meaning.

Key words: Art Informel, modern painting, reception, cultural policy, Belgrade, Serbia, Yugoslavia, 20th century



Сл. 1 - Бранислав Бранко Протић, *Композиција 322*, 1960/61, 131 × 151 cm, комбинована техника, инв. бр. 032_3258

Fig 1 - Branislav Branko Protić, *Composition 322*, 1960/1961, combined technique, 131 × 151 cm, Inv. No. 032_3258



Сл. 2 - Бранислав Бранко Протић, *Композиција 395*, 1966, 84 × 75,5 cm, комбинована техника, сигн. д. д.: Протић Б. 66, инв. бр. 032_3257

Fig 2 - Branislav Branko Protić, *Composition 395*, 1966, combined technique, 84 × 75.5 cm, signature l. r.: Protić B. 66, Inv. No. 032_3257

Сл. 3 - Бранко Филиповић
Фило, *Бела слика*, 1960, 67
× 90 cm, комбинована тех-
ника, сигн. на полеђини:
Фило Филиповић, инв. бр.
032_3230



Fig 3 - Branko Filipović
Filo, *White Painting*, 1960,
combined technique, 67 × 90
cm, signature on back: Filo
Filipović, Inv. No. 032_3230

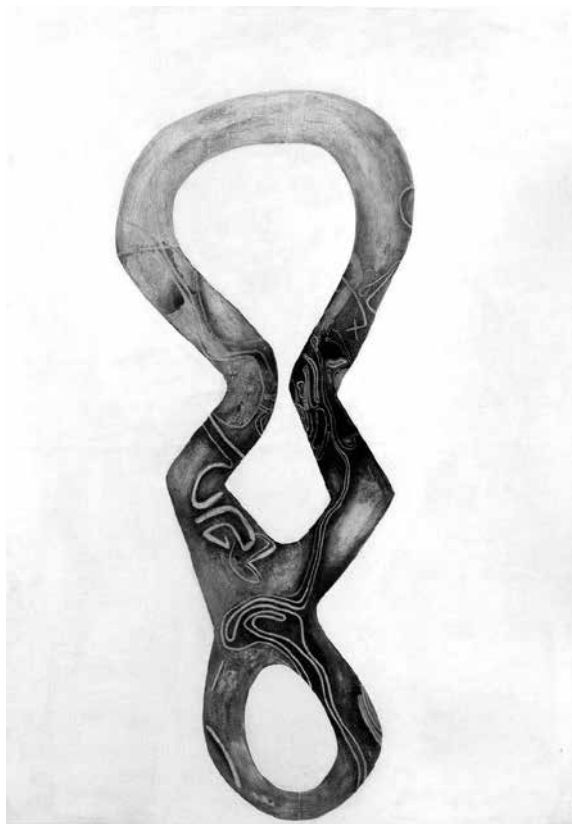


Сл. 4 - Живојин Жика
Турински, *Положени стуб IV*,
око 1960, 95 × 120 cm, уље на
платну, инв. бр. 032_3217

Fig 4 - Živojin Žika Turinski,
Laying Pillar IV, around 1960, oil
on canvas, 95 × 120 cm,
Inv. No. 032_3217

Сл. 5 - Живојин Жика Турински, *Иницијал (Метаморфоза круга)*, 1967, 200 × 140 cm, уље на платну, инв. бр. 032_3216

Fig 5 - Živojin Žika Turinski, *Initial (Metamorphosis of the Circle)*, 1967, oil on canvas, 200 × 140 cm, Inv. No. 032_3216

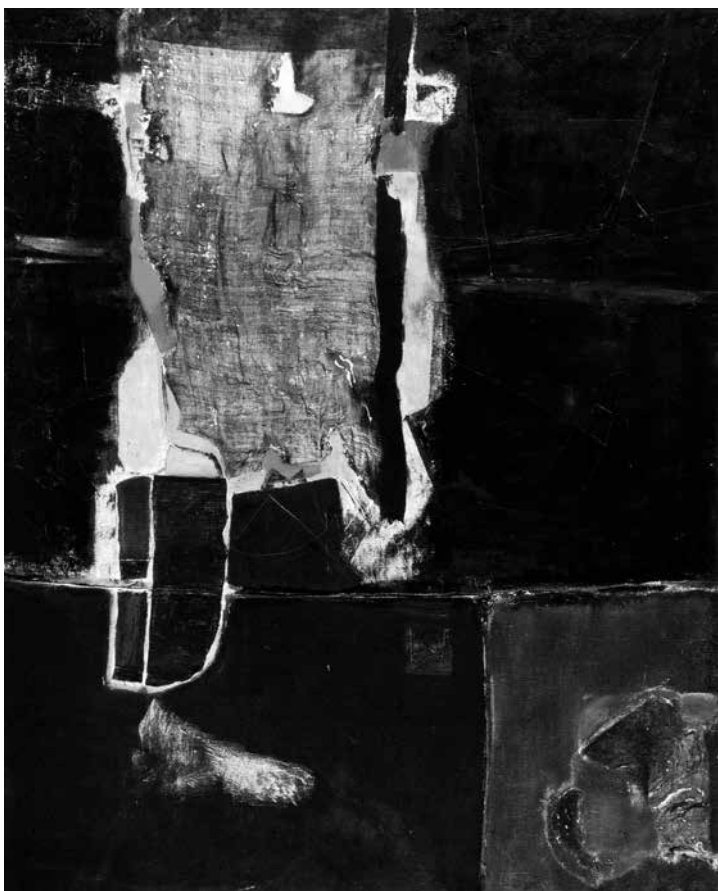


Сл. 6 - Живојин Жика Турински, *Трохејски симбол*, 1967, 200 × 140 cm, уље на платну, инв. бр. 032_3218

Fig 6 - Živojin Žika Turinski, *Trocheian Symbol*, 1967, oil on canvas, 200 × 140 cm, Inv No. 032_3218

Сл. 7 - Зоран Павловић, *Композиција I*, 1962, 175 × 140 cm, комбинована техника, сигн. на полеђини: З. Павловић, инв. бр. 032_3299

Fig 7 - Zoran Pavlović, *Composition I*, 1962, combined technique, 175 × 140 cm, signature on back: Z. Pavlović, Inv. No. 032_3299



Сл. 8 - Миодраг Мића Поповић, *Синтетички пејзаж*, 1968, 100 × 200 cm, комбинована техника, сигн. д. д.: Мића Поповић 968., инв. бр. 032_3233

Fig 8 - Miodrag Mića Popović, *Synthetic Landscape*, 1968, combined technique, 100 × 200 cm, signature l. r.: Mića Popović 968, Inv. No. 032_3233

Марина С. ПАВЛОВИЋ

Quantec, Београд

Биљана Б. МИШИЋ

Завод за заштитиу сџоменика културе града Београда

Саша Ј. МИХАЈЛОВ

Завод за заштитиу сџоменика културе града Београда

ОД ВЕЛИКЕ ПИЈАЦЕ ДО ТРГА РЕПУБЛИКЕ – ТРАГАЊЕ ЗА СТАЛНОМ КУЋОМ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: Народни музеј, најстарија музејска институција у Србији, од свог оснивања 1844. до усељења у здање на Тргу републике 1951. године, мењао је своју локацију у више од десет наврата. Све су то били мање или више неусловни простори за смештај највреднијих историјско-уметничких збирки које Србија има. Са друге стране, неке грађевине које су биле привремена кућа Народног музеја представљају најзначајнија архитектонска остварења Београда, дела водећих домаћих архитеката и репрезенте владајућих стилова у градитељству овог периода. Кроз анализу архитектонских и урбанистичких карактеристика ових грађевина, рад настоји да расветли чињенице у вези са прилагођавањем њихових првобитних намена музејској функцији. У циљу што целовитијег посматрања теме, рад се бави и питањем нерелизованог конкурса из 1948. године за изградњу првог наменски пројектованог објекта за музеј. Појаве и догађаји у вези са решавањем питања адекватног смештаја збирки националне културне баштине тумачене су у оквиру ширег друштвенополитичког контекста у распону нешто дужем од једног века. Утврђивање јасне топографије свих кућа Народног музеја има за циљ успостављање мреже централних градских репера и бацање новог светла на перцепцију и репрезентацију најзначајније установе културе код нас.

Кључне речи: музеј, седиште, адаптација, Косанчићев венац, Велика пијаца/ Краљев/Студентски трг, Улица Кнеза Милоша, Теразије, Трг републике



ОД МУЗЕУМА СЕРБСКОГ ДО ХИСТОРИЈСКО-УМЕТНИЧКОГ МУЗЕЈА ИЛИ ОД КОСАНЧИЋЕВОГ ВЕНЦА ДО ЗАПАДНОГ ВРАЧАРА

Народни музеј је најстарија и најзначајнија установа културе, са којом је отпочела институционална заштита уметничког блага Србије. Поред водеће културне, образовне и еманципаторске улоге коју је имао од оснивања 1844. године, непрекидно се суочавао са недостатком средстава и одговарајућег изложбеног простора за сталну поставку и чување музејских фондова. За првих сто година постојања променио је више седишта и локација – од Косанчићевог венца, преко Велике пијаце и улица Милоша Великог и Краља Милана, потом поново Студентског трга (Велика пијаца/Краљев трг) и Косанчићевог венца до Трга републике – мапирајући историјски највредније градске амбијенте. Стицајем околности, претежно су му додељивани на коришћење архитектонски вредни објекти, који данас и сами представљају репрезентативне примере градитељске баштине Београда и Србије. Истовремено, поједина здања попут приватне градске палате Капетан Мише Анастасијевића, владарске резиденције Александра Првог Карађорђевића и пословног објекта Управе фондова, пресудно су утицала на формирање репрезентативног карактера јавних простора престонице. Ипак, чињеница да ова здања нису наменски грађена за музејске потребе, утицала је на дуго-трајну потрагу Музеја за простором одговарајућим његовој улози и значају у културном и друштвеном животу Србије.

Формативни период прве музејске установе у Кнежевини Србији обележио је ентузијазам истакнутих српских интелектуалаца тог периода. Српски народни музеум основан је 1844. године залагањем министра просвете Јована Стерије Поповића, водећег присталице образовне политике која је у духу идеја просветитељства тежила преобликовању Србије у савремену европску државу.¹ Оснивање Музеја пратило је успон грађанске културе, који се може посматрати у светлу општег таласа националног буђења у Европи крајем 18. и у првој половини 19. века. Истовремено са јачањем историјских идеја о сопственом идентитету, у Србији се јављају и тежње за оснивањем „народних“ установа чији је задатак да прикупе и презентују национално културно благо.² То је време појаве првих државних институција, културних и просветних установа, првог научног друштва, али и потребе за институционалним чувањем и истраживањем прошлости и њених материјалних трагова. Делећи са Народном библиотеком заједничке циљеве – чување националног идентитета, историје и културе – Музеј је пуне четири

1 О оснивању и историјском развоју музеја видети: Ђ. М. З., „Београдски музеји. Народни музеј“, *ГМГБ* 1, 1954, 307–316; Ђ. Мано-Зиси, „Стодвасет година постојања и двадесет послератних година Народног музеја“, *ГТБ* 11–12, 1964–1965, 343–357; М. Коларић, „Народни музеј у Београду: 1844–1944: кратак историјат“, *Музеолошке свеске* 4, 1991; В. Поповић и Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Београд, 1994; А. Вујиновић, „Предисторија историјског музеја Србије: Историјска музејска делатност у Србији од 1840. до 1963. године“, *50 година Историјској музеја Србије 1963–2013*, 2013, 7–48.

2 Ђ. Мано-Зиси, *нав. дело*, 343.

деценије био у заједници са овом институцијом, све до доношења Закона о Народној библиотеци и музеју 19. марта 1881, којим је издвојен као самостална установа.³

У прво време Народни музеј са Библиотеком налазио се у саставу Министарства просвете, чије је седиште било на Косанчићевом венцу, тада културном, верском и управном средишту Кнежевине Србије.⁴ Интензиван развој амбијента око Саборне цркве у циљу претварања Београда у кнежевску престоницу отпочео је након стицања државних привилегија на основу хатишерифа из 1830. године. На падини од цркве ка реци Сави, посебно дуж Улице Краља Петра, некадашње главне чаршије, низала су се надлештва, институције и органи управе, којима је означен почетак формално-правног настајања српске државе. Министарство просвете налазило се у Улици Краља Петра бр. 4,⁵ у згради изграђеној око 1836. године у оквиру комплекса Конака кнегиње Љубице.⁶ Сходно првобитној намени услужног објекта, једноспратна грађевина једноставних безорнаменталних фасада није поседовала репрезентативност архитектуре владарског конака, па је и простор намењен Музеју нудио скромне услове за рад и презентацију музеалија (сл. 1). Музејски предмети и библиотека били су смештени у сали за министарске седнице, док се збирка новца налазила у Министарству финансија.

Након краћег боравка на Косанчићевом венцу, Библиотека и Музеј прелазе на простор Западног Врачара, где је тридесетих година 19. века кнез Милош Обреновић формирао државно средиште „ван домета турских топова“, које је укључивало и успостављање управног центра војне намене на пресеку данашњих улица Кнеза Милоша и Немањине, као и увођење савремене регулације са одликама модерног урбанизма. Народни музеј и библиотека уселили су се 1848. године у „Топчиску касарну“,⁷ објекат сме-

3 Коначно раздвајање буџета Народног музеја и библиотеке десило се шест година касније, када су и суштински и формално две институције започеле самосталан развој.

4 Документација ЗЗСКГБ, досије просторно културно-историјске целине Косанчићев венац; S. G. Bogunović, „Kosančićev venaц“, u: *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, Beograd, 2006, 231–239.

5 Прво државно надлештво које се налазило у овој згради било је Попечитељство унутрашњих дела, Правосуђа и Просвете, а њега је у школској 1846/47. години заменила Прва београдска гимназија, која се од 1844. до 1847. године заједно са Лицејем, налазила у суседном Конаку кнегиње Љубице. С обзиром на то да је дуги низ година служио као уметничко-занатска школа из које ће потом потећи Факултет примењене уметности, чији је део и данас смештен у овој згради, објекат је утврђен за споменик културе 1984. године под називом Зграда уметничке школе („Службени лист града Београда“ бр. 23/84). Документација ЗЗСКГБ, досије споменика културе Зграда Уметничке школе.

6 Конак се убрја у најрепрезентативније сачуване примере грађанске архитектуре прве половине 19. века у Београду и здање које својом историјом и архитектуром најпотпуније одражава друштвене и културне прилике прве владавине кнеза Милоша Обреновића. Грађен је у периоду од 1829. до 1830. године по идејама и под надзором Хаџи Николе Живковића, првог неимара обновљене Србије. Након Другог светског рата постао је седиште новооснованог Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе 1947. године и дела Уметничког музеја, све до пресељења музеја у зграду на Тргу Републике. То је један од првих објеката који је стекао правну заштиту. Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд, 1986, 137–139; Документација ЗЗСКГБ, досије споменика културе Конак кнегиње Љубице; Одлука Одељења за заштиту споменика културе при Уметничком музеју бр. 738 од 5. 9. 1946; културно добро од изузетног значаја – „Службени гласник СРС“ бр. 14/79.

7 В. Поповић и Н. Јевремовић, *нав. дело*, 10.

штен на простору између данашњих улица Немањине и Сарајевске (сл. 2).⁸ Током раног периода устројавања музејског рада и развоја његових збирки, приметно је стално залагање да се питање смештаја трајно реши подизањем наменске зграде музеја. Ову тему отворио је један од првих чувара музеја Ђура Даничић (1856–1859), који је захтевао да надлежно министарство сазида „посебну зграду као у свету“. Међутим, од овог предлога, као и од подизања мање зграде у дворишту Министарства просвете у Абацијској улици (Улица краљице Наталије) коначно се одустало 1860. године, услед недостатка материјалних средстава. Доласком Јанка Шафарика на место чувара (1861–1869), музеј је премештен у зграду Управе просвете у тадашњој Министарској улици.⁹ Нажалост, данас није познато како су изгледали објекти Топчиске касарне и Управе просвете.

Појаву првих националних установа културе пратио је и урбанистички и архитектонски развој Београда и његова постепена трансформација из оријенталне касаве у европску варош. Још од четврте деценије 19. века, осим државних здања и кнежевских палата, по европском укусу се граде и куће имућнијих Београђана, углавном у централној градској зони. Продор западњачке архитектуре у још увек оријентално наслеђе града обележио је уличне потезе на Варош капији, у Савамали и нарочито на Великој пијаци, првом београдском пазаришту отвореном 1824. године. Простор пијаце постепено су уобличавале куће утицајних људи тадашње Србије: Јеврема Обреновића, Аврама Петронијевића, Илије Гарашанина, Томе Вучића-Перишића, Цветка Рајовића, као и хотели *Имџеријал* и *Српска круна* (касније *Сџаро здање*).¹⁰ Тако је и угледни трговац Капетан Миша Анастасијевић изабрао управо Велику пијаци да на њој, уз некадашњи хотел *Имџеријал*, подигне сопствену палату. Планове по којима је здање изграђено (1857–1863) потписао је чешки архитекта Јан Неволе, главни инжењер Попечитељства внатрених дела. Ова палата средњоевропског типа представљала је најизразитији мотив архитектонског оквира тада главног трга и средишта друштвеног живота Београда.¹¹ Првобитна намера Капетан Мише да зграду уреди за двор своје

8 Иако се прецизна адреса објекта не може са сигурношћу утврдити, локација музеја може да се претпостави на основу планова града из средине 19. века, на којима су учтравани габарити значајнијих објеката попут попечитељстава и војних зграда. На плану Стевана Зарића (1878) назначена је позиција Топчиске пијаце на простору који данас обухвата парк на углу Немањине и Сарајевске – Хајдук Вељков венац. Видети: Документација ЗЗСКГБ, план Стевана Зарића 1878; Ж. Шкаламера, „Београдска нова доња варош у XVIII веку“, *ГГБ* 18, 1971, 70; *Историја Београда*, т. 2, ур. В. Чубриловић, Београд, 1974: мапа Београда у првој половини 19. века (Ж. Шкаламера 73).

9 Министарска улица се пружала од Балканске до Кнеза Милоша, данашњом трасом Улице Краљице Наталије. Видети: Поповић и Н. Јевремовић, *нав. дело*, 10–11.

10 Б. Вујовић, *нав. дело*, 147; S. G. Bogunović, „Studenski trg“, u: *нав. дело*, 400–406.

11 Као једно од најзначајнијих објеката српске архитектуре 19. века, Капетан Мишино здање је било предвиђено за трајну заштиту Уредбом о заштити београдских старина из 1935. године, али је први правни акт донет 1946. године од стране Уметничког музеја, како је тада носио назив Народни музеј, који је до оснивања Завода за заштиту споменика 1947. године, обављао послове заштите непокретног културног наслеђа. Одлука Уметничког музеја бр. 1108 од 2. 12. 1946; Решење ЗЗСКГБ бр. 1207/1 од 4. 11. 1974; културно добро од изузетног значаја – Одлука, „Службени гласник СРС“ бр. 14/79. Документација ЗЗСКГБ, досије споменика културе Капетан Мишино здање; А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX века)*, Београд, 2005, 292–293; Б. Мишић, *Календар*

ћерке Саре и Ђорђа Карађорђевића промењена је одлуком Светоандрејске скупштине (1859) да на српски владарски престо врати кнеза Милоша. Тај догађај навео је српског добротвора да још током градње зграду завешта „отечеству“ за смештај културних и просветних установа. Одмах по изградњи у њу се уселила Велика школа, Гимназија, Министарство просвете, Реалка, Народна библиотека и Народни музеј, који је највероватније био смештен у две, а Библиотека у три просторије у приземном нивоу објекта. По први пут у својој историји обе институције су располагале засебним смештајем својих збирки.¹² Међутим, и поред укупне репрезентативности којом је палата пленила на простору Велике пијаце, на веома тешке услове у којима је музеј радио указао је већ његов наредни чувар Стојан Новаковић (1869–1874).¹³

Доласком архитекте и професора класичне археологије Михаила Валтровића на место чувара Музеја, отпочела је најзначајнија фаза у историји и изградњи његове археолошке и историјскоуметничке концепције. За две и по деценије колико се налазио на челу Музеја (1881–1905) Валтровић је успео у настојању да ову значајну институцију претвори у модерну установу са адекватним простором за смештај и презентацију музејских фондова. Његов првобитни предлог да се Музеју у оквиру Капетан Мишиног здања уступе просторије које су користили Српско учено друштво и Гимназија, као краткорочно решење до подизања нове музејске зграде, није наишао на одобрење Министарства.¹⁴ Међутим, са оснивањем Српске краљевске академије (СКА) 1886. године,¹⁵ под чији су патронат стављени Музеј и Народна библиотека, отворила се могућност за изградњу наменског здања на репрезентативној локацији у Кнез Михаиловој улици.¹⁶ За израду идејног пројекта здања које би под једним кровом објединио просторије СКА, Народног музеја и Народне библиотеке, ангажован је 1900. године архитекта

Мишино здање, Београд, 2008; Д. Ђурић-Замоло, *Грађињели Београда 1815–1914*, Београд, 2009, 228–237.

12 Просторије су се налазиле у делу приземља лево од главног улаза. В. Поповић и Н. Јевремовић, *нав. дело*, 11.

13 Приликом излагања концепције о стварању Српског историјско-етнографског музеја Новаковић је навео да Народни музеј не може да покаже свој прави карактер услед недостатка простора: С. Новаковић, „Српски историјско-етнографски музеј“, *Гласник српској ученој друштва* 34, 1872, 337–338, 341.

14 Министарство је ове просторије уступило Великој школи. У тренутку Валтровићевог постављења Музеј је био смештен у четири просторије Капетан Мишиног здања, које су више личиле на складиште прикупљених предмета него на институцију која има ширу друштвену мисију. У извештајима Министарству просвете и црквених дела Валтровић је писао о неадекватним условима за чување и излагање старина, наводећи да се истовремено збирке увећавају поклонима и куповином. М. Величковић, „Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881–1905)“, *Зборник Народној музеја* 8 (Београд), 1975, 611–616.

15 А. Белић, *Председниојодиница Српске Краљевске Академије 1886–1936.*, књ 1, Београд, 5; Р. Самарџић, „Наука и књижевност у XIX веку“, у: *Историја Београда*, т. 2, ур. В. Чубриловић, Београд, 1974, 613–642.

16 СКА, која ни сама није имала сопствени простор, поседовала је плац у Кнез Михаиловој, између улица Вука Караџића и Ђуре Јакшића, добијен на поклон од Кнеза Михаила „на просветне цели“. Видети: Документација ЗССКГБ, досије споменика културе Палата САНУ.

Константин Јовановић. Поштујући савремене принципе пројектовања музејских зграда, аутор је дефинисао објекат рафиниране академске архитектуре и модерне функционалне организације, у оквиру којег је Народном музеју намењен простор атријумски конципираног приземља. Осим што је естетским и функционалним квалитетима надмашио очекивања наручилаца, Јовановићев пројекат је превазишао и њихове финансијске могућности да га реализују.¹⁷

У међувремену, на молбу Валтровића, Министарство је 1893. године у суседству Капетан Мишиног здања откупило две једносратнице повезане унутрашњим двориштима: кућу Мише Анастасијевића на Краљевом тргу 3¹⁸ и кућу браће Величковић у Улици Вука Караџића 4.¹⁹ Историјске фотографије и разгледнице са краја 19. века показују да складне фасаде ових грађевина, обликоване у духу неоренесансе, нису долазиле довољно до изражаја у окружењу репрезентативних палата које су поставиле естетски стандард изградње на Великој пијаци/Краљевом тргу.²⁰ Лево се налазило Капетан Мишино здање, десно кућа Јеврема Обреновића, а између њих, на углу данашњих улица Студенски трг и Вука Караџића, кућа апотекара Јована Дилбера коју је 1881. године пројектовао Светозар Ивачковић, један од најзначајнијих српских градитеља друге половине 19. века.²¹

У циљу испуњавања свих стандарда за пријем музејских збирки, Валтровић је иницирао снимање комплекса и уређење дворишта за смештај ладаријума. Музеј је отпочео са радом 1900. године, иако је преправка зграда, која је обухватала и увођење савремених инсталација водовода и електричног осветљења, потрајала све до 1904. године, када је прва стална поставка свечано отворена у оквиру ширег програма обележавања стогодишњице Првог српског устанка.²² Концепција поставке, која је обухватала археолошко и средњовековно одељење и галерију слика, може се реконструисати на основу Валтровићевог извештаја упућеног Министарству: главни улаз је оформљен из Улице Вука Караџића; десет соба мање куће Величковића предвиђено је за смештај српских старина: спрат је намењен излагању предмета

17 У наредних седам година, након расписивања још једног неуспешног конкурса, СКА је 1907. године поново актуелизовала Јовановићев пројекат, али и овог пута са негативним исходом. М. Павловић, „Девет деценија здања Српске академије наука и уметности“, *Наслеђе* 16, 2015, 27–42.

18 У овој кући је по доласку на српски престо 1842. године живео кнез Александар Карађорђевић са породицом, све до рођења сина Петра и усељења у Стари конак на Теразијама. Видети: Ж. Јевремовић, *Историјске знаменитости Београда и Земунa*, Београд, 1935, 31–32; М. Гордић, „Београдска имања кнеза Александра Карађорђевића“, *Наслеђе* 11, 2010, 29–42; Д. Р. Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић*, Београд, 1988, 11.

19 М. Величковић, *нав. дело*, 623.

20 Велика пијаца носи назив Краљев трг од свечаног проглашења Србије за краљевину 1882. године. Видети: Б. Мишић, „Ефемерни спектакл – проглашење Краљевине Србије 1882“, *Наслеђе* 6, 2005, 89.

21 М. М. Церанић, *Животи и дело архитекте Светозара Ивачковића (1844–1924)* (магистарска теза), Београд, 2008, 52; Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 134–141.

22 О. Manojlović Pintar et A. Ignjatović, “National Museums in Serbia: A Story of Interwined Identities”, in: *Building National Museums in Europe, 1750/2010*, eds. P. Aronsson et G. Egenius, Linköping, 2011, 789.

из српске историје, а приземље за етнографски материјал; у такође десет просторија зграде Мише Анастасијевића на спрату је била галерија слика и скулптура, а у приземљу „збирка предмета преисторијских, јелинских, римских, средњовековних и модерних“.²³ Музеј је 1905. године обогатио фонд заоставштином кнеза Милоша и збиркама кнезова Милана и Михаила, као и формирањем Вуковог музеја.²⁴

Истовремено са припремама за почетак рада Народног музеја на Краљевом тргу, Стевча Михаиловић, вођа Либералне странке и у једном периоду председник српске владе, тестаментом је 1898. године институцији завештао кућу на углу улица Кнеза Милоша 43 и Бирчанинове. Једно од репрезентативнијих приватних здања на тадашњем Топчидерском друму подигнуто је 1860. године према пројекту архитекте Андрије Вуковића.²⁵ Стицањем овог значајног простора добијена је прилика да се из збирки Народног музеја издвоје етнолошки предмети и потом оснује Етнографско одељење (1901), које ће пет година касније прерасти у независну институцију – Етнографски музеј Србије.²⁶ У прво време у здању је био смештен и Музеј српске земље, основан 1895. године.²⁷ Повратак Народног музеја на Западни Врачар биће потврђен десет година касније преласком и остатка његових збирки са Краљевог трга у кућу у Улици кнеза Милоша 64.

