ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

RECUEIL
DU MUSÉE NATIONAL
XVIII–2

histoire de l'art

MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2007

ISSN 0352-2466

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА

XVIII–2

историја уметности

НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2007

Редакцијски одбор тома XVIII–2
Мирослав Тимотијевић, Љубица Миљковић, Лидија Мереник, Бранка Иванић,
Миодраг Марковић, Татјана Бошњак, Вера Грујић (секретар)

Издавач
Народни музеј у Београду

Главни и одговорни уредник
Татјана Цвјетићанин

Rédaction du tome XVIII–2
Miroslav Timotijević, Ljubica Miljković, Lidija Merenik, Branka Ivanić,
Miodrag Marković, Tatjana Bošnjak, Vera Grujić (sécretaire)

Edition
Musée National au Belgrade

Rédacteur en chef
Tatjana Cvjetićanin

САДРЖАЈ
SOMMAIRE

Rosa D' Amico
TEMI E SUGGESTIONI TRA LE SPONDE ADRIATICHE:
TRACCIA PER ALCUNI PERCORSI 9

Роза Д' Амико
УМЕТНИЧКЕ ТЕМЕ И УТИЦАЈИ
ИЗМЕЂУ ДВЕ ОБАЛЕ ЈАДРАНСКОГ МОРА 21

Смиљка Габелић
ПРЕДСТАВЕ СВ. ДАДЕ И СВ. ГОВДЕЛАЈА 27

Smiljka Gabelič
REPRESENTATIONS OF STS. DADAS AND GOBDELAS 37

Бранка Иванић
МЕДИТЕРАНСКИ ПУТЕВИ ХРИШЋАНСКЕ ИКОНЕ 45

Branka Ivanić
THE MEDITERRANEAN PATHS OF CHRISTIAN ICONS 63

Миодраг Томић
РАВНИЛО У ЗБИРЦИ
СРЕДЊОВЕКОВНОГ ОДЕЉЕЊА НАРОДНОГ МУЗЕЈА 73

Miodrag Tomić
A RULER IN THE COLLECTION
OF THE MEDIEVAL DEPARTMENT OF THE NATIONAL MUSEUM 76

Сретен Петковић
ЛАЖНИ СЛИКАР ТУДОР ВУКОВИЋ 79

Sreten Petković
THE VIRGIN WITH CHRIST OF THE ICON
OF THE PAINTER TUDOR VUKOVIĆ IS A FORGERY 90

Александра Кучековић
ЛОЗА СРПСКИХ ВЛАДАРА И АРХИЕПИСКОПА
У ЦРКВИ МАНАСТИРА ОРАХОВИЦЕ У СЛАВОНИЈИ 95

Aleksandra Kučeković
THE BLOODLINE OF SERBIAN MONARCHS AND ARCHBISHOPS
IN THE CHURCH OF THE ORAHOVICA MONASTERY IN SLAVONIA 112

Јанко Магловски
О БЕОГРАДСКОМ КУЛТУ СВЕТЕ ПЕТКЕ СРПСКЕ
И МАНАСТИРУ ФЕНЕКУ 117

Janko Maglovski
ON THE BELGRADE CULT OF ST. PETKA AND THE FENEK MONASTERY 149

Саша Брајовић
ОЛТАРСКА ПАЛА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ
ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ ДУХА У КОТОРУ 151

Saša Brajović
THE ALTARPIECE OF THE VIRGIN AND CHILD
FROM THE CHURCH OF THE HOLY SPIRIT AT KOTOR 165

Ана Павловић
СЛИКОМ ПРИРОДЕ ДО ПРИРОДЕ СЛИКЕ:
ТАРНЕР, ПРВИ МОДЕРНИ СЛИКАР 167

Ana Pavlović
FROM THE PAINTING OF NATURE TO THE NATURE OF PAINTING
TURNER, THE FIRST MODERN PAINTER 178

Бранислав Тодић
ЈОВ ВАСИЛИЈЕВИЧ У КАРЛОВЦИМА 1743–1744. ГОДИНЕ 179

Branislav Todić
JOV VASILIJEVIČ IN KARLOVCI 1743-1744 197

Љиљана Стошић
БИБЛИЈА ЕКТИПА И ЖЕФАРОВИЋЕВО
„ОПИСАНИЈЕ ЈЕРУСАЛИМА“ 203

Ljiljana Stošić
BIBLIA ECTYPA AND ŽEFAROVIĆ'S OPISANIJE JERUSALIMA 209

Катарина Васић
БАКРОРЕЗНИ ПОРТРЕТ ПАТРИЈАРХА
АРСЕНИЈА IV ЈОВАНОВИЋА ШАКАБЕНТЕ ИЗ 1746. ГОДИНЕ 219

Katarina Vasić
A GRAPHIC PORTRAIT OF PATRIARCH ARSENIJE IV JOVANOVIĆ
FROM 1746, THE EXAMPLE OF A REPRESENTATIVE PORTRAIT IN
MORE RECENT SERBIAN ART 227

Жељка Темерински и Александра Нитић
ПОЈАС ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ ПЕТРА КОД НОВОГ ПАЗАРА
И ИДЕНТИФИКАЦИЈА РАШКОГ МИТРОПОЛИТА 231

Željka Temerinski and Aleksandra Nitić
THE BELT FROM SAINT PETER'S CHURCH NEAR NOVI PAZAR
AND THE IDENTIFICATION OF THE METROPOLITAN OF RASCIA 243

Мирослава Костић
ПРОСВЕТИТЕЉСКО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ 251

Miroslava Kostić
THE COMPREHENSION OF ART IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT 271

Мирослав Тимотијевић
КОМПОЗИЦИЈЕ СТЕФАНА ГАВРИЛОВИЋА
„ГАЈ МУЦИЈЕ СЦЕВОЛА ПРЕД ПОРСЕНОМ“ И „ТОМИРИДА
СА КИРОВОМ ГЛАВОМ“ КАО ПАТРИОТСКИ „EXEMPLUM VIRTUTIS“ 273

Miroslav Timotijević
STEFAN GAVRILOVIC'S COMPOSITIONS
GAIUS MUCIUS SCAEVOLA BEFORE PORSENNA AND TOMYRIS
BEFORE CYRUS' HEAD AS PATRIOTIC EXEMPLUM VIRTUTIS 303

Миодраг Јовановић
„ЖРТВА АВРАМОВА“ ЂУРЕ ЈАКШИЋА 311

Miodrag Jovanović
ABRAHAM'S SACRIFICE BY DJURA JAKŠIĆ 314

Бранко Чоловић
ПРИЛОЗИ ПОЗНАВАЊУ СЛИКАРА
ВУКА И КОНСТАНТИНА СУДАРЕВИЋА 317

Branko Čolović
CONTRIBUTIONS TO LEARNING MORE
ABOUT THE PAINTERS, VUKO AND KONSTANTIN SUDAREVIĆ 336

Петар Петровић
СВЕТИСЛАВ ПРЕДИЋ (1883-1957) 341

Petar Petrović
SVETISLAV PREDIĆ (1883-1957) 351

Драгутин Тошић
МАЛИША ГЛИШИЋ 359

Dragutin Tošić
MALIŠA GLIŠIĆ 390

Угљеша Рајчевић
СТАМЕНКО ЂУРЂЕВИЋ (1888-1941)
ВАЈАР И КЊИЖЕВНИК 415

Uglješa Rajčević
STAMENKO ĐURĐEVIĆ, SCULPTOR AND AUTHOR (1888-1941) 440

Јеша Денегри
ПАРИСКИ КРИТИЧАРСКИ ДНЕВНИК ПЕТРА ДОБРОВИЋА 449

Ješa Denegri
PETAR DOBROVIC'S PARIS DIARY OF ART REVIEWS 455

Вера Виријевић-Митровић
ПАРИСКИ ПЕРИОД ЉУБИЦЕ СОКИЋ 1936–39. 457

Vera Virijević-Mitrović
THE PARIS PERIOD OF LJUBICA SOKIĆ 1936–39 469

Јелена Стојановић
МОДЕРНИЗАМ И МУЗЕЈ: ДИЈАЛЕКТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ 471

Jelena Stojanović
MODERNISM AND THE MUSEUM:
THE DIALECTICS OF THE PERFORMATIVE 484

Мара Прохаска-Марковић
РЕЦЕПЦИЈА РАДА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
У ЛИСТУ ПОЛИТИКА (1904–1962) 485
Mara Prohaska-Marković
A REVIEW OF THE WORK OF THE NATIONAL MUSEUM
IN BELGRADE IN THE POLITIKA NEWSPAPER (1904-1962) 509

Бојан Поповић
СТВАРАЊЕ ЗБИРКЕ КОПИЈА ФРЕСАКА
И СРПСКО СТРУЧНО МНЕЊЕ XX ВЕКА 511
Bojan Popović
CREATING A COLLECTION OF COPIES OF FRESCOES
AND THE SERBIAN PROFESSIONAL PUBLIC IN THE XX CENTURY 518

Вања Краут
АКТИВНОСТ КАБИНЕТА ГРАФИКЕ ОД 1963. ДО 1992. ГОДИНЕ 521
Vanja KRAUT
ACTIVITIES OF THE GRAPHICS CABINET FROM 1963 TO 1992 528

Тијана Јовановић-Чешка
ДЕЛА ИЗ МУЗЕЈА ЈОЦЕ ВУЈИЋА У СЕНТИ
У ЛИКОВНОЈ ЗБИРЦИ ИСТОРИЈСКОГ МУЗЕЈА СРБИЈЕ 529
Tijana Jovanović-Češka
THE WORKS FROM THE JOCA VUJIĆ MUSEUM IN SENTA
IN THE ART COLLECTION OF THE HISTORICAL MUSEUM OF SERBIA 552

Rosa D' AMICO

УДК 7.033.
75.046.(497)

TEMI E SUGGESTIONI TRA LE SPONDE ADRIATICHE: TRACCIA PER ALCUNI PERCORSI

Mi sembra utile riprendere brevemente in quest'occasione il 'filo' dei tanti storici vincoli, troppo spesso dimenticati, tra le due sponde dell'Adriatico, particolarmente sviluppati nel '200 e in parte nel '300 quando l'Europa e il Mediterraneo costituivano una realtà 'aperta' e lo scambio tra Oriente e Occidente era naturale sia dal punto di vista politico che commerciale. Allora la grande esperienza della cultura bizantina costituiva ancora un modello di cui troviamo fitte tracce nel contemporaneo formarsi di importanti scuole pittoriche occidentali, soprattutto – per ragioni politiche e di vicinanza geografica – italiane. Queste ne ripresero, rielaborandoli, i più nobili esempi, e con essa dialogarono, al contrario di ciò che è stato affermato da una tradizione non ancora del tutto superata, che con il termine 'bizantino' identifica solo ciò che nell'arte italiana duecentesca è privo di valori autonomi, di spazio e di vita, dimostrando una totale 'mancanza di informazione ' sui maggiori monumenti di quella grande cultura. Non si intende ovviamente fornire un panorama completo dei tanti vincoli, diretti o mediati, che interessarono le diverse culture della penisola appenninica, ma segnalare alcuni spunti e suggerimenti in rapporto con ricerche già avviate [1].

---

1 Per le mie precedenti indagini su questi argomenti rimando in particolare a: *Quel 'filo' da Mileseva a Bologna*', in 'Strenna storica bolognese', 1997, pp. 237-26; *'Tra Oriente e Occidente attraverso l'Adriatico-due regine della Serbia del '200 a Bologna',* ivi, 1998, pp. 205-226; *Ponti distrutti-ponti da ricostruire-ancora il 'filo' tra Bologna e Belgrado*', ivi, 2000; *Alla confluenza tra fiumi e culture-Per la costruzione di nuovi ponti*', ivi, 2001, pp.247-266; *Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel XIII secolo:ancora tra le due sponde dell'Adriatico, in 'Il Trecento adriatico-Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente', cat. della mostra, Milano 2002, pp. 57-63; Antiche presenze serbe in Italia: storia e arte per la ricostruzione dei fili perduti*, in 'Strenna …', 2003, pp. 160-61; pp. 173-74, nota 10; *Percorsi iconografici e artistici tra '200 e '300. Da Siena a*

1) Cultura a confronto tra le sponde Adriatiche

E noto che nel '200 proprio la Serbia, al confine tra Oriente e Occidente, svolse un'importante ruolo nei rapporti culturali e politici tra le sponde adriatiche.

Non sarà necessario dilungarsi sugli stretti contatti – già ampiamente indagati -tra Venezia e il mondo bizantino nel suo complesso, ulteriormente sviluppati dopo il 1204 a seguito della conquista di Costantinopoli di cui la politica veneziana era stata principale responsabile. Varrà invece la pena soffermarsi brevemente sui naturali legami della città con la Dalmazia, e con la stessa Serbia, divenuti più forti anche per vincoli di parentela quando Stefano Nemanjic', che nel 1201 aveva ripudiato la moglie bizantina Eudossia, sposò, pochi anni dopo, la veneziana Anna, parente di Enrico Dandolo, ispiratore della 'diversione' della quarta crociata verso la capitale bizantina e personaggio tra i più influenti della città occupata.

Tra 1219 e 1220, due anni dopo l'invio della corona a Stefano da parte del papa Onorio III -forse proprio con l'intercessione di Venezia -, abili mosaicisti intervenivano nella Basilica di San Marco realizzando tra l'altro il monumentale *Cristo nell'orto degli ulivi*, in cui sono state spesso riconosciute dalla critica suggestioni bizantine di probabile mediazione balcanica. L'individuazione di simili contatti non appare fuori luogo in quella particolare congiuntura storica: le maestranze lì attive erano certo in rapporto con le tante botteghe 'itineranti' che, provenienti proprio da Costantinopoli e dai territori bizantini -come quelle chiamate negli stessi anni da Sava in Serbia, dove regnava accanto a Stefano una consanguinea dei dogi -cercavano e ottenevano prestigiosi lavori sia da committenti occidentali che orientali.

Anche dopo la riconquista di Costantinopoli da parte dei Paleologhi nel 1261Venezia, che custodiva ormai stabilmente reliquie ed opere d'arte sottratte alla capitale bizantina, e se ne sentiva più che mai 'erede' politica e culturale, mantenne un ruolo di prestigio in Oriente. La sua influenza crebbe lungo la sponda dalmata, dove dovette confrontarsi con le potenze lì presenti e con il regno serbo, cui apparteneva la Zeta.

Non è allora strano che sulla laguna si siano protratte più a lungo che in altri luoghi d'Italia, fin nel maturo '300, suggestioni dirette della cultura bizantina – anche nella versione 'serba', geograficamente confinante. Ne sono state individuate tracce nelle fasi ulteriori dei mosaici marciani, come in rari affreschi sopravvissuti realizzati tra gli ultimi decenni del '200 e i primi del '300: tra questi la *Sant'Elena e Santi* della chiesa di San Giovanni Decollato, dove, pur nelle discussioni circa la cronologia e accanto agli evidenti rapporti con

---

Venezia, ivi, 2004, pp.187-209; *si veda anche AA.VV., Tra le due sponde dell'Adriatico. La pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia (Bologna, Ferrara, Bari, Venezia), Ferrara 1999*

le 'novità' proposte in Italia al passaggio tra i due secoli, è stata suggerita anche la presenza di suggestioni risalenti al momento del classicismo bizantino, quale si era espresso soprattutto proprio nei cicli serbi, tra Mileseva (1222-28) e Sopocani (1263-68) [2]. Ancora più avanti nel '300, mentre nella stessa terraferma veneta cresceva il nuovo linguaggio nutrito di suggestioni gotiche e giottesche, a Venezia, dove pure queste non erano ignote, si verificò un vero e proprio 'revival' 'paleologo'. Ne è espressione il percorso di Paolo Veneziano, il più alto esponente della scuola dagli anni venti fin oltre la metà del secolo, le cui opere mature documentano maggiori contatti con la lingua 'greca' rispetto alla produzione giovanile.

Non dimentichiamo che testimonianze in rapporto con Paolo o con l'influenza dei suoi modi si diffusero sia lungo la costa italiana che sul litorale dalmata, in centri marittimi e commerciali che, spesso dominati culturalmente dai modi occidentali, costituivano anche tramite con l'interno balcanico e con la Serbia: si ricordi il *Crocifisso* per la chiesa domenicana di Dubrovnik – Ragusa, città che aveva sempre mantenuto la sua indipendenza malgrado l'alternarsi lungo la costa di potenti dominatori, e che fin dal nascere del regno dei Nemanja era entrata in rapporti-spesso conflittuali-anche con il vicino Stato.

La *Dormizione della Vergine* (1333) del Museo di Vicenza rappresenta il passaggio tra i due momenti di Paolo, unendo all'aggiornamento sul 'dipingere unito ' di Giotto suggestivi contatti con i ricordi del classicismo neoellenistico, memore ancora delle 'versioni' serbe.

Alla fine del secondo decennio del '200 è legata a simile circolazione di cultura anche la committenza di importanti cantieri artistici promossi a Roma dal ricordato papa Onorio III. In assenza di botteghe locali esperte nell'arte del mosaico, questi, per realizzare la nuova decorazione di San Paolo (e forse anche di San Pietro), chiamò maestranze provenienti proprio da Venezia – anche se non necessariamente originarie della città. Le date sono vicine a quelle cui risale il *Cristo nell'orto degli ulivi*: e simili riflessi bizantino-balcanici sono stati suggeriti da una parte degli studiosi anche in quanto sopravvissuto dei cicli romani. Non può scartarsi l'ipotesi che Onorio abbia inteso affidare i suoi 'moderni' cantieri a quelle stesse collaudate botteghe, già a lui note, o a maestranze di simile educazione, in cui potevano riscontrarsi indizi di una cultura affine a quella presente nei coevi affreschi della Serbia, dove, accanto alla veneziana Anna, regnava Stefano, cui lui stesso aveva inviato poco prima la corona di re.

Di simili suggestioni, già segnalate da parte della critica nella Roma di Onorio III, troviamo più chiare tracce più avanti, specie negli ultimi decenni

---

2 V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di 'maniera greca' nel Veneto e in Emilia,* in 'Zograf 2004-2005, pp.63-80, in particolare pp. 74-76, foto 17-21.

del '200, e in particolare durante il breve ma importante pontificato del colto francescano Niccolò IV (1288-92). Erano gli anni in cui andava assumendo un sempre più forte ruolo nella politica e nella diffusione di cultura la potente dinastia francese degli Angiò. Spesso coinvolta nelle coalizioni antibizantine, cui partecipò anche la Serbia, nel tardo '200 essa governava in Italia gran parte del sud e sosteneva il papato, le città guelfe e l'ordine francescano. Nel 1310, con l'elezione di Carlo Roberto, sarebbe entrata nel suo raggio d'azione anche l'Ungheria – allora estesa fin sulla costa dalmata-e di lì a poco l'Albania.

Del papa francescano, che risentì sempre la suggestione del soggiorno giovanile a Costantinopoli, va ricordato il rapporto con una tra le più influenti figure occidentali alla corte serba del '200: Elena, vedova di Uros I, che aveva vincoli di parentela con gli stessi Angioini, Sempre 'tramite' tra i due mondi di cui faceva parte, legata al regno serbo e all'ortodossia, ma giudicata dai papi 'fedele figlia della Chiesa'., all'inizio dell'ultimo decennio ella fece dono a Niccolò della nota icona oggi nel Tesoro di San Pietro[3]. E' interessante la coincidenza tra gli anni in cui questi fu papa e la fondazione di importanti monasteri francescani promossa proprio da Elena intorno al 1290, e in particolare nel 1288, nei territori della Zeta assegnatigli dopo il 1277 [4].

In quel periodo, in cui si intersecano tanti percorsi storici e culturali, furono avviati a Roma cantieri artistici in cui sono stati pure riconosciuti, accanto a tante 'novità', richiami alla più nobile arte bizantina e ai modi di cui resta traccia soprattutto nei monasteri serbi[5]. La presenza di tangenze vicine a Sopocani viene suggerita nei *mosaici absidali* di Santa Maria Maggiore (foto 1)e negli *Apostoli* nell'antica decorazione di San Giovanni in Laterano, del maestro romano Jacopo Torriti, francescano come il papa[6]. Ed echi dalla più antica pittura di Mileseva tornano ancora-pur nella diversità stilistica -nel *Padre Eterno*, protagonista della sua *Creazione* in San Francesco ad Assisi[7].

Simili parallelismi vengono rintracciati anche nel *Cristo* del *Giudizio Universale* in Santa Cecilia in Trastevere e nei mosaici con *Storie della Vergine* per Santa Maria in Trastevere, di Pietro Cavallini, il maggior pittore del tempo

---

3 R. D'Amico, '*Per la storia dell'icona serba del Vaticano: il rapporto con le vicende della Basilica di San Pietro e una sua 'replica' seicentesca a Fano*' in 'Zograf', 2000, pp. 89-100

4 G. Subotić, *Kraljica Jelena Anžujska — ktitor crkvenih spomenika u Primorju*, in 'Istorijski glasnik' 1-2, 1958, pp.131-147.

5 G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo,* Roma 1988; V. Pace, *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani*, in 'Arte a Roma nel medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri', Napoli 2000 , p. 305 segg,

6 V. Pace, *Jacopo Torriti frate, architetto e ' pictor',* in op. cit., p. 399 sgg.

7 V. Pace, *Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni*, ivi, p. 287 sgg., (p. 294). Per i *Santi* di Santa Maria Maggiore e Sopoćani, E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, DOP 20, 1966, p. 25 segg.; per i confronti tra il ciclo serbo e la pittura assisiate e romana, O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, pp. 226-227.

a Roma: nel *Bagno di Maria Bambina* nella *Natività della Madonna* (foto 2) si può riconoscere la versione del tema più vicina a quella dipinta dal grande maestro di Sopocani nella Chiesa della Trinità.

Anche nell'Emilia e Romagna del '200 più di un segno indica la presenza di suggestioni culturali non legate solo a suggestioni genericamente 'bizantine', ma anche più propriamente balcaniche, ricevute in modo diretto, o mediate dall'altra sponda adriatica. Le tracce di tali passaggi, già suggerite e di recente confermate negli *affreschi del Battistero di Parma* e in quelli *di San Bartolo a Ferrara*[8], possono seguirsi, tra fine secolo e primi del 300, anche a Rimini. Importante nodo di comunicazione, in cui la 'mobilità degli uomini, della cultura e della lingua' aveva portato ad usare il greco anche nella pittura su tavola, la città era allora uno dei luoghi più attivi tra Adriatico e Pianura Padana, in naturale rapporto, come la stessa Venezia e gli altri centri del litorale, con le città marittime delle due coste[9].

Nel 1295, con la vittoria della 'parte guelfa', di cui era illustre esponente, aveva lì assunto il potere Malatesta, capostipite della dinastia dello stesso nome. Naturale fu il suo rapporto con Angioini e Francescani, e con la cultura di cui essi erano portatori[10]. Erano gli anni in cui nascevano i fermenti che avrebbero portato alla formazione del nuovo linguaggio pittorico riminese. Testimoniato da artisti spesso attivi proprio per chiese francescane, questo si svilupperà lungo l'Adriatico, unendo al rapporto con i modi aggiornati di Giotto, che gradualmente prevalsero, i riflessi della tradizione locale duecentesca e delle possibili suggestioni oltre adriatiche. Anche Rimini – come Venezia, e altre realtà legate a simile circolazione di cultura-ebbe allora un suo ruolo anche per l'arrivo e la rielaborazione di modelli di origine balcanica[11]. Ne resta traccia in uno dei primi esponenti della scuola, Giovanni, che 'tradusse', anche se con 'un esito formale completamente diverso', un tema poco diffuso in Italia, ma ben noto proprio nei Balcani: la *Madonna Pelagonitissa*. La sua *tavola nel Museo Civico di Faenza* (foto 3) che, come testimoniano i *Santi* nel registro inferiore, è pure di committenza francescana -richiama in modo stringente proprio quell'iconografia che, a conferma della probabile primogenitura svolta da questo territorio nella trasmissione del soggetto, torna anche nella *Madonna* oggi all'Ermitage, del 'Maestro di Forlì', attivo tra 1280 e 1310, forse pure romagnolo[12].

---

8 V. Pace, in 'Zograf', *cit.*

9 G. Valagussa, in *'La pittura riminese del '300'*, cat. della mostra, Rimini 1997, con bibliografia.

10 G. Valagussa, in *'La pittura riminese del '300'*, cat. della mostra, Rimini 1997, con bibliografia

11 L'influsso riminese è segnalata da D.Benati *(ivi)* anche in alcuni artisti 'attivi lungo la costa adriatica, dalla riviera romagnola e marchigiana alla Dalmazia, tra fine '200 e inizi del '300'. Segno di un rapporto che merita ulteriori approfondimenti.

12 G. Valagussa, *cit.*

Conferme di una più complessa circolazione culturale possono individuarsi ancora nella Bologna gotica dei primi decenni del '300: città ricca di scambi, sede di una prestigiosa Università, in cui il dibattito culturale era molto vivo, e dove pure era profonda l'influenza degli ordini religiosi. Anche a Bologna, nel 1274, aveva trionfato la parte guelfa, sostenuta dagli angioini, e nel 1278 era stato lo stesso Carlo D'Angiò a sancire la devoluzione della città al papa. Già allora quelle presenze avevano potuto costituire elemento di mediazione culturale, in un momento in cui forti – e non in contraddizione-erano le suggestioni di diretta matrice bizantina[13], accanto a quelle toscane e veneziane. Il rapporto con la cultura francese, e gotica, raggiunse poi il culmine nel periodo del papato avignonese, specie tra 1328 e 1334, quando, sotto il legato Bertrand du Puget, Bologna fu per breve tempo identificata quale possibile nuova sede italiana della corte pontificia.

In questo clima complesso si formava anche qui un'autonoma scuola pittorica, nutrita di tante diverse suggestioni: fin dall'inizio a confronto con le contemporanee esperienze riminesi, presenti anche in città[14], con la vicina cultura toscana e senese, e con il gotico d'oltralpe, mentre restava aperto il dialogo con Venezia e si sedimentavano le esperienze 'bizantine' del secolo passato

Le ricerche, approfondite in anni recenti, stanno consentendo di rileggere da questa particolare angolatura, pur nell'ambito di un linguaggio che si rinnova, anche vari momenti della cultura toscana del '200. Già riconosciuti in particolare a Pisa, collegata a Costantinopoli da storici vincoli politici e commerciali, gli indizi di simili ascendenze possono rintracciarsi persino nella 'gotica' Siena, e nello stesso 'padre' della pittura locale, Duccio di Boninsegna, Nella vetrata per l'abside del Duomo, ad esempio, il *Cristo* della *Dormizione della Vergine* (foto 4), pur tradotto in una nuova lingua, presenta straordinari contatti con la stessa figura nella scena di Sopocani, mentre *i Santi* nei lati trovano riferimenti nella cultura che aveva prodotto in Serbia Mileseva; fatto che può testimoniare l'accostamento a modelli affini..

A conferma di tanti 'passaggi' possiamo oggi aggiungere la riscoperta, nella 'cripta, sotto il Duomo, di importanti pitture del '200, rese pubbliche in occasione della mostra su Duccio e sul momento formativo della scuola artistica della città[15].

---

13 Di queste rimane testimonianza nel 200 nella miniatura, specie nel *Maestro di Gerona*, attivo anche per i francescani bolognesi, e in rari *affreschi,in Santo Stefano* e in *San Giacomo Maggiore*.

14 Negli anni venti i francescani commissionarono al riminese Francesco il ciclo con *Storie di Cristo e del Santo* per il Refettorio del loro Convento, in cui pure, accanto all'esperienza giottesca, non mancano tracce dell'attenzione rivolta dalla più antica scuola di Rimini alla cultura diffusa lungo le due sponde dell'Adriatico. La scena nel timpano, o il busto del *Cristo risorto*, già al centro del registro inferiore, richiamano modelli di matrice bizantina (vedi *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico a Bologna*', catalogo della mostra, a cura di R. D'Amico e M. Medica, Bologna 1990).

15 *A. Bagnoli, Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in 'Sotto il Duomo di Siena', Siena 2003. Di recente accenna agli affreschi senesi anche V. Pace, in 'Zograf' , *cit*.

Una accanto all'altra sulla stessa parete, la *Crocifissione ,il Compianto su Cristo e la Deposizione* ripropongono le scansioni degli stessi soggetti nelle tavolette con *Storie di Cristo*, in Pinacoteca a Siena e in varie collocazioni[16]: nella *Deposizione* di questa serie già un'ipotesi del Millet, raccolta da Radojcic[17], suggeriva rapporti con la versione nello spazio sotto la cupola di Mileseva[18].

Anche se un'identica iconografia caratterizza il tema sia negli affreschi e nelle icone d'Oriente che nelle loro riprese occidentali[19]; tanto che, tradotta in un diverso impianto formale, essa è ancora presente nella pittura gotica, l'esame diretto dell'affresco senese[20] (foto 5, 5a, 5b) permette di individuarvi più precise aderenze alla rappresentazione del ciclo serbo, confermando l'intuizione già espressa in rapporto alla tavoletta.

Non si intende ovviamente riferire il riscoperto dipinto ad un maestro di diretta ascendenza bizantina. Oltre alla condizione conservativa (a Mileseva molte zone sono andate perdute), contribuisce a differenziarne l'effetto il diverso uso della linea e la differente impostazione cromatica. Nel dipinto serbo le figure si stagliavano sullo splendente fondo oro, imitazione del mosaico, di cui resta quasi solo la preparazione. Sugli armonici accostamenti di toni freddi, soprattutto verdi e bianchi, si impone lì il blu intenso della veste della Vergine, drammatica nella rigida fissità del corpo e nell'avvicinarsi della testa al volto del Figlio. A Siena, dove il fondale è azzurro[21], prevalgono intonazioni calde, basate su variazioni del rosso nell'abito della Madonna e dell'ultima figura a destra, mentre l'oro illumina solo gli ornamenti sul perizoma di Cristo. Malgrado le naturali differenze, dovute al confronto con una diversa cultura, andrà però riconosciuto che qui l'artista 'moderno' cerca di adeguarsi all'armonia stilistica e compositiva del modello di riferimento di cui il dipinto di Mileseva resta squisito testimone. Alcune cadenze quasi 'trascritte' da uno stesso disegno, evidenziabili nella resa di alcuni volti, nelle *Pie donne*, o nel *Niccodemo* inginocchiato, evidenziano veri e propri prestiti anche formali.

---

16 P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena -I dipinti dal XII al XV secolo,* Genova 1977, pp. 28; 30, fig. 15; L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme'*, in 'Prospettiva', 1991, n. 61, pp. 6-20; A. Bagnoli, *cit.*, p. 145, nota 11

17 S. Radojčić, *Mileševa,* Beograd 1963, pp. 26-27; nota 2.

18 Rimando a *'Percorsi iconografici…'*, 2004, *cit.*

19 Si vedano gli *affreschi* nella *chiesa dei Santi Apostoli a Venezia* e nel *Duomo di Aquileia*, (S. Radojcic', *cit.*; V. Pace, in 'Zograf', *cit.*), o le testimonianze di ovvia osservanza bizantina presenti dalla Puglia alla Sicilia.

20 A. Bagnoli, *cit.*, pp. 107-147, figg. p. 129, 131, 140.

21 La sua straordinaria conservazione permette di immaginare quale doveva essere in origine la qualità del prezioso oltremare, ormai difficilmente leggibile in molte delle opere pervenute.

2) Un tema iconografico tra oriente e occidente: dall' annunziata alla madonna operosa

Nelle pitture sotto il Duomo senese compare anche un'*Annunziata*. Prendendo spunto dalla sua presenza nel ciclo sarà interessante per il 'confronto' tra Oriente e Occidente ripercorrere l' itinerario di questo diffusissimo tema, per accennare ai sottili passaggi attraverso cui si è differenziato nelle due culture, portando alla nascita di nuove interpretazioni.

Come le *Scene della Passione*, anche l'*Annunziata* ripropone a Siena l'iconografia, quasi ricalcata sui prototipi bizantini, di tavolette dedicate al soggetto ai primordi della scuola[22]: tra queste la versione ora a Princeton, attribuita a Guido da Siena[23], o quella nel *Dossale di San Pietro* della Pinacoteca senese[24]. La struttura compositiva è nelle tre opere quasi identica, ma solo nell'ultima può riconoscersi un più preciso accostamento alla lettura 'orientale' del tema, tratta dall'apocrifo Protovangelo di Giacomo: rara in Italia, dove compare quasi esclusivamente in icone e dipinti di origine o 'imitazione' bizantina, raffigurava Maria, nel momento dell'Annunciazione, intenta a filare 'con la porpora ' la cortina del Tempio.

Nel *Dossale* la Vergine ha in una mano il fuso e con l'altra dipana il filo (anche se bianco, e non rosso come nei prototipi): elementi assenti nelle altre due opere. Un particolare come questo, solo in apparenza di scarso rilievo figurativo, produce un notevole cambiamento in opere coeve legate allo stesso ambiente, testimoniando il 'passaggio' tra due momenti culturali. Le altre versioni colgono sì gli elementi figurativi presenti nella tavola della Pinacoteca, mutandone però il significato. Il gesto delle mani della Vergine, lì in rapporto con la presenza di fuso e filo, eccezionale nell'arte italiana, trova una giustificazione 'emotiva' anche nei dipinti dove questi non compaiono, sottolineando l'atteggiamento di 'sorpresa' e il ritrarsi di Maria, tipici dell'iconografia occidentale. Nella nuova lettura, che sostituisce in breve l'antico modulo bizantino, la Vergine non 'lavora', ma prega, legge, e mostra sottomissione e/o meraviglia. Pochi anni dopo, ancora a Siena, nel retro della *Maestà* di Duccio per il Duomo, nella mano dell' *Annunziata* che in origine tratteneva il fuso compare un libro, segno dello stabilirsi del nuovo modello.

Del 'filo', che allora scompare nelle versioni italiane dell'*Annunciata*, si identificano più avanti nuove tracce, che permettono di seguirne un diverso percorso. Un primo indizio ci porta nella Bologna del '300, dove già si è ricordata, accanto alle novità gotiche, la presenza di una più vasta circolazione di cultura. Lì, a partire dal 1330, era stato chiamato ad operare in San Francesco il

---

22 A. Bagnoli, *cit*., p. 107; p. 109, fig. 4; p. 110, fig 5.

23 *ivi*,, p. 109, fig. 2; p. 145, nota 5.

24 *ivi*., p. 109, fig. 3.

giovane Vitale, esponente della 'nuova' scuola pittorica, la cui ricca attività per i francescani resta testimoniata da pochi importanti frammenti: l'acquisizione più recente è la *Madonna del Ricamo*, affresco staccato nel 1803 da un pilastro presso l'altare della Basilica, datato per caratteri storici e stilistici proprio agli anni trenta del '300 (foto 6).

Il particolare tema iconografico del dipinto, da cui è derivata la sua denominazione e il collegamento alla storia del 'filo', è stato riconosciuto, insieme agli straordinari caratteri tecnici e stilistici, a seguito delle ricerche effettuate nel 1978 in occasione del restauro[25]. Intervenendo sull'opera, la ricchezza stessa della materia fece presto sospettare che vi fosse presente una costruzione più complessa di quella consueta dell'affresco. I caratteri materiali ricordavano quelli che, perduti per vicende storiche e fraintendimenti restaurativi in molte opere del '300, erano stati individuati qualche anno prima nei laterali di una *Crocifissione* su tavola di Pietro da Rimini della Walters Art Gallery a Baltimora, pure datata ai primi decenni del '300, dove apparivano in molte parti intatti gli originari spessori. Le analisi chimiche, collegate ad un'approfondita conoscenza della materia[26], avevano lì identificato la presenza di olio nella preparazione dei verdi, confermandovi l'uso di leganti fino ad allora poco riconosciuti nel '300 italiano: ciò apriva una prospettiva più vasta di quella tradizionale secondo cui l'uso dell'olio in pittura poteva identificarsi solo a partire dal pieno '400, tra le Fiandre e Venezia.

Lo stesso impatto visivo delle ricche stratificazioni suggeriva nella *Madonna* di Vitale l'esistenza di forti parallelismi con l'opera di Pietro, ma anche con alcune tavole meglio conservate dello stesso maestro[27]. Si suppose perciò che anche su muro egli usasse colori e velature per ricercare effetti propri della più ricca pittura su tavola, con una tecnica che, come a Baltimora, pareva indicare la presenza di veicoli resinosi insieme a tempera e uovo sia negli impasti che in superficie. Le analisi effettuate a seguito di tali osservazioni confermarono in effetti in molte zone la presenza di rifiniture a tempera, ma anche ad olio: in particolare il risvolto verde del manto della Vergine rivelò l'uso di verderame trasparente, applicabile solo con leganti oleoresinosi.

Raramente simili materiali erano stati riconosciuti nella pittura murale italiana del tempo, se si escludono isolate conferme della presenza di missio-

---

25 Il restauro è stato curato da Camillo Tarozzi : la ricerca che ha portato all'importante scoperta qui segnalata è stata il risultato dalla costante comunicazione reciproca (vedi R. D'Amico, '*Restauri di pitture murali del Trecento bolognese-Nuovi contributi per un itinerario gotico*, in 'Itinerari', IV, 1986). Per la vicenda del tema qui riassunta, *'Percorsi iconografici…', cit.*

26 cfr. M. Johnson-E.Packard, *Metods used for the identification of binding media in Italian Paintings of fiftteenth and sixteenth centuries,* in 'Studies in Conservation ' n. 16 (1971), pp. 145-154; E. Peters Bowron, *Oil and Tempera Mediums in Early Italian Painting,* in 'Apollo' 1974.

27 Si veda il cuscino rosso – tuttora integro – dell'*Incoronazione* di Budrio, o le velature trasparenti sul fondo dorato della *Crocifissione* Johnson di Filadelfia.

ni oleose come base di foglie d'oro, argento e stagno: la più diffusa pratica di restauro, in nome di motivazioni estetiche o scientifiche, contraddiceva anzi spesso la stessa persistenza di materiali che, giudicati aggiunte posteriori, si rivelano invece parte integrante di una costruzione per trasparenze e sovrapposizioni.

Ulteriori prove della loro appartenenza all'originale vennero nel caso della *Madonna* vitalesca dal confronto analitico con altri dipinti su muro dell'artista, come le *Storie della Maddalena* in Santa Maria dei Servi, dove olio e tempera sono ancora più diffusi. E simili rilievi, opacità, riflettenze sono presenti anche nei murali di Simone Martini e della sua scuola, e in ciò che resta ben conservato negli affreschi degli stessi riminesi.

Gli esami che evidenziarono la straordinaria costruzione materica della *Madonna del Ricamo* permisero di individuare, sia pur in negativo, anche quelli che erano stati i ricchi motivi decorativi sulla veste della Vergine, e di riconoscervi l'inedita presenza di un filo, bianco e sottile, che, partendo dalla mano in alto-tra le cui dita è la traccia di un ago-raggiunge il tessuto in basso, trasparente, allusivo alla seta, su cui l'elegante disegno a ellissi incrociate, evidenziato in biacca, costruisce un ricamo, 'non finito' sul lato destro.

Gli studi avviati a seguito di tale importante scoperta hanno permesso di collegare la rinnovata presenza del filo – ovvero della *Madonna operosa*-con iconografie mariane occidentali i cui possibili prototipi sono pure rintracciabili a Siena[28]. Esse si basano su una diversa lettura delle fonti apocrife, comparate con testi moderni legati alla spiritualità degli ordini mendicanti, come le *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura, di ambito francescano: lì era presente il suggestivo racconto della Vergine che cuce una veste per il piccolo Gesù, in un unico pezzo come la tunica della Passione, cui allude simbolicamente.

Spesso il tema della *Madonna operosa* compare a fianco di un altro soggetto 'nuovo', la *Madonna dell'Umiltà*: pure nato in rapporto alle necessità devozionali degli Ordini, specie dei francescani, e delle Confraternite da loro create, in cui il culto mariano assumeva grande rilievo, ne troviamo esempi in opere senesi, come l'affresco di Simone Martini ad Avignone (1343), o dipinti legati ai Lorenzetti. La *Vergine allattante* seduta in terra su un cuscino, in segno di 'umiltà'; è spesso in un giardino – simbolico 'hortus conclusus'-e/o entro una mandorla luminosa, con rimandi alla *Donna dell'Apocalisse* -la luna ai piedi, le dodici stelle intorno alla testa[29].