У објектима на Краљевом тргу Музеј се налазио до Првог светског рата, када су обе зграде значајно страдале у бомбардовању 6/7. и 13. августа 1914.²⁸ Детаљно извештавајући о три „српске културне установе: Универзитету и Народној библиотеци и Народном музеју“, новинар *Полиџике* закључује да је највећа оштећења претрпео Народни музеј (сл. 3).²⁹ Током ратних година збирке су биле изложене у три просторије Министарства привреде у Дому Врачарске штедионице, на углу улица Краља Милана 9 и Кнеза Милоша 8–10 (раније 6). Репрезентативни стамбено-пословни објекат саграђен је 1908/09.

23 М. Величковић, *нав. дело*, 626.

24 Заоставштина кнеза Милоша је смештена у дворишни објекат, а збирка кнезова Милана и Михаила враћена је Музеју након што се од 1896. налазила у Старом двору, као део новооснованог музеја породице Обреновић. Вуков музеј се налазио у две просторије дворишног објекта куће Мише Анастасијевића. Изглед ових дворишних објеката данас није познат. Видети: В. Поповић и Н. Јевремовић, *нав. дело*, 14; М. Величковић, *нав. дело*, 624.

25 Кућа Стевча Михаиловића срушена је пред Други светски рат. Видети: Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 94–100.

26 Етнографски музеј је, такође, више пута мењао локацију: из Улице Кнеза Милоша са Природњачким музејом прелази у зграду на углу Његошеве и Кнегиње Зорке (1938), потом у адаптирану зграду страже дворског комплекса на Теразијама (1945–1948), па у зграду некадашње Берзе (1951), где се и данас налази. Видети: З. М., „Етнографски музеј у Београду“, *ГМГБ* 1, 1954, 316–321; Документација ЗСКСГБ, досије споменика културе Етнографски музеј.

27 Народни музеј је са природњачким кабинетом Универзитета у Београду основао Музеј српске земље, касније преименован у Природњачки музеј. Након куће у Кнеза Милоша овај музеј се сели у објекат на углу Његошеве и Кнегиње Зорке у којој се и данас налази. Видети: Б. Г., „Природњачки музеј српске земље“, *ГМГБ* 1, 1954, 321.

28 Један део музејског фонда спасен је премештањем у зграду Управе фондова, док су знатан део Аустријанци опљачкали и запленили приликом евакуације збирки у Косовску Митровицу, а потом 1916. године вратили у Београд.

29 Рид., „У трима културним установама“, *Полиџика*, 12. 1. 1915, 1.

године према пројекту архитектке Данила Владисављевића и инжењера Милоша Савчића. Његова складна силуета, остварена фасадама обликованим у традицији европског академизма које акцентује залучени угаони сегмент надвишен куполом на високом тамбуру, као и у време настанка и данас чини доминантну визуру на раскршћу важних градских саобраћајница.³⁰

Крај рата и стварање нове државе Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (СХС) нису променили позицију Музеја у приоритетима државних власти. Током већег дела двадесетих година 20. века Музеј је радио у атмосфери недостатка средстава и одговарајућег изложбеног простора. У Дом Врачарске штедионице усељено је Министарство шума и руда Краљевине СХС, а куће на Краљевом тргу су уступиле место новој згради Универзитета.³¹ Бројни предлози – да се збирке сместе у приземље Старог двора, хотел *Брисџол*, стару зграду Управе фондова, зграду Ф. Бајмела у Балканској улици, или да се обнови једна порушена зграда на Краљевом тргу³² – остали су без одговора. Музеј је септембра 1919. године усељен у две просторије зграде Друге београдске гимназије,³³ а од октобра исте године и у малу приватну кућу у улици Кнегиње Љубице.³⁴ Да је ово било само привремено решење, указују захтев упућен већ 1922. године управнику Владимиру Петковићу да настави потрагу за примеренијом зградом и одлука да се у ту сврху откупи кућа Раше Милошевића у Улици Милоша Великог 64 (раније 58).³⁵

Једна од најзначајнијих престоничких улица, Кнеза Милоша, од треће деценије 19. века постепено је израстала у државни, административни и војни центар и стециште друштвеног живота.³⁶ Почетком 20. века њен грађевински фонд, нарочито на потезу од Бирчанинове улице ка раскрсници Мостар, обогаћен је изградњом приватних кућа репрезентативне архитектуре тада владајућих стилских концепција. Пројекат за кућу Раше Милошевића, некадашњег управника Државних монопола, израђен је 1921. године у Лозани (Швајцарска). Потписали су га архитектке Шесе (G. Chessex) и Шаморел-Гарније (Ch. Chamorel-Garnier), док је пројекат измена, по којем је грађевина наредне године подигнута, извео биро *Пионир* и архитекта Драгутин Маслаћ.³⁷ Двоспратна вила у духу прочишћеније варијанте академске

30 Дом Врачарске штедионице утврђен је за споменик културе 2007. године, „Службени гласник РС“ бр. 73/07. Документација ЗЗСКГБ, досије споменика културе Дом Врачарске штедионице; С. В. Недић, „Дом Врачарске штедионице“, *Наслеђе* 6, 2005, 127–132; Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 288–299.

31 Нова зграда Универзитета подигнута је у периоду од 1923. до 1927. године, према пројекту архитектке Петра Гачића. Данас је седиште Филолошког факултета. А. Вановић, *Beograd 1930–2009*, Beograd, 2009, 52.

32 Предлоге су износили тадашњи управници Музеја, Милоје Васић (1906–1919) и Владимир Петковић (1919–1935).

33 Зграда Друге београдске гимназије (1909–1910, Драгутин Ђорђевић) налазила се у данашњој Македонској улици бр. 29, до старе зграде листа *Полиџика*. Срушена је у бомбардовању Београда током Другог светског рата. Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 108–119.

34 Анон., „Народни музеј“, *Полиџика*, 7. 10. 1919, 2; Анон., „Народни музеј“, *Полиџика*, 22. 10. 1919, 3.

35 Анон., „Невоље Народног музеја“, *Полиџика*, 22. 10. 1922, 3; Анон., „Историјски и уметнички музеј“, *Полиџика*, 23. 10. 1922, 10.

36 S. G. Bogunović, „Ulica kneza Miloša“, u: *нав. дело*, 514–525.

37 ИАБ, ОГБ, ТДФ III–22–1922; М. Јанакова Грујић, *Архитектура Драгутин Маслаћ (1875–1937)*, Београд, 2006, 41–42.

архитектуре са сведеном секундарном пластиком на спратном делу уличне фасаде и данас представља материјално сведочанство стварања препознатљивог визуелног идентитета улице Кнеза Милоша. Одмах по подизању, уместо усељења породице Раше Милошевића, зграда је добила посебног станара – српски национални музеј (сл. 4). Збирке су већ 1923. године биле доступне посетиоцима, док је лапидаријум отворен две године касније у дворишном делу објекта. Иако се убрзо испоставило да вила намењена становању суштински није задовољавала ни основне музеолошке принципе и стандарде, Музеј је у њој боравио све до 1934. године. Паралелно изношени предлози трајног решавања музејског простора изградњом наменског објекта, показали су да ни у Краљевини СХС није био сазрео тренутак за њихово стављање на дневни ред.³⁸

ОД МУЗЕЈА КНЕЗА ПАВЛА ДО НАРОДНОГ МУЗЕЈА ИЛИ ОД ТЕРАЗИЈА ДО ТРГА РЕПУБЛИКЕ

Поред свих тешкоћа које су пратиле рад најзначајаније националне установе, музејске збирке су се континуирано увећавале. То је довело до оснивања Музеја савремене уметности 1929,³⁹ а сам Народни музеј је наредне, 1930. године преименован у Хисторијско-уметнички музеј. Убрзо је одлучено да се ова два музеја преселе у Нови двор на Теразијама,⁴⁰ а потом и обједине у јединствен музеј под патронатом члана краљевског дома и називом Краљевски музеј.⁴¹ Иза ове одлуке стајала је сама краљевска породица – краљ Александар Карађорђевић, који је 1933. године уступио дворску зграду, и кнез Павле, који је својим покровитељством и ванредним познавањем уметности допринео устројавању његових фондова.⁴² Двогодишњим процесом претварања Краљевског музеја у Музеј кнеза Павла, како је Музеј назван 1936. године, истовремено је означен преображај дворског комплекса у стедиште културног и уметничког живота, који ће се на овом простору интензивно одвијати током наредне деценије. Ова трансформација представљала је део ширег процеса културне еманципације друштва, али и изградње југословенског и аристократског идентитета државе и њене владајуће династије.⁴³

38 Владимир Петковић је предлагао да се подигне привремена зграда за музеј на простору старе Богословије (између Саборне цркве и Француске амбасаде) или да се недовршена зграда Народне скупштине уступи Народном музеју и Музеју града Београда по оснивању. Анон., „Народни музеј“, *Полиџика*, 22. 10. 1919, 3; В. Поповић и Н. Јевремовић, *нав. дело*, 20.

39 Музеј савремене уметности у Београду отворен је за јавност јула 1929. године у Конаку кнегиње Љубице. Први фондови створени су поклонима пријатеља и познаника кнеза Павла, углавном из кругова владарских породица и високе аристократије. И. Суботић, „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Београд, 2009, 6–57.

40 Нови двор, у којем је становала целокупна краљевска породица до пресељења у новосаграђени двор на Дедињу, био је званична владарска резиденција од 1922. до 1932. године.

41 Анон., „Оснива се државни музеј под именом Краљевски музеј у Београду“, *Полиџика*, 5. 7. 1934, 5.

42 Анон., „Отварање шесте пролећне изложбе, Њ. В. Краљ уступио је Нови двор за музеј уметности и археологије“, *Полиџика*, 14. 5. 1934, 4; И. Суботић, *нав. дело*, 6.

43 О. Manojlović Pintar et A. Ignjatović, *op. cit.*, 791–792.

Нови двор, грађен као резиденција династије Карађорђевић, био је најмлађе здање дворског комплекса на Теразијама и истовремено последње велико архитектонско остварење у Београду пред Први светски рат.⁴⁴ Изграђен је у периоду од 1911. до 1914. године,⁴⁵ према пројекту архитекте Министарства грађевина Стојана Тителбаха, као градитељски пандан Старом двору. Архитектура Новог двора у стилу академизма са стилским елементима презетим из ренесансе и барока, одражавала је идеју историјског и обликовног заокруживања дворског комплекса. Опсежни радови који су обухватили улепшавање фасада и преуређење некадашњих стамбених дворских одаја у изложбени простор одвијали су се од средине 1934. до краја 1935. године под будним оком Комисије за уређење Краљевског музеја, коју су чинили новопостављени директор Милан Кашанин (1935–1944), архитекта Иван Здравковић, касније помоћник конзерватора у музеју, и архитекта Драгиша Брашован.⁴⁶ Први пут од оснивања националног музеја његове збирке добиле су простор достојан њихових вредности и значаја. Неокласични стил објекта представљао је идеалан оквир који је наглашавао европски карактер не само музеја већ и читаве државе и њене културне политике.⁴⁷ Најважнији феноменолошки аспект Музеја била је стална поставка, која је свечано презентована јавности 18. јануара 1936. У приземљу су изложени предмети материјалне културе из преисторије, антике и средњег века; први спрат био је резервисан за споменике националне историје и југословенску уметност 19. века; на другом спрату налазила се збирка савремене европске уметности, у којој су важно место заузимала и дела домаћих уметника. По мишљењу ондашње стручне јавности, у погледу значаја и концепције збирки Музеј кнеза Павла сврставао се у ред најсавременијих европских музеја свог времена.⁴⁸

Делећи судбину државе, ово „златно доба“ Музеја није дуго потрајало. Након Другог светског рата током којег је радио уз мање прекиде,⁴⁹ Музеј кнеза Павла је децембра 1944. године преименован у Уметнички музеј,⁵⁰ а наредне године, под управом Вељка Петровића (1944–1962) прославио је и свој стогодишњи јубилеј великом изложбом Српско сликарство осамнаестог и деветнаестог века. Међутим, планови послератних власти трансформиса-

44 Зграда Новог двора је утврђена за споменик културе 1984. године, „Службени лист града Београда“ бр. 4/83. Документација ЗССКГБ, досије споменика културе Зграда Новог двора; А. Кадиевић, *нав. дело*, 339–340; А. Игњатовић, „Архитектура Новог двора и Музеј кнеза Павла“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Београд, 2009, 58–81; С. Михајлов, *Зграда Новог двора*, Београд, 2013.

45 Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 320–335.

46 У сутерену двора формиране су лабораторије, радионице и фотографски атеље, а приземље и спратови су намењени излагачкој делатности. Детаљније о адаптацији двора у музеј у: А. Игњатовић, *нав. дело*, 82–89.

47 О. Manojlović Pintar et A. Ignjatović, *op. cit.*, 792.

48 Анон., „Данас се отвара музеј кнеза Павла“, *Полиџика*, 18. 1. 1936, 7; Анон., „Ћ. Кр. Вис. кнез-намесник Павле отворио је музеј који носи његово име“, *Полиџика*, 19. 1. 1936, 5–6.

49 У бомбардовању Београда 6. априла 1941. музеј је претрпео незнатна оштећења, тако да је у јесен 1941. године поново отворен за јавност. И. Суботић, *нав. дело*, 56.

50 Л. Хам-Миловановић, „Назив и устројство Музеја кнеза Павла“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Београд, 2009, 122–123.

не државе нису се тицали само изостављања имена краљевског намесника. Читав дворски комплекс на Теразијама требало је да добије нову намену, у оквиру које је Нови двор био предвиђен за седиште Председништва владе НРС. Са Теразија музејске збирке су 1948. године пренете у зграду некадашње Београдске берзе на Студентском тргу, а део фонда са лапидаријумом у Конак кнегиње Љубице.⁵¹ Тако је национално благо, после деценија лутања и пресељавања из једног мање или више условног објекта у други, поново сакупљено на просторима са којих је потекло – на Косанчићевом венцу и Краљевом тргу (Студентски трг).⁵²

Зграда Београдске берзе на углу улица Студентски трг 13 и Узун Миркова 2 подигнута је током 1933. и 1934. године према пројекту архитекте Александра Ђорђевића.⁵³ Петоспратни стамбено-пословни објекат, који је одмах по изградњи препознат као дело изузетне вредности, данас је вреднован као значајан део корпуса ар деко архитектуре у Србији. Након Другог светског рата био је седиште Антифашистичке скупштине народног ослобођења Србије и Председништва владе НРС (1945–1948) са којим ће Музеј формално заменити место боравка. Привремени карактер смештања Музеја у зграду некадашње Берзе (1948–1950), у којој је део збирки заузимао приземље, међуспрат, први и други спрат,⁵⁴ потврђује и истовремено доношење одлуке о подизању нове наменске зграде на простору Ташмајдана, којом је Музеј пришао најближе трајном решавању овог питања у читавој својој историји.

Идејним Генералним планом реконструкције Београда (1948), рађеним под руководством архитекте Николе Добровића, Ташмајдан је одређен као простор монументалних објеката јавне намене. Попут четири деценије старијег предлога Албана Шамбона (1912),⁵⁵ Добровић је у средиште Ташмајданског гробена лоцирао комплекс уметничких музеја, за чије идејно решење је Министарство просвете НРС расписало конкурс исте 1948. године. Иако су добитници награда били значајни југословенски ствараоци тог периода,⁵⁶ конкурсни предлози нису дали задовољавајуће решење, те је ревизиона Комисија Министарства грађевина израдила сведенији про-

51 С. Миљковић, „Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије“, *ГМГБ* 1, 1954, 362–364.

52 Краљев трг је преименован 1946. године у Студентски трг, по високообразовним здањима која га формирају.

53 М. Просен, „Градитељски опус архитекте Александра Ђорђевића (1890–1952)“, *Наслеђе* 7, 2008, 180–183; М. И. Просен, *Ар деко у српској архитектури* (докторска дисертација), Београд, 2014, 89, 335–336.

54 Почетком педесетих година прошлог века део подрума, приземље, мезанин, први и други спрат су уступљени Етнографском музеју. Адаптацијом овог дела зграде (1951–1954), као и наредном адаптацијом (1983–1984), објекат је у целости прилагођен функцији музеја. Етнографски музеј утврђен је за споменик културе, „Службени лист града Београда“ бр. 23/84. Документација ЗЗСКГБ, досије споменика културе Етнографски музеј.

55 М. Миладовић, „Албан Шамбон: Генерални урбанистички план Београда“, *ГГБ* 27, 1980, 221–238.

56 Никола Добровић, Ђорђе Ристић, С. Вихоров. Видети: Д. Ст. Павловић, „Адаптација зграде Државне инвестиционе банке за потребе Народног музеја у Београду“, *Музеји* 6 (Београд), 1952, 99–115, 104.

грам.⁵⁷ Пројектовање је поверено архитекти Миладину Прљевићу,⁵⁸ који је формирањем снажне доминанте детерминисао читав простор Ташмајдана дуж јасно изражене осовине у правцу Цркве Светог Марка и зграде Државног архива. Прочишћеним потезима и волуменима, аутор обликује монументално симетрично здање у духу соцреализма, импозантних димензија укупне површине 26.330 m² (сл. 5).⁵⁹ Пројекат је 1950. године добио сва потребна одобрења, али је комплексност подухвата захтевала вишегодишњу реализацију. У циљу поновног окупљања збирки Музеја, још увек распарчаних у објектима Берзе и Конака, за њихов привремени смештај до подизања Ташмајданског здања, одабрана је зграда Државне инвестиционе банке, некада Управе фондова на Тргу Републике.⁶⁰

Историја једног од најрепрезентативнијих здања Београда са почетка 20. века почиње 1901. године, када је ауторски тим Никола Несторовић и Андра Стевановић победио на ужем позивном конкурс Управе фондова.⁶¹ На делимично формираном Позоришном тргу (после рата Трг републике), који је већ тада преузимао функцију главног градског простора, у залеђу споменика Кнезу Михаилу, подигнуто је здање које ће својом волуметријом и архитектуром дефинисати урбанистичко тежиште и отворити нов пут у пројектовању монументалних јавних грађевина у Београду.⁶² Конципиран у духу неоренесансног академизма, објекат је унео нови дух у архитектуру Београда, првенствено својим ар нуво ентеријером, али и стилским вокабуларом декоративне пластике и употребом савремених материјала.⁶³ Доградњом крила према улици Лазе Пачуа (1929–1933), услед повећаних потреба Државне хипотекарне банке, здање је обухватило цео блок између ове и улица Васине, Чика Љубине и Позоришног трга. Пројекат доградње који је израдио архитекта Техничког одељења банке Војин Петровић, поновио је оригиналну постојећу фасаду и сличан организациони склоп, са позиционирањем главног улаза из Васине улице. У току Другог светског рата зграда

57 Предвиђена су два музејска објекта, уместо конкурсом планираних пет: један намењен сликарству и скулптури, а други за средњовековно-историјску збирку: МНТ, фонд Уметнички Музеј, фасцикла бр. 293/28.

58 У којој мери се Прљевић као члан конкурсног жирија ослањао на претходна конкурсна решења није познато. Архитекта Прљевић тада је био запослен у Пројектном заводу НРС: ИАБ, ТД ф 9/35.

59 МНТ, фонд Уметнички Музеј, фасцикла бр. 293.

60 Ђ. Мано-Зиси, *нав. дело*, 347.

61 Анон., „Пројекат за нову зграду Управе фондова“, *Технички гласник*, бр. 1, 17. 06. 1901, 2.

62 Б. Максимовић, „Тежње за увођењем естетичких вредности у просторе Београда крајем прошлог и почетком овог века“, *ГБ* 21, 1974, 199; М. Шћекић, „Тргови Београда“, *ГБ XXXII*, 1985, 199–208, 202–204; Д. Аћимовић, „Трг Републике – анализа развоја једног значајног простора“, *Архитектура и урбанизам 6* (Београд) 1999, 67–80; А. Кадијевић, *нав. дело*, 301; *исти*, „О стилу београдске палате Управе фондова и његовим историографским тумачењима“, *ГБ* 54, 2007, 173. В. Војанић, „Један век палате Управе фондова“, *DaNS* 67 (Novi Sad), 2009, 58; М. Вукотић, *Урбанистички развој Београда у XX веку* (докторска дисертација), Београд, 2011; А. Кадијевић, „О архитектури београдске палате ‘Реунионе‘“, *Зборник Музеја применене уметности* 9 (Београд 2013), 127–139; М. Павловић, *Животи и дело архитекте Николе Несторовића (1868–1957)* (докторска дисертација), Београд, 2014, 139–157.

63 У шалтер сали банке носећу конструкцију су чинили витки гвоздени стубови, употпуњени ар нуво декорацијом стаклених преграда шалтера. *Исти*, 143–144.

је послужила као седиште Немачког генералштаба, што ју је претворило у главну мету савезничког бомбардовања 1944. године, у којем је срушен централни део старе зграде са куполом. Прва обнова (1946) којом је изоста-вљена реконструкција централне куполе и декоративне атике, као и наредна рестаурација објекта (1951/52) за смештање музејских збирки, биле су огра-ниченог опсега, што из материјалних разлога, што због намере да се објекат врати првобитној намени након пресељења музејских збирки на Ташмајдан.

Радови који су почели у пролеће 1951. године према пројекту и под над-зором архитекте Добросава Ст. Павловића завршени су 23. маја 1952, када је под првобитним називом Народни музеј свечано отворен за јавност.⁶⁴ Десет година од тада, услед дефинитивног одустајања од изградње ташмајданског комплекса, отпочела је опсежнија реконструкција здања која је обухватала и конзерваторско-рестаураторске радове са циљем враћања изгледа грађе-вине из 1929–1933. године. У периоду 1962–1966. године, по пројекту архи-теката Александра Дерока и Петра Анагностија, изведени су радови који су поред рестаурације обухватили и просторно функционалне измене: дози-дано је поткровље у оквиру којег су смештене конзерваторске радионице, дограђен је централни тракт, као и светларници на првом и другом спрату. Адаптацијом ентеријера за потребе музеја, према пројекту архитекте Зора-на Б. Петровића,⁶⁵ у приземљу је формирана репрезентативна улазна зона из Васине улице употпуњена колосалним каријатидама Ивана Мештровића, са свечаном двораном за концерте и предавања. На месту југословенске изло-жбене поставке уређена је библиотека са приступом из правца Трга репу-блике, који је задржао функцију службеног улаза. Канцеларије и радионице са првог и другог спрата пресељене су у новоизграђене просторе трећег и четвртог нивоа, уступајући своје место изложбеним салама.⁶⁶ Спроведеним пројектом свеобухватне адаптације и реконструкције здања некадашње банке, Народни музеј се после нешто више од сто година трајно сместио у кућу на Тргу републике.

ЗАКЉУЧАК

Иако се привремени смештај Музеја налазио у репрезентативним зда-њима на истакнутим градским локацијама, то свакако није било довољно да надомести постојеће недостатке: неподесне просторије за музеолошку поставку и неодговарајуће услове за чување музејских фондова. За првих сто година постојања Музеја евидентна је свест и стална тежња његових чувара и управника да се ова најзначајнија институција и национално бла-го које чува сместе у простор адекватан њиховом културном, уметничком,

64 Д. Ст. Павловић, *нав. дело*, 111.

65 А. Кадијевић, *нав. дело*, 175.

66 Документација ЗЗСКГБ, Идејни пројекат адаптације зграде Музеја.

историјском, друштвеном и образовном значају. Истовремено, са једнаком пажњом разматрана је и тражена истакнутија локација објекта, која би омогућила репрезентативнији приступ Музеју, по узору на савремену светску праксу и примере. Свеобухватно сагледавање целокупног амбијента музејског простора уследило је тек од његовог преласка у зграду Новог двора. Архитектонска слика музеја смештеног у некадашњој краљевској резиденцији, на истакнутој позицији у градском језгру, са посебним парковским окружењем и монументално решеном улазном партијом, приближила га је репрезентативним светским збиркама и колекцијама. Потпуна архитектонско-урбанистичка концепција функционалне музејске зграде била би остварена реализацијом пројекта Уметничког музеја на Ташмајдану. Иако до тога није дошло, привременим, потом трајним смештањем у здање некадашње Управе фондова, објекат раскошне архитектуре и доминантне урбанистичке локације у самом срцу градског језгра, Музеј је додатно учврстио своју истакнуту улогу и позицију у српској култури и друштву.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аноним. „Данас се отвара музеј кнеза Павла“, *Полиџика*, 18. 1. 1936, 7.
- Аноним. „Историјски и уметнички музеј“, *Полиџика*, 23. 10. 1922, 10.
- Аноним. „Народни музеј“, *Полиџика*, 22. 10. 1919, 3.
- Аноним. „Народни музеј“, *Полиџика*, 7. 10. 1919, 2.
- Аноним. „Невоље Народног музеја“, *Полиџика*, 22. 10. 1922, 3.
- Аноним. „Њ. Кр. Вис. кнез-намесник Павле отворио је музеј који носи његово име“, *Полиџика*, 19. 1. 1936, 5–6.
- Аноним. „Оснива се државни музеј под именом Краљевски музеј у Београду“, *Полиџика*, 5. 7. 1934, 5.
- Аноним. „Отварање шесте пролећне изложбе, Њ. В. Краљ уступио је Нови двор за музеј уметности и археологије“, *Полиџика*, 14. 5. 1934, 4.
- Аћимовић, Драгана. „Трг Републике – анализа развоја једног значајног простора“, *Архитектура и урбанизам* 6, 1999, 67–80.
- Б. Г. „Природњачки музеј српске земље“, *Годишњак Музеја града Београда* 1, 1954, 321.
- Вановић, Aleksandra. *Beograd 1930–2009*, Alboinženjering, Beograd, 2009.
- Белић, Александар. *Педесетгодишњица Српске краљевске академије 1886–1936*, књ. 1, Српска Краљевска Академија, Београд, 1939.
- Војанић, Војан. „Један век palate Управе фондова“, *DaNS* 67, 2009, 58–61.
- Вогуновић, Slobodan Giša. *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века*, Београдска књига, Београд, 2006.
- Величковић, Миливоје. „Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881–1905)“, *Зборник Народног музеја* 8 (Београд), 1975, 611–645.
- Вујновић, Андреј. „Предисторија историјског музеја Србије: Историјска музејска делатност у Србији од 1840. до 1963. године“, *50 година Историјског музеја Србије 1963–2013*, 2013, 7–48.
- Вујовић, Бранко. *Уметности обновљене Србије 1791–1848*, Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1986.
- Вукотић, Марта. *Урбанистички развој Београда у XX веку* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Гордић, Милојко. „Београдска имања кнеза Александра Карађорђевића“, *Наслеђе* 11, 2010, 31–44.
- Ђурић-Замоло, Дивна. *Грађевине Београда 1815–1914*, Музеј града Београда, Београд, 2009.

- Живојиновић, Драгољуб Р. *Краљ Петар I Карађорђевић*, БИГЗ, Београд, 1988.
- З. М. „Етнографски музеј у Београду“, *Годишњак Музеја града Београда* 1, 1954, 316–321.
- Ибрајтер-Газибара, Бојана. *Конак кнегиње Љубице*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2008.
- Игњатовић, Александар. „Архитектура Новог двора и Музеј кнеза Павла“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Народни музеј, Београд, 2009, 58–89.
- Јанакoва Грујић, Маре. *Архитектура Драгичин Маслаћ (1875–1937)*, Центар ВАРМ, Београд, 2006.
- Јевремовић, Ж. М. *Историјске знаменитости Београда и Земуна*, Београд, 1935.
- Кадичевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX века)*, Грађевинска књига, Београд, 2005.
- Кадичевић, Александар. „О стилу београдске палате Управе фондова и његовим историографским тумачењима“, *Годишњак града Београда* 54, 2007, 173–196.
- Кадичевић, Александар. „О архитектури београдске палате „Реунионе“, *Зборник Музеја примењене уметности* 9, 2013, 127–139.
- Коларић, Миодраг. „Народни музеј у Београду: 1844–1944: кратак историјат“, *Музеолошке свеске* 4, 1991.
- Максимовић, Бранко. „Тежње за увођењем естетичких вредности у просторе Београда крајем прошлог и почетком овог века“, *Годишњак града Београда* 21, 1974, 191–210.
- Мано Зиси, Ђорђе. „Београдски музеји. Народни музеј“, *Годишњак Музеја града Београда* 1, 1954, 307–316.
- Мано-Зиси, Ђорђе. „Сто двадесет година постојања и двадесет послератних година Народног музеја“, *Годишњак града Београда* 21–22, 1964–1965, 343–357.
- Милатовић, Милка. „Албан Шамбон: Генерални урбанистички план Београда“, *Годишњак града Београда* 27, 1980, 221–238.
- Миљковић, Синиша. „Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије“, *Годишњак Музеја града Београда* 1, 1954, 362–364.
- Михајлов, Саша. *Града Новог двора*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2013.
- Мишић, Биљана. „Ефемерни спектакл – проглашење Краљевине Србије 1882“, *Наслеђе* 6, 2005, 85–106.
- Мишић, Биљана. *Кайетан Мишино здање*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2008.
- Недић, Светлана В. „Дом Врачарске штедионице“, *Наслеђе* 6, 2005, 127–132.
- Новаковић, Стојан. „Српски историјско-етнографски музеј“, *Гласник српској ученој друштва* 34, 1872, 336–356.
- Павловић, Доброслав Ст. „Адаптација зграде Државне инвестиционе банке за потребе Народног музеја у Београду“, *Музеји* 6 (Београд), 1952, 99–115.

- Павловић, Марина. *Животи и дело архитекће Николе Несћоровића (1868–1957)* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2014.
- Павловић, Марина. „Девет деценија здања Српске академије наука и уметности“, *Наслеђе* 16, 2015, 27–42.
- Pintar Manojlović, Olga et Ignjatović, Aleksandar. “National Museums in Serbia: A Story of Intertwined Identities”, in: *Building National Museums in Europe, 1750/2010*, eds. Peter Aronsson et Gabriella Egenius, Linköping University Electronic Press, Linköping, 2011, 779-815.
- Поповић, Владимир и Јевремовић, Неда. *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Народни музеј, Београд, 1994.
- Просен, Милан И. *Ар деко у српској архитектури* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2014.
- Просен, Милан. „Градитељски опус архитекте Александра Ђорђевића (1890–1952)“, *Наслеђе* 7, 2008, 167–203.
- Рид., „У трима културним установама“, *Полијтика*, 12. 1. 1915, 1.
- Самарџић, Радован. „Наука и књижевност у XIX веку“, у: *Историја Београда*, т. 2, ур. В. Чубриловић, Просвета, Београд, 1974, 613–642.
- Суботић, Ирина. „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Народни музеј, Београд, 2009, 6–57.
- Хам-Миловановић, Лидија. „Назив и устројство Музеја кнеза Павла“, у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Народни музеј, Београд, 2009, 90–123.
- Церанић, Милица М. *Животи и дело архитекће Светозара Ивачковића (1844–1924)*, (магистарска теза), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2008.
- Шкаламера, Жељко. „Београдска нова доња варош у XVIII веку“, *Годишњак рада Београда XVIII*, 1971, 53–75.
- Шћекић, Милан. „Тргови Београда“, *Годишњак рада Београда XXXII*, 1985, 199–208.

ИЗВОРИ:

Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда

- Збирка досијеа културних добара: Конак кнегиње Љубице, Дом Врачарске штедионице, Зграда Новог двора, Етнографски музеј, Капетан Мишино здање, Зграда Уметничке школе, Палата САНУ, Косанчићев венац
- Техничка документација: Идејни пројекат адаптације зграде Музеја, 1963, бр. 1128/63
- Збирка штампаних докумената: Одлука Уметничког музеја бр. 1108 од 2. 12. 1946

- Решење Завода за заштиту споменика културе града Београда бр. 1207/1 од 4. 11. 1974; Одлука Одељења за заштиту споменика културе при Уметничком музеју бр. 738 од 5. 9. 1946; „Службени лист града Београда“ бр. 23/84; „Службени лист града Београда“ бр. 4/83; „Службени гласник СРС“ бр. 14/79; „Службени гласник РС“ бр. 73/07.

Историјски архив Београда

- Општина Града Београда, Техничка документација, фасцикла III–22–1922; фасцикла 9/35
- Музеј науке и технике
- фонд Уметнички Музеј, фасцикла 293

СКРАЋЕНИЦЕ:

БИГЗ – Београдски издавачки графички завод

Г(М)ГБ – Годишњак (музеја) града Београда

ДаНС – Друштво архитеката Новог Сада

ЗЗСКГБ – Завод за заштиту споменика културе града Београда

ИАБ – Историјски архив Београда

СХС – Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца

МНТ – Музеј науке и технике

НРС – Народна Република Србија

ОГБ – Општина Града Београда

РС – Република Србија

САНУ – Српска академија наука и уметности

СКА – Српска краљевска академија

СРС – Социјалистичка Република Србија

ТД – техничка документација

Marina S. PAVLOVIĆ
Biljana S. MIŠIĆ
Saša J. MIHAJLOV

FROM THE GREAT MARKET TO REPUBLIC SQUARE - THE SEARCH FOR A PERMANENT HOME FOR THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

The National Museum is the oldest and most significant cultural institution, with which the institutional protection of Serbia's art treasure began. Despite the leading cultural, educational and emancipating role which it had since it was founded in 1844, it was constantly lacking the appropriate space for displaying and keeping the museum funds. During the first 100 years of the Museum's existence, it was evident that the awareness existed, as did the constant quest, to place the collections into a representative space befitting their cultural, artistic, historical, social and educational importance.

In the initial years, the National Museum was located within the Ministry of Education, which was in Kosančićev Venac Street - at that time the cultural, religious and administrative centre of the Principality of Serbia. In 1848, it was moved to the *Topčiska Kasarna* (artillery barracks), between the present-day streets of Nemanjina and Sarajevska, and then to a building that was located in what is nowadays Kraljice Natalije Street. After Miša Anastasijević donated his lavish palace to the state, the Museum, together with the Great School, the Gymnasium and the Realka School, moved in 1863 into the Kapetan Miša Building on the Great Market (King's/Students' Square). After a little less than 20 years, two private houses on the King's Square were purchased and adapted as the first proper headquarters of the Museum. A part of the museum's fund, from which the Ethnographic and Natural History Museums were then formed, was moved in 1898 to the house of Stevča Mihailović, on the corner of Kneza Miloša 43 and Birčaninova streets. During World War I, the collections were on display in the House of the Vračar Savings Bank and, for a brief period after the war, in several smaller facilities and in the building of the Second Belgrade Gymnasium, until they were moved into the house of Raša Milošević at 64, Kneza Miloša Street.

The architectural picture of the Museum changed significantly with the repurposing of the New Palace in Terazije Street to house its collections (1934-1936), carried out under the auspices of the Karađorđević ruling family - King Aleksandar who donated the building to the Museum, and Prince Pavle who had contributed to the shaping of the funds and the permanent display programme. Located in a prominent place in the heart of the city, with a special park around it and a monumentally constructed entrance section, with its concept and representative character, the Museum approached the most modern European and world museums of that time.

During the post-war period, simultaneously with the organisation of the contest for the building of a dedicated complex in Tašmajdan (1948), the Museum moved into the building of the former Belgrade Bourse and the Konak of Princess Ljubica, where it stayed until it finally moved into the building of the State Investment Bank on the Republic Square, a building with lavish architecture and a dominant

urban position at the very heart of the city centre. The ceremonial opening of the National Museum in this building in 1952, under its initial name, rounded off the century-long search for an exhibition space for this significant cultural institution, and additionally fortified its prominent role and position in the Serbian culture and society.

Key words: Museum, headquarters, adaptation, Kosančićev Venac Street, Great Market/King's/Students' Square, Kneza Miloša Street, Terazije, Republic Square

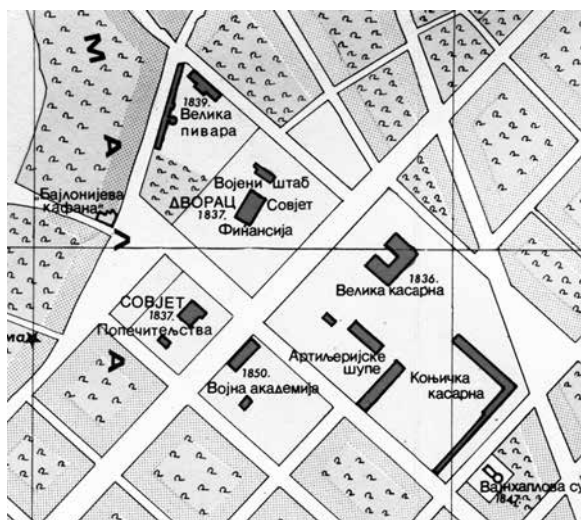


Сл. 1 - Прво седиште Народног Музеја, Краља Петра бр. 4, изглед објекта из 1984, документација ЗЗСКГБ (СК-163)

Fig 1 - The first headquarters of the National Museum, 4, Kralja Petra Street, appearance of the building from 1984, documentation of the ZZSKGB (SK-163)

Сл. 2 - Сегмент плана Београда из прве половине 19. века, надлештва уписана на местима из 1853. године (Историја Београда, т. 2, ур. В. Чубриловић, Београд, 1974, мапа Београда у првој половини 19. века)

Fig 2 - Segment of the plan of Belgrade from the first half of the 19th century, offices listed in locations from 1853 (History of Belgrade, t. 2, ed. V. Čubrilović, Belgrade, 1974, map of Belgrade in the first half of the 19th century)



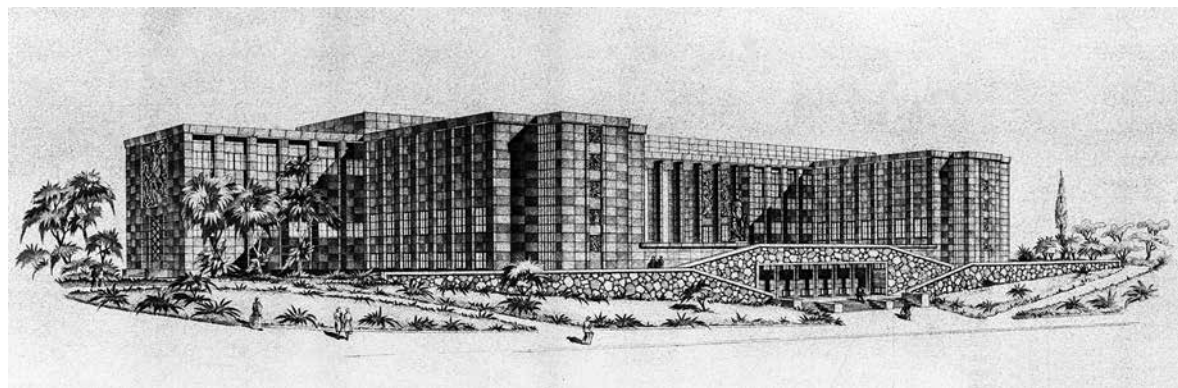
Сл. 3 - Кућа апотекара Дилбера и Народни музеј након бомбардовања 1914. године (колекција Милоша Јуришића)

Fig 3 - House of pharmacist Dilber and the National Museum after the bombing in 1914, (collection of Miloš Jurišić)



Сл. 4 - Народни музеј у Кнеза Милоша бр. 64 (колекција Милоша Јуришића)

Fig 4 - National Museum at 64, Kneza Miloša Street (collection of Miloš Jurišić)

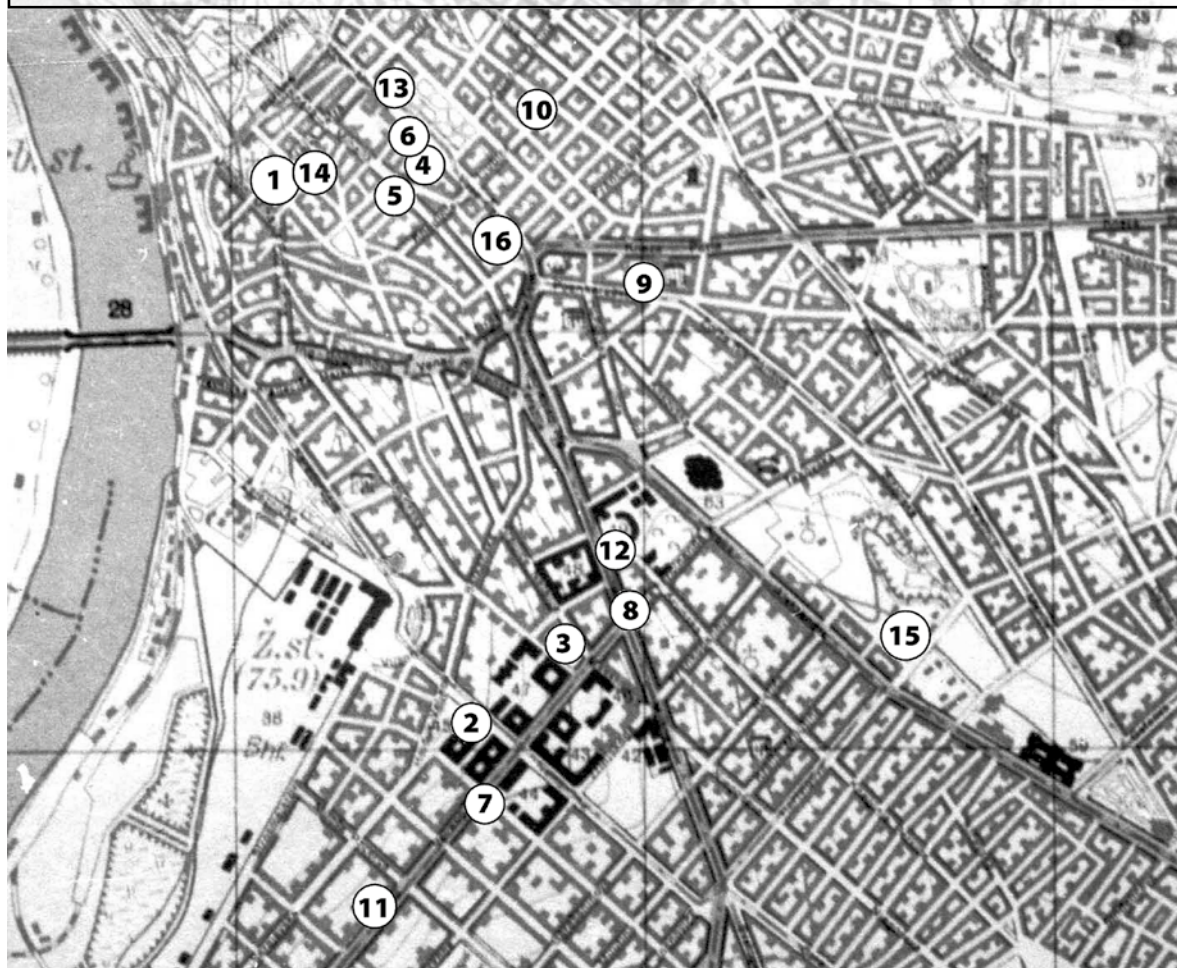


Сл. 5 - Пројекат Уметничког музеја на Ташмајдану 1949, документација МНТ (фонд Уметнички музеј, фасцикла 293, цртеж 15)

Fig 5 - Design of the Museum of Art in Tašmajdan in 1949, documentation of MNT (Museum of Art fund, folder 293, drawing 15)

ЛЕГЕНДА:

1. 1844–1848—Министарство просвете, Краља Петра бр. 4
2. 1848–1861—Топчиска касарна, угао улица Немањине и Сарајевске/Хајдук Вељков венац
3. 1861–1863—Управа просвете, Министарска улица (данас Краљице Наталије)
4. 1863–1900—Капетан Мишино здање, Студентски трг бр. 1
5. 1900 и 1909—пројекат за зграду СКА у Кнез Михаиловој улици
6. 1900–1914—кућа Мише Анастасијевића, Краљев трг бр. 3 и кућа браће Величковић, Вука Караџића бр. 4
7. 1901–1938—кућа Стевче Михаиловића, Етнографски музеј, угао улица Кнеза Милоша бр. 43 и Бирчанинове
8. 1916–1919—Дом Врачарске штедионице, угао улица Краља Милана бр. 9 и Кнеза Милоша бр. 8-10
9. 1919–1922—Друга београдска гимназија, Македонска бр. 29
10. 1920–1922—кућа у улици Кнегиње Љубице
11. 1923–1935—кућа Раше Милошевића, Кнеза Милоша бр. 64
12. 1936–1948—Нови двор, Теразије
13. 1948–1951—Берза, Студентски трг бр. 13 (од 1951. до данас Етнографски музеј)
14. 1948–1951—Конак кнегиње Љубице, Кнеза Симе Марковића бр. 8
15. 1948—пројекат за Уметнички музеј, Ташмајдан
16. 1952 до данас—зграда Управе фондова (Државне инвестиционе банке), Трг Републике бр. 1



Сл. 6 -

Локације објеката Народног музеја у периоду 1844–1952. године (графичка обрада: аутори рада)

Fig 6 - Locations of the National Museum 1844-1952 (prepared by the authors of the paper)



Rosa D'AMICO

Bologna, Italia

DUCCIO E LA PITTURA SENESE DEL XIII SECOLO: IL DIALOGO CON I NUOVI PERCORSI DELL'ARTE BIZANTINA E L'INCONTRO CON IL MONDO GOTICO

Abstract: Il testo è dedicato all'approfondimento di uno dei temi già da me trattati nel corso del mio pluriennale rapporto con la Serbia: quello che identifica la presenza di aggiornati modelli bizantino-balcanici, accanto agli influssi gotici, nello sviluppo dell'arte duecentesca a Siena: l'itinerario qui proposto parte dagli affreschi scoperti sotto il Duomo, dove notevoli sono le affinità con Mileseva, per arrivare alla prima maturità di Duccio, quando suggestioni di simile provenienza compaiono nella parte dipinta a grisaille della vetrata per il Duomo, e in parte, a livello tematico e non stilistico, ancora nella Maestà. Usando i metodi di confronto propri della storia dell'arte, si intende porre l'attenzione sull'importanza che gli echi diretti dell'arte bizantina del '200 e la possibile mediazione balcanica potettero avere nel periodo della formazione di molte scuole pittoriche del secolo XIII nella penisola appenninica.

Parole chiave: cattedrale di Siena, Mileševa, vetrata di Duccio, affreschi sotto il Duomo, Maestà, arte 'moderna', arte bizantina, Dormizione, Sopoćani

1. 2003: UNA MOSTRA SU DUCCIO A SIENA

Sono passati ormai più di dieci anni da quando, nel 2003, fu inaugurata a Siena la bella mostra su Duccio di Boninsegna e l'arte senese del XIII secolo, 'tra tradizione bizantina e mondo gotico'¹, che consentì un generale approfondimento degli studi su quel fruttuoso periodo. Nell'occasione fu tra l'altro riesposta dopo il lungo restauro la monumentale vetrata che occupava la finestra circolare nell'abside del-

1 A. Bagnoli et al., *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Cinisello Balsamo, 2003.



la cattedrale, la cui la visione ravvicinata consentì di confermare definitivamente l'attribuzione a Duccio². Parallelamente alla mostra fu anche possibile visitare per la prima volta lo splendido ciclo affrescato riscoperto poco prima nella cosiddetta 'cripta', tornata in luce nelle fondazioni di quello stesso edificio³. L'itinerario trovava una sua naturale conclusione nella già nota e famosa *Maestà*, collocata fino al '500 sull'altare centrale della chiesa, e oggi esposta nel Museo dell'Opera del Duomo: orgogliosamente firmata da Duccio, la grande pala proseguiva e ampliava il tema iconografico della vicina vetrata, destinato ad esaltare la Madre di Dio Assunta in cielo, titolare della Chiesa e protettrice della città⁴.

2. GLI AFFRESCHI RISCOPERTI SOTTO IL DUOMO DI SIENA E I LORO RAPPORTI CON MILEŠEVA

Già l'osservazione più attenta degli affreschi riscoperti sotto la Cattedrale offre preziosi indizi che aprono nuove strade alla conoscenza dei primi sviluppi dell'arte 'moderna' a Siena. Tutto l'interno del locale, interrato già poco dopo l'esecuzione dei dipinti murali, era in origine coperto di pitture⁵: queste proseguivano anche negli spazi sovrastanti, come testimoniano i 'tagli' nella parte superiore di alcune figurazioni, interrotte dalle fondazioni del pavimento del Duomo. Le *scene della Passione* - la *Crocefissione*, la *Discesa dalla Croce* e il *Pianto su Cristo morto* - disposte in successione su una delle lunghe pareti, costituiscono la parte più integralmente conservata del ciclo. All'atto della riscoperta, esse si presentavano in perfetto, miracoloso stato di conservazione. Eseguite con ampio uso di rifiniture a secco, tecnica particolarmente delicata e più diffusa di quanto testimonino le tracce conservate nella maggior parte dei dipinti dell'epoca, erano in pratica intatte, salvo piccole cadute: l'interramento, avvenuto non molto dopo l'esecuzione, pur impedendo per secoli la conoscenza di questo capolavoro, ha consentito, come raramente avviene, la sopravvivenza di gran parte delle originali qualità cromatiche e materiali dei dipinti: essi in effetti non avevano subito i cambiamenti e i danni dovuti all'azione degli agenti atmosferici e agli interventi umani, che hanno invece caratterizzato il destino della maggior parte delle opere pervenute⁶. I primi studi successivi al

2 Tra i tanti testi sulla vetrata ricordiamo almeno: L. Bellosi, "Duccio di Boninsegna", in: A. Bagnoli et al., *op. cit.*, 166-170, con bibliografia; L. Bellosi et A. Bagnoli, "Duccio. Vetrata", *ibidem*, 162-176; E. Castelnuovo, *Vetratae medievali-Officine, tecniche, maestri*, Torino, 1994, 366; L. Bellosi, A. Bagnoli et C. Tarozzi, *La vetrata del Duomo di Siena e il suo restauro*, Cinisello Balsamo, 2003; M. Caciorgna, R. Guerrini et M. Lorenzoni, *Oculus cordis. La vetrata di Duccio. Stile, iconografia, immagini tecniche, restauro*, Siena, 2007.

3 Il primo studio sul ciclo riscoperto si deve ad A. Bagnoli, "Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali", in: S. Guerrini (ed), *Sotto il Duomo di Siena*, Genova, 2003, 105-145.

4 Per la *Maestà* si rimanda in particolare a L. Bellosi, *Duccio. La Maestà*, Milano, 1998, con bibliografia; G. Ragionieri, "Duccio di Boninsegna *Maestà*", in: A. Bagnoli et al., *op. cit.*, 208-218.

5 Non è nota l'originaria funzione del grande spazio decorato: il suo interramento fu forse dovuto al cambiamento di un progetto destinato in origine a risolvere i problemi posti dal dislivello tra la piazza e il sottostante Battistero.

6 Il pur meritevole restauro eseguito successivamente alla scoperta è largamente intervenuto sulle zone parzialmente lacunose con una totale ricostruzione delle piccole parti mancanti: ciò ha dato alle composizioni

rinvenimento hanno datato l'esecuzione degli affreschi agli anni settanta del '200 e li hanno attribuiti ad uno dei maestri senesi, finora poco noti, che precedettero i primi sviluppi dell'attività di Duccio, o operarono contemporaneamente al suo momento formativo: in quel periodo, come ricordava il grande storico dell'arte Luciano Bellosi, quello che sarebbe diventato il maggiore artista del '200 in città aveva intorno ai venti anni, e frequentava probabilmente la bottega fiorentina di Cimabue⁷. La proposta formulata in occasione della scoperta, e successivamente accolta, ritiene probabile il riferimento delle pitture 'sotto il Duomo' a Dietisalvi di Speme, ricordato nei documenti senesi tra il 1259 e il 1288: a lui sono riferite tra l'altro quattro tavolette dipinte, parte del nucleo originario, poi in buona parte perduto, delle *Biccherno*- poste a coprire i registri nei quali la magistratura preposta agli uffici finanziari annotava le spese del Comune di Siena⁸.

Nell'ampio contesto di incroci e suggestioni di cui gli affreschi tornati in luce sono espressione, risulta interessante in questa sede non tanto sottolineare il loro inserimento nel contesto dell'arte senese, in dialogo con la formazione del linguaggio ducresco - argomento ampiamente indagato dalla critica- quanto approfondire quegli aspetti che confermano la presenza nel ciclo di straordinarie suggestioni dalle tendenze più aggiornate espresse in anni vicini nell'arte bizantina. Questa chiave di lettura, fino ad oggi, salvo qualche significativa eccezione, ha suscitato minor interesse negli studiosi italiani⁹. In effetti, pur non negando l'esistenza nelle pitture senesi di generiche influenze dalla 'tradizione' bizantina, gran parte delle riflessioni finora formulate non ha dato il necessario rilievo alle affinità in esse riconoscibili con precisi modelli proposti negli stessi decenni dalla cultura d'oltre Adriatico.¹⁰ Devo ai miei ormai lunghi legami con la vostra terra e il suo grande patrimonio d'arte se, fin dal momento in cui sono entrata per la prima volta in contatto con i 'nuovi' affreschi della cripta senese, l'evidenza di quei legami ha immediatamente attratto il mio interesse- e anche il mio stupore¹¹.

L'esame diretto, ad un'osservazione anche superficiale, conferma infatti quello che già si era notato nelle *Storiette* di piccolo formato eseguite dallo stesso Dietisalvi e dai suoi contemporanei, Guido da Siena e Guido di Graziano¹²: in esse,

un aspetto esageratamente unitario, a spese di quello che era all'atto del rinvenimento l'impatto diretto del cromatismo originale.

7 L. Bellosi, "La Maestà di Duccio", in: *idem*, *Duccio. La Maestà*, 9.

8 Sull'artista vedi L. Bellosi, "Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme", *Prospettiva* 61, 1991, 6-21; S. Giorgi, "Dietisalvi di Speme", in: A. Bagnoli et al., *op. cit.*, 50-51.