---

28 R. Gibbs, *Tomaso da Modena,* Cambridge 1989, pp. 44-45; R. D'Amico, *Restauri…, cit*., pp. 52-57; *AA.VV., Francesco da Rimini…*, cat. cit., pp. 43-50; pp. 88-90.

29 M Meiss, *La Madonna dell'Umiltà,* in 'Painting in Florence and Siena after the Black Death', Princeton; R. D'Amico, *'Nuovi appunti per il Trecento bolognese: la Madonna col Bambino di Simone dei Crocefissi in San Martino*, in 'Strenna storica bolognese', 1985, pp. 99-115.

Lo sviluppo parallelo dei due temi è stato riconosciuto intorno alla metà del '300 ancora in opere toscane[30], tra cui tre dipinti, avvicinati al senese Niccolò di Bonaccorso: due *Madonne*, una già a Baltimora, l'altra al Louvre, e un dittico con la *Madonna e San Gerolamo* nel Museo di Filadelfia (foto 7). In tutti dietro la canonica *Madonna dell'Umiltà* in primo piano compare un ripiano su cui poggiano rocchetti di filo colorato, e, negli esemplari di Baltimora e del Louvre, anche un lavoro a maglia con i ferri incrociati. Anche se in queste tavole la Vergine non è rappresentata 'mentre' lavora, l'allusiva presenza di quegli elementi ne collega l'originale lettura con la trasposizione dell'antica *Madonna operosa* in un nuovo linguaggio.

Un'ulteriore interpretazione trecentesca raffigura peraltro la Vergine proprio nell"atto' di sferruzzare o cucire, con accanto il Bambino già cresciuto che l'aiuta: ne sono esempio la *Sacra Famiglia* a Berna, collezione Abegg Stitfung, legata a Pietro Lorenzetti (foto 8), e un affresco staccato di metà secolo oggi nel Museo di Santa Croce a Firenze, in cui la Vergine cuce, e Gesù, in piedi, le porge il filo.

Sono raffigurate 'mentre' lavorano anche le due '*Madonne operose*', individuate prima dell'affresco di Vitale nell'Emilia del '300

E' datato intorno alla metà del secolo, poco prima della partenza per Treviso (1348-49), l' *altarolo* di Tomaso da Modena della Pinacoteca bolognese: nel registro mediano, la *Madonna gravida con un libro* vi è accostata alla *Madonna del Latte* e appunto ad una '*Madonna operosa*', che ' fa la calza', con i ferri tra le mani.

In quegli stessi anni anche lo stesso maturo Vitale aveva trattato quel raro soggetto nella raffinata *Madonna col Bambino* del Museo Poldi Pezzoli di Milano (foto 9), il cui tema effettivo non è stato a lungo riconosciuto, soprattutto per l'errata lettura degli oggetti con cui il piccolo Gesù sembra giocare. Tradizionalmente interpretati come 'boccette da profumo', secondo quanto invece già sostenuto da Van Marle, e per confronto con i simili elementi presenti nelle *Madonne* toscane, questi sono invece identificabili proprio con rocchetti di filo colorato. Anche qui, come nella tavola di Berna, il Bambino 'aiuta' la Madre nel lavoro, porgendole il 'filo', preso da uno dei vicini rocchetti[31].

---

30 R. Gibbs, *Tomaso da Modena*, loc. cit; R. D'Amico, *Restauri…, cit.*

31 Negli ultimi anni quaranta del '300 o ai primi del decennio successivo lo stesso Vitale aveva trattato anche un tema 'bizantino' ormai desueto in Italia, accettandone il senso ma trasformandolo sottilmente. Presso la porta laterale del Duomo di Udine un suo affresco raffigura una giovane donna seduta, che si ritrae per la sorpresa. Certo un'*Annunziata*. La Vergine non ha tra le mani il fuso, ma accanto a lei sono rocchetti di filo, attributo allora già presente nelle ricordate *Madonne operose*.
Una 'traccia' precedente della nuova interpretazione dell'*Annunziata* è costituita dall'affresco di San Benedetto a Brindisi, pubblicato da Rosa Lorusso *('La Puglia e i rapporti con il mondo balcanico…,*in 'Tra le due sponde…', *cat. cit.,* p. 179 fig. 17; p.180), dove è raffigurata non con il fuso, ma con un ago in mano.

Per quanto fino ad oggi noto, la *Madonna del Ricamo*, databile agli anni trenta, è da ritenere una delle prime *Madonne operose* italiane. In quell'opera il giovane Vitale aveva interpretato il soggetto in modo indipendente: la protagonista non fila, come nelle *Annunziate* bizantine , non lavora ai ferri o cuce – come nelle *Madonne* italiane, ma 'ricama' con un filo di seta. Forse non è un caso, se nello stesso periodo si sviluppava proprio a Bologna la tessitura della seta, allora da poco importata da Lucca. L'opportunità di esaltare la crescita della nuova attività economica, anche collegandola ad un'iconografia 'nobile' che aveva il suo punto di partenza nel rispettato Oriente, potette essere tra le ragioni che portarono i committenti e Vitale a rappresentare, accanto all'altare della Basilica francescana, legata al culto mariano, una *Madonna* dall'atteggiamento meno convenzionale[32].

Pur presente, il 'filo' – che dal punto di vista materiale è solo un sottilissimo 'segno' bianco-non risultava qui facilmente leggibile ad una generica lettura, tanto che alcuni storici hanno anche dubitato della stessa possibilità di identificare quella 'traccia' come parte integrante della materia originale, e con ciò di collegare l'immagine con il tema iconografico su cui, a seguito della sua scoperta, si è ripreso a indagare. Proprio quel 'filo' e il suo difficile riconoscimento è diventato,al momento di inaugurare lo scambio culturale tra le nostre terre, simbolo dei tanti fili che collegano popoli e culture diverse, e che troppo spesso non vengono riconosciuti: simbolo della volontà d'incontro e dei progetti che siamo riusciti a concludere positivamente nel corso degli ultimi anni.

32 *Restauri*…, pp.41-46; R. Gibbs, in *Francesco da Rimini* …, pp. 83-84, scheda n. 6.

Роза Д' АМИКО

УМЕТНИЧКЕ ТЕМЕ И УТИЦАЈИ ИЗМЕЂУ ДВЕ ОБАЛЕ ЈАДРАНСКОГ МОРА

Резиме

У тексту се трага за путевима којима је долазило до размене тема и утицаја на подручју уметничког стварања у областима које окружују Јадранско море, прецизније у средњовековној Србији и на Апенинском полуострву. Текст је подељен на два поглавља. У првом, под насловом Сучељавање култура на обалама Јадрана, помињу се уметнички центри у Италији где су запажени утицаји византијске уметности, који су понегде прихваћени посредством Србије. Реч је о Венецији (мозаици Светог Марка, фреске у цркви Усековања св. Јована Претече, делатност Паола Венецијана), Риму (мозаици Св. Павла, дела Јакопа Торитија у Санта Марија Мађоре и Светом Јовану Латеранском, дела Пиетра Кавалинија), Парми (крстионица), Ферари (Сан Бартоло), Риминију (Богородица Пелагонитиса Ђованија да Римини), Болоњи и Сијени (Дучова дела, недавно откривене фреске у крипти под катедралом). Једна од фресака нађених у крипти катедрале у Сијени -Благовести представља главну тему другог поглавља текста. У њему се даје кратак преглед развоја иконографије Благовести, нарочито у Италији, где су се на основу византијских прототипова временом изнедрила нова решења, каква је, на пример, Madonna Operosa (представа Богородице које се бави ручним радом).

1. Јакопо Торити,
Успење Богородице,
детаљ мозаика у апсиди,
Рим, Санта Марија Мађоре

1 Jacopo Torriti,
Dormizione della Vergine,
mosaici absidali / particolare,
Roma, Santa Maria Maggiore

2. Пјетро Кавалини,
Рођење Богородсице, детаљ мозаика,
Рим, Санта Марија у Трастевереу

2 Pietro Cavallini, Nascita della Vergine,
mosaici / particolare,
Roma, Santa Maria in Trastevere

3. Ђовани да Римини,
Богородица с Христом и светитељима,
Градски музеј Фаенца

3 Giovanni da Rimini, Madonna con il
Bambino e Santi, Faenza, Museo Civico

4. Дучо ди Бонисења, Успење Богородице, детаљ са представом апостола, витражи из апсиде, Сијена, Дуомо

4 Duccio di Boninsegna, Dormizione della Vergine, vetrata nell-abside, particolare di un apostolo, Siena, Duomo

5. Сијенски мајстор из XIII века, Скидање с крста, фреска, капела испод апсиде, Сијена, Дуомо

5 Maestro senese del secolo XIII, Deposizione di Cristo, affresco, cappella sotto l-abside, Siena, Duomo

5а. Сијенски мајстор из XIII века, детаљ композиције Скидање с крста, капела испод апсиде, Сијена, Дуомо

5a Maestro senese del secolo XIII, particolare della Deposizione di Cristo, cappella sotto l-abside, Siena, Duomo

5б. Сијенски мајстор из XIII века, Распеће, фреска, капела испод апсиде, Сијена, Дуомо

5b Maestro senese del secolo XIII, Crocefissione, affresco, cappella sotto l-abside, Siena, Duomo

6. Витале да Болоња, Богородица која везе, Национална пинакотека, Болоња

6 Vitale da Bologna, Madonna del Ricamo, Bologna, Pinacoteca Nazionale

7. Сијенски мајстор XIV века, Свети Јероним/Madonna dell'Umiltà, диптих , Колекција Џонсон, Филаделфија

7 Pittore senese secolo XIV, San Gerolamo/ Madonna dell'Umiltà, dittico, Filadelfia, Collezione Jonhson

8. Сијенски мајстор XIV века, Света породица, Абег фондација, Берн

8 Maestro senese secolo XIV, Sacra Famiglia, Abegg Fondazione, Berna

9. Витале да Болоња, Madonna dell'Umiltà и две светитељке, Музеј Полди Пецоли, Милано

9 Vitale da Bologna, Madonna dell' Umiltà e due sante, Museo Poldi Pezzoli, Milano

Смиљка ГАБЕЛИЋ

УДК 730.046(497.11):27-36
72.6.54.591(497.11)

ПРЕДСТАВЕ СВ. ДАДЕ И СВ. ГОВДЕЛАЈА

На стакленим плочама са снимцима из прве половине XX века које се налазе у Народном музеју у Београду чува се велико документарно богатство, посебно драгоцено у оним случајевима када су споменици накнадно пострадали или бивали оштећени самим протоком времена. Манастир Сисојевац са црквом Преображења у источној Србији, основан вероватно у првим деценијама XV века и у неком времену запустео, до пре пола столећа стајао је у рушевинама.[1] Снимци остатака сисојевачког храма и његових фресака начињени су током рашчишћавања овог локалитета, које је 1930. године започео београдски Народни музеј под руководством В. Петковића.[2] На снимцима је забележено стање већ увелико оштећених фресака, но које је ипак знатно боље од данашњег. Рестаурација цркве започета је и њен живопис превентивно опшивен 1952. године, када су установљени и остаци манастирских зидова.[3] Архитектонски, храм је обнављан од 1972. до 1980. године и касније, те се његов веома оштећен и слабо читљиви средњовековни живопис нашао заштићен кровом.[4] То сликарство потиче по свој прилици из

1 Чланак представља део саопштења *Љубостиња и Сисојевац* које је прочитано на међународном научном скупу *Србија и византијска периферија око 1400. године* (27-28. август 2003. године, Трстеник).

2 В. Р. Петковић, *Историјско-уметнички музеј у 1931. год.,* Годишњак СКА 40, за 1931, Београд 1932, 225-226; уп. Г. Томић, *Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1955. године (за време управе В. Петковића),* Зборник НМБ XVI-2, Београд 1982, 249.

3 Б. Вуловић, *Конзервација рушевина Сисојевца,* Саопштења, I, Београд 1956, 59-60; исти, *Конзерваторске белешке са терена,* Зборник Архитектонског факултета 4/3, Београд 1958, 3-7. За изглед цркве док се налазила у рушевинама – В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српскога народа*, Београд 1950, 297, сл. 938-943, где је и први попис фресака.

4 Завод за заштиту споменика културе из Крагујевца под руководством Б. Вуловића

времена деспота Стефана Лазаревића (1402-1427), који је уз духовника Сисоја можда и учествовао у подизању овог манастира.[5] Било би свакако корисно уколико би се на бази постојећих стаклених плоча и других старих снимака предузела израда цртежа целокупног живописа који се пре седам деценија јасније распознавао на зидовима сисојевачке цркве, јер би се програм потпуније прочитао.[6] У овом прилогу посветићемо пажњу тек једној од ових плоча, бр. 2810, на којој је снимак двојице светитеља из ове цркве (сл. 1-2). Одмах се, додуше, може запазити да су фигуре и тада биле са јако оштећеним лицима и натписима, међутим садашња њихова очуваност још је далеко мања. Данас се сагледавају само трагови цртежа и местимични остаци боје, отприлике како је то претежно тачно забележено на цртежу Бранислава Живковића, објављеном 1980. године, (сл. 3)[7] односно у време пре реконструкције храма (сл. 4).

Реч је о стојећим фигурама на уским степеничастим површинама југоисточног пиластра непосредно испред јужне певнице, у правцу олтара, а у првој зони живописа. Према истоку, на чеоном делу пиластра, налази се крилата фигура св. Јована Претече (?) а према западу, у јужној певници, скупина светих ратника. Два сисојевачка светитеља представљена су фронтално, са крунама на главама и крстовима у рукама. Носе дивитисион са лоросом и плаштом од посебно богатих материјала. Фигура ближе олтару носи дугачку

подигао је куполу, чини се предимензионирану, а касније је реконструисана, неприкладно, и припрата. Преглед литературе код В. Ристић, *Моравска архитектура,* Крушевац 1996, 230-231; за податке о радовима из најновијег периода – Б. М. Михајловић, *Сисојевац*, Параћин 1997, 53-65, 70-71.

5 Могућност датовања манастира Сисојевца започиње 1398. или можда 1382. годином, када се у изворима помиње духовник односно игуман Сисоје (Д. Н. Анастасијевић, *Српски архив Лавре атонске,* Споменик СКА LXI, књ. 48, Београд 1922, 10-11; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, III, Београд 1905, 69, бр. 5008) и сеже све до периода након 1418, услед угледања на Манасију (Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 48-49). Уништени ктиторски портрет, како се мисли Сисоја и Стефана Лазаревића, требало би да сведочи да је црква живописана у време овог деспота, наиме после 1402. године (В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 99). У скорије време указано је на могућност преображаја Сисојевца од првобитне лавре у општежитељни манастир и на заједничко учешће духовника и игумана Сисоја и деспота Стефана Лазаревића у настанку и опремању овог манастира (Б. Цветковић, *Манастир Сисојевац и монах Сисоје*, Историја уметности, 1-2, Београд 2002, 55-76). Кроз сагледавање ктиторске слике као заједничке, ктиторство монаха Сисоја и Стефана Лазаревића изгледа прихватљиво. За показатеље који упућују на Сисојев донаторски удео, пресудан у обликовању сликане декорације овог храма, уз негирање раздвајања живописа на два хронолошка слоја – С. Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца. Прилог иконографији монументалног нефигуралног сликарства,* Трећа југословенска конференција византолога, Београд-Крушевац 2000, 417-440 (посебно 435-439).

6 Народни музеј у Београду поседује, такође, и богату збирку негатива црно-белих филмова сисојевачких фресака, направљених пре и у току реконструкције храма, закључно са 1987. За мањи број фотографских снимака Сисојевца из 1934. године уп. – D. Couson, *Catalogue des documents photographiques originaux de fonds Gabriel Millet,* Louvain-Paris 1988, 262-265.

7 Н. Комненовић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Народни музеј (каталог), Београд 1980, 45-48, крт. на стр. 46.

белу (?) хаљину са крупним, зеленим волутама гранчица и цветним шарама декорисани плашт широког руба који је украшен бисерима. На предњој страни хаљине тече широка трака, испуњена драгим камењем и бисерима, и оивичена једноструким низовима бисера. На снимку из око 1930. године добро се види да је десна рука светитеља оштро савијена у лакту и да шаком придржава горњи део крста. Друга, свакако савијена рука на којој је почивао крст, није ни тада била сачувана. На светитељевој глави, уоквиреној валовитом косом која сеже до врата и са брадом невелике дужине, постоје и данас обриси високе трапезасте круне. Други светитељ, насликан до јужне певнице, носи – по остацима колорита судећи – црвену хаљину која се шири наниже и има окерну траку, лорос, по средини и око струка, како се то у контурама и сада разазнаје. Стари снимак показује да је читава хаљина била украшена лозицом која се плете у полукруговима са ромбоидиним орнаментима и гранчицама и да је плашт оивичен широким рубом и апликацијом на грудима. Веома широки рукави хаљине обрубљени су широком траком са два паралелна реда бисера. Такође се на стакленој плочи јасно види и положај светитељевих руку, атрибут који држи, као и детаљи круне. Он наиме у десној, спуштеној руци држи дугачки крст, док се по остацима може претпоставити да је шака леве руке, пресавијене у лакту, била с отвореним дланом пред грудима или је њоме показивао у правцу крста. Висока и навише отворена круна, највероватније шестространа, читава је декорисана бисерима и драгим камењем. Њен предњи део издељен је на три поља, средње са цветним кругом у центру и два ужа бочна са по једним ромбоидним и једним правоугаоним мотивом. Лице светитеља је младо, без браде, а коса кратка и сва уковрџана. Остаци слова у натписима, сами по себи недовољни (код првог поменутог лево се чита, С, и ДА, на десној страни, а код другог, на крају, само Е), појашњавају се тек након проналажења иконографских аналогија за једну од ових фигура и одгонетавања њиховог идентитета.

О двема загонетним фигурама из Сисојевца у ранијој литератури изнета су мишљења да оне представљају владарске личности, необразложена и свакако проузрокована утиском који оставља њихова пребогата одећа, дакако и круне. Најпре су калуђери Јован и Исаија из Раванице, обилазећи својевремно рушевине Сисојевца у намери да манастир обнове, пренели без сумње локалну усмену традицију која је у овим фигурама видела ликове „св. Краља Стефана Првовенчаног и Краљице". Заправо, може се мислити да је то по њиховим речима забележио раванички архимандрит Рафаило, који у свом писму српском митрополиту из 1878. године још вели и да је „Краљ млад и мале браде, а Краљица сасвим млада изгледа".[8] В. Р. Петковић је претпоставио, ишчитавајући живопис јужног зида Сисојевца, да овде можда треба видети

8 С. Милеуснић, *Прилоī ӣрошлосӣи манасӣира Сисојевца,* Гласник ДКС, 10, Београд 1986, 118-120.

представу српског цара Уроша, како се по редоследу његовог излагања чини управо у једној од ових фигура.[9] У литератури то су остали и једини помени ове две фигуре све до недавног рада Б. Цветковића, иначе инспиративног, у коме се продужавају нејасноће око њиховог идентитета и дозвољава могућност да оне представљају историјске портрете.[10] Пренебрегавајући све друге разлоге којима би ваљало образложити приказивање владарских фигура одмах изван простора олтара, што монументалном сликарству овог као ни претходног раздобља није примерено, представама царева које не чине делове ктиторске поворке не би, са програмског становишта, приличиле ни уске и увучене површине пиластра на којима се ове две фигуре налазе, при чему је широко лице пиластра одређено за светачку крилату фигуру. Према томе, на унутрашњим странама пиластра на југоистоку ове цркве, на површинама налик на расклопљену књигу, у питању су, по нашем уверењу, свакако светитељи. То уосталом засигурно потврђују трагови натписа, наиме диспозиција слова и почетак једне од сигнатура – **С(ТЬИ)**, као разумљиво је и иконографске аналогије о којима ћемо говорити.

Светитељ на десној страни, млађи узрастом, поуздано се идентификује на основу поређења са фреском св. Говделаја из Манасије,[11] истог типолошког изгледа и идентичне одеће. (сл. 5) Сигурност идентификације зајамчена је великом сличношћу, готово истоветношћу ових двеју представа, изгледом лика и положајем руку, па би се остатак натписа уз ову фигуру у Сисојевцу могао реконструисати као **(СТЬИ ГОВДЕЛА)Е** или можда **(ГОВДЕЛИ)Е.** Старији од двојице светитеља из Сисојевца, на левој страни нашег цртежа, отуд треба да представља св. Даду, са којим се Говделај слави заједно (29. септембар). Овој идентификацији одговарало би читање натписа уз главу те фигуре као **С(ТЬИ ДА)ДА** или, мање је вероватно, **ДА(ДЬ)** (Дада, Дад, Дадије). Према писаној хагиографији, Говделај је био син персијског цара Сапора, а Дада царев сродник и управник над једном покрајином овог царства или, по неким верзијама, Говделајев родитељ. Страдали су у IV веку. Након страшних мучења, Дада је исечен на комаде а Говделај прободен оштрим копљима и потом растргнут коњима. Са њима је пострадала и Говделајева сестра Каздоја.[12] Необична имена ових мало познатих светитеља у списима су доводила до њиховог неуједначеног навођења. Тако, рукописни лесновски Пролог Станислава Граматика из 1330. године под датумом 29. IX доноси страдања „светих мученика Дадија, Геведела и Каздоја“, док се истог дана слави

9 Петковић, *Преглед,* 297.

10 Цветковић, *Манастир Сисојевац и монах Сисоје,* 61-62, сл. 8-9.

11 Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака* V/1; Тодић, *Манастир Ресава,* 64.

12 H. Delehaye, *Synaxarium ecclesial constantinopolitanal,* Bruxelles 1902, 89-90; *Acta Sanctorum Septembris*, t. VIII, Antverpiae 1972, 126-135; Ј. Поповић, *Житија светих за септембар,* Београд 1976, 589-594.

и „света Говдела“, мученица. За нашу двојицу светитеља номинатив овде гласи Геведела, GEVEDELA, или Геведел, GEVEDEL**Ь,** односно Дад, **ДАДЬ**, док су у транскрипцији у данашњој цркви у употреби називи Говделај (Говдела, Говделије) и Дада.[13]

У уметности средњовековне Србије познат је сасвим мали број представа двојице персијских светитеља Даде и Говделаја, у оквиру које их заправо једино и налазимо, а тек од раздобља Палеолога. Срећемо најпре календарске, наративне илустрације њиховог погубљења унутар сликаног календара у Старом Нагоричину (1315-1317) и Грачаници (1319-1321).[14] У Нагоричину је „Дадас“ са седом косом и брадом средње дужине, представљен у предњем плану и већ са одсеченом главом на земљи, док „Говделас“ има изглед младог човека са смеђом косом и без браде, или са сасвим малом брадицом. Обојица су у једнобојним дугим хаљинама и плаштевима и клече на земљи испред војника који замахује мачем. Сцене мученичке смрти ових светитеља у Старом Нагоричину и Грачаници део су шире програмске целине и изгледу њихових фигура није поклоњена посебна пажња наручиоца или сликара. Но у потоњем раздобљу појављују се њихове изоловане представе које задобијају и посебан третман. Осим у Сисојевцу, самосталну представу св. Говделаја срећемо још у три цркве истог периода и територије, у Љубостињи, (ST**Ы**) GOVDELAE или GOV(E)DELAE (након 1410),[15] Манасији, ST**Ы** ...

---

13 САНУ 53, л. 26б – 27а; кратко житије унето је средином XVI века у руски Макаријевски чти минеј – *Вел. миней чети,* собр. всероск. митропол. Макарыемь, сент. 25-30, СПб 1883, 2195-2196 (Дада, Gov'dhlÚ). О имену Говделај уп. *ActaSS. Sept.*, 127, где се светитељи иначе воде као Dadas, Gobdelaas, Casdia, односно Δάδας, Γοβδελαᾶς, Κασδόας. У Житију ових светитеља помиње се и свештеник Дадије (Dadies, Δαδιης), што доноси додатну забуну (Поповић, *Житија*, 593, Acta SS, Sept. 133, 134). Постоји и св. Дада који се слави заједно са светим Максимом и Квинтилијаном, у априлу.

14 П. Мијовић, *Менолої. Историјско-уметничка истраживања,* Београд 1973, 262, 291, сх. 10, 19. Уп. Б. Тодић, *Старо Наїоричино*, Београд 1993, 85; исти, *Грачаница. Сликарство,* Београд-Приштина 1988, 100. Забележимо одмах и један пример истог садржаја из поствизантијског сликарства, фреску Смрти светих Даде, Говделаја и Каздоје у календару илустрованом у цркви Св. Мелетија у близини Атине, из XVI или XVII века – H. Deliyani--Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirsche von Hosios Meletion*, München 1975, 64, Abb. 3 (29. септембар).

15 С. Ђурић, *Љубостиња*, *Црква Успења Богородичиної*, Београд 1985, 86, сх VII, сл. 83; Н. Антић-Комненовић, *Зидно сликарство манастира Љубостиње,* ЗНМ, XI-2, Београд, 1982, 29. О времену настанка живописа ове цркве око 1415. године – Б. Цветковић, *О династичкој слици Лазаревића у манастиру Љубостињи и проблеми датовања љубостињскої живописа*, Саопштења, 27-28, Београд 1995/1996, 67-78, са старијом литературом. Поред осталог, до оваквог датовања дошло се сагледавањем необичности настанка Миличиног портрета с владарском иконографијом у време њеног монашког живота и кроз тумачење Вуковог портрета, остављеног без свечаног натписа, као посмртног. Нама се чини да Вуков портрет наликује представама појединих светих мученика и да отуд није конципован без алузија на његово страдалништво. То такође помера датовање љубостињских портрета на раздобље после јула 1410. године, након што је Вук убијен а Стефану потврђена титула деспота, што такође значи и да је њихова мајка, кнегиња Милица, у време настанка њеног портрета у припрати Љубостиње већ била покојна.

(до 1418)[16] и Каленићу, STI GOVDELIE (између 1418. и 1427).[17] Светитељ је увек у скупоценој одећи, са круном на глави и држи крст. У Сисојевцу и Манасији (сл. 5) његов орнат је у виду савремене владарске одеће (дивити-сион, лорос, плашт), а у Љубостињи (сл. 6) и Каленићу (сл. 7) у врсти властеоске. Типолошке одлике светитељевог лица су усаглашене, те видимо да је у питању младић округласте главе са краћом и изразито валовитом косом, управо као и у Сисојевцу (у Љубостињи несачувано). Такође је слична и Говделајева круна, посебно на примерима из Манасије и Сисојевца, где се поклапају и појединости њеног украса. Св. Дада је, међутим, без нама познатих аналогија и излази да је његова представа из Сисојевца и јединствено сачувани пример. Свакако да тиме ова данас готово уништена фреска из Сисојевца веома много добија на значају.

Велика је сличност представа св. Говделаја из Сисојевца и Манасије, са једне стране, и деспота Стефана Лазаревића из Манасије, са друге. Издвојивши деспотов потрет из контекста и атрибуте који га прате, разумљиво је и физиономске одлике, на овим представама разликују се само мотиви на одећи, поједини мањи детаљи и величина и количина бисера. Крој и делови одеће, као и круна, практично су исти. Сличност сисојевачког Говделаја постоји и са приказима деспота Стефана Лазаревића у Каленићу, изузевши декоративне елементе дивитисиона, као и са портретом кнеза Лазара у Љубостињи, имајући на уму саставне делове орната, делом и круну, као и тип украса тканина дивитисиона и плашта.[18] Сличност деспота Стефана и св. Говделаја у Манасији већ је у литератури уочена. Приказивање овог светитеља наспрам св. Пантелејмона, чувеног светог лекара, у јужном прозору певнице овог храма, виђена је као могући израз деспотовог уздања у светитељеве исцелитељске способности.[19] Постављање ове двојице светитеља једног наспрам другог на истој локацији, у прозору на јужној страни, запажено је при том и у Каленићу.[20] Претпоставку о популарности св. Говделаја као лекара, која због прикључења

16 Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, V; Тодић, *Манастир Ресава,* 20 (датовање), 64.

17 Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 13 (12); Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство. Историја,* Крагујевац 2000, 198-199, Т. XXXIV, сл. 23.

18 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* (Скопље 1934), Београд 1997, 69, 70, сл. 60-63; Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота,* Манастир Ресава. Историја уметност, Деспотовац 1995, 65-98, нарочито 76, сл. 2 (посебно разматра карактер инсигнија, стр. 87-88); Симић-Лазар, *Каленић*, Т. I, III; Тодић, *Манастир Ресава,* 100-104, сл. 83-84; о владарској одећи и портрету деспота Стефана Лазаревића такође С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XIV века*, Београд 1994, 128-135; за портрет кнеза Лазара уп. Ђурић, *Љубостиња*, 92, сх. IV, сл. 104. О употреби отворене владарске круне – Д. Војводић, *Српски владарски портрети у манастиру Дуљеву*, Зограф, 29, 2003, 151-154.

19 Б. Цветковић, *Икона у контексту: ка њеној функционалној прилагодљивости,* Култ светих на Балкану, II (Лицеум, 7), Крагујевац 2002, 52-54, сл. 4.

20 *Исто*, 52, сл. 5.

св. Пантелејмону у Манасији и Каленићу изгледа могућна, међутим, не поткрепљује програм осталих споменика који садрже слику овог светитеља, нити се изричите индиције тог вида култа ишчитавају из светитељеве хагиографије. Опширније Говделајево житије говори, епизодно, о његовим исцелитељским својствима стеченим окрутним страдалништвом,[21] не и о њиховом упражавању у виду стандардне исцелитељске праксе и поступака, и светитељ нема изричит статус лекара. Сликарски приручник Дионисија из Фурне, с почетка XVIII века, наводи га само међу светим мученицима (великомученицима), где су и најуваженији ратници Ђорђе, Димитрије и други, а не међу бесребреницима.[22] У каснијем периоду, како ћемо видети, овај светитељ је сликан или као ратник или у одећи мученика но унутар скупине светих војника, а такво програмско смештање јасно наговештавају већ и програми Љубостиње и Сисојевца. У Љубостињи он стоји унутар групе светих ратника у северној певници, између једног непознатог, који носи униформу, и св. Арете са изгледом мученика, а у Сисојевцу, већ је поменуто, поред или испред скупине главних светих војника, Ђорђа, Димитрија и других, који су распоређени у јужној певници. Било би свакако важно знати шта се налазило на супротном зиду сисојевачког храма, између североисточног пиластра и северне певнице, можда управо свети врачи, али је ту живопис сасвим страдао. У сваком случају остаје као поуздано да су посебни идејни разлози за појаву и наглашавање представе св. Говделаја у време владавине Стефана Лазаревића морали постојати јер светитељ стиче популарност управо у деспотовом раздобљу и преузима, у два случаја, иконографију његовог портрета. Смештање св. Говделаја бочно од олтарске преграде у Сисојевцу, светитеља који се до тог раздобља самостално није уопште ни сликао, свакако је део великих програмских промена које су захватиле монументалне споменике моравске Србије крајем XIV и почетком XV века.[23] Иако само фрагментарно очуван и непотпуно сагледив, програм Сисојевца садржи и друге неочекиване представе и поставке.[24] Велику особеност и

21 Светитељ је бијен штаповима, воловским жилама, оштрим гвозденим удицама, такође му је одрана кожа, шипка провлачена кроз главу, нокти почупани, избијени зуби, ноге пребијене и друго, док није крштен гласом из облака и, на крају, оштрим копљима прободен; у вези са исцељењима, карактеристична је епизода о преобраћању врача Гаргала и других заточеника у тамници, који су излечени пошто су попрскани крвљу из Говделајевих рана и једна уопштена опаска о томе да је, и сам у ранама, Говделај исцељивао друге (Acta SS 132/B-C).

22 Διονιςίου, εκ τον Φουρνα, *Έρμηνεία της ζωγραφικῆς τέχης*, ed. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως Πετρούπολις 1909, 159, 271.

23 Концептуалне промене у монументалној уметности овог периода наглашаване су, недавно, на IV конференцији византолога, одржаној у октобру 2005. године у Српској академији наука и уметности у Београду (саопштења Ј. Ердељан, С. Марјановић-Душанић и Т. Стародубцев).

24 У Сисојевцу се, на пример, Богородица с Христом у наручју, обично сликана до иконостаса, налази далеко од олтара, на југозападном пиластру. Цртеж читавог јужног зида

атипичност доносе, поред осталог, два истовремена слоја живописа у олтару, од којих доњи, састављен од црвених крстова и линеарних мотива на белој основи, представља апотропејску, симболичку подлогу горњег, фигуралног слоја.[25] Овај изузетан споменик, нецеловит и у знатној мери оштећен, свакако је вредан детаљније обраде. Захваљујући снимку на старој плочи видимо да су његовом програму прикључени мало познати светитељи Дада и Говделај и насликани на изложеном месту у изузетно раскошној одори, која се по лепоти и богатству мотива може мерити са одећом најистакнутијих представника власти тога раздобља. Орнаментисана материја њихових хаљина подсећа, на пример, на одећу коју носе деспот Ђурађ Бранковић и чланови његове фамилије са Есфигменске повеље (1429), донатори Каленића или, у мањој мери, и поједини од оснивача Љубостиње (Вук Лазаревић, кнез Лазар),[26] а блискост по украсним мотивима постоји и са појединим очуваним одевним предметима[27] и накитом.[28] Дезен са крупним, флоралним орнаментима одговара италијанској текстилној орнаментици XIV и XV века на материјалима који су, увожени преко Дубровника, преплавили тржиште унутрашњег Балкана.[29] На тај начин св. Дада и св. Говделај се прикључују светитељима чији се изглед саображава оновременој племићкој ношњи, што је појава која је захватила византијско сликарство од друге половине XIV века.[30] У ширим размерама, и за посебна иконографска истраживања, још је значајније да је

наоса објављен је код Комненовић, *Копије фресака,* стр. 46; а фреска Богородице с Христом репродукована је код М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне", њено порекло и распрострањеност*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 346, сл. 12. И за ову диспозицију постојали су нарочити разлози, поготово уколико мушка фигура која се молитвено пруженим рукама обраћа Богородици и Христу ипак не представља св. Јована Крститеља, коме истина наликује по дугачкој валовитој коси и бради. На једном од снимака са стаклених плоча из београдског Народног музеја може се ишчитати и светачка ознака у натпису, лево од нимба (**ST҃ЫI**). Одећа ове личности, међутим, с јасним преклопом на грудима, не наликује Крститељевој.

25 Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца,* 417-440.

26 П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа,* Београд-Смедерево 1989, 22-30 (В. Ј. Ђурић); Симић-Лазар, *Каленић*, 81-86, Т. II-III; Ђурић, *Љубостиња*, 90-92, Т. 4-5 (врежасти мотив на огртачима).

27 Д. Стојаковић, *Тканине*, Историја примењене уметности код Срба, I. Београд 1977, посебно 297, сл. 37.

28 Б. Радојковић, *Примењена уметност моравске Србије*, Моравска школа и њено доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 195, сл. 16.

29 О изгледу, врстама и импорту тканина из Венеције и других градова Италије преко Дубровника, још од 13. века, као и из Византије – Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена,* Београд 1953, 183-213, посебно 187-188, 198, 209; такође Стојаковић, *Тканине*, 283-290; Б. Поповић, *Одевање и кићење*, Приватни живот у српским земљама средњег века, ур. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 378-379, 385-385.

30 Одећа ове врсте, слична по врежастим мотивима и крају, честа је и на минијатурама београдске Александриде (Ковачевић, *Средњовековна ношња,* 79, сл. 43-52), поводом које је тачно запажено да су и поједини светитељи на фрескама „били одевени у сасвим помодну ношњу племићке средине" – S. Radojčić, *Stare srpske minijature,* Beograd 1950, 46.

Сисојевац очувао, фактички и у запису на снимцима, најстарије самосталне представае ових светитеља у византијској уметности уопште.

У потоњем раздобљу, од XVI до XVIII века, срећемо само приказе св. Говделаја. Унутар зидног сликарства Свете Горе, Костура, Метеора и Јањине представљан је међу стојећим фигурама у првој зони, с обличјем мученика, а унутар скупине светих ратника. У Варламовом манастиру на Метеорима[31] и манастирима Св. Николе Филантропинос (сл. 8) и Дилиос на Острву у Јањини,[32] сви са живописом из средине XVI века, насликан је у патрицијској одори, са танким венцем са кога висе препендулије, и с крстом у десној руци. Средином наредног столећа обликује се необична представа овог светитеља у војничкој униформи, са великом пернатом круном на глави и позамашним крстом у руци. (сл. 9). Богата круна је формирана од два реда зелених пера, који надвисују обруч и шире се степеничасто навише. Епитет „Многоподвижни" („Многоподухватни"), Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΒΔΕΛΑΑΣ Ο ΠΟΛΥΑΘΛΟΣ (иконе са Крита и Венеције)[33] светитељ може да носи и у случајевима када има само венац на глави (Св. Јован у Мавриотиси у Костуру).[34] Круна од пера треба да асоцира на туфу, врсту круне персијског порекла, а претпостављено је и да је овај иконографски тип у целини оформио критски сликар Емануел Зане.[35] Сликани примери код других личности из средине XIV века, можда и ранији, показују да је постојала нарочита врста војничког шлема са перима, чини се металним, у којима вероватно треба препознати формалне претходнике Говделајеве круне с перјем. Само у наосу Леснова (око 1346.) такав шлем запажамо на главама арханђела Михаила-војника, св. Меркурија и Исуса Навина.[36] Изгледа могућно да управо оваквој кациги одговара појам шлема као својеврсне војничке круне, заснован претежно на нумизматичко-сфрагистичком

31 Α. Ξυγγόπσυλου, *Ο άγιος Γοβδελαᾶς τού Έμμ, Τζάνε*, Κριτικά χρονικά Α, ʻ σεπτ.-δεκ. 1947, III, 467-486 (476), εἰκ 3.

32 *Monasteries of the Island of Ioannina. Paintings,* ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993, 215, 272, fig. 99, 101, 408; M. ˚Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η. Μονή τῶν Φιλανθρωπηνών και η προτη φαση της μεταβυζαντινης ζωγραφικης,* Αθῆναι 1995, 104-105, πίν. 66; B. N. Papadopoulou, *The Monasteries of the Island of Ioannina,* Ioannina 2004, 31, 38, 55, 56. Слично је насликан и у цркви св. Атанасија у селу Арбанаси у Бугарској (1667) - С. Рьцева, *Църквата "Св. Атанасий" в Арбанаси*, Велико Търново 2005, 61, св. 50, 53.

33 Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας,* ˚Αθήνα 1990, 142-154 (153), εικ. 292, 293; *Venezia e bisanzio,* intr. S. Betini (exhib. cat.), Venezia 1974, No 129 (икона из 1655). За превод епитета захваљујем се архимандриту Силасу Кукијарису.

34 Γ. Γούναρη, *Οί τιχογραφίες τοῦ Αγ. Ιωάννη τῆς Μαυρίωασσα στῆν Καστορία*, Μακεδονικά ΚΑ, Θεσσαλονίκη 1981, 55, πίν. 29.

35 Ξυγγόπουλου, *˚Ο αγιος Γοβδελαᾶς*, 476-477.

36 Габелић, *Манастир Лесново,* Т. XXI, XXIX, сл. 38. Преглед ликовних представа шлемова, не издвајајући међутим кацигу састављену од пера, доноси Ђ. Јанковић, *Нека запажања о властелинским шлемовима на ликовним представама у Србији XIV-XV столећа*, Зборник Филозофског факултета, сер. А. XVI, Београд 1989, 147-162.

материјалу,[37] и да отуд у Говделајевој круни од бројних пера треба видети нарочиту војничку инсигнију.