9 In contro tendenza, al rapporto tra gli affreschi senesi e la cultura bizantino-balcanica accennava già V. Pace, "Aquilaia, Parma, Venezia e Ferrara. Il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di 'maniera greca' nel Veneto e in Emilia", *Zograf* 30, 2004-2005, 63-80, riconoscendovi soprattutto legami con il ciclo dipinto nel XII secolo a Nerezi in Macedonia, e successivamente concordando con l'ipotesi qui proposta.

10 La difficoltà di tale riconoscimento, va precisato, è certo stata determinata, oltre che dalla lunga sfortuna critica cui è stata sottoposta in Italia la cultura bizantina, soprattutto dalla scarsa disponibilità, più volte sottolineata, di strumenti a disposizione degli studiosi della penisola appenninica, che aiutino ad approfondire la conoscenza dei grandi monumenti d'arte esistenti nella penisola balcanica e nelle terre anticamente sottoposte all'influenza politica e soprattutto culturale dell'impero d'oriente.

11 R. D'Amico, "Percorsi iconografici e artistici tra '200 e '300. Da Siena a Bologna", *Strenna storica bolognese*, 2004, 187-190.

12 Cinque tra le *Storiette*, tra cui la *Deposizione*, sono oggi conservate nella Pinacoteca di Siena (v. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena - I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, 1977, 28, 30, sq. 41-43). L'indagine

e in particolare nella *Deposizione dalla Croce*, ora in Pinacoteca a Siena, Svetozar Radojčić aveva già evidenziato caratteristiche che ne suggerivano la derivazione da prototipi vicini a quelli che avevano originato il grande affresco dello stesso soggetto dipinto tra 1222 e 1228 nello spazio sotto la cupola della chiesa dell'Ascensione - katolikon del monastero serbo di Mileševa¹³. Ebbene, nella versione monumentale dello stesso tema dipinta 'sotto il Duomo' (fig. 1) è ancor meglio riconoscibile la presenza di elementi formali che traducono in un diverso linguaggio, utilizzando autonomi rapporti cromatici, non solo il modello iconografico presente nella celebre fondazione di Vladislav, ma anche precisi elementi del disegno da cui quel modello dipende (fig. 2). Il parallelo tra la *Deposizione* di Siena e quella dipinta quarant'anni prima a Mileševa è in effetti straordinariamente puntuale¹⁴. Pur non volendo sopravvalutare la suggestione bizantina sul ciclo, né negare la forte sollecitazione verso nuove tendenze che vi è pure testimoniata, l'esistenza di quelle affinità costituisce un dato da cui non si può prescindere, anche perché esse non costituiscono riflesso di vecchi stereotipi iconografici, ma fedele ripresa di modi creati in epoca vicina: modi che i pittori impegnati negli affreschi della cripta, come tutti gli artisti allora espressi dalle diverse anime del mondo bizantino e della penisola appenninica, rielaborarono in modo autonomo. La riconoscibile vicinanza tra la testimonianza senese e quella serba è particolarmente intrigante in quanto tende ad aggiungere una luce diversa, accanto, e non in opposizione alle altre, allo stesso momento formativo dell'arte gotica nella città toscana: il dialogo con le 'moderne' interpretazioni proposte a Bisanzio e nei Balcani, e il riconoscimento del loro valore, che portò ad accettarne e rielaborarne le forme più aggiornate, dovette qui far da contrappunto ai naturali contatti con la contemporanea arte occidentale.

Varrà a questo punto la pena evidenziare accostamenti e differenze che confermano la puntualità dei raffronti, insieme all'originalità dell'interpretazione. Tra gli elementi che distinguono la costruzione dell'affresco senese da quella del possibile prototipo va prima di tutto ricordata ancora una volta la presenza di rapporti cromatici del tutto diversi, che privilegiano principalmente l'aspetto narrativo della composizione, e i suoi effetti sulla sensibilità dello spettatore: in questo 'percorso' visivo prevalgono colori caldi, costituiti soprattutto di variazioni del rosso sullo splendido fondo blu oltremare. Essi si contrappongono ai toni freddi e

su queste tavole di piccola dimensione è stata approfondita da L. Bellosi ("Per un contesto cimabuesco senese", 6-20), che ha ulteriormente sviluppato la ricerca, identificandone gli autori in Guido e Dietisalvi. Per l'insieme della vicenda critica si rimanda a L. Bellosi et A. Bagnoli, *op. cit.*, 145, not. 11.

13 S. Radojčić, *Mileševa*, Beograd, 1963, 26-27, not. 2. Il riferimento al legame tra le *Storiette* di Siena e Mileševa era tra l'altro ricordato in R. D'Amico, cat. n. 45; cat. n. 82-84, in: *Duecento - Forme e colori del Medioevo a Bologna*, ed. M. Medica, Padova, 2000, 179-181, 278-282.

14 Più volte mi sono occupata dell'argomento: rimando in particolare a R. D'Amico, "Percorsi iconografici e artistici" 187-190; *eadem*, "Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel secolo XIII: ancora tra le due sponde dell'Adriatico", in: *Il Trecento adriatico - Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente*, eds. F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo, 2002, 57-63; *eadem*, "Sul crinale tra Oriente e Occidente. L'arte nella Serbia del '200 come ponte tra culture", in: *L'altra guerra del Kosovo. Il patrimonio della cristianità serbo-ortodossa da salvare*, ed. L. Zanella, Padova, 2006, 89-111; *eadem*, "Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi", *Зборник Народной музеја 18/2* (Београд), 2007, 14-16; *eadem*, "Mileševa i umetnički krugovi preko Jadrana. Ikonografske i slikarske veze u XIII-XIV veku, *Mileševski zapisi 8* (Prijepolje), 2009, 42-45.

luminosi dell'affresco di Mileševa, che esaltavano in origine il prezioso fondo oro, e che costruiscono tuttora, malgrado le perdite e i danni, armonici contrappunti visivi tra le diverse parti, in un'assoluta unità di lettura che crea una perfezione di riconoscibile valenza liturgico-cerimoniale. Diversa appare nella *Deposizione* 'sotto il Duomo' anche la scansione degli spazi, ottenuta tramite l'inserimento nel contesto della scena di accorgimenti figurativi assenti a Mileševa: la presenza della scala, su cui qui poggiano i piedi della Vergine, e quella del simbolico monte, sui cui piani sono simbolicamente raffigurate le ossa di Adamo, e da cui sorge la naturalistica base dell'albero della croce, suggeriscono qui in effetti una diversa ricerca di profondità. Va tuttavia notato come l'inserimento o l'esclusione di tali particolari - che compaiono peraltro in altre figurazioni dell'epoca dedicate al soggetto - potette essere il risultato del diverso rapporto dei due dipinti con l'organizzazione architettonica dell'ambiente di appartenenza, che avrebbe ben potuto determinare scelte diversificate. A Mileševa in effetti la figurazione, anche se occupa una superficie consistente, dovette tener conto del limite posto dalla necessità di sfruttare lo spazio disponibile tra i due archi destinati a sostenere la cupola sul lato settentrionale: sulla chiave di volta dell'arco inferiore, il cui andamento è sottolineato dalla cornice dipinta in rosso, poggiano direttamente i piedi della Vergine e di Cristo, nonché la figura di Niccodemo che toglie i chiodi. A Siena la scena ebbe invece a disposizione una più ampia superficie, che consentì di inserirla entro uno spazio quadrangolare: dalla sua conformazione probabilmente deriva anche la presenza di un'ulteriore aggiunta rispetto al possibile prototipo, quella di una terza figura femminile dipinta sul lato sinistro, pure presente in altre rappresentazioni del tema. Il riconoscimento di elementi autonomi non toglie importanza alla fedeltà con cui l'artista senese interpreta il probabile modello bizantino, di cui l'affresco serbo è monumentale testimonianza sopravvissuta, passando dalla sua sublime lettura ad una versione più accostante. Notevoli sono gli elementi che confermano la stretta consonanza tra le due rappresentazioni, a partire dalla conduzione della veste e del manto della Madonna, malgrado il differente cromatismo e la comparsa nel pannello di andamenti ondulati di origine gotica, in sostituzione delle linee spezzate bizantine. Anche nell'ultima figura femminile raffigurata a destra vengono riproposte, sia pur senza comprenderne fino in fondo il significato, caratteristiche molto vicine a quelle che descrivono linee e volumi nelle parti conservate della simile immagine, molto lacunosa, dipinta nel monastero serbo. Il perizoma di Cristo, a Siena di un colore violetto traslucido, traduce con impressionante fedeltà gli andamenti lineari, i risvolti, gli elementi costruttivi del modello, che a Mileševa è di un bianco luminoso. Con qualche lieve modifica, anche il Niccodemo inginocchiato riprende il disegno del prototipo, anche nella resa del profilo molto segnato. Ugualmente la figura di Giuseppe d'Arimatea doveva seguire le forme dello stesso personaggio nella fondazione di Vladislav, come almeno suggeriscono i parallelismi con la parte che ne è sopravvissuta nell'affresco serbo. Interessanti sono i diretti prestiti riconoscibili nella resa dei caratteri anatomici: basti osservare, nella figura arcuata di Cristo, il disegno delle membra come la scansione del corpo e delle gambe, e l'incontro tra

il suo volto e quello della Madre, a Siena solo lievemente ‘raddolcito’ nella realizzazione dei tratti fisiognomici. Più semplificata e meno volumetrica è la struttura del personaggio raffigurato a destra, vicino al Cristo, identificabile con l’apostolo Giovanni: la realizzazione della sua veste rossa segue per grandi linee le forme riconoscibili nella parte inferiore, sopravvissuta, della figura vestita di bianco che occupa la stessa posizione a Mileseva. Il forte linearismo che nel monastero serbo segnava la tornitura della gamba, e dava rilievo alle ombre che sottolineavano gli energici volumi del corpo in movimento, a Siena è quasi del tutto scomparso. In parte nascosta dietro quella inginocchiata di Niccodemo, la sua figura si allunga e restringe, perdendo la ricercata composità dell’originale. Il braccio, teso verso il corpo di Cristo, esce con simile andamento dall’ampia tunica. Ma anche qui il pittore ha in parte travisato il senso che quelle forme avevano nel prototipo, forse per colpa di un disegno di riferimento trasmesso tramite un esemplare non del tutto fedele. L’incomprensione di alcuni elementi fa pensare in effetti che il maestro senese avesse avuto a disposizione una traduzione ‘mediata’ dell’originale disegno bizantino. E’ comunque da sottolineare come egli abbia cercato di conformarsi con la maggiore fedeltà possibile ai moduli di cui Mileseva resta sublime testimonianza. Tale fedeltà, va sottolineato, differenzia il dipinto della cripta anche dalle molte, simili interpretazioni iconografiche del tema proposte nell’arte italiana medievale e tuttora esistenti¹⁵. Le caratteristiche di quest’opera, che pertanto si rivela l’unica testimonianza di così stretta aderenza a modelli oltre adriatici, suggerisce che a Siena esistessero traduzioni ‘alte’ dalle esperienze orientali più aggiornate. E’ possibile che la loro presenza in città sia risultato della circolazione culturale e dei contatti politici e commerciali di Siena con luoghi strettamente legati in Italia al mondo bizantino (come fu in Toscana soprattutto Pisa, dove tuttavia non sono sopravvissuti esempi simili), o direttamente con l’altra sponda adriatica e con Costantinopoli, da cui poterono arrivare disegni, idee e rivisitazioni dei prototipi da prendere in considerazione come rispettati modelli. Ricordiamo almeno la possibile influenza che poterono avere sulla diffusione di quelle conoscenze anche i rapporti con i Balcani intrattenuti da Carlo I d’Angiò, che proprio nel 1273 aveva sconfitto i ghibellini senesi, portando definitivamente Siena nell’orbita guelfa.

3. L’EDUCAZIONE DI DUCCIO E LA POSSIBILE CONOSCENZA DEGLI AFFRESCHI ‘SOTTO IL DUOMO’

La probabile dipendenza del ciclo senese- e delle tavolette dello stesso soggetto conservate nella Pinacoteca di Siena e in altri musei del mondo - da ‘moderni’ modelli bizantini, e non da derivazioni occidentali e provinciali, pedissequamente riprese da antichi originali non compresi, invita a considerare maggiormente l’apertura culturale di Siena nei riguardi dei più diversi stimoli culturali. E aiuta

¹⁵ Si vedano tra l’altro i precedenti *affreschi* nella *chiesa dei Santi Apostoli a Venezia* e nel *Duomo di Aquileia*, l’affresco duecentesco in San Benedetto a Padova, interpretazioni su tavola come quelle del Maestro di Forlì, e più in generale dei pittori attivi in Italia tra XIII e XIV secolo.

anche a capire come gli elementi di novità rintracciabili nel momento formativo e nella prima maturità di Duccio, il più influente maestro senese del tempo, siano potuti derivare, oltre che dalle suggestioni della moderna arte gotica e giottesca, sempre giustamente evidenziate dalla critica, anche dal contatto con traduzioni della più alta cultura bizantina del tempo, presenti nella sua stessa città. E' tra l'altro ben probabile che, come ricordava lo stesso Bellosi, il giovane pittore senese avesse avuto conoscenza degli affreschi 'sotto il Duomo', e abbia subito il fascino della loro grande qualità, malgrado in essi non sia ancora presente l'influsso del linguaggio cimabuesco con cui le sue prime opere si dimostrano in particolare sintonia¹⁶. In effetti il 'bizantinismo' riconosciuto nel maestro, in genere letto come ripresa di un passato da lui gradualmente superato, ci sembra rivelare al contrario un suo aggiornamento sulle ricerche sviluppate in tempi più recenti al di là dell'Adriatico, nel periodo in cui era più che mai vivo l'intreccio culturale tra Oriente e Occidente, conseguente alla caduca formazione dell'impero latino di Costantinopoli dopo la conquista del 1204.

4. LA VETRATA PER L'ABSIDE DEL DUOMO DI SIENA TRA SUGGERZIONI BIZANTINE E OCCIDENTALI

La presenza di un dialogo con esperienze di varia origine si manifesta tra l'altro in una delle grandi committenze che vedono Duccio protagonista negli anni ottanta, la ricordata vetrata che chiudeva la finestra circolare dell'abside del Duomo, collocata dopo il restauro e l'esposizione in mostra nel vicino Museo dell'Opera. E' stato proprio l'intervento di recupero, curato da Camillo Tarozzi con la direzione dello storico dell'arte Alessandro Bagnoli, a dare un fondamentale contributo alla conoscenza dell'opera. L'analisi ravvicinata della monumentale testimonianza, rara espressione dell'arte vetraria al suo più alto livello in Italia, e a Siena, in un periodo così arretrato, ha consentito di riconoscere definitivamente, nella realizzazione della parte figurata, dipinta a grisaille su entrambe le facce, la mano dello stesso maestro. Infatti, pur in mancanza di documenti scritti, l'andamento della raffinata veste pittorica, la cui finezza esecutiva, pur nelle differenze dovute a una diversa tecnica, è ben riconoscibile nelle parti che hanno ancora conservato tracce evidenti dell'originaria stesura, trova notevoli collegamenti nelle opere sicure del caposcuola senese, confermando il parere attributivo espresso per la prima volta da Enzo Carli¹⁷. L'osservazione più attenta del complesso conferma dunque che Duccio non fornì solo i disegni e i cartoni per l'opera, poi realizzata da maestri vetrai di grande esperienza, ma partecipò personalmente alla sua realizzazione e finitura.

I documenti pervenuti, anche se non segnalano il nome dell'artista cui fu affidato il complesso progetto, ne identificano però i termini temporali, da porre

16 L. Bellosi, "Il percorso di Duccio", in: A. Bagnoli et al., *op. cit.*, 118-145.

17 E. Carli, *Vetrata duccesca*, Milano, 1946. L'attribuzione è stata poi variamente discussa, con prevalenza dell'accettazione (v. L. Bellosi et A. Bagnoli, *op. cit.*, 166-168).

negli anni 1287-1288. Dal punto di vista iconografico la vetrata – il cui diametro raggiunge l'inusitata dimensione di m. 6,50 – presenta nella zona centrale tre scene dedicate alla Vergine, in posizione ascendente: in basso è la *Morte della Madre di Dio*- o meglio il suo *Seppellimento*, come suggerisce la presenza ai due estremi degli apostoli Pietro e Paolo intenti a sorreggere i lembi del sudario bianco con il quale si preparano a porla nel sepolcro, e come conferma lo stretto rapporto iconografico con la stessa scena realizzata vent'anni dopo nella *Maestà*, che da questa dipende per molti versi. L'elaborato prospetto su cui la Madonna è distesa rappresenta dunque una contaminazione tra la base del cataletto su cui giace la sua figura nella *Dormizione* bizantina, e il frontespizio di una tomba monumentale. La scena nel suo complesso reinterpreta i canoni dei prototipi con un particolare patos: gli apostoli non sono divisi in due gruppi laterali, ma formano un coro unico perdendo la simmetria cerimoniale propria dei modelli. Questo episodio è sovrastato dall'*Assunzione*, unica scena che occupa uno spazio quadrangolare. La Vergine, in posizione frontale, vi è raffigurata seduta, a mani giunte, entro una mandorla, come in grandi monumenti scultorei delle cattedrali gotiche: ma qui essa è sorretta da angeli volanti di suggestione ampiamente bizantina, posti a riempire lo spazio destinato alla scena. Più in alto, a concludere la glorificazione della Madre di Dio nella cattedrale a lei dedicata, è la sua *Incoronazione* da parte del Figlio, tema particolarmente diffuso in Occidente, specie a partire dal gotico francese. Seguendo la più nota interpretazione iconografica dell'episodio, i protagonisti siedono su un monumentale trono, circondato da angeli. Affiancano al centro la scena dell'*Assunzione* quattro figure di Santi in posizione frontale, riccamente abbigliati, che le scritte identificano con quattro protettori di Siena, *san Bartolomeo* e *sant'Ansano* a sinistra e *san Crescenzo* e *san Savino* a destra. Nelle zone semicirculari ai quattro angoli, sopra e sotto i Santi, compaiono i *4 evangelisti seduti in trono*, raffigurati secondo la più diffusa iconografia bizantina, ma con interessanti variazioni. Uno degli elementi che la critica ha posto in rapporto con le moderne concezioni artistiche di matrice giottesca con cui il maestro avrebbe avuto occasione di confrontarsi forse già durante la possibile comune permanenza nella bottega di Cimabue è proprio la realizzazione di questi troni, e di quello dell'*Incoronazione*: infatti essi non sono più realizzati imitando le forme tornite di un seggio ligneo, come nella tradizione, e nello stesso Cimabue, ma quelle di un seggio marmoreo, rappresentato con particolari accorgimenti prospettici, che gli studiosi italiani ritengono autonoma invenzione di Duccio¹⁸.

Ora, se osserviamo la vetrata in modo più approfondito, non solo dal punto di vista stilistico, ma anche formale, vi riconosceremo straordinari motivi di aggiornamento, e di sperimentazione, su elementi non tratti esclusivamente dall'arte occidentale, ma anche dalla conoscenza dei 'moderni' corsi dell'arte bizantina, come vennero a imporsi nel '200, e di cui sono sopravvissute grandi e spesso uniche testimonianze anche in questo caso proprio nei Balcani, e in Serbia.

In precedenti occasioni ho già avuto l'opportunità di accennare ai suggestivi rimandi alla più alta cultura di tale provenienza che affiorano nel ductus pitto-

18 Cf. L. Bellosi et A. Bagnoli, *op. cit.*, 166.

rico di alcune composizioni della vetrata senese¹⁹. Uno degli echi a mio parere più evidenti è riconoscibile nella *testa del Cristo* che benedice la madre morta nel pannello inferiore. La vicinanza stilistica tra questa bellissima *testa* e quelle dipinte in tavole di Duccio, tra cui spicca un *Crocefisso* ora in collezione privata²⁰ ha tra l'altro costituito uno degli elementi che gli studi recenti hanno utilizzato a convalida del riferimento del progetto e dell'esecuzione pittorica della vetrata al maestro senese. L'estrazione della tessera su cui questo particolare era dipinto a grisaglia, effettuata durante il restauro per ragioni conservative, ha consentito un suo esame più approfondito (fig. 3). La possibilità di studiare da vicino le caratteristiche pittoriche di quanto sopravvissuto dell'originale vi ha evidenziato la presenza di puntuali richiami alla versione che del volto di Cristo era stata data, tra gli anni sessanta e gli anni settanta dello stesso XIII secolo, nella monumentale *Dormizione* realizzata da grandi maestri bizantini sulla parete occidentale del naos nella chiesa della Santa Trinità a Sopoćani²¹ (fig. 4). Pur tenendo conto della diversa interpretazione stilistica, e dei danni che la grisaglia ha avuto sia sul recto che sul verso, in quel che resta della pittura di questo particolare della vetrata, di altissima qualità, sembra possibile evidenziare precisi richiami a quel modello: molto vicina, formalmente quasi identica, è la realizzazione dei capelli, e in parte della barba e dei baffi, che ombreggiano la zona immediatamente sopra il labbro superiore. Vicina poteva essere, come indicano le tracce sopravvissute, l'ombreggiatura della guancia e il rilievo del naso, anche se nella vetrata, come nel *Crocefisso* privato di Duccio, quelle ombre dovevano essere sottoposte a più delicati passaggi chiaroscurali, propri del linguaggio del maestro e delle nuove tendenze dell'arte senese: tale elemento conferisce una diversa dolcezza allo sguardo e ai lineamenti, senza peraltro annullare quel richiamo a prototipi aggiornati dell'arte bizantina, di cui Sopoćani è splendido esempio. Ma non è questo l'unico colto riferimento orientale che trapela dall'opera di Duccio per l'occhio del Duomo: altri particolari della sua pittura rimandano infatti a prototipi un po' più antichi, ma appartenenti sempre al Duecento, e all'arte di contaminazione tra Oriente e Occidente. Alcuni elementi puramente pittorici, afferenti non a caso soprattutto ancora una volta alle parti più leggibili dei volti, richiamano in effetti andamenti simili a quelli riscontrabili proprio in quegli affreschi di Mileseva, alla cui tipologia compositiva si era avvicinato negli anni settanta, dal punto di vista formale e in parte stilistico, il maestro attivo sotto il Duomo. Anche nel caso della vetrata la presenza di tali echi non si deve necessariamente ascrivere a un diretto contatto con quel grande monumento, o con perduti cicli bizantini della stessa qualità, ma alla circolazione di modelli aggiornati sui prototipi da cui quella splendida pittura fu generata. Consideriamo solo alcuni elementi che sembrano confermare

19 Cf. nota 14, e in particolare R. D'Amico, *Mileševa i umetnički krugovi*, 42.

20 Sul *Crocefisso*, ricordato in collezione Salini a Siena, v. L. Bellosi et A. Bagnoli, "Croce dipinta", in: A. Bagnoli et al., *op. cit.*, 162-165; Per il confronto tra le due immagini, fig. 178-179.

21 Gli affreschi del principale maestro attivo nella celebre fondazione di Uros sono tra l'altro tra i cicli serbi più spesso portati ad esempio per l'individuazione delle suggestioni che i maggiori prototipi bizantini ebbero sulla nascita e la crescita delle 'moderne' scuole pittoriche italiane.

la presenza di simili riferimenti nel contesto creativo dell'opera di Duccio. Nella costruzione dei volti dell'*Evangelista Luca* e dei santi protettori della città, e in particolare del *San Bartolomeo*, il disegno dei contorni e dei lineamenti, come la stesura di capelli, baffi e barba, richiama da vicino, pur allargandone e distendendone i piani, modelli simili a quelli che nel monastero serbo avevano prodotto i mirabili ritratti dei Nemanja nel nartece interno. Malgrado, a causa delle tante mancanze, sia difficile stabilire precise relazioni tra gli accordi riconoscibili in quanto resta delle figure dipinte a grisaglia nella vetrata e la stringente potenza esecutiva dell'affresco di Mileševa, anche la resa dei grandi occhi, in cui le pupille circolari inserite nello spazio bianco conferiscono una particolare espressione allo sguardo, e l'allineamento delle sopracciglia, ne richiamano l'esempio.²²

5. LA MAESTÀ DI DUCCIO E L'ICONOGRAFIA DELLE STORIETTE TRA OCCIDENTE E ORIENTE

Lo sviluppo successivo dell'attività di Duccio si allontanerà sempre più, almeno dal punto di vista stilistico-formale, da questi modelli, per avviarsi lungo una strada totalmente autonoma. Così non sembra in effetti riconoscibile la presenza di influssi direttamente paleologici nell'esecuzione della monumentale *Maestà* che il maestro eseguì tra 1308 e 1311 per l'altare della stessa cattedrale, per cui aveva vent'anni prima progettato la vetrata, partecipando poi alla sua elaborazione pittorica. L'accostamento stilistico con monumenti costantinopolitani di quell'epoca, come i poco più tardi mosaici della Karje Djiami (ca. 1315), pure da alcuni proposto, non sembra così stringente. Nella monumentale pala, orgogliosamente firmata, il linguaggio pienamente maturo di Duccio si avvale in gran parte della linea e del colore così come proposti dalle tendenze del gotico, mentre lo spazio architettonico e paesaggistico si amplia cercandone un inserimento naturalistico, con creazioni originali e possibili portati dalle invenzioni proposte in quegli anni da Giotto.

Ciò segnalato, sarà però il caso di indicare alcuni parallelismi, in questo caso principalmente legati ai temi trattati, che suggeriscono come il maestro avesse potuto continuare ad aggiornarsi su quanto veniva prodotto negli stessi anni nell'Oriente bizantino.

Come è noto, la pala senese era dipinta su entrambe le facce, e possedeva cornici, pinnacoli, predella, integralmente dipinti. Alcune delle *Storiette* che ne facevano parte, incorniciando la grande figurazione centrale, in cui la Madonna seduta in trono col Bambino è circondata da Angeli e Santi, sono ora disperse, e/o conservate in vari Musei del mondo. Per il discorso qui suggerito non sarà senza

22 Va anche fatto presente come le forti affinità qui suggerite tra la cultura senese del '200 e precisi modelli oltre adriatici trovino raramente parallelismi altrettanto diretti in testimonianze note prodotte in altre culture italiane del periodo, nella stessa Toscana e persino a Venezia. Nel caso qualche avvicinamento potrebbe essere indicato, tra Pisa e Lucca, nella resa di alcune Madonne duecentesche di cui possiamo identificare parallelismi nella Madonna col Cristo nutrittore della Cattedrale della Madonna di Ljeviška a Prizren, che comunque resta un caso unico e isolato nel contesto dell'arte bizantina, e che peraltro è ormai difficilmente studiabile dopo i gravi danni che ha subito nel corso del pogrom antiserbo del 2004 in Kosovo e Metohija.

senso elencare i soggetti raffigurati nelle scene pervenute, relativi a molteplici temi legati alle *Storie della Vergine*, di *Cristo* e a *Storie della Passione*. Partendo dalla parte frontale della predella, vi comparivano: l' *Annunciazione* (oggi a Londra, National Gallery)) e la *Natività* (a Washington, National Gallery of Art), seguite da una serie di episodi tuttora esposti a Siena, nel Museo dell'Opera del Duomo, insieme alla pala: l' *Adorazione dei Magi*; la *Presentazione al tempio*; la *Strage degli innocenti*; la *Fuga in Egitto* e la *Disputa con i dottori del tempio*. Nel coronamento trovavano posto invece alcune *Storie della Vergine* dopo la morte di Cristo, quasi tutte conservate nello stesso Museo: *Annuncio della morte alla Vergine*; *Congedo di Maria da Giovanni*; *Congedo dagli apostoli*; *Incoronazione della Vergine* (Budapest, Szepmuveszeti Muzeum); *Dormitio Virginis*; *Funerali di Maria*; *Sepoltura di Maria*. Il retro della *Maestà*, destinato all'osservazione da parte del clero officiante, illustrava un numero significativo di episodi legati al ciclo cristologico. Nella predella, poi smembrata, erano rappresentati episodi della vita pubblica di Cristo, in parallelo con i soggetti dell'Infanzia, raffigurati sul recto. Sono pervenuti: *Tentazione sul tempio* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo); *Tentazione sul monte* (New York, Frick Collection); *Vocazione di Pietro e Andrea* (Washington D.C., National Gallery); *Nozze di Cana* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo); *Incontro con la Samaritana* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza); *Guarigione del cieco nato* (Londra, National Gallery); *Trasfigurazione* (Londra, National Gallery); *Resurrezione di Lazzaro* (Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum). Dietro la tavola centrale erano raffigurate scene della Passione e della Resurrezione: *Entrata a Gerusalemme*; *Ultima cena* e *Lavanda dei piedi*; *Cristo si separa dagli apostoli* e *Tradimento di Giuda*; *Preghiera nel Getsemani* e *Bacio di Giuda*; *Cristo davanti a Pilato* e *Accusa dei farisei*; *Cristo davanti a Caifa* e *Cristo deriso*; *Tradimento di Pietro* e *Cristo davanti al Sommo sacerdote*; *Cristo torna da Ponzio Pilato* e *Cristo davanti a Erode*; *Flagellazione* e *Incoronazione di spine*; *Pilato si lava le mani* e *Via crucis*; *Crocefissione*; *Deposizione dalla croce* e *Sepoltura di Cristo: Le tre Marie al sepolcro* e *Discesa all'Adè*; *Cristo appare sulla via per Emmaus* e *Noli me tangere*. Nel retro del coronamento, in parallelo con le scene dedicate alle vicende di Maria dopo la morte di Cristo, una serie di tavolette, tutte ancora oggi conservate a Siena, eccetto la figurazione centrale, non rinvenuta, forse destinata a rappresentare l'*Ascensione*, era dedicata alle *Apparizioni di Cristo dopo la morte*: *Apparizione a porte chiuse*; *Incredulità di Tommaso*; *Pentecoste*; *Apparizione sul lago di Tiberiade*; *Apparizione sul monte di Galilea*; *Apparizione alla cena degli apostoli*²³.

La presenza di un numero così elevato di episodi legati a vari e particolari momenti della storia della Salvezza fa della monumentale pala dipinta da Duccio per la cattedrale senese uno dei più ampi cicli dedicati al tema in Italia, in particolare tra '200 e '300. E' in effetti difficile trovare complessi così iconograficamente sviluppati tra le testimonianze sopravvissute dell'arte prodotta nella penisola appenninica fino a quegli anni iniziali del secolo XIV cui appartiene il capolavoro ducresco. Vari temi qui presenti si possono invero rintracciare negli

23 Per i temi e le loro riproduzioni fotografiche, v. L. Bellosi, "La Maestà di Duccio".

affreschi realizzati in anni vicini nella padovana cappella degli Scrovegni dal già maturo Giotto. E nell'arte paleocristiana, e nel Medioevo, più ampi cicli destinati ad illustrare un numero più vasto di episodi legati alla narrazione delle storie evangeliche sono ricordati ad esempio nell'antica Basilica di San Pietro, distrutta tra '500 e '600, nell'originaria chiesa di San Benedetto a Montecassino, o in chiese medievali della Francia e della Germania, solo per fare qualche esempio. Cicli così estesi diventano invece una consuetudine nell'arte dell'Oriente bizantino nel periodo della cosiddetta Rinascenza paleologa, quando si assiste a uno sviluppo particolarmente accentuato di immagini iconografiche, spesso di nuova formazione, legate alla liturgia e alle nuove tendenze teologiche, ma anche al rinnovato interesse per la narrazione più serrata di episodi tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, spesso di provenienza apocrif²⁴. A Siena troviamo ad esempio varie *Apparizioni di Cristo dopo la morte*, molto diffuse soprattutto proprio nell'iconografia bizantina di quel momento: anche se alcuni episodi del ciclo, e in particolare le due *Apparizioni, agli Apostoli e a Tommaso*, presenti nell'opera di Duccio, compaiono nell'arte dell'Oriente cristiano già in epoca precedente, trovando uno degli esempi più alti nello spazio dell'altare della chiesa della Trinità nel monastero di Sopocani, le altre scene della serie inserite nella *Maestà* - le *Apparizioni sul lago di Tiberiade, sulla montagna e durante la cena degli apostoli dopo la Resurrezione* - entrano a far parte del ciclo più tardi, e tornano con diverse associazioni nelle pitture sopravvissute dipinte nei primi decenni del '300 nelle chiese bizantine legate ai nuovi sviluppi, come sono le fondazioni promosse dalla Serbia di Milutin. In Duccio trovano ampio e privilegiato spazio, in parallelo con queste, anche le scene dedicate alle vicende della Vergine dopo la morte di Cristo: di questo ciclo, raramente presente nell'arte italiana del tempo, troviamo ancora una volta importanti versioni in Oriente in epoca paleologa, dove spesso valgono ad ampliare la tradizionale scena della *Dormizione*. Non è neppure frequente in Italia, a quel che è dato capire esaminando le testimonianze sopravvissute prodotte in quel periodo nella penisola appenninica, la presenza nell'ambito di un unico complesso figurativo di un numero così consistente di *Storie della Passione*, solo in parte proposte, in anni vicini' nel ciclo giottesco degli Scrovegni: qui tra l'altro vengono rappresentati con dovizia di particolari tutti i momenti del processo cui è sottoposto il Salvatore, fino alla Derisione e alla condanna. E particolare attenzione è attribuita ad episodi della vita pubblica (si veda la *Samaritana al pozzo* o il *Risanamento del cieco*). Anche se la perdita di tanti monumenti preziosi rende difficile avere definitive informazioni sulla consistenza del reale patrimonio di immagini e iconografie con cui i nuovi maestri come Duccio potevano confrontarsi in Italia, la ricchezza di episodi da lui orgogliosamente presentati nella sua opera maggiore pare più facilmente trovare confronti ancora una volta nella circolazione di modelli tematici 'moderni' di probabile origine bizantina. La grandezza dell'artista sta soprattutto nella trasposizione di quei possibili prototipi in versioni totalmente

24 T. Velmans, "La cosiddetta Rinascenza dei Paleologi - Affreschi e mosaici", in: T. Velmans, V. Korać et M. Šuput, *Bisanzio - Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano, 1999, cap. V, 189, 194-199.

originali, e ben collegabili alle ‘nuove’ ricerche di spazio e volume proposte negli stessi decenni in Italia.

Varrà allora la pena osservare da questo punto di vista alcune delle scene, in cui sono ben riconoscibili le ‘differenze’ tra l’interpretazione del maestro senese e i suoi possibili modelli: tali differenze sono nella *Maestà* ben più ampie e volute rispetto a quelle che avevamo notato nel maestro degli affreschi sotto il Duomo e nella stessa attività precedente di Duccio, particolarmente espressa nella finitura a grisaglia della vetrata per la stessa cattedrale. Partendo dagli episodi che illustrano l’inizio della Redenzione e l’Infanzia di Cristo andrà notato che anche la loro scansione iconografica è quasi totalmente legata ai nuovi canoni occidentali. Ricorderemo almeno l’esempio di una figurazione già varie volte citata da tale angolatura, l’*Annunciazione* (fig. 5): nella lettura di Duccio, infatti, a parte la diversa scansione spaziale, compare una differenza apparentemente ‘minore’, che tuttavia assume grande importanza nel contesto della scena tradizionale: qui infatti la Vergine non sorregge più, come di consueto nell’arte bizantina e nelle sue dirette versioni italiane - ma anche nella pala con *Storie di Cristo e di San Pietro* di Guido di Graziano, insieme a Guido da Siena e Dietisalvi di Speme esponente della pittura senese di poco anteriore a Duccio -, il fuso e il filo, ma un libro, segno dell’accettazione del ‘nuovo corso’ iconografico del tema nell’arte della penisola appenninica.²⁵ Alcune scene rileggono invece in un diverso linguaggio i modelli. Tra queste spicca ad esempio la *Deposizione* di cui abbiamo vista l’importanza nel ciclo sotto il Duomo (fig. 6). Anche se la sua iconografia ripropone genericamente il noto modello di origine bizantina, ripreso con ben maggiore fedeltà in quegli affreschi, qui tutto è tradotto in lingua gotica: malgrado l’uso del fondo oro, una serie di elementi, a partire dall’andamento dei panneggi e dalla prevalenza di colori caldi dai toni squillanti, crea un insieme perfettamente integrato in una diversa interpretazione dell’arte, che rivede i modelli confrontandosi con essi. Si noti, sulla sinistra, il graduale inclinarsi delle ‘pie donne’: il loro movimento dialoga da un lato con la diversa impostazione del busto di Cristo, qui abbandonato in avanti e abbracciato dalla Vergine, che gli si avvicina da sotto, ribaltando la lettura che della scena davano i prototipi; dall’altro trova un contrappunto visivo nella figura di Giuseppe d’Arimatea che, arrampicato sulla croce, si curva avvitando con un movimento ben ascrivibile alle gestualità gotica per sorreggere il corpo del Redentore morto. Diversa è anche la collocazione delle figure su diversi piani spaziali, suggeriti dalle rocce che fanno da base alla croce e dalla scala, che qui è in un piano arretrato rispetto ai piedi della Vergine. La raffigurazione delle *Pie donne al sepolcro* (fig. 7) reinterpreta in un proprio linguaggio, mediato soprattutto dalla contemporanea miniatura, i grandi modelli bizantini. L’artista tenta di dare profondità alla scena con l’uso di vari accorgimenti: in primo luogo rappresenta in diagonale la copertura divelta del sepolcro su cui siede l’angelo. La figura del divino messaggero è inserita sullo sfondo di una grande montagna, e si colloca entro la zona in ombra delle rocce che costituisce quasi una nicchia, creando un’impressione di distanza

25 Rimando a R. D’Amico, “Percorsi iconografici e artistici”, 191 – 193.

rispetto al piano su cui agiscono i personaggi: anche se indossa la tradizionale veste di un bianco luminoso, essa è alleggerita rispetto ai sublimi prototipi, tra cui spicca quello di Mileševa, per effetto del movimento del corpo e delle gambe verso sinistra, e dell'ampio panneggio gotico, che ne diminuisce l'aspetto sacrale e monumentale. Si è già accennato alle *Apparizioni di Cristo dopo la morte* in rapporto ai temi di possibile ispirazione bizantina presenti nella grande pala senese: dal punto di vista stilistico, pur riprendendo l'impostazione costruttiva dei prototipi, anche in questo caso quei sublimi modelli vengono rivisti alla luce di una diversa scansione degli spazi e utilizzando un cromatismo più brillante. Nella *Maestà* la *Dormizione della Vergine* si arricchisce di nuovi episodi, come nella matura arte paleologa: oltre alla *Dormizione vera e propria*, vengono qui rappresentati, come ad esempio a Gracanica, il *Trasporto del corpo della Vergine da parte degli Apostoli* e il suo *Seppellimento*. E come nei prototipi i tre momenti costituivano probabilmente in origine una serie consequenziale. Malgrado l'affinità iconografica, tuttavia, la scena principale, di cui manca parte del lato destro, si differenzia dai possibili modelli orientali, a partire dalla posizione della Vergine: il suo capezzale è qui a destra e gli apostoli sono in gran parte raggruppati sull'altro lato, lasciando l'intero spazio centrale alle figure degli Angeli intorno al Cristo, che, in posizione nettamente frontale, tiene tra le mani l'*animula* della Madre. Anche la scena intermedia del ciclo, il *Trasporto* (fig. 8), trasforma seguendone i canoni iconografici l'interpretazione proposta nei cicli di epoca paleologa, e ambienta l'episodio su uno sfondo architettonico non generico, ma legato ad un ambiente urbano, con le sue mura e i suoi monumenti, seppur idealizzati. Per l'episodio conclusivo, il *Seppellimento*, che pure richiama un tema più sviluppato in Oriente, Duccio propose una versione iconografica che costituisce quasi letterale ripresa di quella da lui realizzata circa vent'anni prima nella vetrata per lo stesso Duomo: qui sono comunque molto evidenziati i caratteri gotici che nell'opera più antica apparivano meno evidenti.

6. CONCLUSIONE

Per concludere, mi sembra opportuno sottolineare ancora una volta che le osservazioni oggetto del presente contributo non intendono, in assenza di fonti e documenti, avvallare l'ipotesi che la presenza in Duccio di echi pur significativi dalla 'moderna' cultura bizantina e balcanica derivi necessariamente da un diretto rapporto di dare-avere con i monumenti, o da una voluta ripresa stilistica di elementi di provenienza orientale, come qualche critico ha pure ipotizzato, ma che la moderna arte d'Oriente gli fornì motivi di ispirazione da lui rielaborati insieme a quelli che gli derivavano dall'altrettanto diretta rivisitazione delle novità di Cimabue e in parte dello stesso Giotto. Non superamento dunque ma elaborazione di 'novità' di varia provenienza adattate alla creazione di un proprio autonomo linguaggio, sviluppo di una cultura 'alta' come quella senese dell'epoca, aperta a tutte le possibili suggestioni che potevano reperirsi attraverso gli scambi economici,

politici e culturali. In effetti ancora oggi il confronto con le testimonianze artistiche qui considerate conferma l'inserimento di Siena nella circolazione artistica e culturale che caratterizzò la seconda metà del '200 e l'inizio del secolo successivo, quando la città era nel momento del massimo sviluppo economico e demografico²⁶, e rappresentava uno dei centri privilegiati per la crescita e la formazione di nuove tendenze d'arte, in dialogo aperto non solo con i maggiori raggiungimenti dei più vicini centri, ma con il più ampio contesto della cultura mediterranea di quei decenni.

26 G. Piccinni, "Siena nell'età di Duccio", in: A. Bagnoli et al., op. cit., 17-35.

BIBLIOGRAFIA

- Bagnoli, Alessandro. "Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali", in: S. Guerrini (ed), *Sotto il Duomo di Siena*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, 105-145.
- Bagnoli, Alessandro et al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003
- Bellosi, Luciano. "Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme", *Prospettiva* 61 (Firenze), 1991, 6-20.
- Bellosi, Luciano. *Duccio. La Maestà*, Electa, Milano, 1998.
- Bellosi, Luciano, "Il percorso di Duccio", in: Bagnoli, Alessandro et al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, 118-145.
- Bellosi, Luciano et Bagnoli, Alessandro, "Duccio. Vetrata", in: Bagnoli, Alessandro et al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003.
- Bellosi, Luciano et Bagnoli, Alessandro, "Croce dipinta", in: Bagnoli, Alessandro et al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, 162-165.
- Bellosi, Luciano, Bagnoli, Alessandro et Tarozzi, Camillo. *La vetrata del Duomo di Siena e il suo restauro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003.
- Caciorgna, Marilena, Guerrini, Roberto et Lorenzoni, Mario. *Oculus cordis. La vetrata di Duccio. Stile, iconografia, immagini tecniche, restauro*, Pacini Editore, Siena, 2007.
- Carli, Enzo. *Vetrata duccesca*, Electa, Milano, 1946.
- Castelnuovo, Enrico. *Vetrata medievali-Officine, tecniche, maestri*, Einaudi, Torino, 1994.
- D'Amico, Rosa. cat. n. 45, cat. n. 82-84, in: *Duecento - Forme e colori del Medioevo a Bologna*, ed. M. Medica, Marsilio, Padova, 2000, 179-181, 278-272.
- D'Amico, Rosa. "Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel secolo XIII: ancora tra le due sponde dell'Adriatico", in: *Il Trecento adriatico - Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente*, eds. F. Flores D'Arcais et Giovanni Gentili, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2002, 57- 63.
- D'Amico, Rosa. "Percorsi iconografici e artistici tra '200 e '300. Da Siena a Bologna", *Strenna storica bolognese* (Bologna), 2004, 187-209.
- D'Amico, Rosa. "Sul crinale tra Oriente e Occidente. L'arte nella Serbia del '200 come ponte tra culture", in: *L'altra guerra del Kosovo. Il patrimonio della cristianità serbo-ortodossa da salvare*, ed. L. Zanella, Casadeilibri, Padova, 2006, 89-111.
- D'Amico, Rosa. "Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi", *Зборник Народної музеја* 18/2 (Beograd), 2007, 187-209.
- D'Amico, Rosa. "Mileševa i umetnički krugovi preko Jadrana. Ikonografske i slikarske veze u XIII-XIV veku", *Mileševski zapisi* 8 (Prjepolje), 2009, 41-55.

- Giorgi, Silvia, "Dietisalvi di Speme", in: Bagnoli, Alessandro et al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, 50-51.
- Pace, Valentino. "Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara/ il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di 'maniera greca' nel Veneto e in Emilia", *Zograf* 30 (Beograd), 2004-2005, 63-80.
- Piccinni, Gabriella. "Siena nell'età di Duccio", in: A. Bagnoli et. al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, 17-35.
- Radojčić, Svetozar. *Mileševa*, Srpska književna zadruga i Izdavačko preduzeće 'Prosveta', Beograd, 1963.
- Ragionieri, Giovanna. "Duccio di Boninsegna Maestà", in: A. Bagnoli et al. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, 208-218.
- Torriti, Pietro. *La Pinacoteca Nazionale di Siena - I dipinti dal XII al XV secolo*, Sagep editore, Genova, 1977.
- Velmans, Tanja. "La cosiddetta Rinascenza dei Paleologi. Affreschi e mosaici", in: *Bisanzio - Lo splendore dell'arte monumentale*, eds. Tanja Velmans, Vojislav Korać i Marica Šuput, Jaca Book, Milano, 1999, V, 179-204.

ДУЧО И СИЈЕНСКО СЛИКАРСТВО ТРИНАЕСТОГ ВЕКА:
ДИЈАЛОГ СА НОВИМ ТОКОВИМА ВИЗАНТИЈСКЕ УМЕТНОСТИ И
СУСПРЕТ СА ГОТСКИМ СВЕТОМ

РЕЗИМЕ

Пажљивије посматрање фресака откривених 2003. године у простору испод катедрале у Сијени, изведених седамдесетих година тринаестог века и приписаних Дијетисалвију ди Спемеу (1259-1288) отворило је нове путеве сазнавању раног развоја „модерне“ уметности у том граду. У циклусу су препознатљиви, у дијалогу са утицајима савремене западне уметности, одједи византијске уметности који не потичу из оживљавања старих стереотипа, већ из сусрета са најновијим искуствима, стиглим из главних градова Оријента и Балкана. На фресци *Скидање с крста*, упркос различитој хроматској и просторној структури, прецизни елементи цртежа подсећају на верзију тог чина осликану у Милешеви између 1222. и 1228: то указује на могућност да се сликар инспирисао посредним интерпретацијама овог модела, као и да је у Сијени било квалитетних дела која показују трагове оријенталних искустава, пристиглих вероватно посредством политичких и трговачких веза града. Чак и „византијство“ препознатљиво у првој Дучовој зрелости указује на утицај уметничких схватања насталих непосредно пре тога, на источној обали Јадрана. Ови утицаји препознатљиви су на витражу (1287-1288) у апсиди сијенске катедрале, чији је мајстор радио не само припремне цртеже већ је и лично учествовао у осликању фигуралних делова композиције. У дну се налази посебна верзија *Усијења Богородице*, чија иконографија експлицитно указује на *Полајање Богородице у гроб*. Изнад се налази *Уздизање Богородице на небо*, приказано на сличан начин као на скулптурама у готичким катедралама, и *Крунисање*, тема посебно раширена у уметности Запада. На бочним странама *Уздизања Богородице на небо* налазе се четири лика, светитеља заштитника Сијене, а у угловима четворица *јеванђелиста*, чији су престоли по први пут приказани као да су од мермера, а не дрвета. На *Глави Христиа* који благосиља мртву мајку, у доњем панелу, могу се уочити извесни елементи који подсећају на представу Христа насликану у *Усијењу* у Сопоћанима. С друге стране, поједини детаљи, као што су лица јеванђелисте Луке, или светог Бартоломеја, подсећају на решења из Милешеве.

Каснији развој Дучове активности ће га све више удаљавати од ових узора. Уствари, у делу *Maestà* (велика олтарска слика на дрвету посвећена Богородици), које је насликао за катедралу између 1308. и 1311, се много више ослањао на стилска обележја својствена готичкој уметности. Међутим, сачувани призори око средишњег дела композиције, који илуструју епизоде из живота Богородице и Христа, као и циклус Христових страдања, указују на паралеле посве другачијег порекла. У питању је један од иконографски најразвијенијих циклуса који су у оно време у Италији били посвећени овим темама, а тако комплексне целине јављају се само у периоду ренесансе Палеолога, када се у византијској уметности развијају нове иконографске теме. Осим тога, на слици се налазе и различите представе Христа после смрти, као и сцене посвећене догађајима који претходе смрти Богородице, а то су циклуси који су

у византијској уметности често приказивани. И *Усијење* је обогаћено новим епизодама, као у доба зреле фазе уметности Палеолога. Присуство великог броја сцена из циклуса Христовог страдања, које су у Италији изузетно ретко сликане и то у оквиру једног јединог циклуса, чешће срећемо у уметности Византије и Балкана из времена династије Палеолога. Такви утицаји код Дуча вероватно нису били резултат непосредних контаката са источнохришћанском културом, него представљају аутономна решења настала модификацијом мотива који су били већ присутни у Сијени. Њих је мајстор применио заједно са онима које је преузео у директном контакту са Ђимабуем, а делимично и са Ђотовим новинама.

Кључне речи: Катедра у Сијени, Милешева, Дучов витраж, фреске испод катедрале, *Maestà*, „модерна“ уметност, византијска уметност, *Усијење Бојородице*, Сопоћани



Quad. 1 - Maestro senese (Dietisalvi di Speme?), *Deposizione dalla Croce*, 1270 ca, pittura murale, Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta, 'cripta' (sito internet)

Сл. 1 - Сијенски мајстор (Дијетисалви ди Спеме?), *Скидање с крста*, око 1270, зидно сликарство, Сијена, Катедрала Уздицања Богородице на небо, „крипта“ (интернет сајт)

Quad. 2 - Maestro bizantino attivo a Mileseva, *Deposizione dalla Croce*, 1222-1228, pittura murale, Monastero di Mileseva, Chiesa dell'Ascensione, spazio sotto la cupola, lato sud (da S. Radojčić, *Mileseva*, Beograd 1963, fig. XX)

Сл. 2. - Византијски мајстор активан у Милешеви, *Скидање с крста*, 1222-1228, зидно сликарство, манастир Милешева, Црква Вазнесења Христовог, поткуполни простор, јужна страна (S. Radojčić, *Mileseva*, Beograd, 1963, sl. XX)



Quad. 3 - Duccio di Boninsegna, *Testa di Cristo*, particolare del *Seppellimento della Vergine* nella vetrata per l'abside della Cattedrale di Siena, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (archivio Tarozzi, documentazione di restauro)

Сл. 3 - Дучо ди Бонинсења, *Глава Христова*, фрагмент из *Полајања Богородице у гроб*, витраж у апсиди катедрале у Сијени, Сијена, Museo dell'Opera del Duomo (архива Тароци, документација из рестаурације)

Quad. 4 - Maestro bizantino attivo nel naos di Sopocani, Figura di Cristo con l'anima della Madre, dalla *Dormizione della Vergine*, 1262-1268? (1270-1274?), Monastero di Sopocani, Chiesa della Santa Trinità, parete occidentale (da V. Djurić, *Sopocani*, Beograd, 1991, fig. 83)



Сл. 4 - Византијски мајстор активан у сопоћанском наосу, Христ са душом Мајке, фрагмент из Успјења Бојородице, 1262-1268? (1270-1274?), манастир Сопоћани, црква Свете Тројице, западни зид (В. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, сл. 83)



Quad. 5 - Duccio di Boninsegna, *Annunciazione*, dalla predella della *Maestà* anticamente sull'altare della Cattedrale (1308-1315), tempera su tavola, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 206)

Сл. 5 - Дучо ди Бонинсења, Благовести, предела из *Maestà* (1308-1315) која је некада била на олтару катедрале, темпера на дасци, Сијена, Museo dell'Opera del Duomo (L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 206)

Quad. 6 - Duccio di Boninsegna, *Deposizione*, dalle *Storie della Passione* sul retro della *Maestà*, 1308-1315, tempera su tavola, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 230)

Сл. 6. - Дучо ди Бонинсења, Скидање с крста, у позадини представе *Maestà* (1308-1315), темпера на дасци, Сијена, Museo dell'Opera del Duomo (L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 230)



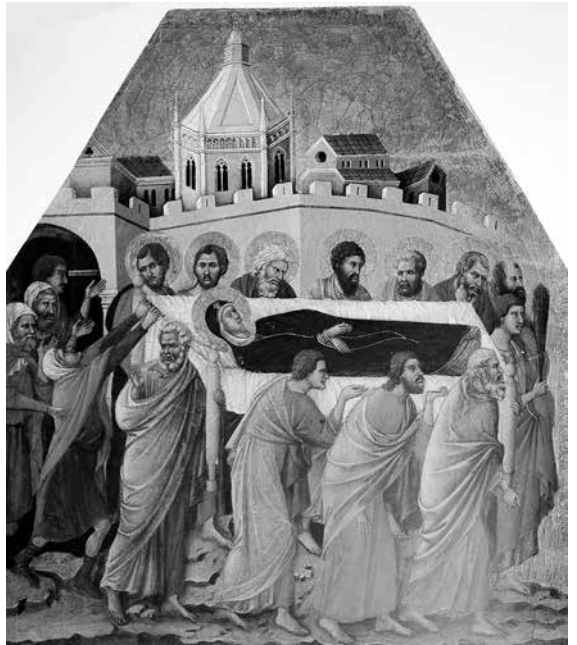


Quad. 7 - Duccio di Boninsegna, *Le Pie Donne al Sepolcro*, dalle *Storie della Passione* sul retro della *Maestà*, 1308-1315, tempera su tavola, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano 1998, 248)

Сл. 7 - Дучо ди Бонинсења, *Три Марије на гробу*, из циклуса *Христјових сјрадања*, у позадини представе *Maestà* (1308-1315), темпера на дасци, Сијена, Museo dell'Opera del Duomo (L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 248)

Quad. 8 - Duccio di Boninsegna, *Trasporto della Vergine al Sepolcro*, dalle *Storie della Vergine* nella *Maestà*, 1308-1315, tempera su tavola, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 530)

Сл. 8 - Дучо ди Бонинсења, *Полањање Бојородице у гроб*, из *Бојородичиној циклуса*, у позадини представе *Maestà* (1308-1315), темпера на дасци, Сијена, Museo dell'Opera del Duomo (L. Bellosi, *Duccio/La Maestà*, Milano, 1998, 530)



Милица Ж. ЦИЦМИЛ

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

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА ЖЕНСКОГ ИДЕНТИТЕТА У ДОБА ФРАНЦУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ: ОД АЛЕГОРИЈЕ ДО ПОРТРЕТА

Сажетак: Овај рад се бави женским визуелним идентитетом у доба Француске револуције, у периоду од 1789. до

1795. године. Тема се посматра из позиције историје уметности и женских студија у оквиру историје уметности. Процес стварања женског идентитета кроз политички активизам и идеализацију женског лика у визуелној уметности с краја 18. века имао је различите фазе и механизме који су га обликовали. Односи се на употребу женског лика у алегоријама слободе, братства и јединства, нације и славе, али ништа мање у жанр-сценама и портретима, који имају другачију поруку него за време *ancien régime*. У раду се сугерише да су у доба Француске револуције жене одиграле много значајнију улогу него што им је доскора приписивано, о чему сведочи обиље визуелног материјала који пружа нови спектар могућих значења.