У животопису св. Говделај није означен као ратник. Чак и у веома позној иконографији, када је приказан у својству ратника, светитељ у руци не држи (војничко) оружје већ крст. Његово ратничко звање може се подразумевати с једног општијег становишта, утолико што су персијском принцу свакако приличила и војна задужења. Ипак, нагласак је увек на прослављању његовог мучеништва, како показује одећа на старијим примерима, а атрибут редовно. На средњовековним представама Говделајева круна је, као и код св. Даде, елемент хагиографског порекла, једнако као што је и одећа у складу са њиховим високим статусом за живота. Говделај је по рођењу био царевић, а Дада царев блиски рођак и владалац над једном облашћу.[38] У словенском кратком житију из 1330. године, забележеном у Станислављевом лесновском Прологу, језгровито стоји да су се обојица лишила својих достојанстава (чинова).[39] У Сисојевцу су, како смо видели, двојица персијских светитеља попримила наглашено савремен изглед, који подразумева спој властеоског одела направљеног од раскошног текстила, сасвим према моди онога раздобља, и орната савременог владара. Како носе и круне, које им по хагиографији припадају, готово да бисмо у њима и даље погрешно назирали неке владарске фигуре да не располажемо снимком на стакленој плочи из београдског Народног музеја.

---

37 С. Марјановић-Душанић, *Владар као ратник*, Зборник Филозофског факултета, сер. А, XVI, Београд 1989, 135-138.

38 У тренутку преобраћања у хришћанску веру, Дада је предочио Говделају да ће чинити чуда, попут оних у које се осведочио, и да ће „царевати с Христом“ – Acta SS, Sept. VIII, 130/A.

39 САНУ 53, л. 26б („И санова својих отпадоста”).

Smiljka GABELIĆ

REPRESENTATIONS OF STS. DADAS AND GOBDELAS

Summary

Among the glass plate photographs kept in the National Museum in Belgrade, there are some produced around 1930, concerning the ruins of the Sisojevac Monastery in eastern Serbia. Plate No. 2810 depicts two saints from this church, identified in this article as St. Dadas and St. Gobdelas, Persian martyrs celebrated on September 29th (fig. 1-2). The church was recently reconstructed but its frescoes have deteriorated even more in the meantime and only the silhouettes of these figures are now visible (fig. 3-4).

They were painted, most probably around 1420, on the retracted surfaces of the southern pillar, between the altar and the southern choir. The identification of the younger saint was possible by comparing it with the fresco of St. Gobdelas in Manasija (fig. 5), which is almost identical, and with the presentations of this saint in Ljubostinja (fig. 6) and Kalenić (fig. 7). The elder of the two saints should represent St. Dadas, which is celebrated on the same day. To our knowledge, Sisojevac contains the uniquely preserved presentation of St. Dadas, if we do not count his portrayals in the scene of the execution of the two saints in the Calendar in Staro Nagoričino and Gračanica.

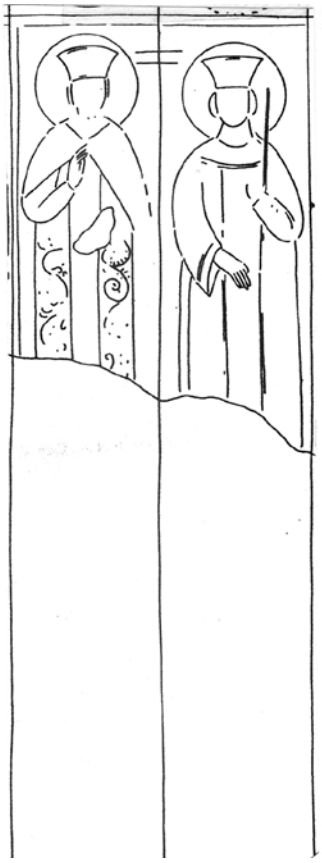
Individual presentations of St. Gobdelas appeared very late, judging by the preserved examples dating not before 15th century. They are found in Serbian churches from the time of Despot Stefan Lazarević (1402-1427), as a result of the programme changes in the monumental churches on that territory at the end of the 14th and the beginning of the 15th century. The saint is wearing luxurious garments, a crown on his head and holds a cross in his hands. The crown is an element of hagiographic origin, considering that, according to written legend, St. Gobdelas was the son of an emperor (and St. Dadas, the relative of an emperor and governor of a province in the Persian Empire), while the cross is the symbol of suffering and martyrdom. The tailoring of the garments corresponds to the contemporary robes of rulers (Manasija, Sisojevac) or of the nobility (Ljubostinja, Kalenić). His figure is positioned either within or beside the group of warrior saints (Sisojevac, Ljubostinja), or in the choir window, corresponding to St. Pantelemon (Manasija, Kalenić). Later, in the wall painting of the 16th century on Mount Athos, Meteora, in Kostur and Janjina, St. Gobdelas is depicted in patrician robes, wearing a wreath on his head and holding a cross, in the first zone of the programmes and beside the warrior saints (fig. 8). In the mid-17th century, an iconographic type of St. Gobdelas appeared in military uniform, with a crown of feathers on his head and, as always, a cross in his hand (fig. 9). Before the appearance of such a strikingly soldier-like figure of this saint, for which there is no explicit record in his hagiography, the iconography of St. Gobdelas emphasised the saint's characteristics as a martyr.

1. Сисојевац, св. Дада и св. Говделај, око 1420;
(снимак Народног музеја у Београду из око 1930. године)

1 Sisojevac, Sts. Dadas and Gobdelas, around 1420
(photo: National Museum in Belgrade, made around 1930)

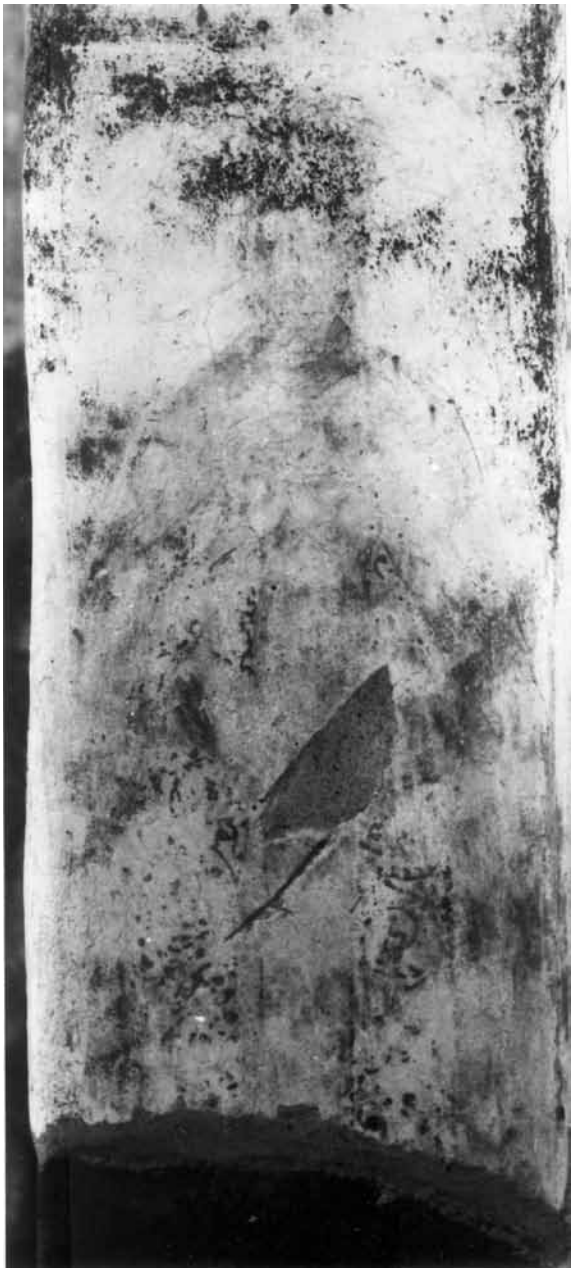
2. Сисојевац, св. Дада и св. Говделај,
(цртеж: С. Габелић, на основу стаклене плоче)

2 Sisojevac, Sts. Dadas and Gobdelas
(drawing by S. Gabelić, based on glass plate)



3. Сисојевац, св. Дада и св. Говделај,
(цртеж: Б. Живковић)

3 Sisojevac, Sts. Dadas and Gobdelas
(drawing by B. Živković)

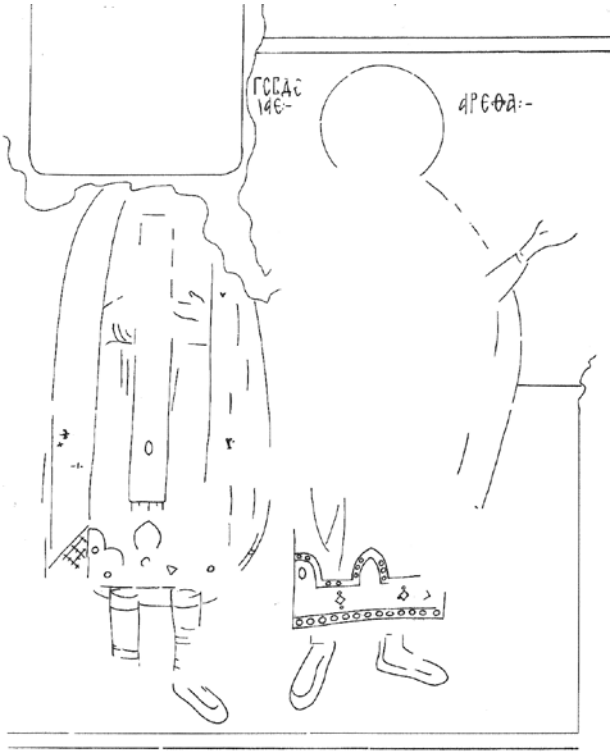


4. Сисојевац, св. Дада,
(снимак из 1963.; Народни музеј, Београд)

4 Sisojevac, St. Dadas
(photograph from 1963: National Museum, Belgrade)

5. Манасија, св. Говделај, до 1418.
(цртеж: Б. Живковић)

5 Manasija, St. Gobdelas, until 1418
(drawing by B. Živković)



6. Љубостиња, св. Говделај и св. Арета, после 1410.
(цртеж: С. Габелић)

6 Ljubostinja, St. Gobdelas and St. Aretas, after 1410
(drawing by S. Gabelić)

7. Каленић, св. Говделај, 1418-1427.
(цртеж: Б. Живковић)

7 Kalenić, St. Gobdelas, 1418-1427
(drawing by B. Živković)

8. Фреска св. Говделаја у цркви манастира Филантропинос на острву у Јањини (1531/2.)
(према: Garidis, Paliouras)

8 Fresco of St. Gobdelas in the church of the Philantropinos Monastery on the Island in Ioannina (1531-1532)
(according to Garidis, Paliouras)

9. Св. Говделај, дрворез из 1693.
(према: Xyngopoulos)

9 St. Gobdelas, carved in wood in 1693
(according to Xyngopoulos)

Бранка ИВАНИЋ

УДК 75.046:27–36

МЕДИТЕРАНСКИ ПУТЕВИ ХРИШЋАНСКЕ ИКОНЕ

ПОГЛЕД НА ДРУШТВЕНУ ПОКРЕТЉИВОСТ ПОСЛЕВИЗАНТИЈСКЕ СВЕТЕ СЛИКЕ*

Увек проходна, област Медитерана, имала је јаке везе са својим залеђима. Везе су се одржавале, како у миру тако и у рату, дубоко укорењене у људску нарав.

Иконе које се општим именом називају итало-критске сачињава група насталих у вези грчких уметника и италијанских, претежно млетачких. Прихваћене су и у уметности других европских народа.

Итало-критске иконе настају у периоду турске превласти над југоисточним делом Европе, од прве половине XV века. Трају у извесном смислу и данас, како у католичком, тако и у православном свету.

Животне прилике у средњем веку, биле су, како се мисли, испуњене низом тегоба.[1] С друге стране, обавезне феудалне работе и периодични радови на продукцији хране, учешће у јавном животу као и колективност празника, уређивали су животни ритам заједнице. Свакидашњица се одвијала у сенци утврђеног града, манастира или палате, и у несеобинама као што су село, катун, трг.

Присуство Турака на Балкану, од почетних деценија XIV века, иначе крхку егзистенцију уздрмало је због учесталих ратних прилика, пља-

---

* Нешто дужи, овај текст написан је као увод каталога истоимене изложбе, одржане прво у Барију: *Le vie mediteranee dell' icona cristiana: icone del Museo Nazionale di Belgrado*, Бари 2001, потом у три немачка града: *Glanz des Himmels: mediterrane Njege christlicher Ikonen: aus der Sammlung des Nationalmuseums Belgrad*, Берлин 2005. Поднаслов је додат да би се означила огледна природа овог прилога.

1 Ж. Делимо, *Страх на Западу (од XIV до XVIII века) I-II*, Нови Сад 1987; Р. Радић, *Страх у позној Византији 1-2*, Београд 2000.

чкашких похода и нарочито, због присуства ислама, другог погледа на свет који је хришћанима у основи био различит и наметљив. Света слика је одражавала и чувала широки опсег хришћанске религиозности, од догматског уверења, теолошке спекулативне мисли до емотивне идентификације и поверења у превечну економију Спасења.

Забринутост југоисточне Европе и источног Медитерана због турског продирања

Средина XV века затекла је свет југоисточне Европе и источног Средоземља у стању ужурбаних војних и политичких активности, тражењу начина којим би се задржало продирање Турске. Продор Турака је био веома снажан, брз и методичан, па је хришћанска страна више била збуњена и узнемирена, него у могућности да у том тренутку сагледа последице које су постајале фаталније са сваким комадом одузете земље и придодатим турским вазалом. Хришћанско – турски сукоб био је сукоб прагматичара и реалиста у политици.

Превласт Турака у југоисточној Европи

Османлије, чије се царство простирало у Малој Азији, Персији, Јерменији, на предњем Истоку, са огромним муслиманским азијским залеђем (исламизовани Монголи, северна Индија, део Индокине и малезијска острва), на Балкану су се појавили као најамне трупе у сукобима византијских царских супарника, а и иначе у сукобима властеле.

Већ добро одомаћени у Тракији и Серској области, Тесалији, Повардарју, Жеглигову, Турци уводе тимарски систем са крајишким војводама на новим територијама крајем XIV века са седиштем у Скопљу, па у Новом Пазару када је, средином XV века, Крајиште померено ка Босни и названо, Босанско.[2] Коначни пад Цариграда (1453), пропаст династа Мореје (1456), Српске деспотовине (1459), и Босне (1463) пребацила је сав терет хришћанске одбране на слабу Угарску на копну и Млетачку републику на мору. На челу офанзивне турске државе од треће деценије XV па до првих деценија XVI века налазе се способни султани Мурат II, Мехмед II, па и Селим I, освајач Египта.

Формирање хришћанских лига и папе

Папа је, као суверен теолошке државе и врховни духовни арбитар католичког дела света, увек имао на уму источни Медитеран, колико

2 А. Стојановски, *Кратак осврт на изворе и литературу о Скопском крајишту*, у : Војне крајине у југословенским земљама у новом веку до Карловачког мира 1699, Београд 1989, 59.

његове католичке династе, толико и држање Цариграда. Током многобројних покушаја Уније завађених сестара, Источне православне и Западне католичке цркве, папе су преговарале, ипак, не са византијским јерарсима, него са византијским царевима руковођеним потребом финансијске и војне помоћи западне Европе на коју су цареви, увек изнова и увек узалуд рачунали.

У стварном контакту са православљем, католички прелати, свесни снажног финансијског залеђа западне Европе, у односу на црквене великодостојнике православне цркве показивали су двострук однос. Опрезни када су у питању расправе о догми, енергични када је у питању ортодоксна паства, папски легати, бискупи и учесници у мисијама, испољавали су офанзивност, у најмању руку исту, као и у односу на припаднике незнабожачких религија у Новом Свету. Као и са Кином, са исламом је папа увек другачије пословао. Свесне финансијске, бројчане и духовне снаге муслимана, папе су успешно трговале, било када су у питању процене економског интереса султана, било када је у питању број хришћанских душа на које је католичка црква распростирала своју поповску бир.

Поставши 1458. папа Пије II, хуманиста и писац Енеја Силвије Пиколомини, посветио се борби против ислама. Био је веома истрајан и енаргичан борац и радник на формирању јаче хришћанске Уније. Остваривши заједничким напором са својим послаником Иваном Капистраном и угарским великашем, Јанком Хуњадијем, тада намесником малолетног краља Ладислава, формирање хришћанске лиге која је спровела успешну и херојску одбрану Београда 1456,[3] папа је и даље, до смрти 1464. године, учествовао у свим облицима борбе против Турске, нарочито подстичући Арагонце и Анжује у ову борбу пошто је са Венецијом Рим традиционално био у лошим односима, а Угарска није могла да верује ни сама себи.[4] У личности Ивана Капистрана види се тај основни двојаки однос свештеника и редовника католичке цркве у сусрету са православљем. Сусрет овог фрањевца са српским деспотом Ђурђем описан је, и тај разговор, сачуван у веома пластичном опису баца светлост на природу тадашњих људи.[5]

Угарска

После смрти вештог и истрајног борца против Турака, угарског краља Жигмонда 1438, у Угарској настаје дужа криза престола до избора

3 Ј. Калић-Мијушковић, *Београд у средњем веку*, Београд 1967, 127-171.

4 Ф. Бабингер, *Мехмед II Освајач и његово доба*, Нови Сад 1968, 103 sqq.

5 *Исто*, 109; М. Спремић, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994, 452.

за краља Матије Корвина (1458), сина Јанка Хуњадија. Победила је струја домаћих феудалаца над дворском Хабзбуршком странком, по природи места својих домена, иначе офанзивнија у борби против Турака. Како је Угарска претходних година три пута озбиљније уздрмала Турке (1443, 1444, 1448), она се као најјача држава средње и подунавске Европе нашла пред задатком формирања заштитног борбеног бедема према територијама које су већ поседовали Турци.[6]

По документу којим се уговарају обавезе угарских вазала из 1456. виде се обавезе круне и крунских поседа, према обавезама војвода и барона са јужних граница земље; то су босански краљ, српски деспот, влашки војвода (сви приближно од 40 до 60 хиљада дуката). У односу на процењене султанове приходе у то време ова свота је била десети део онога чиме је располагао султан.[7]

Српска деспотовина у јужној Угарској

Султан је до седамдесетих година XV века, безмало све земље својих вазала на Балкану претворио у своје. Србија је била под две различите феудалне обавезе – према западноевропском феудализму и према турској држави, најистуренијем огранку азијског државног управљања. После пада Српске деспотовине 1459. године још је Влашка, слично Деспотовини раније, била истовремено вазал султана и угарског краља.

Потомци Ђурђа Бранковића, деспота који је готово тридесет година жилаво управљао Српском деспотовином, током тог времена значајним фактором сваке балканске политике, а предатом 1459. у Смедереву, уговарају са краљем Матијом Корвином 1476. оснивање Српске деспотовине у областима Срема и другде у јужној Угарској. Ратовање Угарске у Посавини на граници омогућило је улазак Млетачке републике у рат са Турском 1463. Пословично траљава угарска држава, како у питањима војске, тако и стабилности круне и званичне државне религије, коју су озбиљно уздрмали хусити, никако није погодовала опстанку ове вазалне творевине. Последњи деспот из куће Бранковића умире 1502. а ова Деспотовина престаје да постоји 1536.[8]

Млетачка република и западни династи

У Млетачко-турски рат се још кратко време у Албанији укључују снаге око Скендербега (+1468) помогнутог од Арагонске куће и папе.

---

6 *Историја српског народа,* II, Београд 1994, 465-478.

7 С. Ћирковић, *Цена најамника у југоисточној Европи крајем средњег века*, у: Војне крајине у југословенским земљама у новом веку до Карловачког мира, Београд 1989, 21.

8 *Историја српског народа*, II, 479-490.

И остаци државних творевина у Херцеговини, немоћних синова Херцега Стефана, Владислава и Влатка, 1481. и Зети Црнојевића (1498), гасе се после окончања Млетачко – турског рата од 1463. до 1479.[9] Мировни уговор санкционисао је реалну чињеницу да су Турци успели да пређу прву баријеру, заузму Скадар (1478) и продру у млетачки „Golfo".[10] Острва Егејског и Јонског мора одржавају се под влашћу Млечана, ситних архоната или крсташких витезова.

Латински барони у источном Средоземљу били су већ дуго у својим поседима када су се у том делу мора појавили Турци. После стотинак година жилаве борбе догодио се слом који је, у двадесет година, учинио крај једној епохи. Прво, турско заузимање Цариграда 1453, друго, пад Скадра 1478. Први датум означио је коначно турско господарење копном југоисточне Европе и отворен пут ка средњој и западној. Други датум приказује Турке који, улазећи у Јадранско море, као све незгоднији млетачки супарници, почињу да стварају своју ратну флоту. Раније искључиво терен млетачке флоте и гусара са Сицилије и из Калабрије, Јонско море је сада постало разбојиште верско-идеолошких сукоба и пљачке. Иако неуспело, турско искрцавање код Отранта на апулијској обали, 1480, показало је да су снаге Отоманског Царства и на мору прилично порасле. Ово искрцавање је само отворило очи западним хришћанима да је куцнуо час да с полумесецом укрсте мач и на мору.[11] Наступала је фаза у историји превласти у источном делу Медитерана, епоха снажне Отоманске флоте која је, све до битке код Лепанта, 1571. после које су Турци9, мада поражени, задобили острво Кипар, порасла до њихове потпуне превласти и омогућила им заузимање свих већих острва као што је Родос витезова Јовановаца 1522, заузимање Крита, 1669. Ово стање ствари пореметиће тек Холанђани који крајем XVII века већ увелико господаре у западном Медитерану.[12]

Иконе у прогонству

Поплава Турака и осетно смањење европског тла у поседу хришћанских владара и поданика, битно је морало да утиче на сликарску продуктивност која је била могућа само уз постојање економски стабилних наручилаца.

У другој половини XV века су југоисточна Европа и Левант били преплављени избеглицама. У свету који се тада наново прекрајао створио

9 С. Ћирковић, *Историја средњовековне Босанске државе*, Београд 1964, 340-341.

10 Ф. Бабингер, *нав. дело*, 319.

11 Б. Храбак, *Гусарство и пресретање при пловидби у Јадранском и Јонском мору у другој половини XV века*, Весник Војног музеја 4, Београд 1958, 89.

12 Ф. Бродел, *Медитеран, простор и историја*, Београд 1995, 68.

се читав слој људи осталих без дотадашњих извора прихода. Они су се уклапали како су знали у нов начин привређивања, нову администрацију и царинске прописе.

У том веома сложеном свету и мноштву међусобних веза одвијао се и промет културних добара. У Угарској је отимачина за поседе била тако жестока да су избеглице високог рода у кратком року губиле своју покретну имовину и спадале на апанаже медитеранских градских општина или владара. То се остваривало и подвлачењем заслуга и доброчинстава предака. Утолико је штедрост деспота Ђурђа Бранковића помогла понекад његовом многобројном потомству.

Основна финансијска подлога наставку иоле пристојног живота била је продаја драгоцености и друге имовине. Веома се водило рачуна о спољашњим знацима богатства, броју службеника и слугу. Италијани су приликом Скендербегове посете Венецији, прецизно проценили његово материјално стање према скромној пратњи, назвавши га сиромашним човеком, док је бивша српска деспотица путовала са пристојном пратњом од 25 коњаника.[13] У први мах, избегличка путовања високог племства увек су удружена уз какве дарове или услуге које су у вези са црквом. Кћери деспота Ђурђа, Мара и Кантакузина Бранковић, на западу ословљавана Катарина Цељска, послују искључиво у заједници са повериоцима који су по правилу црквена лица.[14]

Послови око откупа црквених имања и покретних добара стварали су један од амбијената присуства иконе у време непосредно након турске окупације. Новчани послови око предмета култа уводе већи број актера кад су у питању преноси моштију, повраћаји црквених предмета, откупи књига, спасавање икона. Оно се одвијало у дубокој несигурности и огромним финансијским улагањима. Иконе које су некада биле украс и уздање заједнице постају предмети чије поседовање треба оправдати, за које треба молити и плаћати. Уосталом, хришћанске цркве су, пре него што би биле претворене у џамије, пране ружином водицом.[15]

Само понеки описи властеоских депозита приказују и иконе као део раскоши којом је тада био окружен аристократа. Често су навођене иконе са оковима украшене бисерима госпође Јелене Лазаревић, рођене српске књегиње, потом господарице Зете и владарке Херцеговине[16]. У пословима око продаје моштију често посредују чланови породице Палеолог. За мошти св. Луке је један посредник деспота Томе Палеолога

13 Ф. Бабингер, *нав. дело*, 219 ; М. Спремић, *нав. дело*, 551.

14 Р. Ћук, *Царица Мара*, Историјски часопис 15-16, Београд 1978-79, 87-95.

15 О. Зиројевић, *Звоник у сенци минарета*, у: Социјална структура српских градских насеља (XII-XVIII век) Смедерево-Београд 1992, 167.

16 В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, 255.

назначио деспоту Ђурђу чудесну наклоност којом су се приказале, док се деспот 1448. бавио у лову у Теочаку, током једног од сукоба око Сребренице са босанским краљем.[17] Млада босанска краљица Марија Палеолог Бранковић Томашевић, побегла је с ризницом „на Угре" када је султан примио Бобовац и Јајце и убио босанског краља, јуна 1463[18] Имала је, и мошти св. Луке наслеђене од деда-деспота Томе који их је продао другом деди, деспоту Ђурђу.[19] Иконе увек прате кретање моштију, култа. Велики број икона св. Спиридона повезан је са преносом моштију овог светитеља на хришћански Крф, после пада Цариграда. [20]

Итало-критска икона као заједничка светиња истока и запада

У тај мах веома стари стваралачки елемент задобија нови вид. Уз манастире који су своје хришћанске позиције штитили на Блиском Истоку већ неколико векова раније, ступају и велики монашки центри на Балкану, као што су Света Гора и Метеори, на острвима као Патмос, Крф и снажни црквени центри и монашке насеобине у залеђу Балкана, у Пећи, Дечанима, Грачаници, Милешеви, Морачи, који постају центри нове консолидације. Острва Егејског и Јонског мора чинила су прву природну трасу коју су православни и католички хришћани са муслиманима делили још од времена Четвртог крсташког рата и првог пада Цариграда 1204. Велики трговачко-административни центри на Криту, Кипру, Крфу; нека од уточишта Цариграђана избеглих 1453. са бољим приликама за световна занимања, постају дословно речено острва хришћанске вере.

За све време турске окупације, која је трајала пуних пет векова, очита су настојања поробљеног народа да вреднује античке и византијске традиције чак и када су током дугог времена постале анахронизам који је искључивао национални интегритет у наслеђу.[21] Тражећи израз у амбивалентним околностима, сликарство почиње да се користи и одликује помирљивошћу иконографије, често симулираним рафинманом стила, растегљивошћу естетског идеала.

Писац српског кнеза па деспота, Стефана Лазаревића, Константин Филозоф, „најугледнији међу емигрантима", описује догађај који живо илуструје судбину српске иконе у трећој деценији XV века. У тексту који је пун слутњи о скором крају света, Константин са згражањем прича како

---

17 Л. Павловић, *Из византијско-српских и млетачких обноса. Транслација и проблеми аутентичности тела еванђелиста Луке*, Неки споменици културе 2, Смедерево 1963, 38.

18 В. Ћоровић, *Историја Босне*, Београд 1940, 557.

19 *Исто*, 563.

20 *Icon Itinerant, Corfu, 14th-18th century,* Corfu 1994, 99..

21 М. Татић-Ђурић, *Икона са оријенталним натписом у збирци Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја 11-2, Београд 1982, 7.

је деспот „као у сну“ – не знајући шта ради – дозволио да се у београдске православне цркве 1427. унесу на хартији штампане иконе са Запада на којима је био приказан Бог Отац који држи распетог Сина. Као што се из ових речи види деспот Стефан је одобрио да се на Западу популарни мотив „Gnadenstuhl“ уведе и у српску иконографију.[22]

Колико је икона материјални одраз богочовечанске природе она је и формат идејног модела који чува духовну кохеренцију друштвене целине. Услед култне комуникативности, икона учествује у размени поетских слика које постају колективно добро народа или заједнице. Одређене консолидације друштвено-економске природе у оквиру турског надирућег окружења установљене су крхким јединством верске толеранције и солидарности спрам ислама, мада су сви политички актери кришом водили преговоре са неверницима и удруживали се. Хришћанима је на културном плану био на располагању читав арсенал ликовних адута. Колико се он употребљавао под видом солидарности хришћана, толико су га хришћани међусобно користили укрштајући доказе догматских начела која су раздвајала православну од католичке, протестанстке и унијатске вере. Тако брод хишћанске наде (сл. 1) није „стигао у сигурну луку Твог пристаништа“[23] већ се уз звеку синхира одвукао на једренске, цариградске и александријске пијаце робља (сл. 2).

Икона као заштита народа

У политичком животу поробљених народа пре турског владања било је живо и присутно заштитно свето присуство Бога. Оно се оличава у икони – паладију, светом заштитнику државе или града. Још од када је Атина Палада у пуној ратној опреми учествовала у најжешћим окршајима, људи се ослањају на помоћ богова сваки пут када се сусретну са опасношћу по заједницу. Богородица је пружила помоћ свом највећем граду, Константинопољу, при арапској опсади,[24] (сл. 3) као што је такође штитила и многе друге државе, градове, манастирске заједнице и сваког најусамљенијег појединца.

Икона палдиј је специјално опремљена. Сребрни оков, често ремек дело златарске уметности, оставља откривене само лица, шаке и стопала.[25] Икона стиче особину паладија када својим присуством јемчи заштиту и успех. Карактеристична је минијатура која приказује тријумфални повратак цара Цимискија са похода.[26] (сл. 4). Икону Богородице Влади-

22 С. Радојчић, *Српске иконе од XII века до 1459. године*, Београд 1960, 19.

23 E. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae Graecae IV, Vaticano* 1964, 266 Ирмос VI песме.

24 *Акатист пресветој Богородици*, прев. Л. Мирковић, Сремски Карловци 1918.

25 М. Татић-Ђурић, *Тројеручица светога Саве и њен култ у православном свету*, у: Спаљивање моштију светога Саве 1549-1994, Београд 1997, 148.

26 А. Бозхков, *The Miniatures of the Madrid Manuscript of Johhanes Scylitzes*, Софиа 1972, 222

мирске на посебним колима, на специјалном постољу, прати цар на белом коњу. Тек касније је ова икона, представа Богородице Умиљења, постала паладиј Русије.[27] Византијски цар Никифор Фока 961. године, направио је посебну шкрињу од сребра коју су радили војници за икону Богородице која је ношена у походе.[28] Икона Богородице Одигитрије поштована је као византијска национална светиња и као најсвечанији и најпризнатији иконографски тип, и за време Комнина и Палеолога била је паладиј Византије.[29] Када је цар Михајло VIII Палеолог повратио Царство 1261. босоног је, за иконом Богородице, ушао у Цариград.[30]

Икона као лично уточиште

Поетски језик разумљив и присан људима утиче на још једно својство иконе. Њену могућност да сваком појединцу буде заштита и утеха. Носећи увек савремену промисао, поштовање архетипа, икона материјализује присуство светости (сл. 5). Сваки њен вид уткан је у скалу мисли и емоција, као одраз перцепције онога који је посматра. Ова особина нарочито је видљива на иконама Христа и Богородице које не престају да буду главни стожери побожности.

Нарочита популарност Богородице је подржавана са неколико страна: православни патријарх је поштује као медијатора Оваплоћења, цела Света Гора је посвећена Богородици, папе су подржавале њен култ кроз ауторитет Свете Столице. Огромно присуство икона Богородице у борби против пагана било је природна последица њеног култа. Бројност икона Богородице нарочито је уочљива када се обрати пажња на њихов пропорционални број у општем броју сачуваних икона. Имају огромну бројну премоћ у општем фонду сачуваних икона. У бројним варијантама основних типова и иконографских положаја, мењају се и епитети; прониче се прави смисао, значење и расположење, духовно конзумирање слике. Богородица Одигитрија, Путеводитељица, указује на хришћански пут који треба следити, на дете Исуса које јој почива на руци. На иконама Богородице Утешитељке, на којима мајка мало приклања главу детету, зачиње се емотивни однос мајке и детета и на тај начин ова ликовна група подлеже великом броју интерпретација које покушавају да одреде

27 С. Ракић, *Иконе из Босне и Херцеговине (XVI-XIX вијек) Београд 1998*, кат. 184 о икони Богородице Владимирске из Сарајева.

28 М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Београдске*, Годишњак града Београда 25, Београд 1978, 157, н. 42.

29 Л. Мирковић, *Иконе грчких зографа у Југославији*, у: Иконографске студије, Нови Сад 1974, 326.

30 N. Ševčenko, *Icons in the Liturgy, Dumbarton Oaks Paperss 45, Princeton* 1991, 46.

тај однос и да у метафизичкој стварности потраже тренутак када се и Богородица и Христ одређују према мисији коју он треба да испуни. Управо тај моменат лако одводи у појединачну бол чиме Страдање бива очовечено и утеха Богородице неопходна.[31]

Блиска Перивлепти је Евергетида, Добродетељница, често са Христом на десној руци, спремна да помогне. Дете окренуто према мајци на иконама Богородице Умиљења где гледају једно према другом или су окренути један према другом мада гледају на различите стране као код Богородице Страсне и Богородице Утешитељке повезује овај тип, темом Христових Страсти, са Богородицом della Consolatione веома прихваћеном на Западу.[32] Присуство великог броја Богородице della Consolatione у збиркама Далмације, Босне и Србије говори о живом учинку распростирања великог броја типизираних иконописних уметничких производа на ширем балканском подручју.

Иконе као предмети култа

Сваком јавном испољавању хришћанског култа у измењеним условима ропства претходила је упорна и жилава политика хришћана, обилно помогнута новцем да би турске власти дозволиле било какав јавни искорак хришћанског култа при којем је колективни дух освећења и литије уводио атмосферу славља (сл. 6). То је већином била прошлост. Прошлост су биле литије у Цариграду, када је једном недељно цео град једнодушно учествовао у величању Владарке и Заштитнице људи.[33] Свечани поход моштију св. Луке до Смедерева, 1453. св. Јована Рилског до Риле 1469, дозволио је султан Мехмед II не само због своје истинске наклоности према молбама Маре Бранковић, него и због огромних сума које су пратиле ове откупе и свечане пратње.[34]

Култно својство иконе, ритмом календара, одржава се празничним и свакидашњим богослужењем. Њена непровемењива суштина оличава се иконом Победа православља (сл. 7). Осим Христа и Богородице, честе су на иконама представе појединих Великих празника или светитеља. На свој дан, икона се поставља на подијум пред олтаром. Налазећи се у цркви, унутар насликаног микрокосмоса, појединац посеже за молитвеним образом, појединачном иконом. Она се обраћа са иконостаса (сл. 8), са стубаца и зидова цркве, она је на вратима цркве (сл. 9). У моментима искушења она

31 М. Татић-Ђурић, *Охридска Богородица Утешитељка*, Зборник Народног музеја 13-2, Београд 1987, 35.

32 *Исто*, 35-37.

33 Л. Мирковић, *нав. дело*, 330; Н. Шевченко, *нав. дело*, 51-52.

34 Р. Ћук, *нав. дело*, 68, 89.

пружа снагу и утеху (сл. 10). Учешће култа у свакодневном животу изражено је великим бројем приватних икона које су пружале појединачну, интимну заштиту. У животу монаха икона представља свакодневно молитвено обраћање Христу (сл. 11). Она прати човека до последњег одредишта. Пред њом умире и с њом бива сахрањен. Богослужење посвећено мртвима велики део својих мотива пружа илустрацијама успења или погреба, а икона често бива саставни део тих призора (сл.12).

Иконе као предмети поклона

Икона се као драгоценост поклањала и примала. Није, и дуго неће бити, направљен општи каталог поклона по сачуваним споменицима и писаним изворима о свој огромној количини икона којима су владари, властела и скромни верници даривали цркве и манастире. Како се примицао крај XV века, краљевски и царски поклони све су више припадали прошлости. Иконе Цетињског манастира, дар Ивана Црнојевића припадају последњима које су биле поклон владара.[35] Дародавци нижих друштвених слојева преузели су ту улогу. Понекад даровање иконе указује на уздизање на друштвеној лествици, као икона Богородице Пелагонијске, дар бившег кмета Константина и његове супруге Теодоре, са поносном титулом кире, у манастиру Зрзе, у трећој децнији XV века.[36] Понекад је дарована икона подсећала на родни крај, као икона Св. Влаха у Барлети на којој светитељ носи модел Дубровника.[37] Понекад се икона дарује далеко у завичај јер је због безбожних дела „агарјенских чеда“ тамо велика оскудица у иконама.[38] Бива и да се насликани „образи“ шаљу на поклон турском цару, Мехмеду II, пословично неосетљивом по верским питањима и пословично радозналом за ствари које су долазиле из Европе.[39]

У првом временском периоду, од друге половине XV до средине XVI века, када су Турци завладали целим балканским подручјем постојао је један мешовити административни систем у којем су одређено место имали и хришћани као уживаоци обично скромних поседа. Ослобођени харача, од поседа – тимара издржавали су себе и испуњавали војну обавезу, опремљени за рат сразмерно приходу који су убирали. Ове хришћанске спахије „иако за иноверну власт лију крв по ратиштима, не губе везу са хришћанском црквом. Они се често јављају као црквени дародавци“.[40]

---

35 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 258.

36 П. Миљковик-Пепек, *Значајот на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарие зограф*, Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија 1, Скопје 1955, 147-148.

37 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 243-244.

38 Б. Иванић, *Le vie mediteranee dell, icona cristiana*, кат. но. 35.

39 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 266.

40 С. Петковић, *Манастир Пећка патријаршија и његове спахије*, Balcanica XIII-XIV

Поклони су били у новцу, житу, често у богослужбеним књигама, иконама, или плаћању целог или делова живописа.[41] Исто тако, манастир или црква могли су бити тимар, дакле извор прихода неког хришћанског спахије о чему постоје сведочанства од којих се једно сачувало као натпис на икони.[42] Други слој хришћанског становништва кадрог да даром приложи цркви су били кнезови, закупци рудника. Нарочито дуго су били активни рудник у Кратову и неки косовски и босански рудници.[43]

Велики број српских средњовековних икона, рукописа и предмета златарске уметности однете су на дар владарима удаљених православних земаља, првенствено руским царевима и влашким војводама као уздарје новчаној помоћи коју су они пружали осиротелим манастирима Србије. У напорима да се оствари помоћ нарочито су предњачили манастири на Светој Гори. Рано успостављене везе са руском државом која је тада била у успону и честе депутације са молбама које су се односиле на новчане прилоге, тражење посредништва код султана или код других околних владара, првенствено код влашких војвода. Приликом таквих путовања монаси су, осим што су примали дарове и сами носили поклоне, старе српске светиње и драгоцености. Тако је 1558. забележено да су Хиландарци примили 10 „светих образа", односно икона. Том приликом у Русију су однети крст св. Саве, мошти св. Стефана Првомученика, заштитника српске средњовековне династије Немањића, и иконе српских светитеља, св. Саве, св. Симеона, светог краља Милутина и светог кнеза Лазара.[44]

Размена поклона и даривање икона могло је бити повод да се икони придода значај у пропаганди против ислама. На једној икони св. Саве и св. Симеона коју су Хиландарци поклонили руском цару Ивану Грозном, св. Симеон носи свитак са натпиом „велик је Бог хришћана" који парафразира речи из *Апологије против ислама* византијског цара-монаха Јована VI Кантакузина, написане око 1360.[45]

Иконе као део трговачког промета

По природи преосталих извора ова врста односа остала је забележена готово само у приморским градовима, поглавито у Дубровнику. Уговори сликара икона и наручилаца, уговори са шегртима, тестаменти сликара

Београд, 1982-83) 355.

41 *Исто*, 355.

42 *Исто*, 356.