Кључне речи: Француска револуција, женски визуелни идентитет, пол, репрезентација, Слобода, Република, јавна сфера, приватна сфера

Тема која обухвата ангажовање жена у Француској револуцији од 1789. до 1795. године није била актуелна све до последњих деценија. Историчари су занемаривали женску улогу у овом добу, или су се концентрисали само на појединачне познате примере – *femmes célèbres*. Изолација учесница Револуције у корист доминације њених учесника, подстакла је истраживаче да тематски освеже овај период.¹

¹ О истраживањима која су се бавила овом темом: E. Roessler, *Out of the Shadows, Women and the Politics in the French Revolution*, New York, 1996, 1-8; Sara. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los



Полна асиметрија која мушки пол одређује као централни и примарни, а женски као периферни и секундарни стара је миленијумима. У периоду Француске револуције дошло је до промена које су суштински припремале терен не само за грађанску слободу и самосталност већ и за полну.

У време Револуције жене су имале несигуран положај у друштву, што због промена кроз које је оно пролазило, што због различитих улога које су жене имале. Биле су активне учеснице Револуције, гласноговореће чланице револуционарних клубова, али ништа мање и домаћице приватних салона или проститутке. Иако су ове улоге биле веома различите, као и жене које су те улоге тумачиле, све припаднице нежнијег пола ангажоване у јавној сфери претиле су да угрозе традиционални мушки поредак. Оне су промениле слику социјалног тела нове Републике. Материјални докази које су оставиле за собом, као што су писма, мемоари или манифест женских права, највише говоре о њиховој позиционираниости и доприносу дугоочекиваним променама. Дале су одушка субверзивној мисли и понашању, као што су то пре њих чинили просветитељи.

Овде није тема комплетна историја представе женског лика у револуционарно доба, као ни феминистичка историја уметности тог доба, већ стварање женског идентитета кроз политички активизам и идеализација женског лика у визуелној уметности с краја 18. века.

Идеална слика жене

Једна од многих тековина Француске револуције била је ослобађање већине уметничких дела своје традиционалне функције у *ancien régime*, и добијање нових задужења – освешћивање грађана Републике и њихова едукација. Знатно слабење институције цркве, емиграција група аристократа и збацивање краља са трона допринели су томе да лепе уметности изгубе своју позицију, јер се њихова традиционална мрежа патрона расплела. Требало је пронаћи нови начин како забележити историју, чиме је традиционална хијерархија жанрова доведена у питање.

Краљевска академија сликарства и скулптуре од оснивања 1648. године била је арбитар стила у Француској и шире. Био је то инструмент представљања моћи и тежњи апсолутистичке монархије. Са падом монархије и оснивањем Генералне комуне уметности 1792. године, која је бројила неколико стотина чланова супротстављених званичној Академији,² нарочи-

Angeles, 1992, 4-10; R. Reichardt et H. Kohle, *Visualizing the Revolution: Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, London, 2008, 9-10; D. G. Levy, H. B. Applewhite et M. D. Johnson (eds.), *Women in Revolutionary Paris 1789-1795*, Urbana and Chicago, 1979; R. Wrigley, *The Politics of Appearances: Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford, 2002; D. Godineau, *The Women of Paris and Their French Revolution*, Berkeley, 1988.

2 Након што је Академија затворена 1793, Комуна је постала званична ораганизација које је представљала уметнике, све док убрзо није проглашена за недемократску, па је претворена у *Société populaire et républicaine des arts*: R. Reichardt, H. Kohle, *op. cit.*, 134.

то оних које Академија није признавала, не само да је доведена у питање ова угледна институција већ је изгубила ауторитет над Салоном. Пре Револуције, да би уметник излагао дело на Салону морао је бити члан Академије, док је сада улазак постао слободан. Број изложби од 1789. до 1793. године знатно је порастао. Теме класичног историјског сликарства биле су у паду, као и религиозног, у корист традиционалних тема, жанр-сцена породичног живота и романи, портрета, италијанизованих пејзажа, ведута и др. Уметници су кренули слободнијим путем, користећи античке, хришћанске моделе, поспешујући тако сукоб између старих форми и нових садржаја, истовремено развијајући нову иконографију.³

Алегорија

Универзалне врлине Револуције и њени важни догађаји често су се алегоријски представљали у уметности. Био је то начин да се дубоко у свест нације усаде принципи на којима је почивала Француска револуција, иако су се они временом мењали. На трговима и улицама Париза и других мањих градова са усхићењем је изговарана реч *слобода* која је била *spiritus movens* револуционарног покрета. Богата је продукција скулптура, слика, печата, новчића, медаља, рукотворина и надасве графика због могућности лаког умножавања и приступачне цене.

Графика је својом маштовитом експресијом, оштроумљем и сарказмом обележила 18. век. Дени Дидро (Denis Diderot) написао је у *Енциклопедији* да су принтови имали способност да изразе праву природу физичког света и прокламују графичку уметност, као нови начин комуникације који је превазишао приватну аристократску сферу.⁴ Био је то најбољи начин да се изразе апстрактне идеје као што су слобода, једнакост и братство, као и њихови деривати.

Првобитни слоган Француске револуције био је *liberté, égalité, fraternité, ou la mort* (слобода, једнакост, братство или смрт). Тежња ка доследности овом слогану довела је до његове употребе и у уметности, те су се три врлине Револуције алегоријски представљале. Уобичајено је било да се женске персонификације користе као алегорија за нацију или чак континент у европској иконографији 18. века, али потребно је посматрати их у ширем културном и политичком контексту. Популарност женских икона сменила је дотадашњу доминацију мушке фигуре *pater patriae*, услед пада патријархата и краљевске иконографије.⁵

³ *Исџо*, 8.

⁴ A. R. Nacol, *Visions of Disorder: Sex and the French Revolution in a Suite of Erotic Drawings by Claude-Louis Desrais*, ProQuest, 2008, 28-29, 10-11.

⁵ J. Guilhaumou et M. Lapiéd, "Women's Political Action during the French Revolution", in: *Political and Historical Encyclopedia of Women*, C. Fauré (ed.), New York, 2003, 116.

У уметности *liberté* је била представљена као женска фигура у свој својој лепоти, готово између античке богиње и Богородице, у којој су све чежње за избављењем биле естетски обједињене.⁶ Слобода је била метафора целог друштва, персонификација апстрактних принципа и врлина.⁷ Најчешћи алегоријски атрибут слободе била је фригијска капа коју су носили ослобођени робови у античкој Грчкој, стога је било лако прихватити је као израз васкрсле антике. Често је коришћена у Револуцији коју су њени учесници доживљавали као ослобођење од апсолутизма.⁸ Неретко су се појављивали и други симболи, попут рога изобиља, као веза слободе и богатства, таблица закона, скиптар и др. Персонификације слободе у тескобним годинама ране Републике и у доба терора биле су често наоружане или замењиване Херкулом у различитим контекстима. Као фигуративна репрезентација, типизирао је агресивнију револуцију, и значајан је индикатор промене динамике револуционарне тензије од 1792. до 1796. године, јер је нестао из револуционарне иконографије након Термидора. Један такав пример је популарни дрворез из Орлеана. Слобода љупког лица држи батину позајмљену од Херкула и гази Хидру деспотизма. Хидра је политички секуларизирана змија, узрочник првог греха, коју је у средњовековној и раној модерној иконографији уништавала Богородица са свецима у својој пратњи.

Током јакобинског терора позив на слободу појачао је познати војни мото *vivre libre ou mourir* (живи слободно или умри). Овај мото био је тема једног крупнијег дела, слике Жана Баптиста Рењао (Jean Baptiste Regnault), *Слобода или смрт*. Несрећна судбина ове слике јесте у томе што је настала у доба терора и била изложена на Салону 1795. године, где је оштро критикована. Геније француског народа окружен је алегоријама Слободе и Смрти. Као Херкул на раскршћу, он мора да бира између њих. Његова поза наговештава исход: десном руком показује на Слободу, која је уздигнута у односу на његову леву руку, којом показује на Смрт.

Графика *Девојке се итрају исјред сјаише слободе* сигурно није постојала пре оснивања Републике. Ово је још један типичан пример где посматрач може да примети да је представа нешто измењена. Наиме, оригинал из 1788. године приказује групу младих жена које, у пасторалном духу рококоа, прилазе статуи Светог Николе која се налази у ниши руиниране готичке цркве, молећи се и нудећи цветне дарове. Сам назив *Ходочашће девојака за удају Свештом Николи* открива њихову намеру: девојке се моле за плодан брак и мајчинско, на шта алудира и присуство анђелчића и купидона. У измењеној верзији из 1790. године, фигуру Светог Николе заменила је персонифи-

6 О употреби женске алегорије, в. L. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkley, Los Angeles, 1992, 82-84.

7 Више о анализи фигуре Слободе и њеном значењу, в. J. B. Landes, "Representing the Body Politic: The Paradox of Gender in the Graphic Politics of the French Revolution", in: Sara. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *op. cit.*, 29-30.

8 R. Wrigley, *op. cit.*, 135.

кација Слободе са свим својим инсигнијама у античкој тоги, са фригијском капом на глави, ликторовим снопом у једној и копљем у другој руци. Сходно духу доба, слобода је доживљавана као религија коју треба упражњавати и врховно биће којем се треба клањати. Уједно је значајан и контекст молитве за потомство, за наследнике Француске на чијим плећима ће опстати извојевана слобода.

Слобода на слици *Тријумф Слободе* из 1794. године, јуриша напред иза генија деструкције који јури да поново уништи дух деспотизма (сл. 1). Снажан покрет здесна налево представља естетски еквивалент агресивног духа терора, кореспондира са каснијом сликом, *Тријумф цивилизације* из 1795. године. Ова слика још је интензивнија и достојанственија, будући да супротставља политичку вредност слободе и цивилизацију, која тежи да буде аполитична (сл. 2). Даје израз обичним људима који трагају за спокојем и радикално одбацују политизацију индивидуалног, која карактерише Револуцију у њеном жеку.⁹

La Liberté Patronne des Français (Слобода заштитница Француза) из 1795. године, једна је од многих слика Слободе, али овде са улогом патрона француског народа (сл. 3). За тробојним појасом носи мач са лављом главом као симбол њеног тријумфа над сујеверјем, деспотизмом и монархијом. Комбинацијом хришћанских и републиканских симбола, она носи фригијску капу и ореол око главе. Њено лице је младо, невинно и чисто, као и идеја коју предствља, баш како је Русо (Jean-Jacques Rousseau) замислио. Све негативно што је аристократско и краљевско тело носило, грешност и корупцију, претворено је у виртуозно и чедно републиканско тело. За разлику од слике жене која је представљала аристократско тело у негативној конотацији, ова слика готово да зове моралног републиканског човека да је заштити. Временом је репрезентација Слободе постала сталоженија и мирнија, симболишући пораз женске независности.

Fraternité (братство) ретко је била приказивано. Један комеморативни медаљон показује две испреплетане руке које држе копље са капом слободе. Ово је симбол приказан и на графици *Fraternité* из 1794. године, као универзално разумљив симболизам очигледно инспирисан хришћанством, а потиче од Богородичиног мафориона (сл. 4). Женска персонификација држи два сједињена срца у левој руци. Под њеним плаштом је двоје загрљене деце која газе змију зависти – *Invidia*.¹⁰ Братство је било сликовито приказано и када је тема била ропство.

Изузетно важан део ове тематике обухвата представа Маријане, алегорије Француске републике (сл. 5). Ова слика је постала нарочито распрострањена након 1793. године. Маријана се најчешће представља голих груди, са мачем у једној и штитом у другој руци, и другим револуционарним знацима, као што је фригијска капа слободе и појас црвене, беле и плаве боје, за слободу,

9 R. Reichardt, H. Kohle, *op. cit.*, 179-180.

10 *Ibid.*, 129.

једнакост и братство. Она је снажна, једра жена у једноставној, класичној одећи, а њене откривене груди доминирају, јер је она дојиља и мајка нације. Груди су симбол њене врлине.¹¹ Под утицајем ове слике, револуционарке су почеле облачењем да личе на Маријану, па су тако носиле фригијске капе и тробојне појасеве. Она је постојала у људској свести на апстрактном и емотивном нивоу, мада и на визуелном, али је суштина француске нације поникла и почивала на писаној и изговореној речи.¹²

Locus идеје Француске револуције и њених тековина био је и храм славе нације – Пантеон.¹³ У реконструкцији цркве Свете Женеvјеве, алегоријске представе биле су неизбежне јер су представљале достигнућа Револуције, те су многе замениле рељефне сцене *Старој* и *Новој завети*. Један од идејних твораца фигуралног програма био је Катрмер де Кинси (Quatremère de Quincy) верујући у његов снажан дидактички ефекат. За њега лично била је то замена учења о хришћанској моралности. Патриотске статуе украшавале су улаз у Пантеон, али и вијугаве стубове око куле. У куполи је требало да буде фигура Цркве, како је Суфло (Jacques-Germain Soufflot) замислио, али ју је заменила циновска *Rénommée* (богиња Славе) Клода Дижуа (Claude Dijoux). Графичка репродукција је приказује како подиже фанфару десном руком, чиме указује на славу, држећи палмине гранчице и лаворов венац у левој руци. Она благо искорачује на глобусу, и спремно дочекује са почастима „Великог човека“ – симбол нације. Скулптурални „катилизис“ наставио се и у ентеријеру Пантеона, раздвојен од култа „Великог човека“ чији су посмртни остаци били положени у крипти. Године 1791. саркофази Мирабоа (Honoré Gabriel Riqueti conte di Mirabeau) и Волтера (François-Marie Arouet Voltaire) ту су положени. Изнад њих, у Суфлоовом крстастом своду, постављене су алегоријске статуе, персонификације врлина филозофије, природних наука, уметности и патриотизма. Хор наспрам главног портала Катрмер де Кинси резервисао је за свој рад: када је грађанин улазио у храм, поглед би му се зауставио на монументалној фигуралној групи која је представљала нацију, где је Минерва доминирала на уздигнутом трону са шлемом на глави који су красиле две фигуре Пегаса, по узору на статуу Атене на Партенону. Њене руке подигнуте су у заштитничком гесту, док заповеда двома фигурама. У десној руци држи палицу слободе и показује је Слободи која има капу слободе и минијатурни модел Бастиље. У левој руци Минерва држи теразије правде, а Једнакост јој помаже док гази Хидру тираније. Многи скулптори су учествовали у стварању апотеозе патриотизма, уневерзалној едукацији, праву и новом судству. Место поштовања изнад главног портала Пантеона, било је намењено за петоделну таблицу са уписаним „Правима човека“, аутора Гијома Боашоа из 1796. године. Композиција приказује порекло права

11 M. Craske, *Art in Europe 1700-1830*, Oxford, New York, 1997, 167-168.

12 J. Hurl-Eamon, *Women's Roles in Eighteenth-Century Europe*, Greenwood, Santa Barbara, Denver, Oxford, 2010, 138.

13 Више о Пантеону: R. Reichardt, H. Kohle, *op. cit.*, 22-31.

у законима природе. У централном делу Природа се ослања на вишегруду Дијану Ефеску, а ту је и таблица са људским правима положена на неку врсту олтара. Она је у присуству сестринских фигура Слободе и Једнакости, док Фама и Француска одају утисак призора – једна тријумфално, друга задивљујуће. Одећа и држање женских фигура потиче од античких модела.¹⁴

Жак Луј Давид (Jacques Louis David) је за 10. август 1793. саставио предлог гигантског споменика француског народа, на годишњицу упада у Тиљери. Повод је била прослава коју је организовао за поновно уједињење Републике. Желео је да створи комеморативни споменик погинулима у том догађају и онима који су их надживели, а за које су живот дали. Служио се идеализацијом у замисли приказивања масивног тела, уз незаобилазне персонификације Слободе, Једнакости, Природе, Истине, Светла, Снаге и Рада.¹⁵ Прави херој „новог доба“ није био индивидуа или група индивидуа, иако се до тада тако чинило. Били су то људи који су чинили колектив, у чије име су мучници страдали и који су се због тога славили.

Давид, неоспорна величина револуционарног уметничког света, истовремено једна од најмоћнијих политичких фигура Конвента, посветио се глорификацији анонимних, а један такав пример је цртеж за сценску завесу за представу *Уједињење десеттој августу, или инаугурација Француске републике*, која је изведена у априлу 1794. године у париској опери. Крајем 18. века француски театар није био место само за културну елиту већ често арена за политичке дебате. Цртеж *Тријумф француског народа над монархијом* подсећа на фестивалску процесују и честе револуционарне догађаје. Тријумфална кочија окићена је античким фризом од венчића палминих гранчица. На врху је централна фигура у седећем ставу, вероватно персонификација француског народа у познатој форми Херкула. У пратњи је женских персонификација Слободе и Једнакости, Науке, Уметности, Трговине и Изобиља, док кочију вуку бикови. Чуvari напред туку краља и представнике аристократије, а кочија гази њихове инсигније. Међутим, ако посматрамо овај цртеж из женског угла, апстрактни принципи Слободе и Једнакости представљају женске фигуре које предводе народ на путу од историје до будућности. Подршку и легитимност пружају хероји прошлости који усмеравају на прави пут, иако он понекад доноси жртве. Хероји потичу само из две епохе – из антике и демократије, и садашњости, а све између је мрачно доба које се овде уништава.¹⁶

14 *Ibid.*, 26–27.

15 Своју замисао Давид детаљно излаже у писму, уз напомену: „Робови су учинили све за тиране; геније слободе треба да учини све за народ.“ С. Harrison, P. Wood, et J. Gaiger (eds.), *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Malden, 2010, 724–728.

16 R. Reichardt, H. Kohle, *op. cit.*, 173–174.

Патриотске жанр сцене

Начин доживљаја, па самим тим и приказивања жена у уметности револуционарног доба, није нужно био повезан са природом женског пола, и у складу са тим, ограничењем на приватну сферу. Револуционарке су изједначаване са револуционарима у погледу активности које су им биле доступне, али је њима давано на значају због природне улоге мајке, чиме су обезбеђивале наследнике револуционара, што је често истицано и у уметности.

Улогу мајке револуционари су промовисали као најважнију, базирано на Русоовој (Jean Jacques Rousseau) теорији о женској „природној улози“. „Републичко мајчинство“ је велико откриће Француске револуције, по мишљењу Жила Мишелеа (Jiles Michelet). Дојење детета раздвајало је аристократску мајку од буржоаске или сеоске.¹⁷ Мајчино млеко и дојење је доживљено као нектар просветитељства, а то мишљење се пренело и на Револуцију. Посредним путем жене су учествовале у стварању новог света, али из домена приватности на који су, самим тим, биле осуђене. Доминик Годино (Dominique Godineau) приметила је да постоје два антипода виђења жене током Револуције: позитиван, који се односи на мајку посвећену породици и која своје активности обавља у приватном домену, и негативан, који се односи на жену борца која је погазила традиционалну слику жене да би активно учествовала у јавном животу.¹⁸ Графика која је служила као пример потврде позитивне женске улоге, Републиканска мајка и дете, приказује жену у тренутку дојења (сл. 6). Она носи тробојну кокарду која је декларише као патриоту, што је нарочито било важно током 1793. године. На тај начин жена индиректно учествује у јавном животу и Револуцији, дојећи дечака на којем ће Револуција почивати. Она је мајка „детета нације“.¹⁹

Дарежљиво даровање личних предмета и накита била је нова епизода у исказивању апсолутне посвећености нацији и одрицању материјалног задовољства у њену корист. Овај чин забележен је на гравури из прве године Револуције *Ох, браво, даме, ред је на вас*, где је црквена кутија са прилозима за сиромашне постала кутија за патриотске прилоге. Узорна грађанка даје пример новог менталитета својим поступком, који ће следити и друге грађанке. Она похађа националне часове и постаје свесна важности улоге сваког појединца у стицању националне слободе. Ово показује у којој мери је жена изашла из приватне сфере свог дома, и колико су њени поступци имали утицаја на јавност.²⁰

17 Више о тумачењу дојенја: J. M. Anderson, *Daily Life during the French Revolution*, Westport, Connecticut, London, 2007, 132-133.

18 D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses, Aix-en-Provence*, 1988, 269, према: T. A. Cone, *Trembler ou pleurer: la révolution française, le théâtre et l'image de la femme*, ProQuest, 2011, 52.

19 M. Jacobus, "Incorruptible Milk: Breast-Feeding and the French Revolution", in: S. E. Melzer et L. W. Rabine, *op. cit.*, 61-63.

20 R. Reichardt, H. Kohle, *op. cit.*, 155-156, 229-232.

Изванредан спој категорија типичних за револуционарну уметност ствара врсту хибридног жанра – портрета, историјског сликарства и жанр-сликарства. Овај необичан спој имао је за циљ елиминисање разлика међу друштвеним категоријама: за аристократе се везује историјско сликарство и портрет, а за буржоазију жанр-сликарство. Настаје нови уметнички израз као потврда рушења пређашње небориве хијерархије жанрова. Једна од атипичних жанр-сцена која истовремено има елементе историјског сликарства, као хроника једног доба и једног друштва, је *Патриотски рефрени*, гравура из 1792/93. године. На слици санкилоти играју револуционарну игру кармањолу.²¹ Иако они делују похабано, овде нема никакве сатиричне конотације.²² Њихово поносно држање је очигледно јер праве народно весеље играјући око дрвета слободе и славећи повлачење аустријских хусара. На дну слике исписани су стихови који, између осталог, помињу да су људи опијени, што би у карикатурама које су биле негативно настројене према Револуцији имало значење да су они брутални дивљаци. Међутим, овде то није случај. Ово врло живахно друштво расположено пева *Ah! ça ira*, најпопуларнију револуционарну песму, у којој царство слободе тријумфује над тамом.²³

У овом периоду посебно су биле популарне сцене растанка које су дочаравале сукоб интереса између патриотизма и љубави према породици, а победа је ишла у корист Републике. Естетски квалитет *Одласка добровољца* Жан Батист Малеа (Jean Baptiste Malet) обрнуто је пропорционалан свом високоморалном тону. Младић се спрема да напусти дом и крене са друговима да се придружи армији, што изазива драматичну реакцију његових укућана. Старија жена, његова ташта, пружа му дете, његовог потомка кога ће, како слика наводи на мишљење, напустити. У том тренутку му жена пада у несвест. Његов таст исказује незадовољство због регрутације, показујући прстом нагоре.²⁴ Преклињање породице нема значаја пред вишим принципом као што је патриотизам, чак и када то готово сигурно значи напуштање породице заувек и препуштање бриге о потомству жени. То је тренутак када женска херојска улога долази до изражаја јер она, приморана да се сама суочи са тешкоћама живота, има виши циљ пред собом – патриотизам њеног мужа који треба да буде пример њиховом сину.

21 Више о санкилотима: M. Sonenscher, *Sans-Culottes: An Eighteenth-Century Emblem in the French Revolution*, Princeton and Oxford, 2008, 5, 360.

22 Припадници ниже класе, у зависности од материјалног стања, могли су да имитирају аристократију носећи одећу за њих примерену, јер последњи закон који је одређивао прикладну одећу за одређену класу донет је 1665. године и више није био на снази: *ibid.*, 70.

23 R. Reichardt, H. Kohle, *op. cit.*, 152-153.

24 Postoje paralele između ove slike i moralnih žanr-scena Žan Bapist Greza (Jean Baptist Greuze), zbog sličnosti sa njegovom slikom Očinska kletva. Razlika među ovim slikama sadržana je u tome što na Grezovoj slici mladić odlazi u vojsku u potrazi za avanturom, te je očinski bes opravdan, dok na Maleovoj slici stariji muškarac indicira na osudu nacije, kao glavnog krivca potencijalnog gubitka mladićevog života: *ibid.*, 139-140.

Портрети

На портретима у доба Револуције наилазимо на тенденцију симплификације и избегавања реторике, у циљу разликовања новог начина приказивања аутентичних, природних и неусиљених људи, наспрам високостилизоване самопромоције аристократске ере.

Један од најпрепознатљивијих амблема Револуције који би жанровски могао да се сврста у портрет, јесте *Францускиње су њосћале слободне*, из 1789. године (сл. 7).²⁵ Ова графика представља све Францускиње које су активно учествовале у Револуцији, а понајвише оне које су умарширале у Версај и натерале краља да се са породицом врати у Париз.

Жак Луј Давид, као један од носилаца Револуције, у њеном првом периоду, наставио је да слика портрете аристократије које је карактерисао његов „приватни стил“. Он је утицао на стилски прелаз са декоративног и раскошног рококоа на неокласицизам. На портрету *Мадам де Сорси-Телусон*, који је насликао 1790. године, прекинуо је барокну традицију, остајући веран класицистичкој традицији актуелној пре Револуције (сл. 8). Иако је портретисана једна маркиза, припадница још увек постојеће аристократије, њен социјални статус се не може поуздано прочитати са портрета. Њена сведена, али не и скромна одећа богатог набора, фризура и једноставна позадина, као и њен непретенциозни став, не одају утисак да се ради о жени племићког порекла. Нема претераног улешавања и идеализовања портретисане као у доба рококоа, већ се тежи натурализму. Држање ове жене приказане у трочетвртинском седећем ставу, одаје њено порекло. Била је ћерка истакнутог банкара, а њен завидан статус одржан је и након удаје за мушкарца аристократског порекла. Међутим, има нешто необично у начину на који држи склопљене руке на портрету. Наиме, положај руку у портретисању био је важан за уметнике, дајући им велику шансу за исказивање реторичке експресије, што овде није случај, барем не у смислу исказивања повлашћеног положаја портретисаног. Њен задубљени поглед у посматрача не одаје охолост примерену портретисаној племенитог рода, како је то био случај раније. Овде је позадина поприлично безизражајна и једноставна, не одаје утисак раскошног простора. Иза ње се налази голи зид, тек помало прошаран светлом чији се извор не разазнаје. Ништа више није видљиво сем наслона и рукохвата црвене тапациране столице. Акценат је на виртуозном третирању свега неколико тонова. Поред овог, постоји још један портрет маркизине сестре, *Портрети Робертинине г' Орвилије*. Давид их приказује у једноставности и достојанствености, у опуштеном положају, обучене по неокласицистичкој моди, када је за аристократију било уобичајено да носу белу боју и једноставне кројеве лаганих материјала, без претераног истицања класне припадности. Ова два портрета могу се посматрати као једна целина, као повезаност двеју сестара које се ни удајом нису удаљи-

25 *Ibid.*, 154-155.