43 К. Јиричек, *Трговачки путеви и рудници Србије и Босне у средњем вијеку*, Зборник Константина Јиричека I, Београд 1959, 270-271; Т. Р. Ђорђевић, *Михаило, кратовски митрополит*, Браство 29 (1925) 169-172.

44 В. Ј. Ђурић, *Једна антиисламска икона светог Саве Српског и светог Симеона Немање*, Хиландарски зборник 9 (Београд 1997), 121-122.

45 *Исто*, 123.

представљају тај свет кроз својинску и потрошачку визуру која је свакако део стваралачке атмосфере која је пратила настанак ових уметничких дела.[46]

Области на Дрини су у време турске власти биле живе саобраћајнице у истој и можда већој мери него у средњем веку. Бројни су подаци у дубровачком архиву који говоре о путевима, врсти, количини и цени робе која је тим правцем превожена.[47] Исти ти путеви су, природно, били и путеви којим су преношене иконе. Њих нема у уговорима о преносу робе јер оне нису, као предмети масовне потрошње, биле вођене у пословним књигама.

Путеви трговачких каравана осликавају путеве општег кретања путника и робе и предмета уметничких заната па и иконе. Није зато необично да је иконама веома високих уметничких квалитета провенијенција у местима знатније трговине. Низ икона од којих су неке дела високе уметности потичу из Дубровника, Херцеговине, околине Требиња, Ливна, Сарајева, Дервенте[48] Овај низ локалитета као да осликава путеве из Дубровника у унутрашњост Балкана по караванским правцима. Уз путеве су и манастири, као носици главног терета у одржању култа, традиционално епископско седиште Бијело Поље са својом веома старом црквом посвећеном св. Петру, угледни ставропигијални манастир Морача, и нешто касније, манастир Рача на Дрини.[49] На другом, западном правцу издваја се Шибеник са великом грчком колонијом. Близина Венеције била је утицајна колико као уметничког центра толико и специјалног облика државне управе.[50]

До земаља Косовскометохијске области се могло доћи или кратким скадарско-призренским путем или из Зете или из Дебра, као и из југоисточних праваца.[51] Територија, централна у оквиру српске средњовековне државе, претежно је пре турских освајања припадала Српској православној цркви у виду земљишних поседа и прихода Пећке патријаршије и манастира Св. Арханђела код Призрена, Дечана, Бањске, Грачанице и мањих манастира. Као област још развијене рударске,

---

46 Ј. Тадић, *Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII-XVI в.*, I-II, Београд 1952-1953, на више места.

47 Нарочито радови Б. Храбака у: Енциклопедија српске историографије, 1997, 706-707

48 Б. Иванић, *нав. дело*, кат. бр. 16, Богородица са св. Јованом и св. Катарином, Дубровник; кат. бр. 2, Христ, Приморје; кат. бр. 38, Глава Богородице, Околина Требиња; кат. бр. 14, Богородица са Христом, Херцеговина; кат. бр. 37, Пијета са св. Петром и св. Јованом, Ливно; кат. бр. 11, Богородица са Христом, Сарајево; кат. бр. 21, Рођење Христа, Сарајево; кат. бр. 12, Богородица Умиљења, Дервента.

49 *Исто*, кат. бр. 48, Усековање главе св. Јована Претече, Морача; кат. бр. 9, Богородица са Христом, Бијело Поље; кат. бр. 8, Богородица са Христом, Манастир Рача на Дрини; кат. бр. 55, Богородица са Христом, Бока Которска; кат. бр. 34, Богородица Умиљења, Црна Гора.

50 *Исто*, кат. бр. 25, Св. Јован Пустињак са житијем, Шибеник; кат. бр. 29, Архалђел Михаило, околина Книна; кат. бр. 24, Св. Антоније са житијем, Модрича.

51 Г. Шкриванић, *Путеви у средњовековној Србији*, Београд 1974, 62-71, 77-81.

занатске и трговачке делатности, један је од центара културне и духовне консолидације, нарочито у XVI веку. Суседне области су такође дуго унутар српске државе, цркве и традиције. Североисточни сусед Косова, Дубочица, од Стефана Немање у српској држави, и кањон Треске са многобројним задужбинама у близини Скопља и Скопске митрополије. [52]

Кратово је под турском управом дуго одржало повлашћене позиције и поред тога што су те повластице обухватале делимично и хришћане, издвојене правом држања закупа рудника и могућношћу високе зараде. Породица кратовских кнезова Пепић-Димитријевић,[53] дуго је давала колико имућне ктиторе, толико и духовна лица.[54]

Иконе као предмети уметничког стварања

Постоји извесна равнотежа и природан ток појава које су текле упоредо са турским освајањима територија. Док је у северним областима српских земаља још увек постојала висока уметност остварена деловањем Моравске школе која је оставила врхунска дела сликарства у периоду крајем XIV, и током прве половине XV века, у Македонији се, док се турска власт још консолидовала, формирао слој хришћанских наручилаца чијом активношћу стварање никад није сасвим замрло.

Око средине и током друге половине XV века током ратних збивања у Подунављу, у јужнијим и источним областима Балкана једна група мајстора остварује дела знатне уметничке зрелости.[55] Грчки мајстори су у турско доба, као и у време самосталне српске државе, залазили у области насељене Србима. Сликарска активност сликара Грка у области Скопља постојала је око 1500, средином XVI века у источној Србији и у Фрушкој Гори, Херцеговини и јужној Македонији. [56]

Обнова и консолидација Српске патријаршије у Пећи (1557-1690) објединила је под духовну управу српских црквених првака огроман простор који се простирао од Штипа у Македонији на југу до Коморана у Мађарској на северу, од реке Искре у Бугарској до Купе у Хрватској.[57]

---

52 Б. Иванић, *нав. дело*. кат. бр. 43, Преображење, Будисавци; кат. бр. 27, Св. Никола, Гориоч; кат. бр. 1, Христ, попрсје, Чабић код Клине; кат. бр. 44, Јеванђелист Матеј, Грачаница; кат. бр. 41, Богородица са пророцима, Божица; кат. бр. 7, Богородица са Христом, Црква св. Николе у Шишеву удолини Треске.

53 Т. Ђорђевић, *нав. дело*, 169-172.

54 Б. Иванић, *нав. дело*, кат. бр. 28, Св. Димитрије, Кратово.

55 С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУМС 1, Нови Сад 1965, 67-104

56 S. Petković, *Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the Middle of the XVthuntil the End of the XVIIth Centuries, Communaute et diversite de l´ art des pays balkaniljues* (XVIe s. – debut du XVIIIe s) Sofia 1966, 29.

57 *Исто*, 22.

На послу око обнове светиња нашли су се заједно српски духовни поглавари и паства. Прве деценије по обнови обележене су радом и сарадњом патријарха Макрија Соколовића, његовог нећака Антонија који је такође постао патријарх и митрополита Дионисија Соколовића, притом сликара.

По консолидовању Пећке патријаршије формира са организована сликарска активност позната као пећко-дечанска сликарска школа. Немали број сачуваних икона у Дечанима, Пећи и Грачаници сведоче о раду те школе која се наслањала на узоре XIV века. Неки сликари, као монаси живели су и радили у манастирима. Монах, песник и сликар Лонгин је радио на широком пространству у Пећи, Црној Гори, у манстиру Пива и источној Босни, у манастиру Ломница као значајан сарадник Соколовића приликом обнове српске цркве.

За други значајни полет рада Патријаршије значајна је година 1614. када је на патријаршијски престо дошао Пајсије током чијег је доба област Патријаршије деловала као кохерентна целина.[58] Значајан сликар Георгије Митрофановић у време Пајсијево, 1618. је дошао из Хиландара и у кратком времену осликао неколико цркава у Црној Гори и Херцеговини као и трпезарију и делимично цркву св. Димитрија у комплексу Пећке патријаршије. [59]

Током првих деценија по обнови Патријаршије грчки уметници су нестали са тог подручја. Почетком XVII века се враћају и раде са домаћим мајсторима у Пиви и Новом Хопову у Фрушкој Гори. У Македонији у црквама у Кичеву и Штипу почетком XVII века[60] у Журчи код Битоља, у Кучевишту 1637.[61] Нове и компликоване околности и присуство патријарха Грка на пећком трону, довело је до све осетнијег присуства грчких сликара, нарочито у јужним деловима простора насељеног словенским становништвом.

Сликарство ренесансе Палеолога налазило се током прве половине XV века у завршној, академској фази. У свом престоничком и аристократском издању ова последња византијска ренесанса понудила је сликарству простудиране архитектонске оквире, декоративност основне линије која развија сопствену еластичну елеганцију у хармонији са пластично моделованим, валерски сенченим, анатомски тачним пропорцијама тела људских фигура схваћених на најкласичнији начин. Радојчић је описао ту последњу фазу уметности Палеолога „...мајстори као да држе на уму да је земаљска лепота Христова само наговештај

58 Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве 1*, Београд 1991, 327-332.

59 С. Петковић, *нав. дело*, 33 .

60 *Исто*, 24.

61 *Исто*, 35.

његове првобитне надземаљске лепоте и стално се труде да и Христа и његову околину прикажу као одсјај. Та лепота која одваја посматрача од земаљске стварности... приказује нови лик човека који је странац овом свету...естетски, пропорционално и геометријски дефинисан као узор спиритуалне лепоте."[62] Само плитак искорак у трећу димензију коју је за сликарство освојила италијанска ренасанса

У западним крајевима иконе су углавном биле импорт са грчких острва и из Венеције. Пронађе се и уговор којим нека особа из дубоког балканскох залеђа, из Новог Брда или Трепче, наручује икону од сликара који живи у Дубровнику 1463.[63] Средина XVI века означила је крај дубровачке сликарске школе али су мајстори ове школе већ оставили своја дела по херцеговачком и босанском залеђу, и школовали сликаре из редова домаћег становништава који су усвојили тај специфичан вид дубровачке бизантине.[64] Понавља се караванска траса – Дубровник, Херцеговина, Полимље, Косово, Јужно Поморавље и даље ка северу. Нема доказа да су постојали посебни центри у овим областима, већ су слике наручиване онда када би се појавио неки сликар у пропутовању или би дошао по позиву. То је допринело дисперзији варијанти по локалним средиштима и путевима.

Иконе као носиоци чуда

У особитом поштовању у свим хришћанским земљама биле су такозване нерукотворене иконе и иконе које је насликао св. Лука. Порекло тих икона по легендама је двојако. Нерукотворене су настале од самог додира са Христом или Богородицом. Уз нерукотворене било је по свим хришћанским земљама икона за које се тврдило да их је насликао св. Лука (сл. 13). Ове су иконе бркане са нерукотворенима и често се за поједине нерукотворене иконе истовремено тврдило и да их је насликао св. Лука.[65] Или икони коју је насликао св. Лука, Богородица благословом преноси своју и Христову благодат.[66] Благодат Богородице везује се и за Тројеручице на којима се отискује њена чудотворна рука. [67]

На Балкану је било нерукотворених икона. У манастиру Матејичу била је по једном запису из 1409. нерукотворена чудотворна икона Богородице.[68] Путописац из XVI века, Марко Пигафета на путу у

62 С. Радојчић, С., *Српска уметност у средњем веку*, Београд Загреб Мостар 1982, 142.
63 В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, 262.
64 *Исто*, 267-274.
65 Ст. Станојевић, *Белешке о неким старим иконама*, Београд 1931, 18-19.
66 *Исто*, 19.
67 Л. М. Татић-Ђурић, *Тројеручица светога Саве*, 140-141.
68 Ст. Станојевић, *нав. дело*, 21

Цариград свраћао је у српски манастир Раваницу у којем је видео икону Богородице која се приписивала св. Луки, била је чудотворна и црна.[69] Црне Богородице припадале су посебној групи које се пореклом везују за догађаје током Бекства у Египат[70] Позната на Балкану била је и чувена Лоретска Богородица из цркве коју је по легенди подигао Јаков, брат Господњи, за коју се такође каже да ју је насликао св. Лука. Када су Турци освојили Јерусалим 1291. икона је одлетела у Трсат код Ријеке, а после четири године у Лорету близу Анконе. О овој Лоретској икони Богородице писао је Иван Црнојевић у својој оснивачкој повељи Цетињском манастиру описујући како се тој икони заветовао да ће основати манастир посвећен Богородици.[71]

О повезаности хришћанских верника у обожавању исте светиње сведочи и икона Богородице dell´ Orto у цркви Богородице Странаца на Крфу. Ова икона добила је име по чудесном проналаску у башти поред цркве св. Христифора у Венецији 1347. после чега је посвета цркве промењена и посвећена Богородици. Икона је типа Богородице Умиљења а преко руке носи еполете са две мале иконе овог типа, појединост која је одликовала чудотворну икону Богородице del Carmine која се појавила, такође чудесно на брду Кармен у Палестини. По традицији су хришћани избеглице са острва Тенедос по турској окупацији овог острва на којем се чувала Богородица Кармелићанска, донели ову икону на Крф у првој половини XVII века, када се и датује ова икона.[72] У манастиру Фенеку 1798. помиње се чудотворна икона Богородице за коју се каже да је првобитно била на Криту, па је 1768. за време Руско-турског рата пала у руке Турцима који су је продали неким хришћанима који су је донели у Трст. Из Трста су је српски трговци откупили и поклонили манастиру Фенеку.[73]

Има бројних примера, и данас, да чудотворност светиње осваја срца без обзира на вероисповест. Пијетет који окружује чудотворну икону, или реликвију, ствара потребну друштвену равнотежу. Овај низ анегдота скицира, без много претензија, наговештај друштвеног кретања иконе, обрисе простора и атмосферу. Колико у географском, толико и у смислу међуљудских односа. Помаља се доба када су војно политички потрес и промена од XV до краја XVIII века, мењајући друштвене односе, променили и положај иконе на балканском и источно-хришћанском подручју. Као коначни исход политичког, идејног и друштвеног процеса, итало-

69 *Исто*, 22.

70 М. Татић-Ђурић, *Богородица Страсна у Жичи*, у Манастир Жича, Краљево 2000, 198.

71 Ст. Станојевић, *нав. дело*, 24.

72 *Icon Itinerant*, 1994, 133.

73 Ст. Станојевић, *нав. дело*, 22-23.

критска икона је себи створила место и њени се дискретни свети ликови, златна позадина и префињени рефлекси сликарске материје могу видети широм планете Земље.

Branka IVANIĆ

THE MEDITERRANEAN PATHS OF CHRISTIAN ICONS

Summary

The icons that are defined by the general term of Italo-Cretan constitute a group produced by artists of Greek origin, or Italian, that is, mainly Venetian origin. They were also accepted in the art of other European peoples, as well. Italo-Cretan icons came into being during the Turkish domination of south-eastern Europe in the first half of the XV century.

In the mid-XV century, the populations of south-eastern Europe and the eastern Mediterranean were in a state of hasty military and political activities, seeking ways to stall invasion by Turkey. Turkish penetration was very strong, swift and methodical, and the Christian armies were more bewildered and troubled than able, at that moment, to realise the consequences, which were to become more and more fatal with the seizure of each new swathe of territory and its addition as a Turkish vassal.

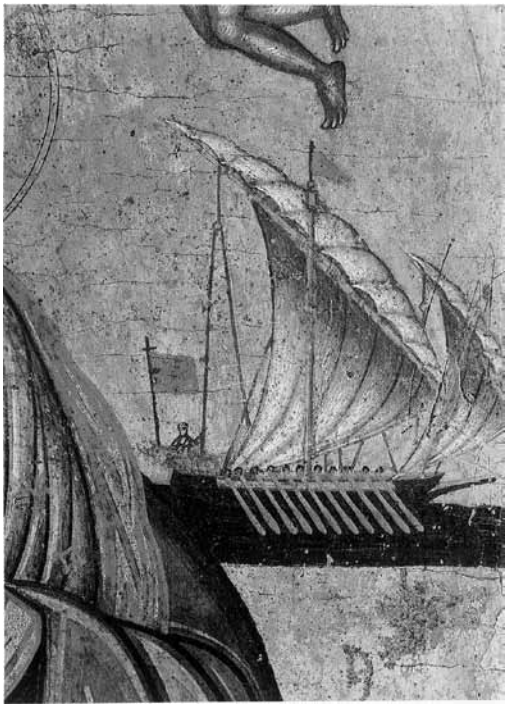
The flood of Turks and the tangible reduction of European territory held by the Christians were to have a fundamental influence on artistic productivity. In the second half of the XV century, south-eastern Europe and the Levant were inundated with refugees. In a world that was being re-tailored, a class of people emerged, who were left without a source of income. The elementary means to continue leading a minimally decent existence came from the sale of valuables and other property. Only a few accounts, mentioning the assets of the nobility, include icons as part of the luxury with which the aristocracy surrounded itself, at that time.

The members of the Palaeologue family often mediated in business concerning the sale of relics, mainly, the property of the family of despot Branković. Icons always escorted the movement of relics, and cults. Icons accompanied cults, and wherever there were people who wanted to purchase icons, there were painters. The large number of icons of St. Spiridon is linked to the transfer of the relics of this saint to Corfu, after the fall of Constantinople. This paper discusses the icons as an object of veneration in both the East and the West, as the patron of peoples, as a personal source of inspiration, as a cult object, as gifts, as an object of commerce, as an object of artistic creativity, as well as the source of miracles.

This is an unpretentious account that relies rather on a series of anecdotes, tracing the contours of the area across which icons travelled, both in geographical, as well as in human terms. An era was looming, in which the military and political upheaval of the XV to the end of the XVIII century had altered societal relations, and which changed the position of the icon in the Balkans and the Eastern Christian world. The icons from the collection of the National Museum represent a specific ensemble that corresponds to the iconographical and chronological framework of art that is described as Italo-Cretan.

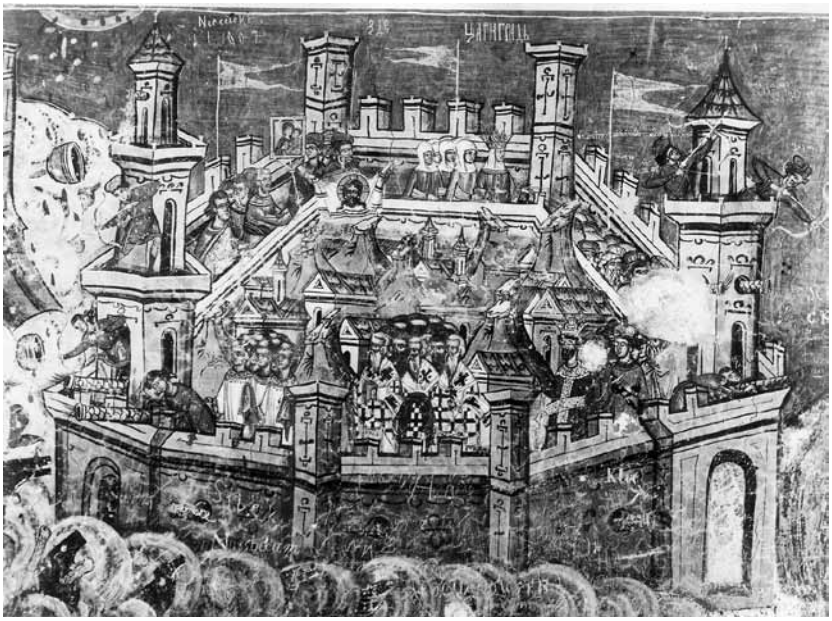
1. Представа брода са иконе Madonna dell Orto, 1648; по: Icons Itinerant, Corfu, 14th–18th Century, Corfu 1944, сл. на стр. 36

1 Image of a ship from the icon of the Madonna dell Orto, 1648; origin: Icons Itinerant, Corfu, 14th–18th Century, Corfu 1944, pic. on p. 36



2. Турци спроводе хришћанско робље, цртеж S. Ashweigger 1639; по: F. Braudel, The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, New York, Evanston, San Francisco, London 1973, сл. на стр. 890.

2 Turks taking away Christian slaves, drawing S. Schweigger 1639; origin: F. Braudel, The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, New York, Evanston, San Francisco, London 1973, pic. on p. 890.



3. Опсада Цариграда у VII веку, Фреска манастира Молдовита, 1537; по: A. Grabar, G. Opresco, Roumanie, eglises peintes de Moldavie, New York-Paris 1962, Pl. 14

3 Siege of Constantinople in the VII Century, fresco in the Moldovita monastery, 1537; origin: A. Grabar, G. Opresco, Roumanie, Eglises Peintes de Moldavie, New York-Paris 1962, Pl. XIV

4. Повратак византијског цара Јована Цимискија са похода, минијатура из рукописа Хроника Јована Скилице, XII век; по: A. Bozhkov, The Miniatures of the Madrid Manuscript of Johhanes Scylitzes, (in Bulgarien), Sofia 1972, sl. 67

4 Return of the Byzantine emperor, John Tzimiski from a campaign, miniature from the chronicle: the Manuscript of Johannes Scylitzes, XII Century; origin: A Bozhkov, The Miniatures of the Madrid Manuscript of Johannes Scylitzes, (in Bulgarian), Sofia 1972, pic. 67

5. Икона св. Петке са иконом Христа, XV век, Пафос; по A. Papageorgiou, Ikonen aus Zypern, 1969, sl. 59

5 Icon of St. Paraskeva with an icon of Christ, XV Century, Paphos; origin: A. Papageorgiou, Ikonen aus Zypern, 1969, pic.59.

6. Богородичин Акатист, Фреска у Марковим манастиру, XIV век; фото Народни музеј, Београд

6 The akathistos of the Blessed Virgin, fresco from the Markovo monastery, XIV Century: photograph, National Museum, Belgrade.

7. Икона Празник ортодоксије, XVI век, по Chatzidakis, M., Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l,Insistut, Neri Pozza-Venise, 1962, pl. 48

7 Icon of the Feast of Orthdoxy, XVI Century; origin: Chatzidakis, M., Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Neri Pozza-Venise, 1962, pl. 48.

8. Е. Ламбрадос, Икона св.. Мине са житијем, XVII век, детаљ; по Chatzidakis, M., Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l,Insistut, Neri Pozza-Venise, 1962, pl. 43

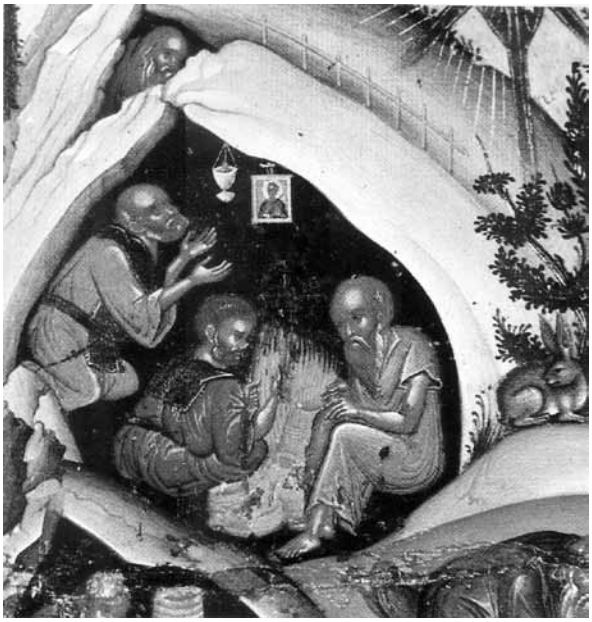
8 E. Lambrados, Icon of the Holy Martyr Minos and his life, XVII Century, detail; origin: Chatzidakis, M., Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Neri Pozza-Venise, 1962, pl. 43..

9. Икона Вв. Христодул, детаљ, Патмос, XVII век; по: М. Χατζηδακησ, Εικονεσ τηε Πατμου, 1977, πιν. 112

9 Icon of St. Christodoulos, detail, Patmos, XVII Century; origin: M. Χατζηδακησ, Εικονεσ τηε Πατμου, 1977, πιν. 112.

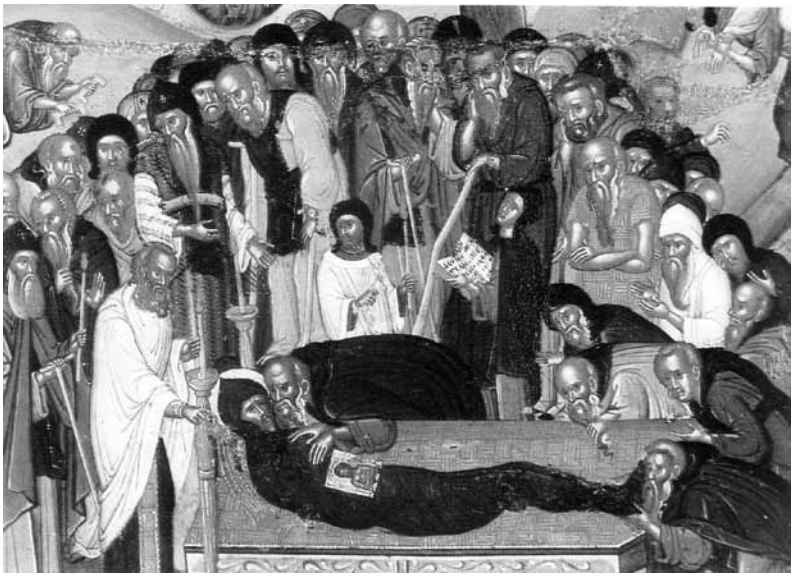
10. Св. Димитрије у тамници, Фреска у пећкој патријаршији, XIV век; по: С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, Т. 70

10 St. Demetrius in the prison, fresco from the Peć Patriarchy, XIV Century; origin: C. Radojčić, Staro srpsko slikarstvo (Old Serbian Painting), Belgrade 1966, T. 70..



11. Андрија Павијас, Смрт Јефрема Сирина, детаљ, XV век ; по: К. Вајцман и др, Иконе, Београд 1983, 320

11 Andria Pavias, The Death of Jephraim the Syrian, detail, XV Century; origin: K. Vajcman and others, Icons, Belgrade 1983, 320.



12. Андрија Павијас, Смрт Јефрема Сирина, детаљ, XV век ; по: К. Вајцман и др, Иконе, Београд 1983, 320

12 Andria Pavias, The Death of Jephraim the Syrian, detail, XV Century; origin: K. Vajcman and others, Icons, Belgrade 1983, 320

13. Икона Св Лука слика Богородицу, детаљ, XVII век; по: К. Вајцман и др, Иконе, Београд 1983.

13 Icon of St. Luke, image of the Blessed Virgin, detail, XVII Century; origin: K. Vajcman and others, Icons, Belgrade 1983,

Миодраг ТОМИЋ

УДК 069.51:528.548(497.11)"04/14"
904:528.548(497.11)"04/14"

РАВНИЛО У ЗБИРЦИ СРЕДЊОВЕКОВНОГ ОДЕЉЕЊА НАРОДНОГ МУЗЕЈА

Добро познат архитектима и историчарима архитектуре стари градитељски инструмент, равнило, ретко се нађе у музејским збикама. Тако се и догодило да је у инвентару Средњовековног одељења овај предмет, заведен под инв. бр. 5673, назван украсни предмет – део хороса. Након објављивања текста под називом *Прилог познавању старих градитељских инструмената – равнило из Збирке Завичајног музеја у Јагодини* Бранислава Цветковића[1], где је детаљно описан и представљен принцип рада равнила, постало је јасно да се и примерак из средњовековне збирке Народног музеја у Београду може поуздано уврстити међу поменута *равнила*.

Према подацима из Инвентарне књиге предмет је нађен у селу Кланце код Сурдулице и откупљен је 16. јуна 1971. године од Мирослава Момчиловића из поменутог села. Дужине једнаких страница 10 цм, дужине краће странице 8 цм, дебљине основног троугаоног дела 2 цм и висине кукица 1.2 цм, украсна плоча са пробијеним орнаментима стилизованог тролиста и лозице утопљена је у оквир равнокраког троугла (сл. 1).

Различито и често погрешно називан *теразија, терезија, пјумба, макара, хавајица*[2], он је коришћен за одређивање хоризонталних и вертикалних права и равни. На равнила је у нашој стручној литератури први указао проф. Милан Злоковић у раду објављеном још 1957. године.[3] У свом тексту

1 Б. Цветковић, *Прилог познавању старих градитељских инструмената*, Зборник Народног музеја XVIII-1, Београд 2005, 595-610.

2 С. Ненадовић, *Илустровани речник израза у народној архитектури,* Београд 2002, 76.

3 М. Злоковић, *Стара равнила позната под именом „терезије“*, Наше Старине 4, Сарајево 1957, 298-300.

проф. Злоковић је објаснио функцију овог необичног инструмента, којим се, заједно са канапом и виском, утврђује водораван или вертикалан положај одређене праве, односно равни.[4] Равнило се куком постављало на канап, који је био развучен по хоризонтали између тачке А и Б, док се висак на посебном канапу провлачио по вертикали кроз рупу на краћој страни равнила.[5] У средњем веку и за време Турака мајстори зидари називали су га *терезије*. Равнило је у облику равнокраког троугла и на крајевима основице има по једну закачку, за коју се везује канап.[6] Проф. Злоковић приказао је две врсте терезија, од којих је једна сасвим једноставна, без икаквих украса, а друга је са изведеним украсима уз истицање углова (сл. 2).[7] Сада бисмо могли овом другом типу равнила, са изведеним украсима истицањем углова придодати још једно које је објављено у монографији *Културно благо Књажевачког краја* (сл. 3).[8] Орнаменти унутар равнила су осим декоративних елемената имали и практичну функцију одређивања правца. Уочљиво је да сва до сада објављена *равнила* имају по средини жљеб који дели геометријске украсе до кружног отвора за висак, чија је сврха да прикаже правац у односу на висак. На основу до сада објављених примера равнила, уочљиво је да су најприсутнији геометријски мотиви украшавања, осим вегетабилних и једног на којем се може препознати зооморфна декорација. Оно је попречним пољем подељено на два мања поља, испуњено изливеним формама састављеним од симетричних, различито профилисаних, мањих и већих зареза. У тако добијеној схеми мотива наслућује се животињски лик са великом њушком и оштрим зубима (сл. 4).[9] У односу на до сада разматране примере, равнило из Народног музеја, према стилу вегетабилне орнаментике у којој се разазнају елементи позног барока, може се сврстати у предмете уметничког обликовања XVII или XVIII века.

Занимљиво је указати да су грађевински инструменти, међу којима су висак, троугао, асције и шестар представљани и на античким надгробним споменицима. Ове представе са симболичним значењем, посебно су честе у Галији, приобалном делу Далмације и Италији, док је у осталим провинцијама занемарљиве (сл. 5).[10] На икони из 1645. године, представљено је зидање цркве манастира Мораче. На њој се јасно види како мајстори закивају хоризонталне равњаче за вертикалне стубове

4 Б. Цветковић, *нав. дело*, 595-610.
5 М. Злоковић, *нав. дело*, 299.
6 С. Ненадовић, *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, Београд 2003, 52
7 С. Ненадовић, *нав. дело*, 36
8 П. Петровић - С. Јовановић, *Културно благо Књажевачког краја*, Београд 1997.
9 Б. Цветковић, *нав. дело*, 602
10 И. Поповић, *Античко оруђе од гвожђа у Србији,* Београд 1988, 170.

преко врхова западног и источног забатног зида у намери да их доведу на исти ниво (сл. 6).[11]

Равнило је свакако било значајан грађевински инструмент, без кога би се тешко подигао зид правилно постављен у равни, а самим тим и остали елементи грађевине. Значај равнила се данас огледа у грађевинској либели, која на лакши и савременији начин исто тако приказује да ли је подигнути зид прав и раван.

11 А. Стојаковић, *Ктиторски модели Мораче*, Старинар XV-XVI, Београд 1964-65, 95-109

Miodrag TOMIĆ

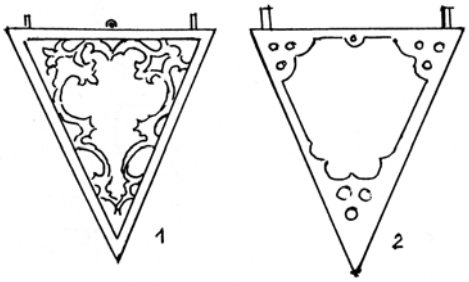
A RULER IN THE COLLECTION OF THE MEDIEVAL DEPARTMENT OF THE NATIONAL MUSEUM

Summary

The text is a brief supplement to our knowledge about an item that is a builders' instrument in traditional architecture. One more example has thus been added to the group of relatively few known tools, expanding the group for further research on the building craft in the medieval and more recent history of Serbian culture. Also, an ancient example has been added to the group, thus significantly extending the chronological framework of the appearance of this object.

1. Равнило из збирке Народног музеја

1 Ruler from the collection of the National Museum



2. Две врсте равнила по проф. Злоковићу

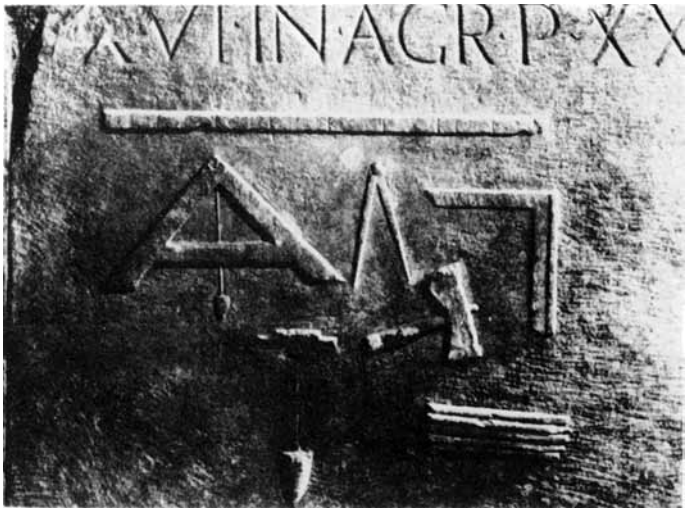
2 Two types of rulers, according to Professor Zloković

3. Равнило из Књажевачког музеја

3 Ruler from the Knjaževac Museum

4. Равнило из Музеја у Јагодини

4 Ruler from the Jagodina Museum



5. Приказ равнила на античкој стели

5 Presentation of a ruler on an ancient arrow

6. Приказ употребе равнила на икони из манастира Морача

6 Presentation of the use of the ruler on an icon
from the Morača Monastery

Сретен ПЕТКОВИЋ

УДК 75:929 Вуковић Т.
75.05.046(497.16)
272.2–526.62

ЛАЖНИ СЛИКАР ТУДОР ВУКОВИЋ

У сиомен на иријаиеља
Милорада Медића

У мало познатом Гласнику Народног универзитета Боке Которске објављен је 1940. године краћи чланак о дотада непознатој икони Богородице са Христом са потписом сликара Тудора Вуковића из места Маина („Махина“), насталој 1568. године.[1] Текст је потписао Ђорђе Мазалић, сарајевски сликар, конзерватор и колекционар. Он је описао икону, навео делом прочитани текст са именом иконописца на доњем оквиру иконе и укратко анализирао њену иконографију и ликовна својства. За Тудора Вуковића је закључио да је био у додиру са руским иконописцима, „по свој прилици на Атосу“, али и под утицајем италијанских мајстора, а да је колористички близак критским иконописцима.[2] Навео је да постоје и три друге иконе донете у Сарајево, вероватно са Приморја, које такође припадају опусу Тудора Вуковића.[3]

Врло брзо иза тога, 1942. године, у Гласнику Хрватских земаљских музеја, објављен је знатно опширнији и амбициознији текст истог аутора.[4] Све што је било наговештено у претходном раду, Ђорђе Мазалић је том приликом много шире изложио.

Икона Богородице,[5] данас у поседу Уметничке галерије Босне и Херцеговине у Сарајеву, сликана је на две спојене липове даске, повезане и

1 Ђ. Мазалић, *На траиу једном сиаром иконописцу*, Гласник Народног универзитета Боке Которске бр. 1-4, Котор 1940, 28-30.

2 *Исто*, 29.

3 *Исто*.

4 Đ. Mazalić, *Madona Tudora Vukovića slikara iz Maina, Nekoliko starih ikona*, Glasnik Hrvatskih zemaljskih muzeja LIV, Sarajevo 1943, 214-221.

5 Богородица се у сликарству византијског света не назива Мадоном. Такав наслов чланка је очигледно последица околности да је часопис изишао у ратној 1942. години када се Сарајево налазило под окупациојом тадашње Хрватске.

учвршћене са две летвице (кушака) на полеђини (55 × 69 × 3,5 цм). Оквир иконе је означен бојом по спољним ивицама спојених дасака. Аутор чланка је запазио да је поправљана најмање у два наврата.

У овом раду Ђ. Мазалић доноси и цео натпис исписан на дну иконе целом њеном ширином у четири реда:[6] pomeni güdi raba svoego Ïvana vo!vod+ vy dyny crütva süj. pisa si} Ïkon+ preqjste büce i vladüce nawe grewna r+ka t+dora maistora v+kovika à maxina primorskixy lhta. z o z . a à r(o`de)stva xüva a. f .¾ˆ. i müca aprilÏa. dyny d . kr+gy slynyc+ k . l+ni i . inüd aüj. vy dyni vsepre&sveïenogy güdyna i arxiepisk+pa vysei srbyskoi zemyli kur makarÏa pekskoga pisa se vy meste saraeve togda &blada}ï+ gradomy konstantinovemy i vshmy vostoqnimy zemlamy i vshmy srbyskimy zemlamy velikom+ amire s+ltany selime pa... na bosni sany`aky bisty ferxatybegy braty Ïvanovy v+koeviky desisaliky.

Сажето препричано, сликар Тудор Вуковић даје податке о икони и описује околности под којима је дело настало. На почетку пише да је ктитор војвода Иван, затим да је икону насликала „грешна рука“ Тудора мајстора Вуковића из Махина приморских 4. априла 7076. године од стварања света и 1568. од рођења Христа, у време српског архиепископа Макарија. Даље се у натпису каже да је икона рађена у Сарајеву, да је Цариградом, источним и српским земљама тада управљао султан Селим, а да је санџак у Босни био Ферхад бег, брат Ивана Вуковића Десисалића.

Раније тврдње о разноликим утицајима на Тудора, сликара XVI века, Ђорђе Мазалић је у овом свом чланку шире образложио. С једне стране види утицаје критских живописаца, школованих у Италији, са друге стране закључује да се сликар угледао на руске сликаре са Атоса и из Русије, као и на руску иконографију. Мазалић уочава и византијске утицаје када уметник слика покрет главе, обрве, нос и врат, а да су очи, усне и моделовање рађени по узору на западну школу.[7] Шта више, он сматра да се Тудор Вуковић за цртеж ликова Богородице и малог Христа служио живим моделима, „јер дете наличи на мајку“, а да је у позадини попрсја Богородице можда првобитно био насликан „неки природни крај“.[8]

На крају свог чланка Ђ. Мазалић се бави и личношћу сликара Тудора Вуковића и његовим могућим рођацима у Сарајеву. Посебно се задржава на породици кујунџија Десисалића из Сарајева, по чијем је налогу дијак Дмитар нешто раније – 1564/1565. године – преписао један патерик.[9] Аутор

6 Две године раније садржина натписа је била само делом и несигурно прочитана.

7 Đ. Mazalić, *Madona Tudora Vukovića*, 216.

8 *Исто*, 216. Такође се за насликану десну руку каже да је рађена у духу источне иконографије, док лева одговара ономе како су сликали италијански уметници.

9 *Стари српски записи и натписи* I, ed. Љ. Стојановић, Београд 1902, бр. 645.

верује да је иконописац имао сродничке везе са ктитором иконе Иваном, који је носио презимена и Вуковића и Десисалића.