ле, и тумачити као визуелно сведочанство једне нове стварности, времена када портрети аристократије нису више стварани за јавне сврхе, излагање, и самопотврђивање важности поједница, већ у приватне сврхе, као сећање на један тренутак, особу и, у овом случају, љубав и блискост сестара.

У Француској револуцији, женски „слаби пол“ био је симбол најважнијих револуционарних принципа у визуелној култури. Иако су жене и много пре Револуције биле део визуелних представа, сада су своју позицију утврдиле и значајнијим улогама – персонификацијама револуционарних принципа или оличењем слободне жене која се не плаши борбе за нацију. Сви идеали Револуције били су отелотворени у лику жене. Женски лик симболизовао је слободу, једнакост, братство и Републику. Ове представе изазивале су поштовање и потребу да се њихово значење примени у свакодневном животу. Ту лежи и парадокс овог времена: женска фигура искоришћена је као персонификација најчистијих идеала, а истовремено је Револуција тежила везивању жене за домаће окружење.²⁶ Ипак, жене су прошле пут од националних хероина до озлоглашених дивљакуша, и обратно. У том процесу, оне су помериле границе које су ограничавале женски простор и јавно деловање. У складу са тиме, визуелна репрезентација политичког тела заиста је постала женска, али са мушким атрибутима, чиме је добила на снази, ауторитету и аутономији. Овај парадоксалан уплив женског у мушки домен, произвео је визуелни идентитет снажног дејства у читавом периоду.

26 E. A. Accampo, "Integrating Women and Gender into the Teaching of French History, 1789 to the Present", *French Historical Studies* 27/2 (Spring 2004), 274.

ЛИТЕРАТУРА:

- Accampo, Elinor Ann. "Integrating Women and Gender into the Teaching of French History, 1789 to the Present", *French Historical Studies* 27/2 (Spring 2004), 267-292.
- Anderson, James Maxwell. *Daily Life during the French Revolution*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2007.
- C. Harrison, P. Wood et J. Gaiger (eds.). *Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, 2010.
- Cone, Tracey Anne. *Trembler ou pleurer: la révolution française, le théâtre et l'image de la femme*, ProQuest, 2011.
- Craske, Matthew. *Art in Europe 1700-1830*, Oxford History of Art, Oxford, New York, 1997.
- D. G. Levy, H. B. Applewhite and M. D. Johnson (eds.). *Women in Revolutionary Paris 1789-1795*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1979.
- Garrloch, David. *The Making of Revolutionary Paris*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002.
- Guilhaumou, Jacque and Martine Lapiéd. „Women's Political Action during the French Revolution“, in: *Political and Historical Encyclopedia of Women*, C. Fauré (ed.), New York, Routledge, 2003, 105-132.
- Godineau, Dominique. *The Women of Paris and Their French Revolution*, University of California, Berkeley, 1988.
- Hufton, Olwen H. *Women and the Limits of Citizenship in the French Revolution*, University of Toronto Press, Toronto, 1999.
- Hunt, Lin. *The Family Romance of the French Revolution*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, 1992.
- Hurl-Eamon, Jennine. *Women's Roles in Eighteenth-Century Europe*, Oxford, Greenwood, Santa Barbara, Denver, 2010.
- Jacobus, Mary L. "Incorruptible Milk: Breast-Feeding and the French Revolution", in: S. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992, 55-75.
- Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1988.
- Michelet, Jiles. *The Women of the French Revolution*, Henry Carey Baird, Philadelphia, 1855.
- Nacol, Angela Rene. *Visions of Disorder: Sex and the French Revolution in a Suite of Erotic Drawings by Claude-Louis Desrais*, ProQuest, 2008.
- Parkins, Wendy (ed.). *Fashioning the Body Politics: Dress, Gender, Citizenship*, Bloomsbury Academic, Berg, Oxford, New York, 2002.
- R. Reichardt et K. Hubertus (eds.). *Visualizing the Revolution: Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, Reaktion books, London, 2008.

- Roessler, Shirley Elson. *Out of the Shadows, Women and the Politics in the French Revolution*, Peter Lang Publishers, New York, 1996.
- S. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.). *Rebel Daughters*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992.
- Sonenscher, Michael. *Sans-Culottes: An Eighteenth-Century Emblem in the French Revolution*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2008.
- Wrigley, Richard. *The Politics of Appearances: Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford, 2002.

VISUALISATION OF THE FEMALE IDENTITY IN THE PERIOD OF THE
FRENCH REVOLUTION: FROM AN ALLEGORY TO A PORTRAIT

SUMMARY

During the period of the French Revolution, members of the fairer sex who were engaged in the public sphere threatened to jeopardise the traditional male order. They changed the image of the social corps of the new Republic by creating a female identity through political activism and through the idealisation of the female image in visual art at the end of the 18th century. Models from Antiquity and Christianity were used in visual art, which broadened the conflict between old forms and new contents. The result was a new iconography. The universal virtues on which the Revolution was based, liberty, equality, fraternity, were often represented allegorically in graphic art, with the goal of educating and awakening the nation. Female personifications were used for those purposes. The popularity of female icons replaced the previous domination of the male figure *pater patriae*, caused by the fall of the patriarchate and the toppling of the traditional hierarchy of genres. The genre scenes glorified the natural female role of the mother, under the influence of Rousseau, contrary to the belittled role of a revolutionary who encroached on the male public sphere by her action. Portrait painters strived for a simplified representation in keeping with neo-classicist tendencies, in which the works by Jacques-Louis David were the most significant. Visual testimonies of a new reality and a new world order show that all ideals of the Revolution were embodied in the image of the woman, although, paradoxically, the woman was tied down and bound to the private domain by the patriarchal order and moral norms. The representation of the political body became female, but with male attributes, and thus gained in strength, authority and autonomy. This paradoxical female influence in the male domain produced a visual identity which had a powerful effect throughout the period.

Key words: French Revolution, female visual identity, sex, representation, Liberty, Republic, public sphere, private sphere.



Сл. 1 - Жак Реату, *Тријумф слободе*, 1794, 34,5 × 47 cm, уље на платну, Musée Réattu d'Arles (<http://reattupo.mypolesud.com/reattu-arelatensis.html>) [приступљено 22. 4. 2014]

Fig 1 - Jacques Réattu, *Triumph of Liberty*, 1794, 34,5 × 47 cm, oil on canvas, Musée Réattu d'Arles, (<http://reattupo.mypolesud.com/reattu-arelatensis.html>) [accessed 04/22/2014]

Сл. 2 - Жак Реату, *Тријумф цивилизације*, 1795, 98 × 130 cm, уље на платну, Хамбург, Hamburger Kunsthalle (http://www.artchive.com/web_gallery//Jacques-Reattu/The-Triumph-of-Civilization,-c.1794-98.html) [приступљено 22. 4. 2014]

Fig 2 - Jacques Réattu, *Triumph of Civilisation*, 1795, 98 × 130 cm, oil on canvas, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, (http://www.artchive.com/web_gallery//Jacques-Reattu/The-Triumph-of-Civilization,-c.1794-98.html) [accessed 04/22/2014]



Сл. 3 - Луј Шарл Руот, *Слобода*, 1795, 29 × 22,5 cm, графика, Њујорк, S. P. Avery collection, Miriam & Irs D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations (Sara E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 28)

Fig 3 - Louis Charles Ruotte, *Liberty*, 1795, 29 × 22,5 cm, New York, S. P. Avery collection, Miriam & Irs D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations (Sara. E. Melzer and L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 28).



Сл. 4 - Луј Дарси, *Брајсџиво* (према Луј-Симон Боазоу), 1794, 8 см, графика у боји, Париз, Depauille (R. Reichardt and K. Hubertus, *Visualizing the Revolution: Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, London, 2008, 129)

Fig 4 - Louis Darcis, *Brotherhood* (according to Louis-Simon Boizot), 1794, 8 cm, graphic print in colour, Paris, Depauille (R. Reichardt and K. Hubertus, *Visualizing the Revolution: Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, London, 2008, 129).

Сл. 5 - Александар Клемент, *Маријана* (према Антоан Оноре Луј Боазоу), 1792, 31 × 42 см, графика у боји, Париз (S. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 62)

Fig 5 - Alexandre Clément, *Marianne* (according to Antoine Honore Louis Boizot), 1792, 31 × 42 cm, graphic print in colour (S. E. Melzer and L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 62)



Сл. 6 - Непознати аутор, *Републиканска мајка*, 1793, 22 × 29 см, графика, Париз, Photos Bibliothèque nationale (S. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 63)

Fig 6 - Unknown author, *Republican Mother*, 1793, 22 × 29 cm, graphic, Paris, Photos Bibliothèque nationale. (S. E. Melzer and L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 63)

Сл. 7 -Непознати аутор, *Францускиње су њосћале слободне*, 1792, 10 × 12,5 cm, графика у боји, Париз, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, B 1503 (S. E. Melzer et L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 90)

Fig 7 - Unknown author, *French Women have become Free*, 1792, 10 × 12,5 cm, graphic print in colour, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, B 1503 (S. E. Melzer and L. W. Rabine (eds.), *Rebel Daughters*, Los Angeles, 1992, 90).



Сл. 8 -Жак-Луј Давид, *Мадам де Сорси-Телусон*, 1790, 129 × 97 cm, уље на платну, Минхен, Neue Pinakothek (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_Anne-Marie-Louise_Th%C3%A9lusson,_Comtesse_de_Sorcy_-_WGA06063.jpg [приступљено 22. 4. 2014])

Fig 7 - Jacques-Louis David, *Madame de Sorcy-Thelusson*, 1790, 129 × 97 cm, oil on canvas, Munich, Neue Pinakothek (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_Anne-Marie-Louise_Th%C3%A9lusson,_Comtesse_de_Sorcy_-_WGA06063.jpg [accessed 04/22/2014])



Милан Ч. НАСКОВИЋ

Београд

ФОТО-РЕАЛИСТИЧКО СЛИКАРСТВО У АМЕРИЦИ – СЕДАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ 20. ВЕКА

Сажетак: Текст разматра сликарство настало крајем шездесетих година прошлог столећа у Америци – фото-реалистичко сликарство. Историографском анализом, кроз референтне историјске примере, фото-реализам се разматра у контексту генезе реалистичке сликарске продукције коју можемо пратити у Америци од средине 19. века, док се кроз анализу морфолошких компоненти (хибридног споја фотографије и сликарства) разматрају идејни и технички и тематски ставови припадника фото-реалистичке сликарске групације. Кроз консултовање веома скромне грађе, која обрађује овај феномен, овај есеј има за циљ да препозна и кодификује праксу коришћења фотографије у америчком сликарству и афирмише фото-реализам као веома виталан, свакако, још увек присутан и сада већ глобални феномен визуелне културе.

Кључне речи: Америка, реализам, фотографија, сликарство, фото-реализам, седамдесете године, 20. век

Фотографија и сликарство – антиципација фото-реализма

Фотографија није била амерички изум, међутим, имала је већу улогу у америчкој визуелној култури него у Европи, одакле је потекла. Скоро читав период ране америчке реалистичке продукције у сликарству био је под великим утицајем фотографије.

Фотографија је представљала идеалан медијум за „откривање“ Америке која ни у другој половини 19. века није била довољно истражена. Карлтон



Воткинс (Carleton E. Watkins) и његове фотографије америчког Дивљег запада из 1861. године, конкретно Јосемит долине (Yosemite Valley), инспирисале су сликара Алберта Бирштада (Albert Bierstadt) да посети овај предео и наслика пејзаже који се убрајају у најрепрезентативнија дела америчког сликарства овог периода.¹ Међу најпознатије примере 19. века сврстава се рад Томаса Икинса (Thomas Eakins), који је користио фотографије у виду припремне студије за своје слике, а понекад, потпуно копирао фотографије. Такође, исцрпна посвећеност детаљима на *trompe l'oeil* мртвим природама Вилијема Харнета (William Harnett) и Џона Петоа (John Peto), на које се касније позивају поједини фото-реалисти, може се довести у везу са коришћењем фотографског обрасца.²

Америчко фигуративно сликарство 20. века наставило је дијалог са фотографијом. Пикторијалисти (Pictorialists) почетком столећа праве фотографије које својим изгледом опонашају сликарске технике, док је утицај фотографског репродуковања стварности веома читљив у социјално ангажованом сликарству Ешкан школе (Aschan School)³. Након Првог светског рата америчким сликарством доминира (Precisionism). Прецизионисти су често били и изузетно добри фотографи. Најистакнутији међу њима био је Чарлс Шилер (Charles Sheeler). Утицај фотографије на његово сликарство највидљивији је раних двадесетих година 20. века, када је Шилер сликао мртву природу или архитектонске елементе градске средине, који ће касније бити и најчешћи мотиви фото-реализма.⁴

Велика депресија (Great Depression) била је период социјално ангажоване фотографије. Велики број фотографа је широм земље бележио како људи живе у суровим економским околностима у којима се Америка нашла тридесетих година 20. века. У овој групи издвајао се Вокер Еванс (Walker Evans), кога историја фотографије памти по снимцима америчких излога, радњи и рекламних паноа. Иако претходе фото-реализму скоро пола века, чињеница је да су његове фотографије садржајно сличне овом сликарству. Евансов рад и фото-реализам деле заједничку наклоност ка националној симболици и бележењу свакодневице и предмета који су толико устаљени у човековом окружењу да су практично неприметни.⁵

Реализам је потпуно маргинализован четрдесетих и педесетих година прошлог века. Фотографија се никако није уклапала у послератни амерички концепт уметности јер се објективност приказа, која је у самој бити фотографије, косила са тада актуелном, модернистичком доктрином. Усмереност апстрактног експресионизма на „чисто сликарство“ резултирала је реакционарним коришћењем фотографског медија и његовим интегрисањем у сликарство. Уметници који су се држали реализма пронашли су неку врсту

1 E. Lucie-Smith, *American realism*, New York, 2002, 14.

2 *Ibid.*, 28-48.

3 *Ibid.*, 60-70.

4 W. Buckley, *The Influence of Photography on Pop Art*, Stockport, 2011, 9.

5 *Ibid.*, 7.

парадоксалне предности у овој позицији. Другим речима, по први пут у историји америчке уметности постало је могуће користити реализам, па и саму фотографију да би се изазвао шок.⁶

Поп арт први разбија интровертност америчке апстракције уводећи у своју ликовну структуру фотографски медиј. Иконографски, добар део поп арта почивао је на преузимању већ постојећих фотографија из света медијске продукције – реклама, телевизије и филмова.⁷ Енди Ворхол (Andy Warhol) већ у раној фази своје каријере схватио је да фотографија преузима примат који је имала илустрација и до краја шездесетих он потпуно напушта сликарство посветивши се фотографији. Апропријација фотографије у поп арт отворила је нове могућности за хибридну употребу фотографије у потоњем америчком сликарству.⁸

Почетком седамдесетих година 20. века фотографија је у уметности имала нову улогу, првенствено служећи концептуалној уметности у циљу документовања ленд арта (*Land art*) и перформанса. Међутим, истовремено, фотографија се потврђује као самостални уметнички медиј, отварају се галерије специјализоване за фотографију, цене фотографије расту на аукцијама и уметнички магацини објављују критичке есеје о фотографским радовима. Веома важан чинилац развитка фотографске уметности јесте прихватање фотографије у боји, раније сматране комерцијалном и сензационалистичком, и њеног легитимитета у ликовним уметностима.⁹ Фотографија тако постаје централна компонента авангардних пракси, али и аутономан и привилегован уметнички медиј. Нови статус фотографије, истовремено, као независног медија и интегралног дела различитих уметничких пракси, пружио је могућност новој генерацији уметника, фото-реалистима, да експлицитно користе фото-запис као визуелну референцу у сликарству.

Фото-реалистичко сликарство – пријем и критика

Фото-реализам је сликарски стил заснован на коришћењу фотографског апарата зарад прикупљања информација које се потом преносе на сликарско платно и стварају илузију реалности, тј. посматрања преувеличане фотографије. Као ликовни феномен, фото-реализам се односи на сликарски покрет који је настао у Сједињеним Америчким Државама крајем шездесетих година прошлог века и кроз седамдесете покушавао да опстане у атмосфери позномодернистичке ликовне критике која му никако није била наклоњена.

6 Е. Lucie-Smith, *op. cit.*, 16.

7 Иако поп арт и фото-реализам наглашавају своју тематску везаност за предметни свет из кога црпе садржаје својих слика, увиђа се велика разлика у идејама и начину репрезентовања. Поп арт није био наклоњен фотографској доследности, већ је славио иконички конзумеристички статус који су одређени људи, предмети или догађаји добијали на основу медијске експлоатације. Поп арт се бавио иконама културе, а не предметима по себи. Види: L. Lippard, *Pop Art*, London et New York, 1967.

8 О овоме сведочи изјава Роберта Бечла (Robert Bectle): „Поп арт је донео нову свест о комерцијалним уметничком техникама и у томе сам увидео дозволу да у свом раду користим фотоапарат и пројектор“, Према L. K. Meisel, *Photorealism*, New York, 1980, 26.

9 L. Phillips, *The American Century - Art nad Culture 1950*, Whitney Museum Of American Art, 1999, 270.

Фото-реалисти су били опсесивно прецизни. Без обзира на то да ли је у питању портрет, мртва природа или пејзаж, овај приступ сликарству као да се такмичио са фотографијом и њеном механичком детерминисаношћу. Они су прекршили традиционално успостављено правило „прећутног“ коришћења фотографије, као испомоћи у сликању.

У тренутку када се појавила, уметност фото-реализма изгледала је као вискрсли академизам, повратак на старо, на оно чега се гнушао сваки модернистички теоретичар и уметник.¹⁰ Ново сликарство чинило се застрашујућим јер је, у одређеном смислу, порекло вишегодишњу модернистичку елаборацију великих, аутентично америчких, стилских групација попут апстрактног експресионизма, сликарства тврдих ивица и минимала. Од педесетих година 20. века апстрактна уметност у Америци била је доминантан вид уметничког израза са перманентним и позитивним естетским развојем. Доминација оваквог дискурса бива угрожена већ са појавом фигуративно настројеног поп арта, док је појава фото-реализма, чија је морфологија афирмисала предметност у својој најчистијој варијанти, проглашена за стилски ексцес.¹¹

Изјава Клемент Гринберга (Clement Greenberg), са почетка осамдесетих, сумира антагонистички однос који је критика имала према фото-реализму: „Фотографски реализам је, у ствари, рекао: „Ми ћемо вас шокирати урадивши оно што је анатемисано још од средње 19. века. Ми ћемо остати ближи природи на начин на који то чини фотографија, а сви знамо да је то грозно, и управо због тога ћемо то урадити““.¹²

Такође, један од разлога због којег је фото-реализам збуњивао критику и публику био је тај што није било ничега што би требало да се интерпретира или објасни. Фото-реалистичке слике говориле су саме за себе, што је изазвало шок код теоретичара уметности који су у годинама које су претходиле фото-реализму посветили мноштво књига и чланака метафизици апстракције, ироничности попа, таутологији минимала и идејама које стоје иза концептуалне уметности и перформанса. Фото-реализам био је заснован на самој слици, а не на теорији која је афирмише, оправдава и интерпретира. Фото-реалистичка слика је ништа друго до приказ нечега познатог – предмета, објекта или људске фигуре. Не постоје тајне и мистерије, то су слике изгледа ствари о чему сведочи изјава фото-реалисте Ралфа Гоингса (Ralph Goings): „Не желим да причам причу. Желим само да вам покажем нешто.“¹³

10 Интерпретирано у гринбергијанском кључу може се закључити да је највећи проблем фотореализма био експлицитно инсистирање на илузионистичком представљању тродимензионалног простора, што се апсолутно косило са модернистичком парадигмом дводимензионалности простора као својства сликарства. Види: K. Grinberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad, 1997.

11 Анимозитет естаблишмента према фото-реализму нејексплицитније се манифестовао када је ликовна критика Њујорк тајмса назвала дело сликарке Одри Флек (Audrey Flack) најружнијом сликом деценије. Види: A. Drucks, *Audrey Flack: Breaking the Rules*, <http://dbartmag.com/en/54/feature/audrey-flack-breaking-the-rules/>

12 Цитат преузет из транскрипта предавања које је Клемент Гринберг одржао на Универзитету у Западном Мичигену (*University of Michigan*), 18. јануар 1983, <http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.html>

13 Archives of American Art, P. Karlstrom, *Oral history interview with Robert Alan Bechtle*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-alan-bechtle-12008>

Иако је неколицина ентузијаста промовисала фото-реализам позних шездесетих, нико није показивао интересовање да се подробније позабави потенцијалом фото-реализма. Тек 1973. године отварањем друге њујоршке галерије брачног пара Мајсел (Meisel) у Сохоу (SoHo), која се искључиво бавила излагањем и продајом фото-реалистичких дела, он коначно добија, истина, невелику пажњу јавности.¹⁴

Временом, како ангажовањем Луиса К. Мајсела (Louis K. Meisel) у Америци, тако и етaблирањем у европским уметничким круговима након Документа 5 (Documenta 5) у Каселу, фото-реализам коначно наилази на одобравајући тон. Ипак, интересантно је да и четрдесет година након настанка фото-реализам и даље остаје на маргинама америчке (и светске) историје уметности. Примера ради, у не тако давно објављеној књизи *Уметности након 1900: модернизам, антимодернизам, постмодернизам* (Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism) фото-реализам није ни споменут.

Луис К. Мајсел – елаборација стила

Њујоршки галериста Луис К. Мајсел дефинисао је фото-реализам, а његово ангажовање представља полазишну тачку у анализи и интерпретацији ове појаве. Термин *фото-реализам* је Мајселов термин из 1969. године, док је уметничкој јавности први пут представљен 1970. године у каталогу изложбе *Двадесет двојица реалиста* (22 Realists), која је одржана у Витни музеју (Whitney Museum of American Art) у Њујорку. У текстовима из овог периода могу се пронаћи неке од синонимних одредница за ову стилску групу, попут суперреализма, радикалног реализма или реализма оштрог фокуса.

Две године касније, 1972. године, са намером да стилски и етички кодификује стил, Мајсел је развио једну врсту манифестног фото-реалистичког програма који се састојао од пет тачака које су карактерисале рад сваког фото-реалисте и одређивале фото-реалистичко дело. Било је неопходно развити програм јер је на иницијативу колекционара Стјуарта М. Спajсера (Stuart M. Speiser) организована путујућа изложба *Фото-реализам 1973: Колекција Стјуарта М. Спajсера* (Photo-Realism 1973: The Stuart M. Speiser Collection). Ова изложба је допринела афирмацији стила и након неколико година путовања по Америчким Државама поклоњена је Смитсонијан музеју (Smithsonian Museum) 1978. године.¹⁵

Пет правила фото-реализма:

1. фото-реалиста користи фотоапарат и фотографију да би прикупио информације које ће користити у даљем раду

¹⁴ L. K. Meisel, *op. cit.*, 8.

¹⁵ L. K. Meisel, *op. cit.*, 13.

2. фото-реалиста користи механичка и полумеханичка средства да би пренео сакупљене информације на платно
3. фото-реалиста мора поседовати сликарско односно техничко умеће не би ли коначни резултат његовог рада изгледао као фотографија
4. уметник је пре 1972. године морао излагати под окриљем фото-реалистичког израза да би га сматрали пиониром фото-реализма
5. уметник је морао учествовати односно утрошити барем пет година (од 1968. до 1973) рада и излагања у овој стилској формацији да би га сматрали правим фото-реалистом.¹⁶

Прва генерација фото-реалистичких уметника односно оних који су допринели дефинисању пет тачака фото-реализма обухвата тринаест уметника које Мајсел сматра пионирима. У питању су: Роберт Бечл (Robert Bechtle), Чарлс Бел (Charles Bell), Том Блеквел (Tom Blackwell), Чак Клоус (Chuck Close), Роберт Котингем (Robert Cottingham), Дон Еди (Don Eddy), Ричард Естис (Richard Estes), Ралф Гоингс (Ralph Goings), Рон Климан (Ron Kleemann), Ричард Маклин (Richard McLean), Џон Солт (John Salt), Бен Сконзет (Ben Schonzeit) и Одри Флек (Audrey Flack).

Фото-реализам као покрет

Луис К. Мајсел је својим ангажовањем помогао да се изгради идентитет сликарског покрета у времену када уметност у својој стилској и идеолошкој разуђености све више измиче било каквом покушају дефинисања и групирања.

У покушају да се поврати и настави стимулативно стање културне еуфорије коју је донео апстрактни експресионизам, америчка уметничка сцена упала је у грозничаву потрагу за следећим великим стилем и како није успела да га пронађе, одлучила је да га направи. На неки начин, поп арт је био синтетна творевина, настао након што је Лео Кастели (Leo Castelli) у својој галерији окупио њујоршке уметнике попут Ворхола, Роја Линхенштајна (Roy Lichtenstein), Џаспера Џонса (Jasper Johns), Роберта Раушемберга (Robert Rauschenberg) и Џејмса Розенквиста (James Rosenquist). Лоренс Аловей (Lorance Alloway) назвао је рад ових уметника поп артом и тако је настао други велики амерички покрет у сликарству.¹⁷

Одмах је започета потрага за следећим покретом и тако се препознају и кодификују оп арт, минимал, концептуална уметност, хепенинг и перформанс, кинетичка уметност, итд.

Када је стилски препознат и издиференциран, фото-реализам није деловао по принципу покрета у традиционалном смислу. Постојала је само фото-релистичка слика коју је Луис Мајсел покушао да одреди помоћу наве-

¹⁶ *Ibid.*, 13–19.

¹⁷ M. Archer, *Art After 1960*, London, 2005, 23–25.

дених пет правила. Није постојала доктрина, скуп правила нити манифест утврђен од стране било ког од сликара или теоретичара.

Покушај контекстуализације фото-реалистичког стила као уметничког покрета био је комплексан задатак за Мајсела. Ако изузмемо Бечла, Меклина и Гоингса, који су се познавали из студентских дана, нико од сликара није знао за остале током година када су формулисали своје идеје о коришћењу фотографије као интегралног дела свог сликарства. Ови сликари одрасли су и започели свој рад у различитим деловима Америке – Сакраменту, Сан Франциску, Њујорку и Чикагу.¹⁸ Упркос географској удаљености, сви су делили исту врсту академског образовања и свој нови реализам засновали на идеји да слика не може постојати без фотографије.

Фото-реалисти су тврдили да желе да скоро све одлуке буду донете пре но што почну да сликају, што је могло бити постигнуто само помоћу унапред потпуно формално дефинисаног фотографског записа који је својом егзактношћу и статичношћу био извор информације помоћу којег су уметници могли градити свој сликарски рад.¹⁹ За разлику од сликара апстракције, фото-реалиста не мора да брине да ли ће се на путу ка остварењу свог плана изгубити, јер је већ на самом почетку рада његов циљ строго дефинисан – насликати слику која ће изгледати попут фотографије.

Неколицина фото-реалиста изјавила је су да док су одрастали и студирали уметност није постојала школа у којој су могли да савладају технике које су биле потребне у фото-реалистичком приступу. Роберт Бечл каже: „Сликање ствари онако како изгледају – што је прецизније могуће и без претензија одређеног сликарског стила – био је начин да се супротставим сликарским ставовима који су ми наметнути током студија. Трудио сам се да избегнем било какву врсту експресивне ознаке. Мислим да сам увек био више заинтересован за то како ствари изгледају него за истраживање материјала и форме у сликарству. Претпостављам да је то подразумевало осећај да се нека врста суштине може пронаћи у појавном. Моје реалистичко сликарство се заснива на опсервацији и објективности.“²⁰

Ричард Естис никада није доводио у питање своју припадност реалистичком кругу сликара и чак је сматрао да сликар није уметник уколико није реалиста. Потпуно је одбацио апстракцију, сматравши да таквој врсти сликарства недостаје техничке умешности при изведби слике (сл. 1). Сматрао је да су апстрактни експресионисти били толико заокупљени сопственим

18 L. K. Meisel, *op. cit.*, 22.

19 Ваља се осврнути на речи Роберта Бечла: „Фотографију посматрам као врсту структуре или система који сликарство ограничава у домену организације простора и употребе боја. То ми дозвољава да неке од традиционалних релација грађења слике као што су цртеж, композиција и односи боја не преузму сувише важну улогу (...) већина одлука донета је већ у тренутку када настане фотографски снимак. Трудим се да компоновање слике не буде сувише очигледно, зато најчешће веома спонтано фотографишем. Можда се оно уметничко што би слика требало да поседује крије управо у том моменту иницијалног избора који ми фотографија омогућава“. Према: L. K. Meisel, *op. cit.*, 27.

20 *Ibid.*, 25.

емоцијама и персоналном експресијом као и укидањем свих утврђених правила сликарства да су напустили сваки траг сликарске вештине.²¹

Сликарска вештина

Фото-реализам је био повратак традиционалном сликарском и цртачком умећу на веома високом нивоу.²² Постојала је врста фото-реалистичке сликарске етике која је подразумевала одлуку повратка реалистичком приказу стварности, која би била детаљнија од свих претходних реализама. Инститирање на детаљима при изради слике подразумевало је дугорочан и муко-трпан рад, што је значило много проведеног времена у атељеу. Интересантно сведочанство о односу фото-реализма према претходним америчким јесте реакција Ралфа Гоингса на поп арт: „Када сам видео те слике уживо, био сам разочаран, Слике су биле тако неукусне. Тако су грубо израђене да сам помислио: 'па ови момци нису ништа бољи занатлије у техничком смислу од апстрактних експресиониста. Имају сјајну идеју али просто не умеју да је насликају како треба'“.²³

О навикама фото-реалиста говорио је и Мајсел: „Посвећени фото-реалиста морао је да ради од осам до десет сати дневно. Они нису пушили, пили, нити су се дрогирали. Они су били међу најстабилнијим људима које сам икада упознао јер њихов рад је захтевао стабилност и сигурност. То их је можда учинило досадним људима који су очекивали да уметник буде проблематичан и раскалашан. Сетимо се поп уметника, код њих се све вртело око дроге или апстрактних експресиониста, који су углавном били алкохол-личари. Онда су се појавили фото-реалисти који су били потпуна супротност. Били су врло тихи и бавили су се страствено својом уметношћу. Били су заиста фини момци, а десило се и да су веома паметни и талентовани.“²⁴

Фото-реалисти су изучавали начине сликања старих мајстора, те се позивају на многе ауторе од ренесансног и барокног европског сликарства, преко америчког сликарства 19. века, па све до предратног америчког реалистичког сликарства. Тако се Гоингс и Бечл позивају на Јоханеса Вермера

21 Реализам Ричарда Естиса био је више концептуалан него код осталих фото-реалиста, његове слике настајале су као композитне структуре. Естис никада није крио да му је фотографија неопходна као база. Такође, није била тајна да сматра ту исту базу подложном промени. На својствен начин, технике и методе Естисовог сликарства јединствени су у фото-реалистичком кругу. Већина фото-реалиста радили су на основу само једне фотографије, док је Естис сматрао је да ни људско око ни фотоапарат не могу да виде оно што он сматра да је оно право тако да је комбиновао неколико фотографија да би направио слику.
J. Wilmerding, *Richard Estes*, New York, 2006, 45.

22 О односу традиционалне технике и фото-реализма говори и Чарлс Бел: „Морали сте бити нека врста одметника ако сте се бавили реалистичким сликарством тада. (...) Желео сам да остварим савремену слику, али коришћењем веома традиционалних техника.“ Према: L. K. Meisel, *op. cit.*, 57.

23 L. Chase, *Ralph Goings*, New York, 1988, 19.

24 Интервју са Мајселем у: D. Lubin, *They Were Really Nice Guys*, Louis K. Meisel Talks to David Lubin about *Photorealism's Beginnings*
<http://dbartmag.com/en/54/feature/really-nice-guys-louis-k.-meisel-on-photorealisms-beginnings/>

(Johannes Vermeer) и Рембранта ван Рајна (Rembrandt van Rijn), Естис на Каналета (Giovanni Antonio Canal), Одри Флек на холандске мајсторе мртве природе, итд.²⁵ Такође, фото-реалисти су се водили примерима из националне традиције и често су спомињали америчке сликаре попут Винслоуа Хомера (Winslow Homer), Џона Петоа, Томаса Икинса и, нарочито, Едварда Хопера (Edward Hopper).

Технике фото-реализма

Фото-реалистичка слика представља изузетну количину визуелних информација о површини стварних физичких ствари. Текстура, боја, рефлексија су толико вешто насликани да је немогуће открити начин, тј. технику на којој слика почива.

У фото-реализму било каква промена, проузрокована покретом, мора бити замрзнута у времену, што се постиже фотографским снимком, а тако добијена визуелна информација мора се потом прецизно и систематично пренети на платно. Сликари су преносили фотографију на платно користећи пројектор или традиционални систем решетке. Резултат оваквог процеса било је стварање сликане копије оригиналне фотографије, међутим, димензије су најчешће измењене и знатно веће од обичне фотографије.²⁶ Почетком седамдесетих година прошлог века већина фото-реалиста радила је акрилним бојама или техником уљаних боја, међутим, са тенденцијом за сталним усавршавањем, почињу да изводе своје радове и у другим медијима служећи се најразличитијим сликарским техникама. Чак Клоус је у свој цртачки репертоар унео знатан број иновативних поступака међу којима се истичу коришћење спреја, пастелно цртање и цртање помоћу отиска прста.

Неки фото-реалисти били су посвећени акварелисти, а најфиније радове направили су Гоингс, Маклин, Блеквел, Клоус и Солт.²⁷ Ова техника је потврђивала техничку супериорност фото-реалиста јер за разлику од уља и акрила који су се дали исправити и пресликати у току рада, акварел је својом осетљивошћу и транспарентношћу боје условљавао уметнике да буду екстремно пажљиви и прецизни.

Изразито транспозиционирање фотографског медија може се пратити од 1972. године, када фото-реалисти почињу да умножавају своје радове користећи се графичко-штампарским техникама. Израда графике изискивала је много времена и стрпљења не би ли се графичким отиском постигао изглед који је имала фото-реалистичка слика. За једну графику која би верно пратила слику Ричарда Естиса било је потребно и до две године рада и више

25 E. Lucie-Smith, *op. cit.*, 201.

26 „Радикално мењајући димензије свакодневних предмета, можемо ући у њих, истражити њихову реалност“, тврдио је Чарлс Бел. Према: L. K. Meisel, *op. cit.*, 58.

27 L. K. Meisel, *op. cit.*, 23.

од две стотине различитих матрица. Сликари су експериментисали у скоро свим графичким техникама, нарочито у бакрорезу, сито-штампи, литографији и техници мецотинте.²⁸

Највиши степен континуираног усавршавања и експериментисања приписује се Чаку Клоусу, који је савладавши одређену технику, и доведши је до крајности, одмах прелазио на другу.²⁹ Седамдесетих година 20. века Клоус слика предимензиониране портрете, и није се никада доводило у питање шта ће Клоус насликати следеће, већ методи којим ће се користити, што потврђује изјава сликара: „Начин који изабереш да направиш нешто далеко више говори о твом раду од онога што приказујеш.“³⁰ Клоус је правио слике са три боје или са три стотине боја. Сликао је своја портрете прстима, кистом, ер-брашом, оловком, крејоном и кредом.³¹ Оваква разноликост у поступку стварања ликовног дела издвајала је Чака Клоуса као сликара који је пружио експериментаторски дигнитет фото-реализму (сл. 2).

Теме фото-реализма

Фото-реалистичке слике, иако најчешће стваране без икакве претензије ка наративности, из данашње позиције не могу да избегну учењавања. Инсистирањем на класичној америчкој иконографији, ове слике сведоче о свакодневици америчког живота, седамдесетих година прошлог столећа.

Фото-реалистичко сликарство доживљава своју афирмацију у специфичној ери америчке историје, између студентских побуна, слетања на Месец, активизма различитих покрета за заштиту људских права, нафтне кризе, оставке председника државе и прославе две стотине година америчке независности.³² Међутим, фото-реалистичка слика није била условљена политичким или економским питањима, већ је била усмерена на анонимне људе и устаљене призоре који су могли проћи потпуно неопажено да нису фотографисани и забележени на платнима. Изјава фото-реалисте Роберта Бечла најбоље описује тематски репертоар и намере ових сликара: „То је велики део онога што нас окружује, а на шта не обраћамо пажњу. Ја сам у потрази за стварима које су (...) волим да користим термин *невидљиве*“.³³

28 L. K. Meisel, *op. cit.*, *Ibid.*

29 Позних шездесетих прошлог века Чак Клоус успоставља тематски репертоар и композициону шему којој остаје доследан у свом даљем раду. Он слика лица блиских пријатеља која су увек била безизражајна. За израду портрета Клоус је користио црни пигмент и ер-браш. До 1970. године настало је осам оваквих слика. Следећих година Клоус у свој рад уводи боју, најпре правећи фрагментиране цртеже људског лица у оловци користећи примарне боје – црвену, плаву и жуту – које би потом преносио на платно користећи ер-браш и минималне количине боје. Клоус је наносио основне боје поентилистичком техником, једну преко друге, и на тај начин постигао ефекат мешања боја у оку посматрача. L. Lyons et R. Storr, *Chuck Close*, New York, 1987, 54-140.

30 E. Lucie-Smith, *op. cit.*, 189.

31 L. K. Meisel, *op. cit.*, 112.

32 J. E. Findling et F. W. Tackeray, *Events That Changed America in the Twentieth Century*, Connecticut, 1996, 169-191.

33 J. Bishop et al., *Robert Bechtle: A Retrospective*, Berkeley, 2005, 125.

Фото-реалисти су се трудили да избегну било какву врсту експлицитне наративности и како Гоингс каже „уплива социологије“,³⁴ ипак, коришћењем америчке иконографије оставили су вредан документарни приказ тадашњег америчког друштва. Ове слике приказују традиционалне америчке иконичке вредности и симболе: велики стари аутомобили, камионети, коњи, рекламни панои и неонска расвета, ентеријер и екстеријер друмских ресторана итд. Попут њихових претходника, америчких сликара и фотографа из прве половине 20. века, фото-реалисти откривају детаље спољашњег света. Градећи своју слику на претпоставци да људи, у ствари, не виде оно што се налази испред њих, ови сликари су се трудили да укажу на ситне ствари које су неминован део функционисања свакодневнице – возила, храну, козметику, играчке. „Теме мог сликарства долазе из мог окружења. Сликама их јер је то оно што познајем и чему сам привржен. Ја видим ове ствари као специфично отелотворење општег америчког искуства. Мој избор није ни у каквој вези са социјалном сатиром или коментаром иако сам свестан интерпретација које би други могли да дају. Ја сам заинтересован за обичност ствари, њихову невидљивост у домену познатог, и изазов да покушам да направим уметност од нечега тако уобичајеног“, изјавио је Роберт Бечл (сл. 3).³⁵

Роберт Котингем је тематски репертоар свог сликарства градио на интересовању за типографију (сл. 4). Фокусирао се на рекламне знакове.³⁶ Најчешће је сликао центар града јер је на таквом месту била највећа концентрација остатака рекламних ознака из тридесетих, четрдесетих и педесетих година, када је заступљеност рекламних знакова била знатно учесталија него раних седамдесетих година 20. века. Знакови су се налазили на фасадама зграда и, као и многи фото-реалисти, Котингем се трудио да успостави свеж поглед на ствари које су опште, свакодневне, скоро невидљиве. Котингем је изјавио да својим радом није хтео да буде носталгичан,³⁷ иако његов избор тема призива сећање на прошла времена, поготово на педесете које су представљале златно доба америчког маркетинга.

Дона Солт био је енглески сликар који је седамдесетих година прошлог века провео неколико година у Њујорку. Упркос пореклу, данас га сматрају пиониром фото-реализма. Он је сликао слупане, напуштене аутомобиле (сл. 5), уз коментар: „Аутомобил је био тако јасна тематика за мене. Тако је велики и ружан у Америци. У Енглеској није толико важан, тако да тамо не бих ни помислио да га сликам. Не постоји нека порука о важности ове машине коју приказујем на својим сликама. Интересантно ми је да аутомобиле у фабрици боје на исти начин, истом техником којом ја радим своје слике – ер-брашом“.³⁸

34 Интервју са Ралфом Гоингсом, Archives of American Art, J. O. Richards, *Oral history interview with Ralph Goings*
<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ralph-goings-15715>

35 L. K. Meisel, *op. cit.*, 28.

36 *Ibid.*, 145.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, 367.

Данас Солтове слике можемо посматрати као импресије, које је на странаца оставио амерички урбани пејзаж.

Рурална Америка није прескочена у фото-реализму. Ричард Маклин одрастао је на ранчу америчког северозапада. Меклин је сматрао да су животиње као тема мало заступљене у сликарству и зато је сликање коња поставио за свој циљ.³⁹ Сlike ранчера и њихових коња, обично представљених веома репрезентативно, потврђивале су статус ове животиње као архаичног симбола старе Америке.

Поред амбивалентних приказа стварности које је сликала већина фото-реалиста, рад једине жене у овој групи, Одри Флек, имао је изразит социјалн карактер (сл. 6). Њена алегорична мртва природа и портрети различити су од трезвених мотива њених колега. Сlike Одри Флек су харизматичне и емоционалне, садрже квалитете које су примарни фото-реалисти у већини сматрали неетичним и више сходним поп арту.⁴⁰ Њене слике су апеловале на оно што је и пре седамдесетих била основа комерцијалних женских магазина – сексуалну пожељност, завођење и богатство. Поред козметике, орнамената и накита, њена мртва природа садржи лобање чиме се остварује алегоријски карактер. Читајући ово сликарство у контексту историје сликарства јасно је реферисање на иконографску тему *vanitas*, која је карактерисала холандске мртве природе 17. века.⁴¹ Приказима иконичних предмета потрошачког друштва, сакупљених на једну бесмислену гомилу, сликарка је успела да ироничније од поп арта посведочи о доминацији конзумеризма у Америци седамдесетих година 20. века.

Рад Одри Флек, њен тематски репертоар, личан, емотиван и ангажован био је јединствен пример фото-реализма који је непосредном намером сликара сведочио о духу времена тадашње Америке.

Завршно разматрање

Фото-реализам представљао је само још једну инкарнацију импулса који су присутни кроз целу историју америчке уметности. Ови импулси подражумевали су потребу да се дефинише природа америчке средине, како интелектуална, тако и чисто физичка. Предмет фото-реализма није било само искуство свакодневице већ и цео процес њеног смештања у специфично амерички контекст. Данас, са извесне временске дистанце, фото-реализам можемо сматрати суштински америчким сликарством, без доследног еквивалента на европској позорници тог времена.

Доминација и преиспитивање фотографије у савременој уметности свакако је допринела ретроактивној популарности фото-реализма. О овом

39 L. K. Meisel, *op. cit.*, 335.

40 L. Lyons et R. Storr, *op. cit.*, 48.

41 A. Drucks, Audrey Flack: Breaking the Rules, <http://dbartmag.com/en/54/feature/audrey-flack-breaking-the-rules/>. [приступљено 21. 12. 2011].

стилу се све више пише афирмативно и организују ретроспективне изложбе како у Америци, тако и у остатку света. Став према фото-реализму је ревидиран и ревалоризован, па се у скоријим прегледима америчке уметности срећу интерпретације која фото-реализам успостављају као аутентично америчку уметничку творевину, која стаје раме уз раме са великим америчким стиловима прошлости. Постало је јасно да је фото-реализам америчко културно благо на само због евидентне техничке супериорности сликарства већ и због његове тематике које је фото-документовала карактеристичну америчку атмосферу седамдесетих година 20. века.

ЛИТЕРАТУРА:

- Archer, Michael. *Art After 1960*, Thames & Hudson, London, 2005.
- Bishop, Janet et al. *Robert Bechtle: A Retrospective*, University of California Press, Berkeley, 2005.
- Buckley, Washington. *The Influence of Photography on Pop Art*, Stockport College of Further and Higher Education, Stockport, 2011.
- Chase, Linda. *Ralph Goings*, Harry N. Abrams, New York, 1988.
- Findling, John E. et Tackeray, Frank W. *Events That Changed America in the Twentieth Century*, The Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1996.
- Grinberg, Klement. *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
- Lippard, Lucy. *Pop Art*, Thames & Hudson, London et New York, 1967.
- Lyons, Lisa et Storr, Robert. *Chuck Close*, Rizzoli Publishing, New York, 1987.
- Lucie-Smith, Edward. *American realism*, Thames and Hudson, New York, 2002.
- Meisel, Louis K. *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980.
- Phillips, Lisa. *The American Century - Art nad Culture 1950 - 2000*, Whitney Museum Of American Art, New York, 1999.
- Wilmerding, John. *Richard Estes*, Rizzoli, New York, 2006.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

- Drucks, Achim. *Audrey Flack: Breaking the Rules*,
<http://dbartmag.com/en/54/feature/audrey-flack-breaking-the-rules/>. [приступљено 21. 12. 2011].
- Lubin, David. *They Were Really Nice Guys*,
<http://dbartmag.com/en/54/feature/really-nice-guys-louis-k.-meisel-on-photorealisms-beginnings/>. [приступљено 3. 1. 2012].
- Paul, Karlstrom. *Oral history interview with Robert Alan Bechtle*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-alan-bechtle-12008>
- Richards, Judith Olch. *Oral history interview with Ralph Goings*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ralph-goings-15715>. [приступљено 3. 12. 2011].
- Transkript predavanja Klementa Grinberga, Univerzitet u Zapadnom Mičigenu, 18. 1. 1983,
<http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.html> [приступљено 4. 12. 2011].

PHOTO-REALISTIC PAINTING IN AMERICA - THE 1970S

SUMMARY

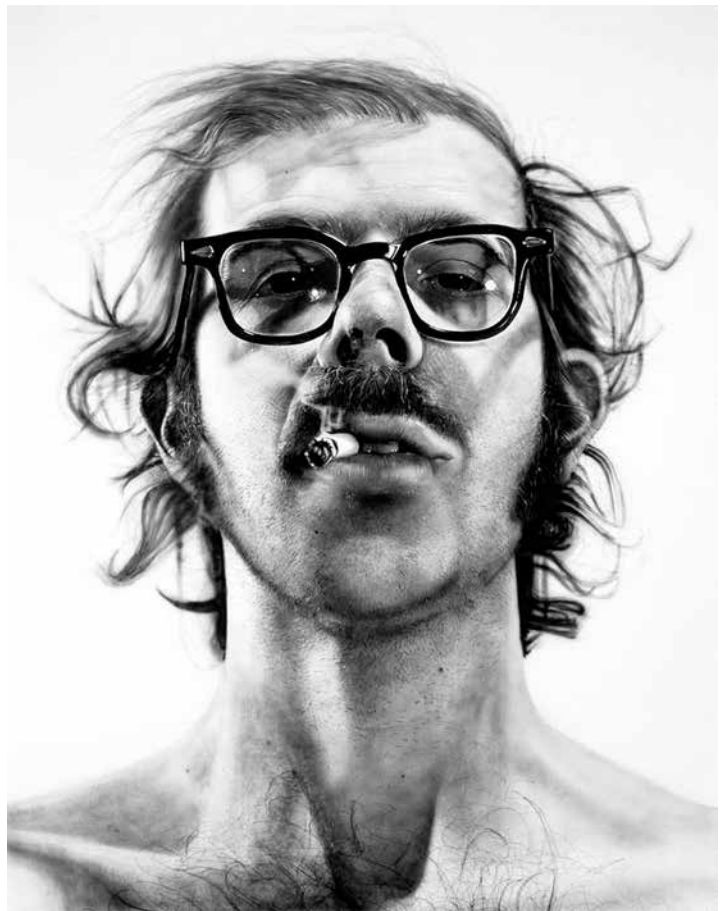
Photo-realistic painting emerged in America at the end of the 1960s. Technically, this type of painting imitated photography, while in the thematic domain, it relied on the visual culture of American everyday life - unknown people, automobiles, inns, trailers, advertising signs, items from serial production. Although American painters have used photography as a model and correction template while creating paintings on canvas since the middle of the 19th century, photo-realism emerged after a two-decade reign of the 'autochthonous' American abstract expression in painting. Not even the experience of pop-art, which preceded photo-realism and did not shun the explicit use of the photographic medium, was enough for photo-realism to acquire public support. Although the photo-realists believed that it was necessary to depict everyday America, which had become 'invisible' in painting, the printed media and critics were merciless in their condemnation of this style as uninventive. Unlike the painting that emerged in the post-war period, during the golden 1950s and the activist 1960s, photo-realism was elaborated as a style during the 'introverted' 1970s, when America was deeply reconsidering its political and social values. On the other hand, in a similar way to that in which the European art was accepted and re-formulated in America, photo-realism experienced a warm welcome in Europe during the exhibition Documents 5, in 1972. It was not often that a painting style needed so much time to be affirmed as an authentic tendency of style. Still, despite the historic circumstances in which it was created and accepted, it is nowadays, 40 years later, rehabilitated and ever more topical in the reconsideration of the history of American art of the 20th century.

Key words: America, realism, photography, painting, photo-realism, the 1970s, the 20th century



Сл. 1 - Ричард Естис (Richard Estes), *Bus Reflections* (Ansonia), 1972, уље на платну, 101,6 × 132,8 cm, прив. власништво (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, сл. 451)

Fig 1 - Richard Estes, *Bus Reflections* (Ansonia), 1972, oil on canvas, private property, (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, fig. 451).

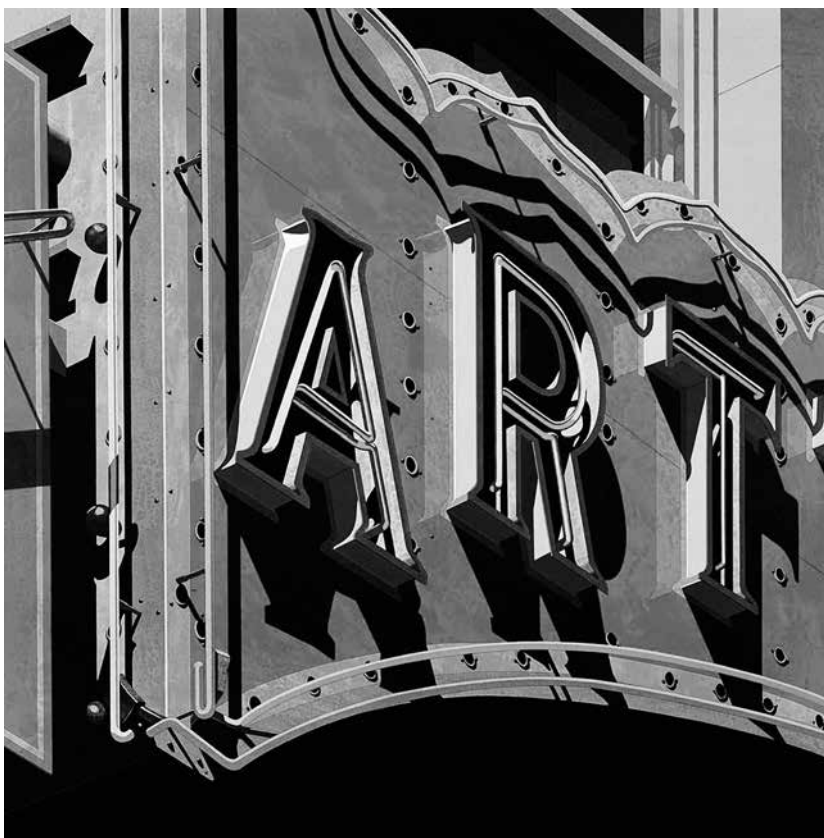


Сл. 2 - Чак Клоус (Chuck Close), *Big Self-Portrait*, 1968 (7), акрилик на плану, 273,5 × 202,9 cm, Walker Art Centre, Миннеаполис (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, сл. 207)

Fig 2 - Chuck Close, *Big Self-Portrait*, 1968 (7), acrylic on canvas, 273,5 × 202,9 cm, Walker Art Centre, Minneapolis. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, fig. 207).

Сл. 3 - Роберт Бечл (Robert Bechtle), *Foster Freeze, Almenada*, 1972 (27), уље на платну, 121,92 × 152,4 cm, Collection Mrs. Beatrice C. Mayer, Илиноис. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, сл. 30)

Fig 3 - Robert Bechtle, *Foster Freeze, Almenada*, 1972 (27), oil on canvas, 121.92 × 152.4 cm, Collection Mrs. Beatrice C. Mayer, Illinois. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, fig. 30).



Сл. 4 - Роберт Котингем (Robert Cottingham), *Art*, 1971 (60), уље на платну, 198,1 × 198,1 cm, прив. власништво, Њујорк (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, сл. 280)

Fig 4 - Robert Cottingham, *Art*, 1971 (60), oil on canvas, 198.1 × 198.1 cm, private property, New York. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, fig. 280).



Сл. 5 - Џон Солт (John Salt), *Fairlane with White Wild Flowers*, 1972 (40), уље на платну, 121,9 × 182,88 cm, Sydney and Frances Lewis Foundation, Вирџинија (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, сл. 789)

Fig 5 - John Salt, *Fairlane with White Wild Flowers*, 1972 (40), oil on canvas, 121.9 × 182.88 cm, Sydney and Frances Lewis Foundation, Virginia. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, fig. 789).

Сл. 6 - Одри Флек (Audrey Flack), *Wheel of Fortune (Vanitas)*, 1977/78, уље и акрилик на платну, 243,8 × 243,8 cm, HNK Foundation for Contemporary Art, Inc., Висконсин. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, сл. 541)

Fig 6 - Audrey Flack, *Wheel of Fortune (Vanitas)*, 1977-78, oil and acrylic on canvas, 243.8 × 243.8 cm, HNK Foundation for Contemporary Art, Inc., Wisconsin. (L. K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York, 1980, fig. 541).





Лектура и коректура

Љиљана ЧОЛОВИЋ

Превод на енглески

Станислав ГРГИЋ

Лектура превода на енглески

Тамара RODWELL-ЈОВАНОВИЋ

Лектура и превод италијанског текста

Драган МРАОВИЋ

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 en anglais

Stanislav GRGIĆ

Relecture de la traduction en anglais

Tamara RODWELL-JOVANOVIĆ

Traduction et relecture du texte en italien

Dragan MRAOVIĆ

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