Више од једне деценије после објављивања поменутог чланка ова сарајевска икона Богородице није спомињана у историјскоуметничкој литератури. Први је то, сасвим кратко, учинио 1955. године професор Светозар Радојчић у својој књизи *Мајстори старої српскої сликарства*.[10] Припремајући изложбу *Иконе из Југославије* у време одржавања VII конгреса византолога у Охриду 1961. године, Војислав Ђурић је одабрао и сарајевску икону Тудора Вуковића за излагање. У каталогу изложбе, он је, осим описа и тачније преписаног натписа са иконе, оценио да је сликар „варирао поуке стечене на грчким пост-византијским иконама".[11] Две године касније Ђурић у књизи о дубровачкој сликарској школи пише на другачији начин о икони Тудора Вуковића.[12] Сматра да је „Тудор Вуковић учио сликарство код мајстора дубровачке сликарске школе у Котору или Дубровнику", и да је „припадао дубровачко-византијској групи XVI века". О самој икони Ђурић се определио да се Вуковић служио предлошцима итало-критске школе, сем при сликању Христа. На крају доста кратког текста о Тудору Вуковићу, у оквиру књиге о дубровачкој сликарској школи, он је закључио: „Његова једино сачувана икона припада у целини дубровачко-византијској групи сликара XVI века."[13]

Мишљење угледног аутора као да је разрешило све битне проблеме везане за сарајевску икону Богородице, дело Тудора Вуковића. Сви који су се њоме бавили следећих деценија прихватали су, махом дословце, просуђивање Војислава Ђурића.

У два маха Ђ. Мазалић је поновио своје првобитне закључке из 1942. године, али сада обогаћене и тврдњама професора Ђурића.[14] З. Кајмаковић је прихватио да се Тудор Вуковић школовао у дубровачкој сликарској радионици.[15] Павле Мијовић поменуо је само икону, за коју је чак мислио да је готово напустила традицију православног иконописа.[16] И Светлана Ракић, релативно скоро, понавља гледиште проф. Ђурића.[17]

У тој једногласности издваја се схватање K. Wessel-а и H. Brenske-а. У књизи посвећеној иконама, аутори се баве сарајевском иконом Бого-

---

10 С. Радојчић, *Мајстори старої српскої сликарства*, Београд 1955, 62. Аутор је сматрао да је Тудор Вуковић ученик приморских мајстора XVI века.

11 В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 58, 118-119.

12 В. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, 273.

13 *Исто*.

14 Ђ. Мазалић, *Сликарска умјетност у Босни и Херцеговини у турско доба*, Сарајево 1965, 38-40; Исти, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* IV, Zagreb 1966, 541.

15 З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 70.

16 Он пише да Вуковићева икона „једва још може илустровати настављање умјетности за православне цркве". П. Мијовић, *Уметничко благо Црне Горе*, Београд – Титоград 1980, 170.

17 С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16-9. вијек)*, Београд 1998, 70.

родице из 1568. године и изричу мишљење да се на њој осећа снажан утицај ренесансе Палеолога, која је започела у другој половини XVI века као последица угледања на критске сликарске радионице.[18]

Крајем девете деценије XX века икона Богородице са Христом Тудора Вуковића нашла се на конзервацији у Народном музеју у Београду. Њоме се бавио Милорад Медић, шеф Конзерваторског одељења Музеја. Приликом рада он је запазио на рендгенском снимку да је знатан део иконе, посебно њен доњи део, пресликаван и да постоји могућност да је Тудор Вуковић пресликао неку старију руску икону. О томе је, благонаклоно, обавестио колегу Здравка Кајмаковића и потписаног.[19]

Икону Тудора Вуковића видео сам први пут 1967. године. Имајући поверење у претходне испитиваче нисам се њом много бавио. У теренску свеску сам, ипак, убележио да је врло необично да једна икона XVI столећа нема издигнуте ивице на крајевима које образују својеврсни рам. Неодређена сумња и касније је тињала тако да нисам поменуо ни име сликара, ни икону у књизи о српском сликарству XVI и XVII века.[20] Десетак година касније, присећајући се запажања М. Медића, решио сам да се подробније позабавим том необичном и помало тајновитом иконом Богородице са потписом Тудора Вуковића.

На први поглед уочава се да икону одликују неке изузетности. Није уобичајено да се на иконама исписују дуги натписи са много појединости о приликама у време њиховог настанка. Натпис у четири реда, написан целом ширином иконе, у старом српском иконопису, али и ван наших крајева, готово је јединствен.

Међу очуваним старим иконама донекле тако дуг натпис сачуван је једино на икони Богородице Пелагонитисе, која се чува у манастиру Зрзе, а потиче из 1421/1422. године.[21] Али, садржај овог натписа на горњем и доњем делу њеног рама је доста шкрт: потписао се сликар, јеромонах Макарије, помињу се чланови породице ктитора Константина и наведена је година настанка иконе.

Најнеобичнији детаљ на икони је да је мали Христос у наручју Богородице пребацио десну ногу преко леве.[22] Иако се у византијском

---

18 K. Wessel – H. Brenske, *Ikonen*, Zürich 1980, 68.

19 Са тиме је била упозната и колегиница Светлана Ракић. С. Ракић, *нав. дело*, 71.

20 С. Петковић, *Српско сликарство у XVI и XVII веку*, Београд 1995.

21 П. Миљковић-Пепек, *Значајот на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макорије Зограф*, Гласник на Конзерваторско друштво на НР Македонија, Скопје 1955, 144-145; В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 37-39, 97-98 (са дотадашњом литературом).

22 Ђ. Мазалић је пребацивање једне преко друге ноге малог Христа оценио, са разлогом, као иконографску необичност. С. Ракић је, међутим, то објаснила да тај положај ногу вероватно симболично наговештава његову смрт, што није јасно тумачење.

сликарству младенац често представља у Богородичином наручју са немирно изокренутим ногама, није ми познат пример да је на некој икони Христос пребацио ногу преко ноге, док га мајка држи.

Такође, упадљива је, по својој изузетности, насликана глава Христа која никако не одговара узрасту малог детета. Али, да расмотримо понајпре натпис на икони.

Натпис на сарајевској икони, ако се искључи његова опширност, наизглед изгледа уобичајен. Али, када се помније испита његова садржина уочавају се неке необичности које одударају од других оновремених натписа. Исписано је најпре када је сликање иконе завршено, и то 7077. година од стварања света, 1568. године од рођења Христа, као и тачно означени круг сунца (20), круг месеца (8) и индикт (11). Навођење, осим године, и кругова сунца и месеца и индикта, типично је за означавање времена по рукописима, али не на иконама.

У натпису се помиње да „pisa siü} ÏkonÞ ... grewna rÞka tÞdora maistora vÞkovika". Сликари XVI и XVII века нису писали да је њихова рука грешна, већ користе образац „pisa sjü} ikonÞ rÞka grewnago..." Рука не може бити сама по себи грешна, већ само онај коме она припада.[23]

Означавајући своје порекло – од Махина, Маина у будванском пољу – иконописац назначује да потиче из Махина приморских, мада се од првих познатих помена краја, па и касније, по мени познатим изворима, не спомиње неко друго насеље или село истог имена.[24] Истицањем да се Махине – Маине, одакле наводно потиче сликар, налазе у приморском крају, треба да објасни откуд западни утицај на делу, за које се каже да је настало у континенталном Сарајеву 1568. године.

Неуобичајено је да сликар – зограф назива себе мајстором. Тако аутори себе помињу када начине неке предмете за црквене или световне потребе – у сребру, дрвету или неком другом материјалу.[25] Иконописци и сликари уопште, при потписивању означавају себе обично као зографе.

---

23 Познат ми је само случај да је интарзиста, не сликар, Антоније, који је израдио кивот светог Стефана Првовенчаног 1608, оставио натпис rÞka grewna Antonjeva satvori. А. Василић, *Ризница манастира Студенице*, Београд 1957, 52. На иконама ће своју „грешну руку" спомињати тек Рафаило Димитријевић и његови синови у XVIII веку: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I-VI, Београд 1902-1926, бр. 2989, 3014, 3556, 5810; П. Д. Шеровић, *Стари записи и натписи*, Гласник Народног универзитета Боке Которске 1-4 (1939) 39; D. Berić, *Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića-Rafailovića*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 9 (1955) 280; Г. Томић, *Бококторска иконописна школа, XVII-XIX век*, Београд 1957, 27.

24 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 1970, 3014, 3087, 6607.

25 Када је сачињена митра за владику скендеријског Висариона 1682. године рукоделац се потписао као maistry Andro ot mesta Risna. *Стари српски записи и натписи*, бр. 1790. а на кивоту манастира Врдника потписао се мајстор Никола Недељковић. Исто, бр. 2154. Сликари врло ретко себе називају мајсторима (на пример, Георгије Димитријевић 1740. на једној сликаној читуљи у манастиру Савини, Љ. Стојановић, *Стари српски*

На самом почетку натписа на сарајевској икони помиње се Иван војвода, очигледно у својству ктитора. У познатим историјским изворима личност са тим именом и чином нигде се не јавља. То не би говорило, ипак, ни за, ни против, да је постојао војвода Иван, у Сарајеву могући заостатак ранијег племства.

Постојање босанског санџака Ферхада, брата војводе Ивана из породице Вуковића – Десисалића, међутим, могло се проверавати по очуваним историјским документима. Тог посла се прихватио сарајевски историчар Заим Шабановић и објавио још 1957. године о томе посебан чланак.[26] Он није доводио у сумњу постојање босанског санџак-бега Ферхада и покушао је да га уведе у тада постојећу листу намесника Босне из седме деценије XVI века. Тај посао му је био отежан, јер је име Ферхад било често, па и међу турским великодостојницима у Босни у трећој четвртини XVI века.[27] Ђ. Мазалић је овог Ферхад-бега поистоветио са ктитором Ферхадије, џамије сграђене 1562. године. Професор Шабановић је то оповргао, јер је утврдио да до 1568. ниједан Ферхад-бег није био намесник Босне.[28] Попуњавајући листу босанских санџак-бегова из друге половине XVI столећа он је показао да је Мустафа-бег Соколовић управљао Босном између августа 1566. и јуна 1567. године. После њега босански санџак-бег био је Хамза-бег од јуна 1567. до априла 1568. године.[29] На икони је, међутим, по натпису, Тудор Вуковић уписао да је 4. априла 1568. Ферхад-бег Вуковић-Десисалић био намесник Босне. Поуздан историјски извор на који се ослања Шабановић, како смо видели, показује да се у априлу те године тадашњи босански санџак-бег звао Хамза. То свакако оповргава да је на самом почетку априла 1568. у Сарајеву столовао Ферхад-бег Вуковић-Десисалић. Али, Шабановић није сумњао у веродостојност натписа и помирљиво је закључио, истина уз дозу устезања: „Међутим, према запису на споменутој Богородичиној слици у априлу 1568. године морао би [Ферхад-бег] босански бег бити“.[30] Другим речима, о намеснику Босне Ферхад-бегу зна се само по натпису са иконе Тудора Вуковића.

записи и натписи, бр. 2805); тако ће их понекад ословљавати други, обично у уговорима или у рачунским белешкама, такође у XVIII веку.

26 З. Шабановић, *Босански намјесник Ферхад-беґ Вуковић-Десисалић*, Зборник Филозофског факултета књ. IV-1, Београд 1957, 113-126.

27 *Нав. дело*, 114-119.

28 *Исто*, 113-114.

29 *Исто*, 123-124. Хамза-бег се помиње у историјским изворима током марта и априла 1568. године.

30 *Исто*, 124. Међутим, као да је З. Шабановић гајио сумњу у веродостојност натписа, јер је на једном месту у чланку, готово резигнирано, забележио „Јавио се он 1568. као намесник, па је потом ишчезао без трага“. *Исто*, 116.

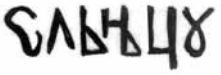
Дугачки, очувани натпис на икони омогућио је да се обави основна палеографска анализа текста.[31] Том приликом лако се уочило да је српскословенски текст исписан на начин који наглашено одудара у палеографском смислу од онога који је био уобичајен за другу половину XVI века.

У целом натпису слово Н исписано је како се данас чини: две вертикалне црте повезане су по средини једном хоризонталом. У XVI веку, али и пре и касније, ово слово се у нас писало другачије: две вертикалне црте повезивала је коса црта – од горњег дела прве црте, до доњег дела друге црте.

Уочљиво је да је у натпису при образовању слова Р закривљени део при врху вертикале слова скоро потпуно правилни полукруг. Тако обло писање горњег дела слова Р је неуобичајено у натписима XVI столећа у нас.

Када се у некој речи у натпису на сарајевској икони појављује меки знак – Ь, он се пише тако да се при дну вертикале са десне стране исписује мали правоугли троугао. Стари писци, било да пишу на зиду, икони или рукопису, вертикали ће придодати мало пригњечен полукруг, те тај део меког знака није никада показивао готово геометријску правилност правоуглог троугла.

Неуобичајено за XVI век, аутор у натпису на икони пише слова **е** и **с**. Ова два слова исписују се кроз средњи век тако да наличе на леву, нешто увећану половину слова **о**, с тим што слово **е** унутар те криве линије има у средини и хоризонталну црту. У натпису са сарајевске иконе, међутим, код оба слова, и **с** и **е**, крива, испупчена црта у доњем делу је прилично угнута и има, шта више, при дну задебљање, као неку врсту постоља.



Неке скраћенице речи у тексту не могу се сусрести нигде међу познатим натписима из XVI века. Таква је реч господин која је скраћена као gd¨yna. Меки знак, међутим, никад се није уносио у средину ове скраћенице.

Посебно упада у очи начин на који се поједина слова спајају, најчешће користећи исту вертикалу при исписивању два суседна слова. Тако се уз вертикалу слова } напред додаје

31 Нажалост, аутору није био доступан цео натпис фотографски снимљен.

полукруг и тако се необично спајају слова а и ü} укључује у реч …bladaü}‹Þ. Слично се поступа и у речи siü}(ову) где је друга вертикала слова і почетни део слова } Таква претерана спајања доспела су до тога да је реч Âemlamy исписана на крају тако да је првој вертикали слова м придодат при дну полукруг да би се добило слово а, а друга вертикала истог слова, уз додатак при дну малог троугла, постала је меки знак.[32] Исти је случај и са речју gradomy.

Многим изузетностима у исписивању натписа на сарајевској икони треба прибројати и издвајање скоро сваке речи са тачком по средини реда.[33]

Најзад, још једна неуобичајена појединост. Натпис на дну иконе приписиване Тудору Вуковићу је сасвим добро очуван, такорећи до последњег слова. То се никако не би могло очекивати, јер су управо најниже површине иконе биле најоштећеније и ту су бојене површине веома страдале, те су се неуко досликавале (прекрштене Христове ноге).

Поменимо поводом натписа и то, како ми је скренуо пажњу покојни Милорад Медић, да текст при дну иконе није био исписан белом бојом добијеном од олова, која је била у употреби од античких времена, па све до XIX столећа, посебно у сликарству на таблама.[34]

Анализа натписа показала је да је он кривотворен и да су на доњем оквиру иконе забележене опширно измишљене околности у којима је ова икона настала, тобоже 1568. године. Сврха је јасна; натпис упућује да је икона стара – у том тренутку три и по столећа – а исписана тврдња да је икона настала у Сарајеву требало је да подстакне да се у овом граду нађе и добар купац.

Поставља се питање каква је то икона Богородице на којој је тобоже Тудор Вуковић из Мајина убележио натпис. После конзервације иконе, како је речено, Милорад Медић је опрезно најавио могућност да је Тудор Вуковић пресликао неку старију руску икону, а то су поменули и Здравко Кајмаковић и Светлана Ракић.[35] Та могућност је искључена. Око средине XVI века тек су успостављене чвршће везе између руских дародаваца

32 Аутор је поседовао натпис фотографски снимљен, али мањи део текста није био поуздано читљив..

33 У целом натпису само на четири места није стављена тачка између речи.

34 Ђ. Мазалић, *Сликарски материјал старих иконописаца који су радили у Сарајеву и начин како су га употребљавали*, Гласник Земаљског музеја XLVI, св. 2, Сарајево 1934, 142-143; М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, Први јерусалимски рукопис, 1566; Типик Нектарија Србина, 1599, Београд 2002, 137, 259; М. Медић, *Стари сликарски приручници III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 147.

35 З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 168; С. Ракић, *нав. дело*, 71.

и само неколико српских манастира.[36] Требало би да тобожњи Тудор Вуковић неку тек приспелу, иначе много поштовану, руску икону преслика, при чему у причљивом натпису, он саопштава сасвим јасно да је он „писао“ - сликао икону Богородице.

Стога је потребно, да би се до краја разјаснила загонетка Тудор Вуковић, установити каква је то икона на којој се нашао лажни натпис и када је приближно настала.

Како је већ поменуто, основу на којој је приказан лик Богородице, чине две спојене липове даске повезане са две летвице – кушака. Икона, међутим нема издигнуте надвишене ивице на крајевима дасака које представљају својеврсни рам. За икону XVI века, ако би потицала из тог времена, сасвим је необично да нема по крајевима издигнуте ивице. Тек од XVII, а посебно XVIII века, при припреми дрвене подлоге за сликање иконе изоставља се такав оквир.

На икони је уочљиво да део Богородичиног нимба прелази на бојени оквир иконе, као што су и прсти на левом, обнаженом стопалу малога Христа ван беле црте која уоквирује представу мајке и сина. Ову техничку појединост запазио је Ђ. Мазалић још 1942. године[37] и то је приписао руском утицају. То се код Руса ретко дешавало током XV или XVI столећа, а много чешће при сликању икона у седамнаестом и посебно XVIII веку.[38]

На позним руским иконама такође са краја XVII и у првој половини XVIII столећа учестала је употреба маслинасто зелене боје, посебно за сликане оквире дуж ивица икона. Те траке су добиле улогу рама, што се посебно често сусреће на иконама Ушакова и његових сарадника и настављача у последњим деценијама XVII и у првим деценијама XVIII века.[39]

---

36 На самом почетку XVI века до Русије и Москве стигла су тек изасланства београдског митрополита Теофана и манастира Велике Ремете. У другој половини овог столећа долазе нешто чешће по милостињу монаси Хиландара, Милешеве и Папраће, а из Сисојевца, Орешковице и Ивање су доспели до Москве само једном. С. Димитријевић, *Документа која се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик Српске краљевске академије XXXIX, Београд 1903, 2-39, 40-42; С. Петковић, *Манастир Ивања у XVI веку*, Гласник Друштва конзерватора Србије 19, Београд 1995, 128-130.

37 Đ. Mazalić, *Madona Tudora Vukovića,* 216; Са њим се сагласио нешто касније и З. Кајмаковић (*Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 220).

38 Уп. В. И. Антонова, *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина*, Москва 1966, сл. 136 (прва пол. XIX в.), 137 (поч. XIX в.), сл. 138 (XVII в.); К. Онаш, *Иконе*, Београд 1961, слика бр. 121 (друга пол. XVII в.), *Icônes grecques, melkites, russes*, Paris 1993, p. 306-307; Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко, *Живопис Великого Новгорода*, Москва 1982, стр. 437, 457; В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века,* Москва 1984, 31 (средина XVII в.); В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, том II, Москва 1963, таб. 101, 138, 139.

39 К. Онаш, *нав. дело*, табле бр. 130 (XVII в.), 133 (1668. г.), бр. 136 (1697. г.), бр. 138 (1697. г.), бр. 139 (1691. г.); В. Г. Брюсова, *нав. дело*, сл. 34 (1690. г.), сл. 35 (1680-их г.), сл. 75 (1705), сл. 76 (1679) и др.; З. Ракић, *Великореметске иконе из 1687. и њихови аутори*, Зборник за

Сва три техничка својства сарајевске иконе – непостојање рама од издигнутих ивица на крајевима иконе, фигуре које делом излазе из уокви-рене површине за сликање и, најзад, употреба маслинасто зелене боје за уоквиравање иконе упућују да такозвана сарајевска икона није српска, већ руска и да је најпре настала у деценијама пре или после 1700. године.

Као потврда да је сарајевска, такозвана Тудорова, икона уствари руска, могла је да покаже и иконографска анализа. Својим општим изгледом икона припада типу Одигитрије – Путеводитељице. Овај иконографски популарни тип, током протока времена доживљавао је неке измене, да би потом добијао називе, најчешће по местима где се чудотворна икона јављала или где је настала (Печерска, Смоленска, Иверска, Тихвинска, Грузијска и др.).[40] Како су већ поменути детаљи упућивали на руско порекло иконе и на њен настанак у деценијама око 1700. године, било је разлога да се паралеле за сарајевску тобожњу икону XVI века потраже међу руским Богородичним иконама са прелаза XVII у XVIII столеће.

Када се томе приступило морало се водити рачуна о низу детаља да би се раздвојили међусобно блиски типови Богородице Одигитрије којих је било доста у руској средини. После тог обављеног посла могла се створити прецизнија слика о особеном типу Богородице из руске скупине Одигитрија на коју сарајевска икона у великој мери наличи: њој је врло сродна такозвана Богородица Тихвинска.

Тај тип Богородице са малим Христом добио је име по граду Тихвину у области Новгорода у коме се јавила ова икона пореклом из Цариграда, чији је настанак предање приписало руци апостола Луке. Најраније познато иконографско решење врло блиско Богородици Тихвинској налази се на мозаицима у манастиру Хосиос Лукас у Фокиди (око 1050. године).[41] Новгородска варијанта Богородице Одигитрије – Тихвинске добила је свој прототип већ 1383. године,[42] али се култ ове иконе ширио и трајао са неумањеном популарношћу све до почетка XX века.[43]

Класичан иконографски тип Богородице Тихвинске, коме је сарајевска икона тако блиска, приказује мати Божју лицем мало окренуту лево, ка сину. Она на десној руци има притегнут крај рукава над шаком, а друга рука, са широким рукавом, придржава малог Христа. Он седи у наручју мајке, левом руком држи савијен свитак, а десном благосиља.

ликовне уметности 22, Нови Сад 1987, 131, 134, 136, 14; Э. С. Смирнова, *Московская икона XIV-XVII веков*, Ленинград 1988, табле бр. 186, 190, 194, 196, 198, 199; *Искусство рязанских земель*, Москва 1993, табле 36, 37.

40 Н. П. Кондаков, *Иконоїрафия Боїомоїери часї* II, Прага 1915, 152-293; Исти, *Русская икона*, том III, часть I, Прага 1931, 57, 98, 208.

41 Н. П. Кондаков, *Иконоїрафия Боїомаїери* II, Петроград 1915, 254; В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каїалоі древне русской живоїиси* I, Москва 1963, 321-322.

42 Н. П. Кондаков, *Русская икона* II, Прага 1929, таб. 12.

43 В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *нав. дело*, том I, стр. 67, 106, 107, 261, 461-452. *Icônes grecques, melkites, russes*, Paris 1993, 356-357.

Најзанимљивији део иконе је положај ногу Младенца: док стопало његове леве ноге израња из доње ивице хитона, десна нога је подвучена *испод* леве, и њено стопало је изврнуто тако да се види цео табан.

Управо последњи детаљ објашњава највероватније како је на сарајевској икони дошло до необичног положаја Христових ногу. „Обновитељ" иконе, свакако из почетних деценија XX столећа, затекао је доста оштећен доњи део Христове фигуре, па како није знао одређеније да га понови, он је приказао како је мали Христос сасвим пребацио десну ногу преко леве.

Међу хиљадама руских икона има и оних које су иконографски, осим Богородице Тихвинске, у извесној мери такође сличне сарајевској икони, али се на њих ређе наилази.[44]

На основу свега што је претходно изложено, може се закључити да је икона са натписом Тудора Вуковића у ствари руска икона, по свему судећи Богородице Тихвинске са краја XVII или, још пре, из почетних деценија XVIII столећа. Када је дошла у руке непознатог „рестауратора" он је пропале делове бојеног слоја иконе досликао и потом је на најдоњем њеном делу исписао лажни натпис сликара. Ако се то тако догодило, а потписани је у то убеђен, онда ово дело не потиче из средине XVI века, њен тобожњи сликар Тудор Вуковић је непостојећа личност, а икона је у садашњем стању фалсификат, непрепознат скоро седам деценија.

Треба рећи да је непозната личност која је руску икону касног XVII – раног XVIII века преобратила у српску икону из средине XVI столећа, уложила много труда, а и незанемарљиво познавање старих текстова, да би успешно обманула најпре купца, а потом и зналце старог српског сликарства.

У српском иконопису у духу византијске традиције, ако се искључе дилетантски покушаји, нису до сада откривани фалсификати међу примерцима икона које су излагане у музејским поставкама и којима су се бавили озбиљни стручњаци. Случај лажног сликара Тудора Вуковића упућује на опрезност.

---

44 Најближе Тихвинској Богородици су Богородичине иконе грузијског типа, али оне нису иконографски једнообразне. Неке од њих су доста различите од тихвинских Богородица, док се друге готово подударају. Уп. В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *нав. дело*, том I, сл. 82, 128, том II, сл. 141; Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко, *Живопись Великаго Новгорода XV в.,* Москва 1982, 328-329; В. И. Антонова, *нав. дело*, сл. 59.

Sreten PETKOVIĆ

THE VIRGIN WITH CHRIST OF THE ICON OF THE PAINTER TUDOR VUKOVIĆ IS A FORGERY

Summary

Among the Serb icons painted between the middle of the XV and the beginning of the XVIII century, one that is well-known is the icon of the Mother of God with the Infant Christ, created in Sarajevo in 1568. It is nowadays kept in the Art Gallery in Sarajevo. Several authors have written about it, all of whom found that the icon painter Tudor Vuković, who is signed at the bottom of the icon, was influenced by various painters – from Crete, Dubrovnik and Russia.

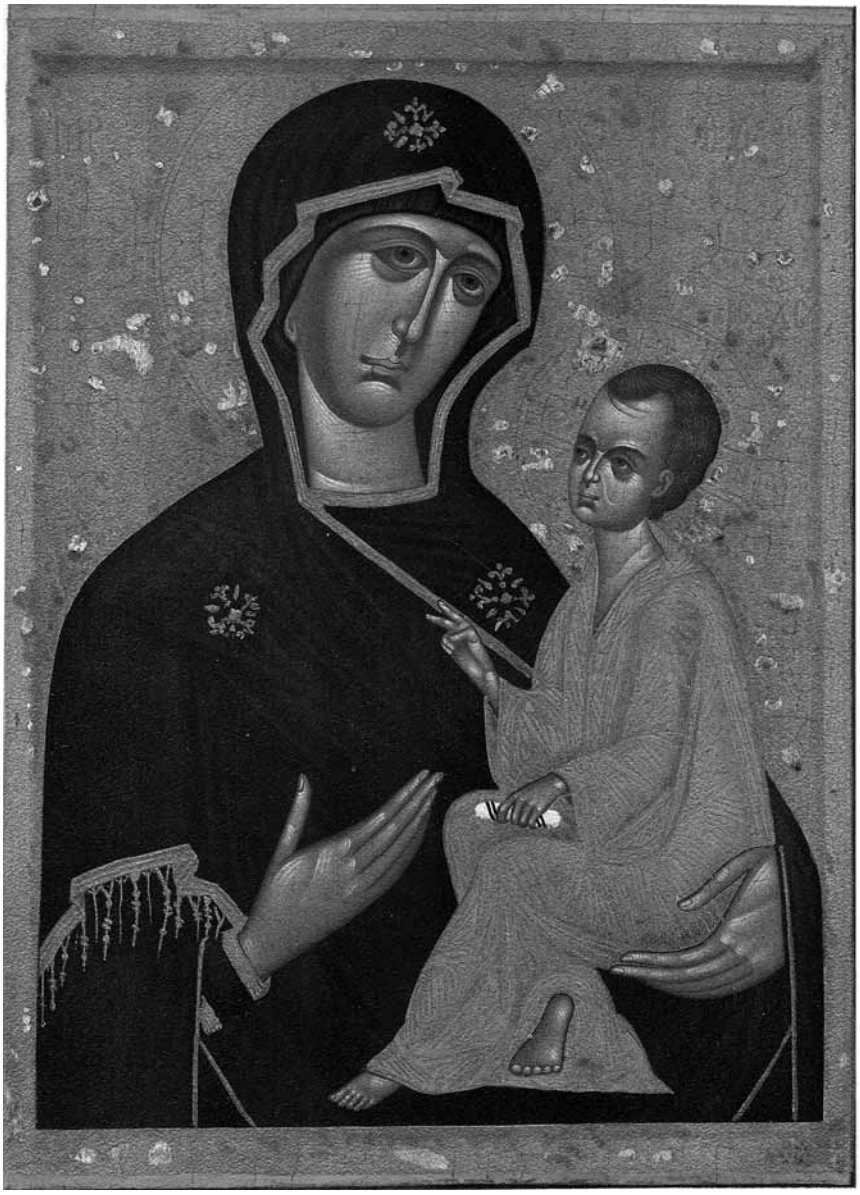
In this article, however, the author finds that the inscription, stating that Tudor Vuković was the painter, Sarajevo the place where the icon was painted, sandzak of Bosnia Ferhad-bey, the alleged relative of the painter and that duke Ivan had commissioned the icon, is actually a forgery. This becomes obvious after a detailed analysis of the contents of the inscription, which differs from the icon inscriptions of that time. Flagrant mistakes, in the paleographic sense, are visible in the inscription, both in the writing of letters of the XVI century and in the unusual way the letters in certain words are connected.

Finally, the wooden base of the icon does not have the elevated edges, forming a kind of frame – a characteristic that was not introduced till the middle of the XVII, not the XVI century. The wide painted frame is in an olive colour, which is especially characteristic of Russian icons from the end of the XVII and the beginning of the XVIII century. Besides, the nimbus of the Mother of God, and the upper part of Christ's foot fall out of this painted frame, which is also typical of late Russian icons of the XVII and XVIII century. Finally, the iconographic type of the painted icon of the Mother of God is the Russian variant of Hodegatria – the so-called Mother of God Tychvin. The only thing that does not conform is the added, crossed right leg of Christ, instead of which a part of the leg of the playful child – Christ, was presented initially, whose foot was seen appearing from beneath the small chiton. All this leads to the conclusion that the so-called Mother of God with the Infant Christ, pretendedly from 1568, was partly repainted a Russian icon painter, most probably from the early XVIII century.

The clearly legible inscription was added on the icon most probably in the fourth decade of the XX century.

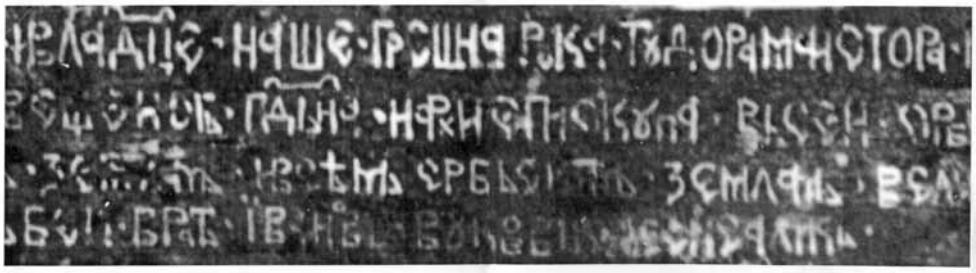
1. Богородица са Христом, икона, Уметничка галерија Босне и Херцеговине

1 Blessed Virgin with Christ, icon, Art Gallery of Bosnia and Herzegovina



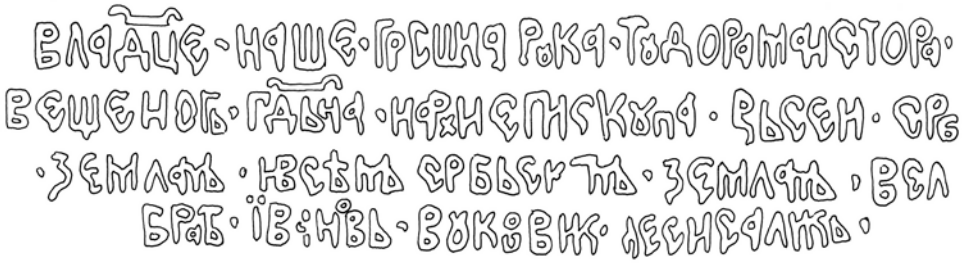
2. Богородица Тихвинска, црква Одигитрије на Песках, Калуга, 1608.

2 Blessed Virgin Tychvin, Church of the Blessed Virgin Hodegitria at Peskah, Kaluga, 1608



3. Део натписа са иконе Богородице са Христом,
Уметничка галерија Босне и Херцеговине

3 Part of the inscription from the icon of the Blessed Virgin with Christ,
Art Gallery of Bosnia and Herzegovina.



4. Део калка натписа са иконе Богородице са Христом,
Уметничка галерија Босне и Херцеговине

4 Part of the inscription from the icon of the Blessed Virgin with Christ,
Art Gallery of Bosnia and Herzegovina

Александра КУЧЕКОВИЋ

УДК 75.052.041.5:726.71(497.5)
271.222(497.1)(497.5)-523.6-526.62

ЛОЗА СРПСКИХ ВЛАДАРА И АРХИЕПИСКОПА У ЦРКВИ МАНАСТИРА ОРАХОВИЦЕ У СЛАВОНИЈИ

Живопис у цркви манастира Ораховице у Славонији, довршен 1594. године, у досадашњим истраживањима неколико је пута описиван и иконографски тумачен.[1] Највећу пажњу привлачиле су најбоље очуване фреске на осмостраним ступцима у наосу на којима почива конструкција куполе. Све остале осликане површине у храму веома су оштећене или потпуно уништене, док се знатан део фресака још увек крије под вишеструким слојевима малтера и креча.[2] Реконструкција првобитне целине програма живописа на основу доступних остатака данас је сасвим немогућа.[3] Очуване композиције и фигуре које се могу идентификовати омо-

1 Фреске на ступцима у наосу први је пописао Р. Грујић у: *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Старинар XIV, сер. III, Београд 1939, 7–6, посебно 26–33; са мањим разликама у идентификацији приказаних ликова и композиција фреске је описао и С. Петковић у: *Српско зидно сликарство на подручју Пећке Патријаршије* 1557–1614, Нови Сад 1965, 191. Ликове светих Срба приказане на североисточном ступцу идентификује и Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 172–178, посебно 175–176.

2 Ораховичке фреске страдале су у неколико наврата – прва обнова храма догодила се 1650. године, а црква је обнављана и после пожара у аустро-турском рату 1690. током којег је манастир сасвим запустео. Највећа штета фрескама нанесена је у време игумана Александра Личинића који је 1833–35. наредио да се сав преостали живопис, сем ступаца у наосу, премалтерише и цела црква изнутра окречи. Р. Грујић, *нав. дело*, 29. Слојеви креча који су сукцесивно наношени од четврте деценије XIX века на неким местима данас се могу, без већих напора, скинути са старих фресака. Посебно су растресити преко живописа у доњој зони олтарске апсиде између трију већих зидних ниша. У североисточном делу наоса, у предолтарском простору, наноси жбуке и креча, покренути влагом, имају велике распуклине испод којих се такође назиру фреске. Конзерваторски радови на живопису у Ораховици до данас нису спроведени, а најбржем пропадању изложене су управо најочуваније фреске на ступцима које немилосрдно уништава влага.

3 Од фрагмената у олтарском простору могуће је с поузданошћу идентификовати *Визију светог Петра Александријског* на северном зиду, фигуру *архиђакона Стефана* на чеоној

гућују тек оквирно упоређивање ансамбла у Ораховици са стандардизованим распоредима у храмовима насталим током друге половине XVI века.[4]

Колико се данас може закључити, специфичност ораховичког контекста чиниле су управо очуване представе на поткуполним ступцима. При том су од посебног интереса фреске на североисточном ступцу на ком је насликана *Лоза Немањића* којој су придружени ликови Лазаревића и, највероватније, свих дванаест првих српских архиепископа. (сл. 2) Анализа појединости лозе, првенствено одабира приказаних личности и контекста повезивања двеју владарских породица, указује на јединствену иконографску целину која речито обезбеђује увид у националну димензију духовне климе Ораховице као кључног монашког средишта на крајњем северозападном ободу јурисдикционе територије обновљене Пећке патријаршије.

Почетак светородне лозе насликан је на западном лицу североисточног ступца. Декорацију најниже зоне чине преломљени низови паралелних пруга. Прво попрсје по вертикали на западном лицу, декорисаном бога-

---

страни северног зида олтарског простора, те обрисе лика ђакона изузетно великих димензија са дарохранилницом у облику цркве у руци на чеоној страни јужног зида, иза јужних двери иконостаса. На зидовима обеју певница видљива је само доња зона фресака са ликовима светих ратника. У северној певници су *свети Меркурије*, *Трифун*, *Евгеније* и непознати светитељ, затим *свети Никита, Викентије* (?) и још два непозната стојећа светитеља. У јужној певници назиру се стојећи лик светог *Јована Претече* (?), један непознати свети ратник, *свети Прокопије*, *Нестор*, *Димитрије* и још три неидентификоване фигуре од којих се за прве две може са већом сигурношћу тврдити да су *свети Теодори*. Идентификација ликова у певницама обављена је према читањима натписа Сретена Петковића, *нав. дело и место*. Међутим, од објављивања књиге Сретена Петковића прошле су четири деценије током којих су остаци фресака били изложени даљим оштећењима, тако да се неки натписи данас више не могу прочитати. Изнад зоне стојећих фигура у певницама су остаци хоризонталних низова медаљона са попрсјима. Фрагменти *Лествице светог Јована Лествичника* видљиви су на северном зиду наоса, док се на западном зиду тек назиру ликови *светог цара Константина и царице Јелене*. Сретен Петковић је, приликом боравка у Ораховици шездесетих година прошлог века, уочио и остатке ликова јеванђелиста у пандантифима, Керамиона, нејасних ликова у тамбуру, док је утврдио да су „на сводовима биле сликане представе Христа.“ *нав. дело*, 191–192. Готово ништа од последње наведеног данас се не види. Штавише, уколико су сводне површине и купола били осликани, фреске су највероватније потицале из времена после 1650. када су, с обзиром на сачуван запис на куполи, поново зидани ови делови цркве. Упор. нетачно читање записа у В. Красић, *Опис манастира Ораховице*, Летопис МС 143, 3, 1885, 63; исправљено у Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, 20. Разлика у техници зидања која сведочи о темељном презиђивању горњих зона зидова, сводова и куполе и данас је јасно видљива на спољашњости храма.

4 *Визија светог Петра Александријског* представља опште место иконографије олтарских простора сеоских и манастирских цркава друге половине XVI века на територији Пећке патријаршије. Слично је и с појавом светих ратника у певничким просторима, док су ликови цара Константина и царице Јелене стандардно, као и у Ораховици, сликани на северном делу западног зида. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, 66, 67, 69, 73, 80, 81.

том биљном орнаментиком, преставља *светог јеванђелисту Матеја*, док је изнад допојасни лик светитеља у монашкој ризи са свитком у десној руци и натписом *свети Киријак.*[5] Изнад њих представљена је стојећа фигура *светог Симеона Немање* као монаха.(сл. 1) Изнад чеоног дела на црном кукулу светог Симеона насликан је крст док он обе руке држи раширене у молитвеном ставу. У биљне вреже које се шире од његовог лика уплетене су стилизоване лисне лађице са попрсјима осталих припадника лозе. Изнад светог Симеона приказан је *свети Сава први* као архиепископ са карактеристичном тонзуром на глави, рђом косом и брадом. Он десном руком благосиља док у левој држи јеванђеље над савијеним омофором. Изнад њега је попрсје *Стефана Првовенчаног краља* са владарским инсигнијама – круном и лоросом украшеним бисерима и крстом у десној руци. У врху западног лица стуба представљен је допојасни *Христос Емануил* који благосиља раширеним рукама.

Низ на југозападном лицу североисточног стуба започиње попрсјем *јеванђелисте Марка* у најнижој зони. Изнад њега је допојасни лик мо-наха који у левој руци држи свитак с натписом *свети Герсон*.[6] (сл. 3) Низ се наставља вертикално попрсјем монаха седе браде окренутог ка представи светог Симеона означеног као *Симон.* Претпостављено је да се ради о Стефану Првовенчаном као монаху.[7] Изнад њега су допојасне представе *Радослава краља* и *Владислава краља* у владарским одеждама са крунама на главама. Последња фигура у низу представља лик *Арсенија другог светог архиепископа* са јеванђељем у десној руци прекривеној белим омофором.

На јужном лицу стуба у дну је *свети Јован јеванђелиста* за којим следи допојасни лик монаха – *светог Дометијана* са свитком у десној руци и левом подигнутом на благослов.[8] Изнад њега је приказано попрсје *Стефана краља*, вероватно Драгутина, у богато украшеној владарској одећи, док су му руке, по монашком обичају, подигнуте и длановима окренуте посматрачу.[9] Следеће владарско попрсје носи натпис *Стефан краљ први Урош*. Низ на овом лицу завршен је попрсјем двојице српских црквених векикодостојника. Нижи је сигниран као *Данил четврти*

---

5 Име светитеља написано је са почетним словом Ћ – Ћриак. Вероватно је реч о преподобном Киријаку отшелнику, монаху из VI века, родом из Картагине. В. Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник* I, Београд 1988, 63; Упор. *Енциклопедија православља*, књ. друга И–О, Београд 2002, 977-978.

6 Тако је име поред лика прочитао Р. Грујић, *нав. дело*, 29. Идентитет овог светитеља, међутим, није било могуће утврдити.

7 Р. Грујић, *нав. дело*, 28-29.

8 Вероватно преподобни Дометијан, епископ милитински који се упокојио 601. године, а за живота био познат као чудотворац. Х. Столић, *Православни светачник* I, 254-255.

9 Р. Грујић, *нав. дело*, 29.

архиепископ, док се натпис код лика у врху стуба не може прочитати па се само претпоставља да је у питању *свети Сава II*.[10]

Низ на југоисточном лицу стуба почиње представом *апостола Ан-дреја* и допојасним ликом *светог Ксенофонта,* монаха са седом бра-дом, свитком у левој руци и десном подигнутом на благослов.[11] Изнад њих приказана је *Јелена краљица* као удовица са светлом тканином на глави и крстом у левој руци. Изнад ње је краљ Драгутин као *Теоктист монах*, док су над њим представе двојице архиепископа. Обојица држе десну руку подигнуту на благослов, а у левој јеванђеље. Први изнад монаха Теоктиста је *Јоаникије архиепископ*, док се за лик на самом врху претпоставља да је *Јевстатије I*.

На источном лицу у дну су представе апостола *Симона* и *светог Јоаникија*, светитеља са књигом у рукама,[12] а затим следи *Милутин краљ други Урош* као старац са седом косом и брадом у владарском руху и са круном на глави. Изнад њега су *Стефан краљ Дечански трећи Урош*, *Сава девети архиепископ* (Сава III) и лик непознатог архијереја.[13]

На североисточном лицу први лик у низу је *апостол Филип*. Над њим је *свети Исидор,* млађи светитељ у светлој одежди и са књигом у левој руци која је покривена.[14] (сл. 4) Представе Немањића почињу попрсјем *свете Јелаче* означене као *кћи Дечанског краља*. Она је приказана са круном на глави и у одежди украшеној бисерима и драгуљима.[15] Изнад Јелаче приказан је *Константин брат Дечанског краља*, а понад њега *цар Стефан син Дечанског краља четврти Урош*. Попрсје архијереја на врху овог лица стуба вероватно представља *Никодима I*.

Низ ликова на северном лицу стуба почиње *светим апостолом Варнавом*[16] и *светим Аксентијем,*[17] светитељем седе косе и браде, док је

---

10 Натписи поред нејасних представа архијереја у врху североисточног стуба данас се углавном не могу прочитати. Целокупна иконографска схема представљене лозе изведена је на основу описа и закључака Р. Грујића и С. Петковића. Д. Кашић је у читању натписа био много опрезнији тако да је код највећег броја ликова из највише зоне остављао само општу одредницу – Архијереј. Упор. Р. Грујић, *нав. дело и место*; С. Петковић, *нав. дело*, 191; Д. Кашић, *нав. дело,* 175-176.

11 Преподобни Ксенофонт, монах V века, живео у монашком чину заједно са целом својом породицом – супругом и два сина. Х. Столић, *нав. дело*, 277.

12 Вероватно преподобни Јоаникије Велики, монах из IX века, за живота прозорљив и чудотворац. Х. Столић, *нав. дело,* 131.

13 Р. Грујић претпоставља да се ради о Јакову седмом или архиепископу Јевстатију II. *Нав. дело*, 30.

14 На основу изгледа светитељевог лика тешко је одредити о којој личности је реч. Можда је у питању свети преподобни Исидор Скитски, умро 391. године. Х. Столић, *нав. дело,* 261.

15 Р. Грујић, *нав. дело ло*, 31.

16 Апостол Варнава није припадао Дванаесторици. Био је један од првих хришћана, а у ред апостола уведен је када је апостол Павле дошао у Јерусалим. В. *Енциклопедија православља*, књ. прва А–З, 313. Слави се у оквиру Сабора светих седамдесет апостола. Х. Столић, *Православни светачник* I, 243.

17 Вероватно преподобни Авксентије, пореклом Сиријац, који је учествовао на Четвртом васељенском сабору устајући против несторијанске јереси. Х. Столић, *нав. дело*, 307.

лоза Немањића настављена владарским ликом са натписом *Симеон син Дечанскаго краља*. Изнад њега је *Урош краљ син цара Стефана пети Урош* као голобради окрњени младић. Над њим је родоначелник лозе Лазаревића – *кнез Лазар*, док се за лик архијереја на врху сматра да је *Данило II*.[18]

На осмој, северозападној страни стуба приказани су ликови *светог Луке* и *светог Никите* са свитком у левој руци у доњој зони.[19] (сл. 5) Изнад њих је лик владара са натписом *Влкан брат с(ве)тому Сави*. (сл. 6) Његова круна разликује се од оних на главама других Немањића који носе карактеристичну инсигнију византијског облика. Круна на Вукановој глави завршена је шиљато, по западњачком обичају. Изнад њега насликана је *кнегиња Милица монахиња*, а над њом је попрсје *Стефана Лазаревића* у владарском орнату са високом круном на глави. И овај низ завршен је представом архијереја са нечитким натписом, који би требало да представља *Јоаникија II*, првог српског патријарха.[20]

Као пандан лози Немањића, Лазаревића и српских архиепископа на југоисточном стубу насликана је сажета *лоза Јесејева*. (сл. 7) Централна представа *Јесеја* смештена је, попут светог Симеона који на североисточном стубу представља једину целу фигуру, на западном лицу стуба. Јесеј је приказан како спава ослоњен на десну руку док у левој држи свитак са записом. Лево од њега је допојасна фигура *Давида*, а десно *Соломона*. (сл. 8) На јужном лицу стуба, у истом нивоу, приказан је лик *Јакова*. Југоисточно ја насликан *Арон*, источно *Језекиљ*, североисточно *Јона,* а северно лик непознатог. Испод Јесеја, лево и десно од поља са декорацијом, приказани су допојасни ликови *Богородице* и *Јована Претече*. На јужном лицу стуба у овој зони стоји представа *арханђела Гаврила*, на југоисточном *светог Марка*, на источном *светог Матеја*, на североисточном *светог Павла*, а на северозападном *арханђела Михајла*. Изнад Јесеја вертикално на западном лицу стуба приказани су *Ровоам,* попрсје непознатог и *Јосафат*, док се

18 Р. Грујић, *нав. дело и место.*

19 Изглед и атрибути светог Никите – средовечан са коврџавом косом са белим свитком у левој руци и уздигнутим десним дланом, због своје уопштености отежавају његову идентификацију. Међу могућим изборима у обзир би, с обзиром на иконографску схему ораховичке лозе, могао доћи преподобни Никита игуман Синадски из IX века, који је страдавао због иконопоштовања. Х. Столић, *нав. дело*, 417-418. Сличне дилеме постоје и код идентификације осталих светитељских ликова у зони непосредно испод Немањића. У заједничке би им особине спадале руке подигнуте на благослов и свици, односно књиге у рукама, што би вероватно указивало на њихову богословску ученост. Идејни творац програма ораховичког живописа је, по свему судећи, био наклоњен избору ликова светих преподобника.

20 Р. Грујић, *нав. дело и место.* Низ архиепископа српских у врху североисточног стуба по С. Петковићу: Арсеније I, Сава II, Данило I, Јоаникије, Јевстатије I, Јаков, Јевстатије II, Сава III, Никодим, Данило II, Јоаникије II. *Зидно сликарство*, 191.

на врху назире оштећена полуфи-гура *Христа Емануила* који благосиља обема рукама. Декоративне схеме у зони сокла, али и витице лозе са лисним лађицама у којима су приказана попрсја готово су истоветне са онима на североисточном стубу. Ликови на јужном, југоисточном и источном лицу стуба су слабо видљиви због оштећења влагом и наноса чађи.

У фокусној зони северозападног стуба, на лицима окренутим ка наосу цркве приказани су чувени јужнобалкански подвижници. *Свети Гаврило Лесновски* насликан је у медаљону на југозападном лицу стуба, (сл. 9) на јужном лицу је *свети Прохор Пчињски*, (сл. 10) на југоисточном свети *Јоаким Сарандапорски,* а на источном свети *Јован Рилски*. (сл. 11) Сви у десној руци држе бели крст, док левом благосиљају. Остале фацете стуба осликане су ликовима испосника и подвижника – *светої Терапонта* на североистоку, *светої Давида Солунскої* на северу и *светої Алимпија* на северозападу.[21] У горњим зонама стуба су медаљони са попрсјима мање познатих пустиножитеља. Многи натписи као и ликови су оштећени, поготово на странама стуба окренутим западу, северу и северозападу.[22]

Радослав Грујић је на лицима југозападног стуба у медаљонима са допојасним представама препознао ликове великих и малих старозаветних пророка.[23] У централној зони, на северном лицу окренутом ка наосу цркве насликано је попрсје *Христа* који благосиља обема рукама, фланкираног медаљонима са ликовима два анђела без натписа. Од натписа поред осталих ликова тек неки се могу прочитати – *Филон (?) епископ*, *Каленик*, *Фот..? Јефимије епископ* итд. По свему судећи реч је о ликовима преподобних епископа, мученика и свештеномученика, док аутору овог рада није пошло за руком да идентификује ни једну старозаветну личност.[24]

---

21 Сви представљени светитељи, попут четворице словенских подвижника, имају беле крстове у рукама. Свети Терапонт је вероватно кипарски мученик, монах и подвижник пострадао у доба Диоклецијановог прогона хришћана почетком IV века, али би у обзир могао доћи и свештеномученик Терапонт, епископ сардијски из III века. Свети Давид Солунски се подвизавао на бадемовом дрвету у близини Солуна у VI веку, лечио болесне и истеривао демоне. Свети Алимпије је вероватно подвижник свети Алимпије Столпник. В. Х. Столић, *Православни светачник*, 171, 463, 465, 517. Оваквим избором ликова светих ефикасно је наглашено подвижништво у вери четворице анахорета у фокусној зони.

22 На овом су ступцу, изгледа, били сликани и мученици, јер се у горњој зони поред лика млађег светитеља са крстом у десној руци чита *свети Кодрат*. Све ликове насликане на северозападном ступцу ипак је немогуће идентификовати, јер то понегде, поред оштећења, отежава и чињеница да се уместо натписа уочавају само две паралелне беле линије за одређивање висине слова која, највероватније, нису била уписана или су накнадно истрвена.

23 Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице*, 33.

24 Православна црква слави више мученика са именима Калиник и Фотије, Јевтимија епископа сардијског из III века, преподобног Филона, епископа карпасијског из V века итд. Упр. Х. Столић, *нав. дело*, 221, 274, 589, 635, 943-944.

Непосредно након Другог светског рата био је видљив и веома важан сегмент низа стојећих фигура у припрати ораховичког храма.[25] Фотографија фрагмената са југозападног зида између јужних и западних врата, коју је снимио Р. Грујић, једино је сведочанство о представи која је приказивала „ктиторе свих српских земаља“ *светої Симеона Немању,* његову жену *монахињу свету Анастасију* и синове *светої Саву* и *светої Стефана Првовенчаної.*[26] Колико се на основу објављене фотографије може закључити, свети Немањићи били су приказани у фронталном ставу, свети Симеон и Ана као монаси, свети Сава у архијерејском одејанију, док је Стефан Првовенчани имао круну и лорос.

Време у ком је настајао живопис у Ораховици нужно је посматрати у контексту одјека идеологије обновљене Пећке патријаршије који су се снажно осећали кроз целу другу половину XVI века. Као вероватно седиште једне од новооснованих епархија на рубном подручју проширене северозападне јурисдикционе територије пећке столице, Ораховица се готово наметала као идеално упориште тежњи формулисаних у реновативним настојањима патријарха Макарија Соколовића и његових непосредних наследника.[27]

Тешка реконструкција најраније историје манастира, пре првих поузданих података о подизању и осликавању храма (1592 –1594.), заснива се углавном на закључцима произишлим из записа у најстаријим рукописима насталим у ораховичком скрипторију. У њима се, током последње две деценије XVI века, као и у извештајима аустријских официра који су долазили у контакт са српским пребезима са турске на хабзбуршку територију, помињу митрополити пожешки као надлежни за православне у Славонији.[28] Пожешка митрополија је била прва чврста српска црквена

---

25 Д. Кашић, *нав. дело*, 166. Фрагменте фресака затекла је кустос Одјела Срба у Хрватској Повијесног музеја Хрватске 1947. године приликом првог студијског путовања у Ораховицу након Другог светског рата. Извештај данас у *Документацији В. Борчић* у Повијесном музеју Хрватске, Загреб.

26 Натпис код женске фигуре био је већ у Грујићево време нечитак, али је он, по аналогијама са лозом Немањића у Пећкој патријаршији, закључио да се ради о представи замонашене жене светог Симеона. *нав. дело*, 26.

27 Постојало је, међутим, уверење да живопис у наосу није настао у последњој деценији XVI века. В. Борчић је, приликом обиласка манастира Ораховице након Другог светског рата, упоредила представе Немањића у припрати са онима у наосу и закључила да су потоње „сликарије каснијег датума“ у односу на оне у припрати за које је тврдила да су бољег квалитета. Ипак, с обзиром да је такву компарацију данас немогуће извести јер су фигуре у припрати уништене, али имајући у виду и резултате иконографске анализе представа на ступцима изнесене у овом раду, таква тврдња тешко се може оправдати.

28 В. Красић, *Опис манастира Ораховице*, 83; Л. Богдановић, *Записи на рукописним и штампаним књигама манастира Ораховице*, Бранково коло IV, 1989, 1593; Упор.V. Mošin, *Stari rukopisi Srba u Hrvatskoj od XIII do XX stoljeća,* Загреб 1970, 35–36, 37; Исти, *Ћирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске, Копитарева збирка словенских рукописаи и Цојсов ћирилски одломак у Љубљани*, Београд 1971, 34–35. О митрополиту

организација на том подручју након турских освајања у првој половини XVI столећа.[29] Афирмативни политички став Порте према српској цркви омогућио је релативно брзу обнову епархијске мреже на целој турској територији настањеној Србима после поновног успостављања Пећке патријаршије, али и оснивање нових црквених управних јединица на освојеним територијама које су директно потпале под њену јурисдикцију. Запис у Цветном триоду, преписаном у манастиру Ораховици 1584, одређује новонасталу Пожешку митрополију као део епархијског система Пећке патријаршије.[30]

Већ у најранијим истраживањима прошлости славонских Срба изнесена је претпоставка да је пожешки митрополит столовао управо у манастиру Ораховици, односно да је манастир задржао улогу катедралног седишта све до краја турске управе у Славонији.[31] Посматрањем из тог угла неколиких проблема првобитног историјско-уметничког профила манастира претпоставка о његовом статусу митрополијског центра добија нове потврде. Везаност целокупног идеолошког контекста у ком је подигнут манастирски храм, покренута плодна преписивачка делатност у време првог именом познатог игумана Максима[32] и, напослетку, осмишљен

пожешком Василију као пребегу на аустријску територију види: А. Ивић, *Досељавање Срба у Славонију током XVI столећа*, Гласник Географског друштва, св. 7-8, Београд 1922, 96-98; Упор. Р. Л. Веселиновић, *Срби у Хрватској у XVI веку*, у: Историја српског народа *III/1*, Београд 1994, 445-446.

29 Сва досадашња сазнања о настанку и историји Пожешке митрополије, која је постојала век и по током турске владавине такозваном Доњом Славонијом, сабрана су у докторској дисертацији С. Милеуснића, *Пожешка митрополија*, (Филозофски факултет), Београд 2004.

30 У запису се помињу пожешки митрополит кир Јосиф и архиепископ пећки кир Саватије. Година 1585. је већ раније узета као доња временска граница оснивања дијецезе, иако је вероватније да је она успостављена у тренутку када патријарх Макарије Соколовић, након 1557, темељно реорганизује епархијску мрежу. Р. Грујић, *Споменица о српском православном владичанству пакрачком*, Београд 1996, (репринт), 32–34. Није случајно што је оснивању Пожешке митрополије непосредно претходило успостављање Пожешког санџака 1537-1542. као турске управне јединице за новоосвојене територије у Славонији са седиштем у граду Пожеги. N. Moačanin, *Požega i Požeština u sklopu Osmanlijskog carstva 1537-1691*, Јастребарско 1997, 32-34. Пошто је граница активне јурисдикције пећког патријарха на северу верно пратила границу ширења Турске и миграције српског становништва, густина и распрострањеност православних насеља у Славонији условиле су организовање посебног владичанства.

31 Аустријски барон Иван Сигмунд Херберштајн 1595. извештава о избеглом пожешком митрополиту Василију који је имао „леп стан“ у Ораховици, А. Ивић, *нав. дело и место*. Ораховицу као седиште епископа помиње и Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве* I, Београд 1972, 310. У новије време тезу је прихватио и С. Милеуснић, *Пожешка епархија*, Православна мисао, год. XXIII, св. 27, Београд 1980, 110-124, посебно 120-122, затим у: *Духовно трајање Срба на просторима данашње Хрватске*, Српска православна црква, њена прошлост и садашњост, св. 8, Београд 1992, 92, да би је потпуније образложио у докторској дисертацији *Пожешка митрополија*.

32 Интензивирање преписивачке делатности, поготово у већим манастирским центрима, бележи се већ у првој половини XVI века, а додатни импулс добија након обнове

програм живописа у цркви, за верску и уметничку ренесансу иницирану обновом у Пећи, намеће се као доминантна одлика свих најранијих аспеката живота Ораховице.

Манастирска црква подигнута је на основи и у просторној диспозицији моравског триконхоса са правилношћу пропорција која је ретка у турском периоду. Међу „прекосавским" храмовима тролисног плана најближе аналогије уочене су са црквом светог Николе манастира Хопова, такође својевремено митрополијског седишта.[33] Сличности двеју цркава, при чему је Ораховица у новијим истраживањима оцењена чак и као „смањена реплика" хоповског храма, превазилазе опште аналогије присутне у оквирима исте стилске групе и дозвољавају могућност чак и директног угледања.[34] Изградња седишта нове епархије у саставу Пећке патријаршије у Ораховици могла је бити узрок и појаве трију ниша у олтарском простору од којих је средишња, с обзиром на то да је постављена на виши ниво од двеју бочних, свакако симболично представљала горње место – намењено епископу.[35]

Наглашавање древности и континуитета црквене организације имало је посебан значај у катедралном манастиру чији је храм грађен и осликаван не само на подручју новог турског санџака у Славонији интензивно насељаваног православним Србима, већ и у посредном додиру са прозелитски оријентисаном католичком црквом. Иако је највећи део фресака у Ораховици пропао, оне које су очуване довољно јасно говоре о чврсто формулисаним ставовима њихових ктитора – игумана Максима и братства. Три основне идеје, владарска, црквено-правна и монашко-подвижничка, истакнуте у први план приликом обнове сликарства у

патријаршије. В. Т. Суботин–Голубовић, *Српско рукописно наслеђе од 1557. године до средине XVII века*, САНУ, Посебна издања, Књига DCXL, Одељење језика и књижевности књ. 51, Београд 1999, 37-43. Из записа у најстаријим рукописима Ораховице, насталим у периоду 1582-1594, готово да је могуће сагледати личност игумана Максима чији су преданост и контрола одредили иницијалне градитељске, живописачке и преписивачке подухвате у манастиру.

33 М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства XVI до XVII век*, Београд 1991, 186.

34 *Исто*.

35 Олтарске нише представљају још једну од веза између Ораховице и Хопова, старог седишта београдско–сремских митрополита након пропадања митрополијског центра у Београду у другој половини XVI века. Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, Нови Сад 1939, 340, 363. У опису фрушкогорских манастира из 1753. забележено је постојање пет ниша у апсиди Хопова као „пет седалишта архијерејских" од којих је једно било намењено митрополиту, а остала четири епископима. Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 243. Упор. М. Бајаловић–Бирташевић, *Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори*, Зборник Матице Српске, Серија друштвених наука бр. 5, Нови Сад 1953, 74. Средишња ниша у функцији горњег места са две бочне као сапрестољима јављају се и у олтарској апсиди цркве манастира Крушедола. В. М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења РЗЗСК XXVI, Београд, 68.

припрати Пећке патријаршије 1565. године,[36] нашле су свој сажети израз на фрескама наоса и припрате Ораховице.

Око фокусне представе којом је у пећкој припрати изражена идеја о божанском пореклу власти куће Немањића, али и светородности њихове породице – лозе Немањића сачуване из XIV века, заслугом патријарха Макарија Соколовића оформљене су нове иконографске целине којима је обезбеђено истицање црквеног континуитета. На првом месту се то односи на низ стојећих фигура шест првих архиепископа и шест првих патријарха на челу са светим Савом.[37] У живопису насталом у потоњим деценијама ктиторством патријарха Макарија, у Будисавцима, Грачаници и Светом Николи Дабарском, поново су заступљени портрети српских архијереја као део распростирања утврђеног идеолошког контекста.[38] Најкаснији пример ове праксе и уједно и једини који није настао директним налогом патријарха Макарија управо је проширена лоза у Ораховици.[39]

Специфичности ове представе су вишеслојне и немају правих па-ралела иако се корени свих значајки њене иконографије могу наћи у уметности претходних векова. Принцип сликања портрета архиепископа и патријарха у катедралним црквама обновљене Пећке патријаршије са-мо је наставак и адаптација средњовековне формуле архијерејског низа.[40] У Ораховици је, међутим, овај образац напуштен у корист представе засноване на симбиози са традиционалном лозом српских владара. На тај начин постигнуто је упечатљиво значењско сажимање вековима развијаних идеолошких порука о природи власти српске средњовековне државе и цркве и њиховом континуитету, идеја на основу којих је српска црквена организација под турском влашћу захтевала и бранила одређена права и привилегије.

На ораховичком североисточном поткуполном ступцу на традиционално конципирану генеалошку слику немањићке династије надовезују се, поред представа архијереја, ликови најзначајнијих чланова породице Лазаревића.[41] Први пример лозе у којој нису приказани само Немањићи јавља се средином XIV века у манастиру Матеичу где је приказана веза

---

36 В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 261.

37 *Исто*, 262.

38 С. Петковић, *Зидно сликарство..*, 85; Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству XIII-XVI века,* у: Сава Немањић – Свети Сава, историја и предање, Београд 1979, 334.

39 С. Петковић, *нав. дело и место.*

40 Г. Бабић, *нав. дело и место.*

41 О средњовековним представама види: В. Ј.Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству*, I конгрес Савеза друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 53–55. Такође: E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur Mittelaterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985.

српске светородне лозе и представника византијске династије, вероватно Комнина.[42] На лозу Немањића насликану на исто-чном зиду улазне куле у Студеници, како се претпоставља, почетком XV века, надовезивали су се, међутим, највероватније ликови Лазаревића, као и у Ораховици.[43]

Уочавањем природе ангажованих политичких порука иза ових двеју династичких слика и утврђивањем разлика међу њима могуће је јасније сагледавање разлога додавања ликова Лазаревића у потоњем примеру. Асоцијација са византијском владарском породицом у Матеичу обезбеђивала је оправдање Душанових претензија на царску титулу, док је студеничком лозом извршено спајање двеју српских династија, Немањића и Лазаревића, с тежњом да се потоњи прикажу као изданци светородне лозе и легитимни носиоци њихових владарских права.[44]

У ранијим истраживањима уочено је да су на избор ликова српских владара и архијереја у оквиру сликаних програма храмова насталих под турском влашћу утицали текстови старих родослова и летописа са родословом Немањића и надовезивањима српске историје на општехришћанску.[45] Управо родослови прерађени у првој половини XV века за династију Немањића везују Лазаревиће и Бранковиће. Веза се остварује додавањем родословима потомака Немањиног сина Вукана од којег потиче кнегиња Милица, мајка Стефана Лазаревића.[46] У време настајања живописа у Ораховици родослови и летописи били су примаран извор за познавање старе и славне прошлости српске средњовековне државе. Снажна преписивачка делатност која се развила у манастиру непосредно након његовог утемељења чини сасвим вероватном претпоставку да ту настаје неколико несачуваних преписа родослова и летописа.

Доследно излагањима у родословима, у Ораховици је поменута бочна грана Немањића приказана на северозападном лицу североисточног ступца на челу са Вуканом (иако у владарском оделу, означен је само као брат светог Саве). Изнад њега је кнегиња Милица као монахиња, док је изнад њеног портрета попрсје Стефана Лазаревића (означен као *син*, вероватно Миличин). Кнез Лазар приказан је у врху северног лица стуба изнад Душановог сина Уроша V.[47] Интересантно је да је ово уједно и

---

42 E. Haustein, *нав. дело*.

43 В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, ЗЛУМС 26, Нови Сад 1990, посебно 34-42; Исти, *Лоза српских владара у Студеници*, Зборник у част Војислава Ђурића, Београд 1992, 67-79.

44 Детаљно о феномену спајања двеју династија: В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, 34, са лит. у нап. 24; Исти, *Лоза српских владара у Студеници*, 75 и даље.

45 Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, XV.

46 *Исто*, XXVIII.

47 У родословима се наводи како Душанов син Урош није имао деце и да тако „оста без

једини познати пример сликања Лазаревог лика кроз целу другу половину XVI века. Култови које је промовисала обновљена патријаршија нису укључивали онај кнеза Лазара, што је зачуђујуће с обзиром на његову релативно брзу канонизацију након погибије на Косову и састављања му житија и службе.[48] Међутим, Лазарев мученички статус у Ораховици ничим није наглашен, као што се ни појава његовог лика у оквиру лозе не може тумачити као израз посебног неговања његовог култа. Лазарев култ кнеза–мученика добиће поново своје ликовно уобличење тек од четврте деценије XVII века.[49]

Подударности у избору ликова Немањића, Лазаревића и архиепископа са текстовима родослова и летописа могу се пратити кроз још неколико аспеката. Сликар ораховичких фресака наглашава главну владарску грану немањићке династије прецизно и без изузетка обележавајући натписима све Уроше по реду (Стефан краљ *први* Урош, Стефан Ми-лутин краљ *други* Урош, Стефан краљ Дечански *трећи* Урош итд.). Генеалошки низови у родословима такође инсистирају на низу Уроша од првог – Уроша I, који је име, по родословима, добио по свом прадеди Бели Урошу, па све до последњег – Уроша V. Име Урош добијали су управо они изданци лозе који су наслеђивали престо.[50]

Интересантно је да у оквире ораховичке лозе, иако је то временски и идеолошки било могуће, нису укључене представе сремских деспота Бранковића чији су култови били веома снажни током прве половине XVI века. Светородност ове породице упорно је наглашавана кроз поштовање моштију слепог деспота Стефана, сина последњег владара самосталне српске државе преко којег је остварена директна веза сремских Бранковића са некадашњом Деспотовином.[51] Светитељски култови његове жене, преподобне мајке Ангелине и синова деспота Јована и Ђорђа, потоњег владике Максима и оснивача манастира Крушедола, у време турске владавине Сремом били су поштованији чак и од старих

памети лоза та". У неким варијантама се чак наводи да је кнез Лазар Душанов син што би могло објаснити његово сликање поред цара Уроша и Душановог брата Симеона – Синише. Љ. Стојановић, *нав. дело*, XXVII. И присуство кнегиње Милице у лози Немањића сасвим је необично, поготово у светлу чињенице да средњовековни примери не садрже представе женских потомака које су постале чланице неких других породица или династија. Међутим, управо веза између Немањића и Лазаревића изложена у родословима Миличино сликање у Ораховици чини незаобилазним. Упор. E. Haustein, *нав. дело*, 97.

48 С. Петковић, *Култ кнеза Лазара и српско сликарство XVII века*, ЗЛУМС 7, Нови Сад 1971, 85-102, посебно 85-86.

49 *Исто*, 87.

50 Љ. Стојановић, *нав. дело*, XXIV-XXVII.

51 М. Тимотијевић, *Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола*, ЗМСЛУ 27/28, Нови Сад 1991/1992, 132.

култова светих Срба из куће Немањића.[52] Међутим у оквирима обновљене Пећке патријаршије њихови култови били су од маргиналног значаја,[53] што је и вероватан разлог њиховог изостанка из живописане генеалогије у Ораховици која је идеолошки била чврсто везана за духовну климу средишта српске црквене организације.

Могући кључ за тумачење разлога сликања апостола и светих преподобника у две најниже зоне североисточног стуба, испод лозе, проналази се такође у старим летописима. За аутора тзв. Пећког ле-тописа, састављеног вероватно на самом измаку XIV века, владари Немањићи су „апостолом равночастни", преподобни и праведни.[54] Исти летопис, после излагања о господарима српске земље и „порожденију" светог Симеона Немање (од кога, како то наглашава и ораховичка лоза, потичу и Лазаревићи) излаже и след „патријарха српске земље" који су, попут владара, „апостолом равночастни и светитељем сапрестолни, преподобним и праведним едногласни".[55]

Због оштећености и нечиткости већег броја натписа уз ликове архијереја у врху стуба немогуће је спровести сасвим поуздано поређење са познатим низовима пећких архијереја у летописима. Пећки летопис представља један од најранијих преписа у којима се јављају пописи великодостојника који су се смењивали на челу српске цркве. Међутим, ни сами текстови летописа нису доследни у њиховом набрајању, што додатно отежава анализу низа архијерејских портрета у Ораховици.[56]

Међу најспорнијим свакако би био лик архиепископа Данила I чије се представљање доследно заобилази у свим средњовековним живописаним низовима српских архијереја.[57] Разлог изостављања овог архиепископа, који је на чело српске цркве дошао 1271. свакако је његова смена већ наре-

---

52 Ј. Радовановић, *Прилоі иконоірафији свеіих сремских деспоіа Бранковића*, ЗЛУМС 7, Нови Сад 1971, 296.

53 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 148.

54 Љ. Стојановић, *нав. дело,* CVI; Упор. F. Kämpfer, *Прилоі иніерпреіацији „Пећкоі леіописа"*, Прилози КЈИФ, књ. 36, св. 1-2, Београд 1970, 73.

55 Љ. Стојановић, *нав. дело*, LXXIX–LXXX. Утицај старих родослова и летописа на избор представа Немањића и њихово означавање уочен је и у живопису наоса манастира Свете Тројице код Пљеваља из 1595. који је готово савремен ораховичком. Уп. С. Петковић, *Манасіир Свеіа Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 55-56.

56 Љ. Стојановић, *нав. дело*, 104–105. У новијим истраживањима утврђено је да су сви архиепископи који се помињу у летописима, за чији се прототип, следствено, тврди да је настао у центру патријаршије и то не пре XVI века, били сахрањени у Пећи, одакле се у потоњим деценијама и кроз сликане програме утврђују њихови култови. Уп. Б. Тодић, *Срйски архиейискойи на фрескама XVII века у Морачи. Ко су и зашіо су насликани*, у: *Мансіир Морача*, Балканолошки институт САНУ, Посебна издања 90, Београд 2006, 93–117.

57 Р. Грујић је, уз име Данила представљеног на јужном лицу стуба изнад лика Уроша I, прочитао ознаку *четврти* (d), што би одговарало Данилу I. *Сіарине манасіира Ораховице*, 82. Међутим, Д. Кашић је опрезно пренео само име архиепископа – Данил. *Срйски манасіири у Хрваіској и Славонији*, 175.

дне године која се догодила због „неког дела.“[58] Због велике грешке смењени архијереји су, по старом византијском обичају, брисани из поменика и нису се сликали како би на тај начин били осуђени на вечни заборав.[59] У новијим истраживањима аргументовано је оспорена могућност да је архиепископ Данило I сликан у оквиру живописаних циклуса насталих у периоду након обнове Пећке патријаршије и у XVII веку.[60] Акценат који је обновљена пећка црква стављала на култове архиепископа и разрађена идеолошка потка провучена кроз текстове летописа, чинила би ораховички пример, уколико је натпис уз његов лик исправно прочитан, изузетком непознатог узрока. Спекулације о могућности да је на овом месту приказан уствари лик Данила II је још теже поткрепити како због данашње нечиткости записа тако и са становишта чињенице да би тиме у низ архиепископа била унесена тешко одржива инверзија.[61]

Иако су текстуални извори за концепцију ораховичке лозе готово сасвим јасни, ипак је тешко, с обзиром на претходне примере, односно стање њихове очуваности, пренебрећи њену изворност и оригиналност. Постојање старијег узора намеће се као привлачна спекулација.[62] Студеничка лоза, као прва за сада позната претходница, укључивала је и представе Лазаревића, али су поруке које је ова монументална генеалошка слика преносила, без обзира на заједничке идејне оквире, сасвим другачије од ораховичке. Томе су свакако допринели и различити историјски услови у којима су две представе настале – студеничка лоза представља још увек,

---

58 Сведочанство о томе доноси његов имењак и један од потоњих наследника на пећком трону – архиепископ Данило II. *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд, Загреб 1866, 24-26. Упор. Миодраг Ал. Пурковић, *Српски патријарси средњега века*, Диселдорф 1976, 25-26, 49 с нап. 47; За новије тумачење разлога смењивања Данила I са пећког трона в. М. Антоновић, *О узроцима смењивања жичког архиепископа Данила I*, Зборник Византолошког института 34, Београд 1995, 107–114.

59 Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству XIII–XVI век,* 322.

60 Б. Тодић, *нав. дело.* Аутор, на основу уверења да су у Србији били доследно поштовани византијски принципи осуђивања кажњених и смењених великодостојника на вечни заборав, тврди да у параклису светог Стефана уз главну цркву манастира Мораче поново живописаном 1642. у поворци архијереја пред Агнецом на часној трпези није насликан Данило I, иако је, као у Ораховици пола века раније, јасно означен као четврти српски архиепископ. У рецентним истраживањима, међутим, доказивано је да је управо овај великодостојник био ктитор живописа у проскомидији цркве Светих апостола у Пећи, односно поновљена је ранија тврдња да су сликари светостефанског параклиса у Морачи само поновили првобитне представе из треће четвртине XIII века, а са њима и лик архиепископа Данила I. В. С. Петковић, *Архиепископ Данило I – ктитор фресака у проскомидији пећке цркве Светих апостола*, Зограф 30, Београд 2004-2005, 81-88, посебно 85.

61 Решењима изнесених недоумица пришло би се, барем донекле, чишћењем и конзервацијом ораховичких фресака. Уколико би се уклониле вековне наслаге са врха североисточног стуба читање натписа би, по убеђењу аутора овог рада, било јасније чак него у Грујићево време.

62 В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, 73.

како изгледа, доследно поштовање сликања само чланова владарских породица, док су у Ораховици „сликом прослављани стара српска држава и црква“, што је подразумевало, у низу архијереја, укључивање и оних личности које нису биле припадници двеју српских династија.[63]

Легитимитет власти на основу континуитета са светородном династијом бранилаца вере и црквом која је цветала под њиховим окриљем у славним временима државне самосталности био је један од кључних аргумената у рукама црквених вођа српског досељеничког становништва у новооснованом турском санџаку и епископији веома удаљеној од центра обнове у Пећи. Генеалошком сликом у Ораховици посредно је истицано право пожешког епископа како на духовно тако и на световно поглаварство над православним верницима у Славонији.

Међу посебности које се везују за ораховичку лозу спада и њен положај на истакнутом месту у наосу цркве, испред саме олтарске преграде. Сви познати примери немањићке генеалогије настали у претходним вековима, сем лозе на улазној кули у Студеници, сликани су у припратама. Средњовековна пракса је, још од X века, познавала обичај сликања Христа, Богородице и посебно поштованих светитеља као фреско-икона на источном пару стубаца које су обично допуњавале програм изложен на олтарској прегради.[64] Немањићи, односно свети Сава и Симеон, у непосредној близини олтарске преграде насликани су само у цркви Светих апостола у Пећи, што је сасвим изузетан случај. Тек ће моравска епоха приближавати ликове двојице највише уважаваних светих Срба олтару, остављајући им почасна места у доњим зонама бочних конхи.[65] Међутим, у турском периоду ликови националних светитеља, на првом месту опет Немањића, добијају најистакнутија места у првој зони живописаних ансамбла углавном већих манастирских цркава.[66] Пример Ораховице још увек чека адекватно тумачење које би отишло даље од опште напомене о специфичним условима у време турске владавине који су допринели јачем наглашавању националног идентитета па самим тим и сликањем лозе

---

63 E. Haustein, *нав. дело*, 89-98; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности династије Лазаревић–Бранковић*, 38, нап. 27.

64 Г. Бабић, *О живопису украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 14-17.

65 *Исто*. Упор. Б. Тодић, *Прилог бољем познавању најстарије историје Велуће*, Саопштења РЗЗСК XX-XXI, Београд 1988/89, 67-76, посебно 70. У предморавској епохи српско средњовековно сликарство познаје још један пример сликања српског светитеља у близини олтарског простора – у Дечанима је уз олтарску преграду насликан портрет Стефана Дечанског највероватније приликом преношења његових моштију из западног дела храма у источни и њиховог полагања испред иконостаса 1343. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, у: Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 265-299, посебно 278-280.

66 С. Петковић, *Зидно сликарство*.., 83-84.

Немањића, Лазаревића и архиепископа на једном тако истакнутом месту у цркви – предолтарском поткуполном стубу.[67]

Панданска веза лозе Немањића и генеалошког стабла Христовог – лозе старозаветног Јесеја, доследно поштована у претходним вековима, присутна је и у Ораховици.[68] Традиционалне идеолошке, али и политичке конотације које су, двема лозама у пару, истицале светородност Немањића, биле су добро познате наручиоцима ораховичких фресака. Ограничен простор за осликавање које су пружале фацете југоисточног ступца био је један од вероватних узрока за избегавање такозване наративне варијанте лозе Јесејеве у корист сажетијег типа у коме су представљене само чашице са полуфигурама Христових предака.[69]

Националну иконографију ораховичких фресака допуњавала је и данас изгубљена представа светог Симеона, свете Анастасије, светог Саве и Стефана Првовенчаног у припрати. У ранијим истраживањима закључено је да је ова слика „ктитора све српске земље" замењивала праву ктиторску композицију на којој је требало да буду представљени игуман Максим и чланови братије.[70] Иако ретка у периоду турске владавине, ораховичка поворка Немањића није и изузетак. У северозападном делу наоса манастира свете Тројице код Пљеваља насликани су сви значајнији Немањићи од Стефана Немање до Уроша V.[71] Уочено је да су на избор представљених Немањића у Тројици пљеваљској утицали родослови и летописи.[72] Формулација која прати ораховичке Немањиће такође се може пронаћи у текстовима летописа.[73] Они су, као господари славне српске земље, носили благодат светог Духа, а самим тим и Србија – држава настала њиховом заслугом, има своје место у хришћанској васељени.[74]

Пример Свете Тројице пљеваљске показује да сликање поворке Немањића као последица јасно формулисаног идеолошког контекста није искључивало постојање правих ктиторских композиција.[75] Постоји могућ-

---

67 E. Haustein, *нав. дело*, 98.

68 В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству*, 53-54. Упор. С. Марјановић–Душанић, *Мотив лозе Јесејеве у доба Уроша I*, ЗФФ, серија А, Историјске науке, Споменица Радована Самарџића, Београд 1944.

69 О. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, ЗЛУМС 26, Нови Сад 1990, 91.

70 Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице..*, 18.

71 С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, 55. Аутор оцењује да је ово уједно и први познати пример такве скупине Немањића у српском живопису турског периода. Иако се осврће на Ораховицу као ранији споменик, помиње само лозу у наосу, а не и представе Немањића у припрати.

72 *Исто*, 56.

73 У Пећком летопису нпр. стоји: ...vyspomenouxomy vawei lȷbvj & ktitorhx nawixy, gospody Âeml! srȘbskj! & poro`denyj svetago Simeona Neman!. F. Kämpfer, *нав. дело*, 70.

74 *Исто.*

75 Колективна ктиторска композиција која укључује два монаха и једно световно лице налази се на западном зиду припрате. Упор. С. Петковић, *нав. дело*, 46-47.

ност да су на зидовима ораховичке припрате били приказани и стварни ктитори храма и живописа. Међутим, потпуно уништење фресака у том делу храма оставља ову претпоставку без могућности потврде.

На истакнутом месту у наосу, на лицима северозападног стуба окренутим ка унутрашњем простору цркве, насликани су ликови четворице славних балканских анахорета Јована Рилског, Прохора Пчињског, Јоакима Сарандапорског и Гаврила Лесновског. На популарисању њихових култова нарочито се радило у оквирима обновљене патријаршије. До средине XVI века поштовање ових светитеља било је ограничено на подручја у којима су се налазили манастири са њиховим моштима.[76] Међутим, од времена обнове сликарства у пећкој припрати запажа се њихово, готово редовно, приказивање у свим храмовима у којима је деловала пећка радионица.[77] Крајем XVI века представе четворице светитеља су већ сасвим ретке у удаљенијим областима тако да се њихова појава у Ораховици може тумачити као још један позни одјек својевремено снажно истицаних амбиција Пећке патријаршије да постане „водећа балканска црква“.[78] Транспозиција ових идеја у Ораховицу уклапала се у оквире верско–политичке поруке коју су преносили делови живописа у храму.

76 С. Петковић, *Зидно сликарство..*, 86; Упор. Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX до XVIII век*, Скопје 1983, 158 – 181, посебно 177, 179-180.

77 С. Петковић, *нав. дело,* 87.

78 *Исто*. Упор. Исти, *Српска уметност у XVI и XVII веку,* Београд 1995, 83-84, 306, нап. 11.

Aleksandra KUČEKOVIĆ

THE BLOODLINE OF SERBIAN MONARCHS AND ARCHBISHOPS IN THE CHURCH OF THE ORAHOVICA MONASTERY IN SLAVONIA

Summary

The debate about the iconography of the line of Serbian rulers in the church of the Orahovica Monastery, painted in 1594, is based on the results of earlier research, which identified the depicted characters and initially positioned them in the current trends of fresco painting of the second half of the XVI century. The ideology of the revived Peć Patriarchy that had powerful reverberations throughout the second half of the XVI century, imposed itself as the starting point in analysing the cause of this specifically conceived presentation , which has no real parallels and which includes the images of the Nemanjić and the Lazarević rulers and, we assume, all of the first twelve leaders of the Serbian Church.

The assumption put forward already in early research projects was that Orahovica was the Metropolitan See of Požega. It is very difficult to reconstruct the history of the Požega Metropolis, which was most probably founded after the revival in Peć in 1577 and had jurisdiction over the many Orthodox Christian settlers in Slavonia, and nowadays it mainly relies on information found in the earliest manuscripts of the Orahovica Monastery, which were re-written during the last two decades of the XVI century, and on news about the Požega metropolitans in Austrian records of that time.

Fresh confirmation regarding the status of Orahovica as a cathedral church was obtained by analysing the painted ensembles on the columns in the church naos, but also of the now lost frescoes in the narthex, which presented the standing images of members of the house of Nemanjić. The texts of genealogies and yearbooks are viewed as a probable source of the iconographic concept of the bloodline, the choice of depicted characters and the manner of linking up the two families of rulers, the Nemanjići and the Lazarevići. These sources also support the appearance of bust portraits of the church prelates, as well as the presentations of the apostles and venerable saints in the lower zone of the northeastern column. The ideological basis developed after the reconstruction of the Patriarchy also provides a framework for other aspects of the iconographic ensembles in the naos of Orahovica - the traditional, corresponding link between the bloodline of sanctified Serbs with that of Jesse of the Old Testament, painted on the southeastern column, and for the presentations of the Balkan anchorites - John of Rila, Prohor of Pčinj, Joachim of Sarandapor and Gabriel of Lesnovo on the facets of the northwestern sub-dome pillar. The visualisation of ideas about the Serbian Church as the sole spiritual and political leader of the Orthodox Serbs in the Turkish Empire had special significance in supporting the rights and aspirations of the Metropolitan of Požega, the head of the newly-formed eparchy on the northwestern fringe of the Orthodox Christian world.

1. Лик светог Симеона Немање као корена лозе на североисточном ступцу у наосу

1 Image of Saint Simeon Nemanja as the source of the bloodline, on the northeastern column in the naos

2. Североисточни поткуполни ступац са ликовима српских владара и архиепископа.

2 Northeastern sub-dome column with presentations of Serbian rulers and archbishops.

3. Свети Герсон (?), североисточни поткуполни ступац.

3 Saint Gerson, northeastern sub-dome column.

4. Свети Исидор, североисточни поткуполни ступац.

4 Saint Isidor, northeastern sub-dome column.

5. Свети Никита и Киријак, североисточни поткуполни ступац .

5 Saints Nikita and Kirijak, northeastern sub-dome column.

6. „Вукан брат светом Сави“, североисточни поткуполни ступац

6 “Vukan, Brother of Saint Sava,” northeastern sub-dome column

7. Југоисточни поткуполни ступац са композицијом Лозе Јесејеве.

7 Southeastern sub-dome column with the composition of the bloodline of Jesse.

8. Лик Соломона у Лози Јесејевој, југоисточни поткуполни ступац

8 Image of Solomon in the bloodline of Jesse, southeastern sub-dome column.

9. Свети Гаврило Лесновски, северозападни поткуполни ступац.

9 Saint Gabriel of Lesnovo, northwestern sub-dome column.

10. Свети Прохор Пчињски, северозападни поткуполни ступац.

10 Saint Prohor of Pčinj, northwestern sub-dome column..

11. Свети Јован Рилски, северозападни поткуполни ступац.)

11 Saint John of Rila, northwestern sub-dome column.

Фотографије: Сретен Петковић / Photographies by Sreten Petković

Јанко МАГЛОВСКИ

УДК 27-36 Петка, света
271.2-5 Петка, света
726.71(497.11)

О БЕОГРАДСКОМ КУЛТУ СВЕТЕ ПЕТКЕ СРПСКЕ И МАНАСТИРУ ФЕНЕКУ[1]

Народни музеј у Београду поседује икону, св. Петка (Параскева) и св. Недеља (Киријака), једну од две српске које су у приручнику најбоље врсте наведене као ликовни примери за св. Петку Млађу и за њен култ.[2]

---

1 Насловом рада указујем да ћу поново да расправљам о неким питањима око београдског култа свете Петке Српске. Предочићу писана сведочанства о постојању и називу култа. Поново ћу указати на средиште његово у односу на савремени Београд и указати на значај култа св. Петке, како у оквиру *јеротопије* Деспотовог града тако и целог подручја из времена Деспотовине. У оквирима историјске географије, поновићу неке резултате ранијих истраживања и допунити их новим сазнањима. Указаћу и на ставове који су другачији од мојих и забележити најновија иначења у вези са старим београдским и српским култом. При томе ће многа питања морати да остану изван разматрања, а то због сложености материје и обима расположивог простора за њено излагање.
Дужан сам, из више разлога, да објасним своје бављење св. Петком, да не буде, опет, да „улећем другима у тему". Семинарски рад из националне историје уметности био ми је, код проф. Војислава Кораћа: *Црква йрейодобне Параскеве у Бољевцима. Архитектура* (1978) предложен и примљен за штампање у ЗЛУМС-у 17, 1981; никада није објављен, пошто су у редакцији изгубљени ауторски цртежи архитектуре, два пута у размаку од неколико година. Настављено теренско и архивско истраживање проблема архитектуре Земунске протопопије испољило се у дипломском раду, код проф. Кораћа: *Манастир Фенек – Архитектура* (1981). Сложена питања која су се ројила око географског положаја, у односу на Београд и у ширем оквиру историјске географије, повела су ме у истраживања старије архивске грађе при чему је истраживање култа св. Петке постало неизбежно. Резултати су делимично унети у дипломски рад а касније је понешто из семинарског и дипломског штампано у свескама ДИУС, свесрдним залагањем и подршком колеге Бранка Вујовића, који се и сам бавио Фенеком. Дугујем му захвалност што су ми објављени радови: *Белешке о градитељу цркве манастира Фенека*, Свеске ДИУС 5-6, 1978, 35-47 (са ишчитаном архивском грађом, 45-47), *Белешке о земунском градитељству XVIII века*, Свеске ДИУС 14, Београд 1983, 52-56; *Нови йодаци за историју манастира Фенека*, Свеске ДИУС 15, Београд 1983, 53-63

2 Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 8 (Begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben von Wolfgang Braunfels, Sonderausgabe) Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990 (1976) coll. 120-121. Друга од две лексичке одреднице о светитељки Параскеви, у последњој свесци изванредног немачког Лексикона хришћанске иконографије, насловљена је: PARASKEVE die Jüngere (PETKA) Erem., 13. 10. – што значи: ПАРАСКЕВА МЛАЂА (ПЕТКА) пустиножитељка, 13. 10. Пред њом је лексичка јединица: PARASKEVE (PJATNIKA) Jgfr., Mart., 26. 7., 8. (9.) 11. – што је:

Друга икона је Житејна, из Пећке Патријаршије. Народни музеј поседује још само једну икону св. Петке, допојасног лика, која припада бококоторском кругу XVIII века (сл. 1). Лексичка јединица у LCI о Петки Млађој саопштава тек штуре податке о њој и о њеном култу.[3] Ту нема очекиваних обавештења о другим и другачијим, помесним именима ове светитељке, о именима која је стекла преношењем (*translatio*), свечаним приспећем (*adventus*), полагањем на проскинитар (*depositio*) и дужим боравком моштију у новом стану (*hospitium*) по местима и државама Балкана.

О св. Петки пише се поодавно, било да су посреди текстови настали из пучко-религиозних потреба, које у овом раду нећемо узимати у обзир, или кад су у питању научни прилози и расправе потакнуте њеним култом, службама, иконографијом.[4] У последњих неколико година објављени су радови који доприносе бољем разумевању основог разлога за настанак и за развој и ширење култа св. Петке по Балкану, посебно међу Србима. У неким најскоријим студијама примењен је модернији методолошки приступ или, тачније речено, зановљен је терминолоши речник. У њима се указује

ПАРАСКЕВА (ПЈАТНИЦА) девица, мученица, 26. 7., 8. (9.) 11.

Београдска и пећка икона нису репродуковане у овом Лексикону. За београдску икону упућено је, у скраћеном облику, на репродукцију у каталогу изложбе: *Mittelalterliche Kunst Serbiens* [Staatliches Museen zu Berlin, Frühchristlich-byzantinische Sammlung – Nationalmuseum Beograd; Einleitung: Dr. Mirjana Ljubinković, Katalog: Desanka Milošević – Mirjana Tatić Djurić] Berlin s. a. (1970, 36, Kat. Num. 54) Tf. 54. Из каталошког описа се види да је посреди двострана, хоросна икона из XVII века, са представом на другој страни која је карактеристична за иконографију Васељенских сабора. Сходно одликама стила сврстана је у Пећко-дечанску иконописну школу. Светитељке су приказане у пуном стасу, са крстом у десници која је, неоубичајено за иконографију Христових невеста, подигнута бочно, у природном положају, са стиснутом шаком у висини рамена којом држе једноставан крст. Христове невесте се, у целом или допојасном лику, представљају са крстом у десници на грудима (упор. овде сл. 1 и 2). За средњовековну иконографију св. Петке као Христове невесте, упор.: Јанко Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену*, ЗЛУМС 15. Књига Светозара Радојчића (Нови Сад 1979) 115-134 + 4 (8 сл; св. Петка на сл. 6). Пренето, са бољим цртежима и нешто лошије отиснутим репродукцијама, у: Исти, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века* [САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања, Књ. 32. уредник Радован Самарџић] Београд 1988, 67-78, сл. 16-23; св. Петка на сл. 21.

3 „- рођена у 10. веку у Епивату, недалеко од Цариграда; монахиња, потом пустиножитељка; напустила родно место само једном, да би посетила Богородицу Влахернску. – По њеној смрти мошти јој обретене на чудноват начин и пренете у Цариград у цркву Светих Апостола, где су испољиле бројна чуда; 1230-31. пренос у Трнов, 1393. пред Турцима склоњене у Београд, из овог 1521. поново однете у Цариград, после различних преноса 1641. пренете у Јаш (Молдавија). Од 1230. под именом Петка велико штовање у Бугарској, са Житијем патријарха Јефтимија Трновског (1375-93), по коме су родитељи св. Петке били Словени; од временâ турске надмоћи заштитница бугарског народа“ (прев. Ј. М.).

4 Пренећу, као свој став, благо парафразирану опаску коју је давно изрекао Полихроније Сирку: Под Петком ја подразумевам, вазда, Параскеву Трнов(ск)у и Српску – „Подъ Петкой я разумѣю вздѣ Параскеву търновскую и сербскую“; П.И. Сырку, *Нѣсколько замѣтокъ о двухъ произведеніяхъ търновскаго патріарха Евеимія*, Сборникъ статей по славяноведѣнію, составленный и изданный учениками В. И. Ламанскаго по случаю 25-лѣтія его ученой профессорской дѣятельности, Санктпетербургъ 1883, 381, нап. 1.

какву су улогу и који удео имале мошти св. Петке Епиватске у стварању и истицању *јеротопије* одређеног краја и одређеног града (места).[5]

---

5 Сви новији радови представљају драгоцен допринос разјашњавању неких недоумица у вези са култом и приљежно предочавају досадашња сазнања и стручну литературу о Светој Петки Млађој. Настанак двају од њих дугујемо другом бугарско-српског симпозијуму. Одржан је 2003. у Софији. Један рад се бави преносом моштију из Епивата у Бугарску и у Србију и у престоне им градове: Даница Поповић, *Реликвије свете Петке: gloria Bulgariae – gloria Serviae*, in: България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация, Сборник статии от българо-сръбски симпозиум 14-16 септември 2003, София; София 2005, 179-180 (165-191). Други, посвећен службама светитељкиним, предочава део резултата истраживања односâ бугарских и српских верзија *Службе* и оних додатака који св. Петку одликују као Српску славу: Татјана Суботин-Голубовић, *Утицај преноса моштију св. Петке у Деспотовину на развој њеног култа у српској средини*, България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация, 343-354. Важно је напоменути да иако у свом раду Татјана Суботин изричито не помиње ни једно од помесних имена светитељкиних, па ни Београдска, ни Српска, она се бави управо њеним култом, што се види из наслова и из садржаја рада. Претпостављам да би за истраживаче Службе св. Петки Млађој од значаја биле, за потоњи развој култа, аколутије на грчком, наведене у: Louis Petit, *Bibliographie des Acolouthies Greques* [Société de Bollandiste, Subsidia Hagiographica, 16] Bruxelles 1926, 228-229.

Још један научни скуп, српски, *IV национална конференција византологија*, са тематским делом *Србија и Византија – последње столеће*, обогатио је наша сазнања резултатима два научна рада у којим се, између осталог, говори и о моштима св. Петке: Смиља Марјановић-Душанић, *Династија и светост у доба породице Лазаревић: стари узори и нови модели*, ЗРВИ 43, Београд 2006, 77-95, и: Јелена Ердељан, *Београд као Нови Јерусалим. Размишљања о рецепцији једног топоса у доба деспота Стефана Лазаревића*, ЗРВИ 43, Београд 2006, 97-110. Када су ликовне представе ове превасходно балканске светитељке посреди, колико ми је познато, најновији је рад Дагмар Дивјак, објављен 2001. године: Dagmar Divjak, *Parasceve Iunior Epibatis. Een Leven in Beelden*, Het christelijk Oosten / The Christian East. Tijdschrift van het Instituut voor oosters Christendom te Nijmegen / Periodical of the Institute of Eastern Christian Studies at Nijmegen, Jaargang 53, 2001, aflev. 3-4, 155-199. У несразмерно кратком резимеу, на енглеском, она саопштава срж и сврху свог текста. „Међу светитељима који се на посебан начин славе у оквиру православне традиције, Параскева (Петка) заузима својеврсно место. Чак се може узети да је једна од најпопуларнијих жена-светитељки на Балкану. Распростирање њеног култа подстицала је чињеница да је њено прослављање садржавало хришћанске како год и прехришћанске елементе. Шта више, њен отшелнички живот био је примерен исихастичкој политици Трновске Патријаршије коју је спроводила током четрнаестог века, супротстављена отоманском надирању. Комбинација њене енормне популарности и политичко-историјских околности учинили су њу и њен живот предметом сликања на иконама, мада то није императив у развоју неког култа. Управо у тој области *има много конфузије: помањкање знања о писаном предању проузроковало је грешке у атрибуцији икона Параскевâ. Жеља овог чланка јесте да буде водич за проучавање иконографије у погледу Parasceve Iunior Epibatis* (Параскеве Млађе Епиватске, подвукао J. M.)“ (D. Divjak, *нав. дело*, 199; прев. J. M.).

У основном тексту, на холандском, Дивјакова међу важнијим стварима наводи да је за разумевање настанка и за снажно ширење култа св. Петке међу православним Словенима од велике важности то што су се у њега слили и неки прехришћански елементи старих словенских веровања. Разлог што су, да цитирам: „хришћанске Параскеве биле толико популарне и још увек јесу, лежи делом у чињеници да се за ове светитељке може препознати претеча у прехришћанској Мокош. То јесте јасно из компаративно-структуралистичких истраживања прехришћанских и хришћанских извора Словенског Пантеона.“ (D. Divjak, *нав. дело*, 155-156; прев. J. *M.*). Наводи литературу на коју се ослања. Дивјакова се преданије бави изучавањем св. Петке, што се види на основу још две њене библиографске јединице, мени тренутно недоступне, а на које се позива у нав. делу.

Расправе о култу и о ликовним представама житејских сцена као и самосталних ликова светитељки по имену Петка (Параскева) не могу проћи без онога што су саопштили Гојко Суботић[6] и Елка Бакалова.[7]

Стечена помесна имена свете Петке, која се у наведеним новијим радовима помињу јесу: Млађа, Епиватска, Трновска (не и Трнова?), Београдска, Јашка или, збирно, Балканска. Није наведено и Српска, име које је повод овој расправи. Њега, са другим именима, наводи Гојко Суботић.[8] Код свих словенских аутора, ако сам добро запазио, помесна имена су штампана са малим почетним словом, као епитети. Њих треба писати великим словом, исто као и светитељкино *крштено име* – Петка.[9] За нека будућа истраживања култа св. Петке свакако да ће бити од важности да се шире размотри и слављење седмичног дана петка, од давнина упражњавано у народу.[10] Светитељкино *лично име* захтеваће

6 Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду* [Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Монографије 1, ed. Војислав Кораћ] Београд 1971, 89-104; одељци: *Циклус св. Параскеве* и *Иконографија простора*)

7 E. Bakalova, *La vie de sainte Parascève de Tirnovo dans l'art Balkanique du bas Moyen Âge*, Byzantino-Bulgarica 5, Sofia 1978, 175-209); Е. Бакалова, *Житието на св. Петка Трновска в късносредновековното изкуство на Балканите*, Родина, кн. 2, София 1996, 57. Упор. и: Е. Бакалова, *Реликвии у источников культа святых*, у: Восточнохристианские реликвии (ed. А.М. Лидов), Москва 2003, 30-31, где се, као пример, наводи и св. Петка Трновска.

8 У *Индексу* књиге пробројава нека од стечених имена Петкиних: „Параскева (Петка) св. епиватска (нова, млађа, трновска, српска, београдска)...“ Г. Суботић, *нав. дело*, 142.

9 Стога истакнимо да словенско име светитељкино, Петка, које се код свих Словена безрезервно узима да је њено име са крштења, није пуки калк по грчком Параскеви или по латинском Венеранда. Оно им је корелат у старословенском. Изведено је од словенског назива за дан у „седмици“. Објашњење словенског имена Параскевиног, унето у неке „апокрифне“ житејне текстове, може се наћи и у *Видинском зборнику* који је сав посвећен светитељкама. За дан 14. октобара преписано је страдање св. Петке. Насловљено је са: M(Þ)qeni! s(ve)tyj! velikoslavnyj! m(Þqe)nice Petkyj (*Bdinski Zbornik*. Ghent Slavonic Ms 408. Facsimile edition – with presentation by Ivan Dujčev [Variorum Reprints, S11] London 1972., fol. 58r.). Иако се служба не односи на светитељку о којој расправљамо, него је само датум под којим је славимо, важно је указати на следећу чињеницу. Састављач, пошто је рекао да су побожни родитељи 35 година били бешчедни, после мољења Богу затрудне жена са мужем својим и кад дође време „роди дете, женски пол, у 6. дан недеље [vy © d(y)ny ne(de)li] који се зове петак, истом и крштење њено би, тога ради нарече јој се име Петка“. Верзију истог текста, наслививши га као *Апокрифно житије свете Петке*, објавио је Стојан Новаковић, у Споменику СКА, XXIX, Београд 1895, 28-32, уз *Пчињски поменик* и *Живот св. Василија Новог*. Незнатна је разлика у старом наслову: MÞqeni! svetyj! mouqenice Petke. Од значаја је допуна коју овај текст доноси а у вези је са редоследом петка, као *шестог* дана у хришћанској седмици: „... и роди дете, женски пол, у дан 6. недеље (vy dyny © nedeli) који се зове петак. И у осми дан (I vy ĆÁĆ j`e dyny) од рођења њеног би петак и би у петак Свето крштење њено такође, да тако нарекне се Петка“. Субота је седми дан хришћансе седмице, а *Дан који створи Господ* (domenica, воскресенье), дан који празнујемо, јесте први. У рачунању дана код старих словена, још док су били пагани, у систему их је било пет, са средом као средњим. Онај нерадни још увек, код неких, носи име – недеља.

10 Што је поменуто и у чланку Дивјакове: D. Divjak, *нав. дело*, 156.

да се поново и свеобухватније претресу и сазнања о старословенских *дванаест петака*, о чему се и до данас, у народу, вуку бледи трагови.[11]

Стечено име светитељкино, *Српска*, изведено је од присвојног придева, по месту – сходно имену земље у којој је био *стан* (*hospitium*) њеним моштима. Исти случај јесте и са осталим њеним именима: Београдска, Трнов(ск)а, Епиватска, Балканска. У имену светитељкином – Српска, одражава се, само и једино, постојање снажног помесног култа у Српској земљи. Ову чињеницу не треба губити из вида пошто је њено превиђање, раније, већ било погубно по култ св. Петке Српске. У замку поистовећивања стеченог помесног имена светитељкиног – *Српска*, са називом (именом) за припадницу српског рода – *Српкиња*, запада се још од ученог гргетешког архимандрита Илариона Руварца.[12] Основна намера са којом пишем овај рад јесте да укажем на штетне последице које забуне те врсте имају по шест векова старо српско празновање које је у Београду и у Србији развило око моштију Епиватске подвижнице.

Преподобна мати Параскева Српска или Београдска или, другачије, Трнова Петка, славила се и слави се 26. јула по старом календару. Неко поузданије разјашњавање самог настанка и разумевање других питања̂ везаних за овај празник, на дан 26. јула, захтева да се предоче три историјска податка који чине кључне тачке за његово праћење на дијахронијској равни. Најранија вест, која разговетно казује место где су мошти св. Петке положене (*depositio*) после преноса у Србију, јесте тек у вези са Београдом. Потиче са почетка XV века, из 1417. године, две деценије по њиховом преносу. Захваљујући тој вести поуздано знамо да је надомак Београда, у то време, постојала црква св. Петке. Друга вест, настала после непуног века и по, из 1563. године, јесте запис који непобитно говори да Београду најближи храм Св. Петке јесте у манастиру Фенеку. Треће кључно сведочанство о св. Петки, у низу векова, јесте натпис са велике

---

11 За ту линију истраживања, поред литературе коју наводи Дивјакова, подстицајни ће бити и подаци које је изнео Натко Нодило, у четвртом поглављу: *Сунце дванаестолико и градња младе године*, у књизи: Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Split 1981. 242-243 (219-298). Поглавља ове књиге, из 1981, у ствари су текстови који су излазили, од 1885. до 1890. године, у десет књига Рада ЈАЗУ, насловљени: *Religija Srba i Hrvata, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog*.
P.S.: Додајем, захвалан, напомену једног од рецензената:"О служби св. Петке писао је на самом крају XIX в. и Александар Белић, *Замѣтка о славянскомъ житіи св. Пятки – Петки*, Известия Отделения русского язика и словесности, т. II (1897).

12 После његове засноване критике интерполација у житије Петкино у којој се супротставио кривотворењу ког се подухватио члан Српског ученог друштва Милош С. Милојевић; упор.: И. Руварац, *Критика. I – О раду Милоша С. Милојевића у Гласнику*, Летопис МС, књ. 115, Нови Сад 1873, 172-178. О овоме доцније, у делу рада који се односи на затомљавање култа св. Петке Српске.

ктиторске плоче на храму тог манастира – Фенека, из 1794. године. Он светитељку бележи као преподобну мати Параскеву Српску. После њега ће, на самом крају XVIII и почетком XIX века, настати група података, по својој врсти ликовних, епиграфских и књишких. И они, необориво, сведоче о постојању и трајању снажног београдског култа св. Петке, и то њеног култа под помесним именом св. Петка Српска.

Најцелисходније ће бити да ове посебним издвајањем наглашене податке погледамо уврштене међу друге, са дијахронијске равни, а који су у вези с Београдом, београдском црквом Св. Петке и са манастиром Фенеком. Такав поступак, верујем, ублажиће несигурности и двоумљења настала у вези са прослављањем помена преподобне матере Параскеве Српске. Постаће јаснији и разлог због којег се у српском *Додатку* Служби светој Петки име српског града не помиње.[13] Чињенице стоје овако:

- 1398, 26 јула – кнегиња Милица, као монахиња Јевгенија, уприличује пренос моштију у Србију.[14]

- 1398 – за потребе преноса настаје *Параклис* преподобној матери Параскеви, са само једном српском стихиром.[15]

---

13 У смутним временима турских освајања ни један град на Балкану није био довољно безбедан. На то је указано у уводном делу Цамблаковог *Слова* о преносу моштију у Србију, где Трнову није речено име, ради туге, до само Видину због срамотне преваре султанове. Упор.: Г. Цамблак, *нав. дело*, 119.

14 Миодраг. Ал. Пурковић, *Кнез и деспот Стефан Лазаревић*, Београд 1978, 52. Што се тиче датум прослављања преноса, он је сачуван у старим синаксарима, што је било напоменуто још давне, 1873. године и код И. Руварца: „У србуљским печатаним и рукописним месецословима не помиње се 26. јулија "***преподобномученица Параскева***" (истакао Ј. М.) већ се каже "vy ty`de dyny prhnesenié mowtemy svetïé Petkyj" (*нав. дело*, 174, нап. 1). Овај податак се потврђује и у Псалтирима с последованијем, у додатим прегледима синаксара; упор.: Климентина Иванова, *Блъгарски, сръбски и молдо-валахийски ръкописи в сбирката на М.П. Погодин*, София 1981, 39, 47, 57, 61, 70. На датуму преноса често се упућује на 14. октобар, ради *Службе*.

15 Сачувана је у препису, у: *САНУ 67*, 98r-103v. – Каноник, срп, друга четврт. XV в. (Д. Богдановић, *Инвентар*, 46; 470): qiny kako podobaety phti paraklisy prhpodobnoi materi nawoi petki. Као српски *Додатак* у њему се јављају само стихови које знамо као последњу песму *Додатка* у доцнијим српским *Службама*: d°nesy krasÞet°se grady sryb°ski moïi tvoe prepodobnaa vy bo`°st°vnhi ti crykvi dry`eïi bogomÞdryno thmy i mi blagoq°stno prazdnÞ!my parask!vi pamety tvo} q°stnÞ} i moli se … po}ïix te xristÞ q°lovekol}bcÞ imÞïomÞ velÏ} i bogatÞ} milosty\ Наведена катизма је овде четвртог гласа и подобна Дјева днес (*САНУ 67*,100v). Ово „vy bo`°st°vnhi ti crykvi", из каснијег „Цамблаковог" *Додатка* преведено је у савремени српски језик са „у божаственој цркви твојој", што је погрешно. Треба „у божаственој ти цркви", што разумем као уметнуту реченицу која својим обликом представља риторску фигуру апосиопезу или ретиценцију – скраћивање исказа неизговарањем важног – пошто је познато. Из таквог читања јесте јасно да стих не упућује на цркву која носи име св. Петке него на цркву која је стан (*hospitium*) њеним моштима. О апосиопези упор.: Rečnik književnih termina, Beograd 1983, 42, col. B, sub voce, где у загради стоји појашњење – мук, нагли прекид говора. Опсежно стручно објашњење, из којег се види да је у нашем случају посреди религијска апосиопеза, упор.: Heinrich Lausberg, *Hanbuch der literarisch-*

- 1403/4 – деспот Стефан Лазаревић добија Београд од угарског краља Сигисмунда.[16]

- 1404-1406 – деспот обнавља Митрополију и манастир око ње. Митрополија је била „са многим богатством, селима и *другим обитељима* (нагласио Ј. М.)“.[17]

- **1404-1406** – гради из основа цркву Тројице великих светитеља (Три јерарха) у перивоју (у баштама, не у Периволији! Ј. М.), за сахрањивање архијереја те цркве (тј. Митрополије београдске).[18]

- 1405 (11. нов.) – умире и сахрањена у Љубостињи кнегиња Милица, као схимонахиња Јефросинија.

- 1406/7 (26. јула) – уприличен пренос моштију св. Петке у Београд.[19]

- **1417**, 12. новембар – део белешке на судском позиву упућеном Јакши Водопији у Сребреницу, сведочанство о постојању цркве Св. Петке надомак Београда.[20]

- **1427**, 19. јула – умире деспот Стефан Лазаревић.[21]

- 1427. (јесен) – Београд враћен Угрима, сходно договору у Тати. [22]

---

en Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwisswnschaft, München 1960, 438-440 (§ 887-889). Могућност да је посреди друга фигура скраћивања исказа, елипса, чини ми се да је са становишта данашњег познавања песничких слика мање прихватљива иако је под њу могла да се подводи у средњем веку. Елипса је позната словенској и српској „теоретској“ риторици тог доба под називом nestatyky, о чему упор.: Ђ. Трифуновић, *Георгија Хировоска О песничким сликама у српском средњовековном рукопису*, Књижевна историја, III, 10, Београд 1970, 348-367; исти, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд[2] 1990, sub voce: *нестатак* и *творчасти образи*. Сратословенски текст Хировосков у: *Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.) в три тома*. Том 1. Изследвания и текст (ed. *Петър Динеков*) София 1991, 449 col. а; 668 col. в – 674 col. г.

16 Ј. Калић-Мијушковић, *Београд у средњем веку*, Београд 1967, 82-84.

17 На основу казивања Константина Филозофа и историјских околности. Упор. старосрпски текст у: Куйо Куйев - Георги Петков, *Събрани съчинения на Константин Костенечки. Изследване и текста*, София 1986., 395; превод у: Константин Филозоф, *Повест о словима (Сказаније о писменех). Изводи; Житије деспота Стефана Лазаревића*, [Стара српска књижевност у 24 књиге, Књига једанаеста; приредила Гордана Јовановић] Београд 1989, 102.

18 *Исто*. На такво разумевање речи – *перивој*, у другом контексту а у истој епохи, указује и Павел Јозеф Шафарик у својим Српским пабирцима: P.J. Schafarik, *Serbische Lesekörner, oder historisch-kritische Beleuchtung der serbischen Mundart. Ein beitrag zur slawischen Sprachkunde*, Pesth 1833, 78 – „perivola (hortus) Vladislavs Epitome 1390: plodovh perivoli vgl. Stulli s. v. perivoj“.

19 По завршетку радова на обнови Митрополије и манастирског круга и после подизања цркве Трима светитељима и Св. Николе. Датум прославе преноса остаје као и код приспећа моштију у српску земљу.

20 М. Динић, *Грађа II*, 16.: „Die XII novembris 1417, Stoissa Tepsa nuntius supradictus constitutus coram nobis viri domino consule ser Blasio de Sorgo, ser Natale de Proculo et Theodoro de Prodanello iuratus et suo iuramento dixit quod die primo presentis mensis novembris presentavit suprascriptam citationem Jaxe de Vodopie prope Belgrad apud ecclesiam Sancte Venere“.

21 М. Ал. Пурковић, *нав. дело*, 134.

22 Ј. Калић-Мијушковић, *нав. дело*, 101-104.

- 1428/29 – потврђен град Купиник, са *породским селима*, великом челнику Радичу Поступовичу.[23]

- **1429** – део тестамента Бенка Никшића, састављеног у Новом Брду 15 новембра 1429. године, који се односи на београдску цркву Св. Петке, „in Sclauonia". [24]

- 1440 – прва опсада Београда.[25]

- 1453 – пад Цариграда.

- 1456 – велика опсада Београда.[26]

- **1457** – део тестамента Вука Бобаљевића, састављеног 28. новембра 1457, који сведочи да је тело св. Петке у некој цркви у београдском доњем граду.[27]

- 1459, 20. јуна – пад Смедерева и крај српске средњовековне државне самосталности.[28]

- 1463 – замирање црквене самосталности, што никако не значи и српског православља. Прикључење Охридској архиепископији.[29]

- **1482** – део тестамента Марка, сина Милоша де ла Бона, састављен у Дубровнику 20. августа 1482., који говори о цркви Св. Петке у Београду.[30]

- 1508 – мошти св. Петке у београдској Митрополији, о чему поуздано сведочи молбено писмо руском великом кнезу Василију Ивановичу.[31]

---

23 Љубомир Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије...*, Споменик СКА, 3, Београд 1890, 3.

24 М. Динић, *Грађа II*, 23: „Item lasso a Sancta Venere in Sclauonia ypp. dexe".

25 Ј. Калић-Мијушковић, *нав. дело*, 109-114. Упор. и: Глиша Елезовић – Гавро Шкриванић, *Како су Турци после више опсада заузели Београд* [САН, Зборник за источњачку историјску и књижевну грађу, Одељење друштвених наука, Серија прва, књ. II; уредн. Јован Радонић] Београд 1956, 22-25.

26 Ј. Калић-Мијушковић, *нав. дело*, 127-171. Упор. и: Глиша Елезовић – Гавро Шкриванић, *нав. дело*, 25-30.

27 М. Динић, *Грађа II*, 70: „Item lasso alla giexia de Belgrado nel chastel de sotto dovel chorpo de Sancta Venere li debo duc. vinti".

28 *Историја српског народа*, II, 313.

29 О последњем српском патријарху средњег века, Арсенију II, упор.: М. Ал. Пурковић, *Српски патријарси средњега века*, Диселдорф 1976, 154-156.

30 М. Динић, *Грађа II*, 88: „Item volo quod de bonis meis dentur ducatis tres ecclesie Sancte Venere in Belgrado per anima mea".

31 И. Руварац, *О светињама београдске цркве 1521. г.*, Гласник Српског ученог деруштва, XLIX, Београд 1881, 1-5. Калуђери, које је послао београдски митрополит Теофан, молбеницом сведоче: „Док смо слушали оца Вашега (Ивана IV) међу живима, сваку надељу за његово здравље и за Ваше благородство код чудотворне иконе Пречисте Богородице, певали смо молебне и литургију служили, и исто вршили сваке среде код чудотворне раке св. царице Теофане а сваки петак код целебних моштију преподобне Пјатнице – Параскеве". О приликама у Деспотовини, упор. *Историја српског народа, II*, 461.

- 1521, 28/29. августа – пад Београда, заробљени Срби, носећи своје светиње, као турски плен, пресељени у околину Цариграда.[32]

- 1538 – Божидар Вуковић штампа у Млецима Празнични минеј, са службом светој Петки, у којој су стихире српског *Додатака*.[33]

- 1557 – обновљена Пећка патријаршија, подвигом Макарија Соколовића и великог везира Мехмед-паше Соколовића.

- 1563 – „при храму преподобне наше Петке у Срему, званом Фенек", преписан је минеј који је откупила „Јагода из Београда, Бог да прости".[34]

- 1588 – осликана фрушкогорска Петковица, код Шишатовца, са стиховима из Јефтимијеве *Службе* у прстену тамбура. Исти стихови се налазе и у старом *Параклису*, из времена преноса, и у српској *Служби* св. Петки, а издвојени, као у Петковици, појављују се у пару, припојени уз крај њеног Житија у *Зборнику за путнике*, из 1520.[35]

---

32 Ј. Калић-Мијушковић, *нав. дело*, 253-268.

33 Издвојивши их из Вуковићевог текста, Ђорђе Трифуновић објављује превод и испис српског *Додатка*: Ђ. Трифуновић, *Цамблакове стихире Преносу мошти у свете Петке*, у: Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 199-204. Одатле је превод пренет у: Григорије Цамблак, *Књижњвни рад у Србији* [Стара српска књижевност у 24 књиге, Књига дванаеста; приредио проф. др Дамњан Петровић] Београд 1989, 123-127. За опис графика Вуковићевог Празничног минеја упор. Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига* [САНУ, Посебна издања, књ. CCCIX, Одељење друштвених наука, књ. 29] Београд 1958, 130-141. По његовом суду ово јесте најобимније Вуковићево дело и уједно и најопширнија књига старих српских штампарија (*исто*, 130). Пред *Службом* св. Петки у овом Празничном минеју објављена је предивна дрворезна иконица њеног допојасног лика, на fol. 46 v., col. b. За њу и за иконицу св. Димитрија, на fol. 56 v, Д. Медаковић каже да су преузете из ранијих Вуковићевих издања, не наводећи којих. Репродукцију св. Петке објављује на T. XLI. Једна колорисана иконица св. Петке, отиснута истим клишеом, сачувана је у знатно ранијем *Зборнику за путнике*, из 1520, из штампарије Божидара Вуковића. За податке упор. каталог изложбе: *Штампане србуље Универзитетске библиотеке у Београду. Каталог* (са уводним текстом Анђе Тошић), Београд 1994, 11, ред. бр. 10. Дат је каталошки опис са репродукцијом суседних страница, оне са иконицом и оне са почеткома *Житија*. На крају *Житија*, у овој подебљој књижици, одштампана су два тропара преподобној из Јефтимијеве Службе, она два што се појављују у тамбуру куполе манастира Петковице (упор. нап. 34).

34 Б. Вујовић, *Манастир Фенек*, 1995, 14.

35 О Петковици сремској, упор.: Сретен Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614.* [МС, Студије за историју српске уметности, 1] Нови Сад 1965, 185-186. Он натпис у тамбуру не помиње.

Петковицу је, по предању, подигла деспотица Јелена, удова последњег српског деспота Стефана Штиљановића [упор.: И. Руварац, *Повесна слова о кнезу Лазару, деспоту Стефану Бранковићу и кнезу Стефану Штиљановићу*, Летопис МС, књ. 117, Нови Сад 1875, 121 (108-121); такође и: Томислав Јовановић, *Кратко повесно слово о светом Стефану Штиљановићу*, Манастир Шишатовац. Зборник радова, Београд 1989, 73-77 – ради старије литературе о теми]. Поузданост податка који преноси народно предање могао би да поколеба једино натпис изнад западних двери, који помиње 1588. годину као годину осликавања храма. Други натпис, прославни, изведен је удно тамбура куполе, на месту уобичајеном за натписе. Важност његова, за новије време, јесте изузетна стога што се у Сремској епархији, у манастиру Петковици и у манастиру Фенеку, испољава несигурност око тога коју светицу њини храмови славе 26. јуна (8. августа). Сачувани

- 1588, свакако пре те године – мошти св. Петке, заједно са моштима св. царице Теофане и св. Меркурија, под тешком бравом у параклису на источном крају северног ходника цркве Богородице Памакаристос у Цариграду, која је те године отишла из православних руку.[36]

- 1631 – мошти у поседу молдавског војводе Василa Лупула, који их преноси у Јаш, у цркву Св. Три Јерарха.[37]

- 1782 – штампана је гравира св. Петке са ведутом манастира Фенека.[38]

делови овог доста оштећеног прославног натписа садрже подуже одсечке стихова, са јасно читљивим речима у низу, и допуштају познаваоцима *Службе* да без већих тешкоћа утврде којим песмама припадају. Стихове сам препознао после подробне анализе дигиталних снимака. Реч је о тропару петог гласа: ſ`e po &braz+ prïemwi bo kryst, и о катавасији трећег гласа (подобној Дјева днес), са почетком: svçt+} vysi zast+pnic+ souï+} vy bhdax. Ове две песме првобитно се јављају у *Служби* св. Јефтимија Трновског, патријарха Бугарске. У фреско-натпис у Петковици стихови су засигурно доспели из српских преписа, заправо из *Служби* проширених српским *Додатком* или из српског *Параклиса* Преподобној, ако не из поменутог *Зборнику за путнике*, из 1520 (упор. нап. 32). Иако су у време исписивања прославног натписа у Петковици сремској мошти св. Петке Српске (Трнове) биле већ готово седам деценија изван Срема, у Стамболу, он представља необориво сведочанство о томе која се св. Петка прославља у том манастиру, па и у Фенеку. То је Трнова или Српска св. Петка, слава преноса њених моштију, а не Римљанка, како се одскора новачи.

36 Peter Schreiner, *Eine unbekannte Beschreibung der Pammakaristoskirche (Fethiye camii) und weitere Texte zur Topographie Konstantinopels*, DOP 25, Washington 1971, 217-248; грчки текст, 224-225; превод на немачки са кратким коментаром, 239-240. Преведено, гласило би: „И одатле ка истоку је један мали параклис, и забрављен је из разлога који ћу доле испричповедати. Ова мала црква пак има по средини десне стране један дрвени сандук и овај садржи мошти царице Теофане, још добро очуване. Надаље је ту још једно друго сандуче чело њега и у њему су мошти светог мученика Меркурија, а напред, на часној трпези су свете Петке, оне коју славе Бугари осамнаестог, октобра месеца, и беше ова света у Београду, мошти њене, и када чињаше поход султан Сулејман допуштењем Божијим и озлоби Бугарску сву веома и Србију, озлоби после и Београд. Нађе свете Петке мошти и узе их пошто беху у једном сребрном сандуку и донесе их овамо у Град и посла их патријарху Јеремији. И посла и чауша и постави их посред тог параклиса и постави их посред једног сандука дрвеног, пошто оне бејаху у једном сребрном сандуку, и угоди и браву велику и забрави је чауш, и види се до данас закључана ова црквица и нико се не осмељује да отвори ову црквицу зарад чина обезглављења. Само са спољне стране когод, желећи да осмотри, може једним оком да провири и види и три сандука. Један, како пређе рекосмо, Теофанин, други свете Параскеве, други од она два – трећи, светог Меркурија, и друго ништа више“ (по грчком и немачком, Ј. М.). П. Шрајнер у коментару, да би објаснио разлог држања реликвија под кључем који у Опису, упркос обећању, није предочен, преноси сведочење Рајнхолда Лубенауа: „Била је још једна друга рака у једној капели – једне свете девице – коју су Турци по захтеву затворили и ставили под кључ, да се не може прићи, јер су поједини Турци тамо налажени да приносе и да се моле“.

37 Година преноса моштију св. Петке Трнове у Јаш, 1631, међу познаваоцима њеног култа важи као општепозната чињеница па се у литератури ређе наводи извор тог податка. *P. Schreiner*, *op. cit*, 240 (нап. 91 и текст над њом), као извор за ту годину наводи Константина Јиречека: *C. Jireček*, Geschichte der Serben, II, Gotha 1918, 258.

38 После подизања зиданог звоника испред старе фенечке цркве и након изградње конака, изведених по највишим стандардима тог времена, између 1776. и 1781/82. У картушима, бочно од светитељке, по три са сваке стране, приказане су сцене из њеног *Житија*.

- 1794 – уклесан је први, епиграфски податак са именом преподобне матере Параскеве Српске.[39]

- 1795 – настала је друга потврда да је овај храм посвећен св. Петки Српској.[40]

- 1796, 30. јула (20. јула по старом) – локалне аустријске власти забрањују народни сабор у манастиру Фенеку 6. августа (26. јула по старом) због страха од куге, последње иришке, која је још увек тињала у Београду и његовој околини.[41]

- 1797, 26. јула – освећен нови храм преподобне матере Параскеве Српске у Фенеку. [42]

- 1798 – Вићентије Ракић објављује у Будиму *Правило молебное* к Богородици и св. Петки Српској.[43] То је, заправо, његов *Параклис* за

Испод је ведута манастирског комплекса а бочно од фенечког крајолика, такође у картушима, запис наручиоца ове иконе. Лево на српском а десно на грчком [Објавио: Динко Давидов, *Из историје српскої бакрореза XVIII века, I*, ЗЛУМС 1, Нови Сад 1965, 237-263, сл. 12-19; потом: Исти, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 378, сл. 300-304. Коментарише и Б. Вујовић, *нав. дело* 1973,207-208 и Исти, *нав. дело* 1995,35-36]. Три појединости са ове графике јесу битне за наша разматрања: ведута манастира Фенека, велики лик светитељкин означен као Преподобна Параскева и картуш са последњом сценом *Житија*: preneseni̇e mo‹ei pr(e)p(odo)bniš vo stan<$>: vo grad$ ter-nov$. Потпис овог картуша Д. Давидов (*нав. дело*, 259) чита нешто другачије. Наручилац бакрореза био је Константин Теодор Гадеша, у Новом Саду, родом из Мосхопоља у ком је, засигурно, живела стара слава св. Петке Трновске. Мосхопоље је стари трговачки градић у Арбанашкој, недалеко Корче, од Охридског језера ка југу. Каже се и да је у деволској области Епира, по реци Девол (упор. поглавље *Иконе мосхопољских зографа у Српском Ковину* у књизи: Динко Давидов, *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, 177-181). За старину и распрострањеност култа светих Петки у околини Охрида упор.: Г. Суботић, *нав. дело*, 97. Шематизам Српске православне цркве, из 1924, наводи велик број цркава у Охридској и Битољској епархији са посветом св. Петки које су, засигурно, постојале крајем XVIII века. За подручје Охридског језера у Грчкој и Албанији не располажем подацима али претпостављам да је стање слично као што је забележено за Јужну Србију у бившој Краљевини.

39 У велику ктиторску плочу постављену на западну фасаду манастирског католикона. Почетак гласи: Vo imš O(t)ca i S(yj)na i S(vš)tago D(+)xa. AminÚ. Sozydasš sei xram$ Prepodobniyjš Matere Paraskeuyj Serbski̇ľš pravoslavnago greqeskago ne+ni(ä)tskago ispovhdani̇ľä,...Упор.: Ј. Магловски, *Ктиторски натписи на цркви манастира Фенека*, Саопштења XX-XXI, Београд 1989, 238-239.

40 Уклесана је у доњу плочу часне трпезе, при крају натписа који говори о њеном ктитору: ...v$ m(onastirh) Fenekh xramh prep(o)d(o)bniyjš Paraskeuyj Serbski̇ľš v Lhto: **1795**. Натпис је открио и објавио Бранко Вујовић, *Манастир Фенек*, Земун 1995, 66.

41 Лазар Ћелап, *Земунски војни Комунитет (1717-1881)* [САНУ, Споменик CXVII, Одељење друштвених наука, Нова серија 19, уредник Васа Чубриловић] Београд 1967, 56, col. a.

42 В. Ракић, *Историја манастира Фенека*, 19.

43 Pravilo molebnoe ko presvhtoi Bogorodich i prepodobnhi Paraskevi Serbskoi. Spisannoe v$ monastyjrh Fenekh Vi̇ľkenti̇ľem$ Rakiqem$ igÞmenom$ tog&`$ monastyjrä, i ég& i`diveni̇ľem$ na tup$ izdannoe, B$ BÞdimh, Peqatano pri Kralev. Uni̇ľversi̇ľt. pismeni slaveno-serbski̇ľš Peqatni, 1798. По наслову на следећем листу ове књижице види се да је, у ствари, реч о *Параклису* који је саставио

манастирску славу, св. Петку, која се у Фенеку слави 26. јула (8. августа, по новом) а преслава је 14/27. октобра.

- 1799 – објављена је, у Будиму, још једна потврда о слављењу св. Петке Српске, такође у штампаном тексту, у Историји манастира Фенека од Викентија Ракића.[44]

- 1800 – године настаје пето сведочанство о култу св. Петке Српске, које припада епиграфском материјалу, на ктиторском запису параклиса подигнутог уз фенечку Водицу.[45]

- 1807-1809 - година представља време из којег потиче шести, писани податак, на иконостасу у Сурчину, који непорециво сведочи о снази култа св. Петке Српске, како у непосредној околини Фенека тако и Београда.[46]

- 1797-1800 – јесу године градње храма Преподобне матере Параскеве у Бољевцима.[47] И то би био шести доказ да је средиште београдског култа св. Петке Српске у Фенеку.[48]

Викентије Ракић, по старим правилима прерада са допунама. Мољење Преподобној почиње тропаром који се и данас поје у Фенеку: PÞstyjnoe i bezmolvnoe `itje vozl} bivwi (*исто*, 6-7). Од карактеристичних тропара старе, Јефтимијеве *Службе*, који су, како је речено, ушли и у српску Службу и стари српски *Параклис* Преподобној (сачуван у рукопису *САНУ 67*), а исписани су и у тамбуру манастира Петковице код Шишатовца, Ракић преузима само тропар који почиње са: Sv|t+} vsi zast+pnicÞ sÞ‹yjm$ v$ bhdax, blagoqestn& vospoim$.

Садржај овог Ракићевог текста свакако да је од великог значаја за познавање стања *Службе* крајем XVIII века као и за сазнања да ли је и шта је Виђентије Ракић преузео од старијих *Служби* и *Параклиса*. *Правило молебноје* јесте од пресудног значаја да се разуме да је И. Руварац несмотрено сврстао Ракића раме уз раме са невежама и кривотворцима.

44 Писаној 1798. године у слободном граду Трсту. На самом почетку излагања стоји: Sei M(o)n(as)tyjry zovomyji Feneк$, esty xram$ pr(e)p(odo)bnyjš M(a)t(e)re Paraskeuyj SerbskÏš,...; Istoria monastyjrš Feneka spisannaš VÏkentÏem$ Rakiqem$..., V$ BÞdinh 1799, 3. Фототипски издао Б. Вујовић, 1994, пропратио својим текстовима *Слово о Викентију Ракићу* и *Историја манастира Фенека. Коментари*. За ране монографије српских манастира, међу које спада и фенечка, упор.: Д. Медаковић, *Прве штампане монографије српских манастира (1798-1859)* ЗЛУМС 10, Нови Сад 1974, 207-259.

45 На почетку натписа Георгија Раке из Јакова: Vo imš O(t)ca i S(yj)na i S(vš)tag& D(Þ)xa. AminÚ. Sosdasš sÏš kapela vostoqnag& ispovhdanÏš greqeskag& zakona xram s(v)ä(t)yjš Paraskevi SerbskÏš... Б. Вујовић, *Манастир Фенек*, Земун 1995, 116-117. Пре тога објављено у: Б. Вујовић, *Манастир Фенек*, ЗЛУМС 9, Нови Сад 1973, 220 (201-227).

46 Налази се на икони храмовне славе, у низу престоних икона, у цркви Св. Петке. Сурчин је тада био шанац аустријске војне крајине, на јаких сат хода удаљености од манастира. На славској икони на иконостасу св. Петка је означена као Svštš Prepodobnš Paraskeva Srbska. Икона није публикована. Иконостас је сликао Стефан Гавриловић, 1807-1809; за сликара упор.: Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју Града Београда. Књига друга: Шире подручје Града*, [Завод за заштиту споменика културе Града Брограда, Саопштења 13] Београд 1973, 327-334.

47 Упор. архивирани семинарски рад, бр. 89 (машинопис): Ј. Магловски, *Црква Преподобне Параскеве у Бољевцима*, Београд 1978; у Библиотеци Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду; исти, *Белешке о земунском градитељству XVIII века*, Свеске ДИУС 14, Београд 1983, 52-56.

48 Податак о помесном имену Српска у овом њеном храму не постоји. Ктиторски натпис,

- 1867 – предаја кључева српских градова. Непосредно после тога у Београду, на Калемегдану, подигнута је агијазма („водица“) Св. Петке, над целитељним („чудотворним“) извором.[49]

- 1873 – Иларион Руварац, школовани и строги историчар, архимандрит манастира Гргетега у Фрушкој гори, пише оправдану критику *О раду Милоша С. Милојевића у Гласнику*, којом започиње ненамерно слабљење београдског култа св. Петке Српске.[50] После тога, нико од оних што пишу о св. Петки и о манастиру Фенеку, а рачунају да се на њихов рад гледа озбиљно, не истиче, па више и не помиње помесно име св. Петке – Српска.

- 1914 – Димитрије Руварац објављује *Споменицу* манастира Фенека, по беседи коју је намеравао да одржи о манастирској слави те године, 26. јула, по старом, на дан преподобне матере Параскеве (Трнове Петке или Летње св. Петке), поводом обнове манастира. [51]

- 1946 – после Другог светског рата манастир Фенек постаје женска обитељ.[52] Тропар који се појао св. Петки јесте и даље онај из Ракићевог *Параклиса*: *Пустиноје и безмолвноје житије*.[53]

- 2000. – упокојила се фенечка игуманија мати Анастасија (Малкуц). Убрзо долази до неспоразума око тропара који треба да се поје о манастирској слави, 26. јула (8. августа), па је уместо старог, Петки пустиножитељки, појан тропар Петки мученици, пошто под тим датумом црквени календари бележе помен преподобномученице Параскеве.[54]

који је урађен уљаном бојом на унутрашњем платну западног зида, изнад западних двери, назире се испод креча. Прекречен је шездесетих година прошлог века, пошто је био „исписан на немачком језику“. Могуће чишћење би показало да ли је светица забележена са именом Српска.

49 Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, Београд 1994, 110 – Црква св. Петке.

50 И. Руварац, *нав. дело*, 172-178. Кад узме да набрја све оно што би ишло у прилог заступницима идеје да је Петка била српског рода, каже: „Г. Милојевић увртео је себи у главу, да је *српска земља отачаство* (подв. Ј. М.) св. Петки, да је она *била српскоіа рода* (подв. Ј. М.). Но у томе не стоји он усамљен: било је пре њега, има их и данас а биће их и после нас, који ће с г. Милојевићем св. Петку за *српску светицу* (подв. Ј. М.) држати и величати. И ко би се упео и србинство св. Петке адвокатски бранити хтео, могао би се позвати: (набраја).

51 Д. Руварац, *Споменица о манастиру Фенеку*, Сремски Карловци 1914; податак саопштава у кратком прослову. Веза Димитрија Руварца са манастиром Фенеком је вишеструка. Осим писања Споменице, из преписке са Иларионом, види се да му је овај тражио записе из старих фенеких књига. Грађа о св. Петки, коју је сакупљао Иларион, свакако да је завршила код Димитрија. Моји покушаји да је пронађем, и у заоставштини Јоце Вујића из Сенте, остали су без успеха. Од трагања не треба одустати пошто Димитрије Руварац није имао превише строг став према архивалијама па је и штампаријама публикација, у којима је објављивао, уместо преписа често прилагао оригинале.

52 Спаљене манастирске конаке одржавају и обнављају блаженопочивша мати Анастасија, игуманија, са сестрама Параскевом и Варваром и са сестрама и искушеницама које су краће или дуже боравиле у Фенеку.

53 Синодов цепни Календар за 1946. и 1947. годину за дан 26. јуна наводи: Трнова Петка.

54 До овога свакако да долази због прекида у традицији, у време које није извесно. У

- 2005. и 2006 – из православног календара је, за дан 26. јули (8. август), поново изостављено Петкино помесно име – Трнова.[55]

После предоченог прегледа историјских вести и чињеница, није тешко разумети ток догађаја око београдског култа св. Петке Српске.

Познато је да монашење кнегиње Милице у Љубостињи, њеној задужбини, пада у 1393. годину.[56] Стефан тада преузима „скиптар српске земље", знамење власти којем је св. Петка, доцније, слављена као заштитница.[57] Свештеним чином преноса св. Петка Трнов(ск)а постаје српска слава. О томе непобитно сведочи Цамблаков исказ: „Одузе јој Владика *бугарску славу*, а дарова јој *српску*, не оставивши овој првој ништа".[58] Цамблаково *Слово* не бележи ништа подробније о месту на ком су мошти биле положене (*depositio*) након преноса (*translatio*), ни у ком граду, ни у коме посвећеној цркви.[59] Саопштено је тек: „И не погрешише премудри, те ово *положише у свету цркву, која је у њиховом дому*, и беспрекорно их чува од наилазећих нападаја".[60] Исто стање је и у српским

Календарима, које издаје Свети архијерејски синод, током низа година за помен 26. јула наводи се преподобномученица Параскева (Трнова), често и без оног Трнова. Име Трнова представља танану нит која датум везује са изворним слављењем преподобне матере Параскеве Трнове. Стање у календарима је шаролико. За године 1976. и 1977. се каже: св. Петка (Трнова), да би за 1990. било: св. преподобномученица Параскева. Следеће две године, 1991. и 1992., опет је преподобномученица Параскева (Трнова). Тако је и 2002., 2003., и 2004. године. Синодов Календар за 2005. и за 2006, на дан 26. јула, поново прекида везу са изворним српским празновањем св. Петке, изостављањем: (Трнова), и навођењем само преподобномученице Параскеве. Стање је шаролико и у старим штампаним календарима и треба га истражити статистичким начином. Погледао сам џепни календар Ружица, издаван најпре у Пешти а потом у Новом Саду. За 1861. годину, 26. јул нема св. Петку, само свештеномученика Јермолаја. За преступну 1870, штампан у Новом Саду, 26. јула има: Преп(одобна) мат(и) Пар(аскева). Веома занимљива књига, *Вечни Календар* Захарија Орфелина, штампана 1817, у одељку насловљеном *Светцеслов*, за 26. јули наводи свештеномученика Јермолаја и мученицу Параскеву.

55 Стари облик помесног имена Трнова једнак је савременом лику Трновска. Етиолошко објашњење имена Трнова своди се на то да је св. Петка имала трновит животни пут. То није ваљано образложење за њено име. *Преподобномученица* Петка и није Трнова него је то остатак помесног имена *преподобне матере* Петке Трновске. За разумевање старог облика поимениченог присвојног придева Трнова уместо Трновска, упор. случај Љевиша уместо Љевишка и др., у: Александар Лома, *О имену Богородице Левишке*, Зборник Филозофског факултета. Серија А : Историјске науке, Књига XVI – Споменица Светозара Радојчића, Београд 1989, 96-97 (91-100).

56 Срђан Ђурић, *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног*, Београд 1985, 25; за податак наводи М. Ал. Пурковића, у нап. 37.

57 упор.: Г. Цамблак, *нав. дело*, 125.

58 Превод је Ђ. Трифуновића, о чему упореди: Г. Цамблак, *нав. дело*, 122. Д. Поповић, што и сама каже, парафразу овог стиха, латинизовану, на прикладан начин користи за део наслова свог рада (иста, *Реликвије свете Петке*, 165.) у којем, на најмеродаванији начин, сажима и допуњује знања о повести о моштима св. Петке Трнове.

59 Полагању (depositio) предходи вход моштију (ingressus), што бележи и Д. Поповић, *Реликвије свете Петке*, 175. Она за етапе *адвента* упућује на свој ранији рад с литературом.

60 Г. Цамблак, *нав. дело*, 120.

додацима *Служби* светој Петки, и у њима се помињу једино *срѿска земља* и *срѿски ѿрад*. Пренос моштију у Србију уприличен је 1398. године.[61] Тада, с пролећа, у Сер су се запутиле, на подворење султану Бајазиту I, а више због политичких ствари, две монахиње: Јевгенија (Милица, удова кнеза Лазара) и Јефимија (Јелена, удова кесара Јована Угљеше Мрњавчевића, бившег господара Сера). Без Стефана и без Вука, иако Цамблак и њих помиње као учеснике похода.[62] Штуре вести о преносу св. Петке Трнов(ск)е из Сера у Србију, пошто их је кнегиња Милица измолила од султана, наводиле су на смислени закључак да су најпре почивале у придворној цркви Св. Стефана у Крушевцу, у Лазарици, а после да су пренете у Београд.[63] Ако се у обзир узме узорни монашки принцип *stabilitas loci*,[64] устаљеност места борављења, онда је у време преноса моштију Љубостиња била дом двема монахињама, већ неких пет година.[65] Ни о потоњем *Преносу* у Београд као и о томе где су могле бити положене мошти св. Петке, немамо оновремених података.

Пренос моштију до њиховог новог *сѿана* (*hospitium*) у дому двеју монахиња одвијао се, сасвим сигурно, у етапама.[66] Сигурно је да је *Пренос* обављен торжественом литијом, макар и скромних размера, али није уједначено мишљење из ког места је св. Петка донета. Приклаљам

---

61 Нема директног податка. Закључак је изведен из једног учтивог писма Дубровачке републике кнегињи Милици, од 23. маја 1398. Упор.: Иларион Руварац, *Критика. I. О раду Милоша С. Милошевића у Гласнику*, Летопис МС, 115, Нови Сад 1873. Пренос је забележио, у општим цртама, Григорије Цамблак (Цамблаково о светој Петки); упор.: Григорије Цамблак, *нав. дело*, 119-122.

62 М. Ал. Пурковић, *нав. дело*, 50-51, и нап. 190.

63 У полагању и величању св. Петке у новој српској престоници виђен је важан део чина у посвећивању Београда као новог Јерусалима (Ј. Ердељан, *нав. дело*), а у боравку њиховом у српској земљи сагледано је важно место за разумевање односа династије Лазаревића ка светости (С. Марјановић-Душанић, *нав. дело*).

64 Д. Поповић, *Реликвије свете Петке*, 168, користи овај стручни термин (*terminus tehnicus*) када говори о животу св. Петке.

65 Ту чињеницу није могуће искључити из размишљања. Да су мошти могле бити и у Љубостињи допушта и М. Ал. Пурковић (*нав. дело*, 51). С. Ђурић (*нав. дело*, 19) помиње цркву Петковицу, на километар од Љубостиње, и доноси цртеж Владислава Тителбаха, као сл. 4, на ком је, са осталим, приказана руина те црквице коју народ приписује Југ-Богдану. Не располажем подацима о Петковицама у околини Крушевца.

66 Свечани дочек или долазак (*adventus*), вход (*ingressus*) и полагање (*depositio*) моштију *ѿросторно и временски* се увек везује за *сѿан* (*hospitium*) у ком ће боравити и бити прослављана успомена и величано дело светитељево. По *сѿану* у Србији и у Београду, св. Петка Трнова јесте и Петка Српска и Петка Београдска. Сходно датуму приспећа (adventus), входа и полагања у стан, прославља се пренос моштију (*translatio reliquiorum*). Да у стручну литературу о преносу моштију треба неизоставно увести појам и термин стан (*hospitium*) сведочи легенда напред поменуте сцене са гравире св. Петке са ведутом Фенека: prenesenĭe mo‹ei pr(e)p(odo)bniš vo stan<$>: vo grad$ ternov$. Овај важан исказ: vo stan<$> (у стан), раније је, свакако омашком, био ишчитан као kostan$, (костан; упор. нап. 35).

се мишљењу да су мошти донете из Сера.[67] Збивања у вези са датумом преноса била су уређена тако да завршне радње церемонијала, наглашавам, *временски и просторно везане за сам стан* (*hospitium*), а то су: долазак (*adventus*), вход (*ingressus*) и полагање (depositio), падну 26. јула.[68] И други пренос, у Београд, подешен је да падне истог летњег датума.[69] До закључака где је био београдски стан (*hospitium*) св. Петке долази се тек посредним путем, преко две шачице вести. Једне, из Деспотовог Житија, говоре о његовим градитељским подухватима око Београда, у шта спада и подизање цркава. Друге, из дубровачких архива, сведоче о постојању београдске цркве Свете Петке и о неименованим београдским становима ове светитељке.

Житије Стефана Лазаревића казује, иако веома штуро, са колико се жара и љубави Деспот прихватио обнове и изградње Београда.[70] Већ

---

67 Нема сумње да је пренос једним делом својим обављан старим цариградским путем, дуж Нишаве, кроз Сићевачку Клисуру. Знепољска легенда, поменута у нап. 113 овог рада, упућује ме да се поред источног правца, дуж реке Марице, ка Цариграду, мора озбиљно размотрити могућност да су мошти биле у подручју Сера, што прихватам као највероватније. Одатле су ношене ка северу, дуж реке Струме – што представља јужни правац, рачунато од реке Нишаве и Сићевачке Клисуре. Откуда су и којом трасом мошти стигле у Србију, на измаку XIV века, још увек није посебно расправљано. По И. Руварцу, дало би се закључити да су донете из Видина (*нав. дело*,174), што је мало вероватно. Да је случај такав, захтевао би некакав северни правац. За њега се опредељује и Д. Поповић, кад каже: „... српска владарска породица настоји да дође у посед реликвије. Према Цамблаку, у Видин су са тим циљем пошли кнегиња Милица, њени синови Стефан и Вук, као и монахиња Јефимија" (Иста, *Реликвије свете Петке*, 178). Поменути источни правац преноса морао би се разматрати стога што је М. Ал. Пурковић закључио да су мошти св. Петке однете у Брусу (Прусијски град – Бурса, у М. Азији, на супротној страни Мраморног мора од Цариграда, нешто јужније) камо је одведен оковани господар Видина. Чудно је што он тако закључује, пошто, по њему, место сусрета Милице и Јефимије са Бајазитом јесте Сер; што ми се чини као најприхватљивије. Најприхватљивије је да је видинско благо и светитељске мошти, као Бајазитов ратни плен, завршило у Серу.

68 Упор. нап. 13. Бављење питањима која пред науку поставља прослављање моштију и других реликвија није моје основно истраживачко опредељење па стога нисам испитао да ли је датум преноса моштију св. Петке дан почетка чина или дан његовог испуњења. Сходно лапидарном исказу у LCI 3, col. 538, sub voce *Reliqien, 1/C*, закључило би се да је то датум почетка транслације: „…am Tag der Translatio (= Beginn der Überführung)…".

69 Највероватније да је то био, што треба утврдити, датум слављења *Преноса* и у Трнов. Исказ: „Датум у који се обележава пренос Петкиних моштију у Трнов је 14. октобар" (Т. Суботин-Голубовић, *нав. дело*, 347) не стоји. То је дан упокојења. Далеко ближе истини је њена опаска: „С. Кожухаров је сматрао да су мошти биле пренете управо током августа месеца 1231. године" (*исто*, 343-345). Ваља нагласити да *дани почетака августа месеца*, свакако по новом календару који је, као званичан, прихватила и савремена бугарска црква, *одговарају датуму 26. јула по старом*.

70 Тиме је, на јеротопској равни, испољио још једну одлику идеалног владара - градостроитељство, попут Константина Великог. О упоређивању српских владара, уопштено, са царем Константином и извођења њиховог порекла у старим српским родословима од његових корена, упор.: Vojislav Djurić, *Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval*, у: Birgit Borkopp – Thomas Steppan (ed.), *ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, Stuttgart 2000, 55-66.
Град је добио од угарског краља на управу - непун век после првог српског држања

окићен венцем деспота, прионуо је темељној поправци оронулих и подизању нових, снажних бедема. Градио је и цркаве у које је сабирао свете и чудотворне мошти и друга свештена блага. На тај начин је устројавао сакралну топографију своје нове престонице, прикључујући новостечене реликвије старој београдској светињи, многоштованој икони Богородице Београдске Чудотворице. По неким вестима, то је икона Дексиократусе, како је, по светом предању, Пресвету Богородицу насликао апостол Лука.[71] Свако Деспотово хтење и свако његово *стремљење (intentio)* показивало је, *у свештено време и свештеним чином*, профано као да је текло мимо њега,[72] његову *благоверност (pietas)* и *богољубивост*.[73]

Београда под сремским краљем Драгутином. За Београд под деспотом Стефаном Лазаревићем, од 1404. до 1427. године, упор. пето поглавље „Центар српске државе" а под краљем Драгутином главу трећу „Српски Београд (1284-1319)", у књизи Ј. Калић, *Београд у средњем веку*, Београд 1967, 82-104 и 66-71.

71 Она је у Београду столовала још од XI века. Њено место је морало бити на Богородичином трону или проскинитару, у северној половини митрополијског храма.

72 О времену светом и времену профаном, упор.: Mirča Eliade, *Sveto i profano* [Zamak kulture, Separat 25] Vrnjačka Banja, 1980.

73 Ова два начела, благоверност и богољубовост, пре свега благоверност, нису пуки украс владарских интитулација, него су услов изливања благодети Божије, па и услов помазању на престо отачаства. Спадају у основне хришћанске услове као што је и *страх господњи* услов свеколике побожности. У сфери идеалног, венац власти долази по благодети, примерено благоверности и богољубивости. Понајпре личној, а потом и оној препознатој код богоугодних предака. Такви преци и потомци, јесу поуздани наставници и путеводитељи своме потомству и васцелом отачаству. Без тих основних услова, сакупљање моштију било би испразно колекционарство, из разлога што ни једно место неће бити свето ако онај ко по њему ступа не скине обућу са ногу својих, ако не покаже своју понизност пред Творцем света и кротост у срцу пред људима. Силници се искључују од удела у светости. Ако је испуњење ових основних одлика идеалног владара препознато, може следити научна распарава о јеротопији - коју је одиста могуће заснивати на *Житију* Деспотовом и на текстовима насталим у његовом окружењу. На важност начела благоверности (*pietas*) и стремљења, тј. намере (*intentio*), код нас је, у знатно другачијем контексту од овог, указала Д. Поповић, *Чудотворења светог Саве Српског*, Чудо у словенским културама, уред. Дејан Ајдачић, Нови Сад 2000, 154-156 (138-156).

Ј. Ердељан, у свом изузетном раду, напред наведеном, размишља, и више од тога, о топосу Нови Јерусалим, препознавајући га у добу Стефана Лазаревића. Подлогу јој пружа Константин Филозоф, који у Стефановом Житију Београд и описује кроз *поређење* са Јерусалимом. Рад је од изванредне важности за тему култа свете Петке Српске, Београдске или, чак, и култа Трнове Петке код Срба. У вези с јеротопијом, цитираћу њено добро формулисано и сажето објашњење, с ризиком да га истргнем из контекста: „... средства којима се остварује доживљај и слика света испуњеног значењем припадају инструментарију стварања сакралног простора или сакрализације простора, оном феномену који се у историјском смислу препознаје као *translatio Hierosolymi*. Овај важан аспект људске креативности тек је од недавно препознат као посебан и сасвим специфичан предмет проучавања који, под једним заједничким именом – *хијеротопија*, обухвата комплекс различитих уметничких и културних и, шире гледано, друштвених активности. Тако се, с тачке гледишта хијеротопије, архитектонски оквири, сликана декорација, музички, светлосни и други аспекти различитих ритуала, укључујући, на пример, и паљење тамјана и кађење, морају разматрати као елементи комплексне структуре, подређени главном циљу – стварању сакралног простора.", додао бих, и

На двору деспота Стефана Лазаревића, као и по манастирима, цветала је књижевност представљајући наставак традиције преузете од Немањића и оне пре њих. Поетика текстова тих времена, после Косовског боја, уводи и неке нове мотиве у своје симболичке слојеве.[74] Међу људима од пера у Србији се нашао и већ поменути Григорије Цамблак, загонетни космополита скоро пустоловне судбе.[75] Њему су приписани „српски" делови у *Служби* светој Петки Трновској – стихови који су у Деспотово време уметнути у старију службу светитељкину, састав бугарског патријарха Јефтимија.[76] Оно што је за наша разматрања важно јесте да у српском *Додатку*, на више места, стихови величају *св. Петку као српску славу* стварајући услове за настанак њеног помесног имена св. Петка Српска: „Доласком светих твојих моштију *српска земља* обогати се"[77] - разуме се, духовним богатством, умноженом благодаћу Божијом, по Његовом промислу, што је у *Додатку* и речено: „Јер тако Христос прослави преподобну, и земљи благодат даде с тобом".[78] Њено „српство" по слави потврђују и стихови: „Српска земља сада нађе

времена (иста: *нав. дело*, 98; упућује на зборник радова о јеротопији, из 2004.).

74 За основни симболички мотив те епохе, фантастични крин, истакнут на Љубостињи и у похвалама св. кнезу Лазару, упор.: Ј. Магловски, *Симболика кринова на гробу монахиње Јефимије*, Саопштења XXVI, Београд 1994, 151-156.

75 О Цамблаку у Србији, уводна студија Дамњана Петровића у: Григорије Цамблак, *нав. дело*, 9-45. Поред поменутог слова: *Цамблаково о светој Петки*, саставио је *Житије* и *Службу* Стефану Дечанском.

76 О делима Јефтимијевим упор.: Emil Kałużniacki, *Werke des patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375-1303)*. With an introduction by Ivan Dujčev [Variorum Reprints S2, of Vienna 1901 edition] London 1971. Татјана Суботин свакако располаже подацима, које није саопштила, кад сумња да је Цамблак аутор стихова српског Додатка. Она каже: „Ова „српска" редакција службе је, према мишљењу И. Руварца и Стојана Новаковића, које су прихватили и потоњи истраживачи, Григорија Цамблака. Сматрамо, међутим, да питање Цамблаковог ауторства треба оставити отвореним" (иста, *нав. дело*, 439). Додатак је настао у време око преноса моштију у Србију. За *Службу* св. Петки наглашава се, не без разлога, да представља „један од најсложенијих текстова што се тиче настанка, порекла и прерада" (Д. Петровић, у: Г. Цамблак, *нав. дело*, 159.). Зна се да: „Целовиту *Службу* светој Петки Цамблак није написао, само ју је прерадио уметнувши (на одређена места у Служби, прим. Ј. М.) стихире које су настале за одређене потребе. Стихире се налазе једино у *Празничном минеју* Божидара Вуковића, одакле их је Ђ. Трифуновић извукао и засебно објавио у *Зборнику Владимира Мошина*, Београд 1977, стр. 203-204. Из те публикације је преузет превод штампан у овој књизи"; *исто*, 43: „Тек у новије време почело је (код нас, прим. Ј. М.) истраживање *Службе светој Петки* с циљем да се открије удео Григорија Цамблака у њеноме обликовању. Треба рећи да поузданих доказа о Цамблаковом учешћу у писању овог дела немамо, па само на основу стила, који несумњиво подсећа на његов литерарни манир, ово дело можемо приписати Цамблаку" (Д. Петровић, у: Г. Цамблак, *нав. дело*, 168. О Цамблаковим стихирама у Служби упор. и текст, у нав. делу, на стр. 134). За истраживања *Службе* важно је упоредити цео текст Ђ. Трифуновића ради старије литературе и ауторових кратких опаски о њој. Потпун назив библиографске јединице је: Ђ. Трифуновић, *Цамблакове стихире преносу моштију свете Петке*, у: Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 199-204.

77 Д. Петровић, у: Г. Цамблак, *нав. дело*, 125.

78 *Исто*, 126.

богатство непотрошиво, са светим моштима скровиште многовредно и свету ковчег неисцрпни, воде исцељења свима точећи и чудесима благодат обилну".[79] Има и других стихова српског додатка *Служби* који сведоче о разлогу припајања Петкином крштеном имену и *стечено помесно име – Српска*. Хејретизам из стихире на литији, првога гласа: „Радуј се, топла поборнице хришћана, и скиптру српском, заштитнице",[80] и стих из песме после Слава, глас осми „Земљи српској помоћнице, и свим околним земљама заштитнице".[81] Запажа се да грађа из свештених

79 Цамблак овде користи „ризничарску" символику, узимајући појам *скровиште многовредно* и *ковчег неисцрпни*. Приближено савременом језику, мошти св. Петке јесу *ризница*, тј. *благо непроцењиво* а њен кивот је *сеф неисцрпни*, из ког се благо, по Божијој благодати, не може истрошити. Стих „воде исцељења свима точећи" био је повод Д. Поповић да саопшти свој закључак изведен на основу археолошке ситуације затечене ископавањима на подножју Калемегданске падине, ка доњоградској пљошти. На самом рубу платоа Доњег града, под падином, подно Митрополијског двора, по закључивању археолога, налазила се Митрополија. Д. Поповић сматра да је археологија пружила „посредна, али веродостојна сведочанства да су се мошти св. Петке ту налазиле, ако не раније, а оно *већ од пете деценије 15. века* (подвукао Ј. М.). Утврђено је, наиме, да је са извора св. Петке, који се и данас поштује као лековит, вода била спроведена у комплекс манастира Успења, и то до велике дворане митрополитског двора. Овде је истицала кроз декоративно моделовану фонтану, а потом сакупљана у цистерни која се налазила између митрополитског двора и јужног зида Богородичине цркве. Ту су се, с друге стране зида, могле налазити мошти, на традиционалном месту, јужно од олтарских двери, па би их у овом случају само зид делио од цистерне". После две реченице, којима описује уређај водовода, закључује: „Према томе, искази из прославних састава о "неисцрпним струјама воде која точи исцељење" и позивом људима да приђу и захвате је, не представљају само литерарна општа места већ су, такође, одраз реалних околности" (Иста, *Реликвије свете Петке*, 180-181).

80 Г. Цамблак, *нав. дело*, 125

81 *Исто*, 126. – P. S.: Каква су најновија сагледавања улоге св. Петке као покровитељке Другог бугарског царства, његове престонице Трнова и самог бугарског народа, упор.: Иван Билярски, *Покровители на Царство. Св. цар Петър и св. Параскева-Петка*, София 2004. Мој текст, који је пред читаоцем, био је већ предат у штампу кад је увек љубазна и брижна Е. Бакалова, о скупу посвећеном В. Ј. Ђурићу (окт. 2006), поделила београдским „петколозима" књижицу И. Биљарског. Међу кратким поглављима у њој једно је посвећено развоју култа преподобне код Бугара, Срба и Румуна – његовој идеји водиљи, пракси и значењу. За расуђивања о београдском култу св. Петке Српске, која износим у овом раду, иначе драгоцени закључци И. Биљарског нису од оне врсте која би захтевала интервенције у већ склопљеном тексту. Његова књижица биће незаобилазна у сваком наредном, свеобухватнијем сагледавању култа преподобне матере Параскеве Трнове и њене српске и румунске славе. Марљиво је претресао бугарску и новију румунску литературу. Указује, што сматрам да је важно, да у вези са неуједначеном снагом култа преподобне код Грка и Словена, и поред тога што су њене мошти после освајања Београда пренете у Цариград и биле чуване у Патријаршији (упор. моју напомену 35), не треба губити из вида писанија серског презвитера Синадина. Упућује, у нап. 131, на мени тренутно недоступан текст: P. Odorico et alii, *Conseils et mémoires de Synadinos, prêtre de Serrès en Macédonie (XVIIe)*, Paris 1996, 162-166. Сматра, на стр. 96, да се у Трновској служби преподобној изрично вели да је у царском граду Трнову св. Петка имала свој храм. Мислим да је и у Трнову био посреди једино стан (*hospitium*) њених светих моштију. Основна идеја И. Биљарског остаје да у улози св. Петке као заштитнице Трнова, престоници бугарских царева, препознаје елементе градозаштитне улоге Богородичине

књига, као и песме којима се велича Петкина слава, ничим не наводе на помисао да је светитељка српског рода. Текстови указују да је Петка, као дар од Господа, стекла (и) српску славу. То, и вести из сачуваних трагова у актима дубровачких трговаца, поновимо, *сведоче једино о постојању снажног култа св. Петке Трнов(ск)е у Деспотовини, а посебно у Београду*. Сведоче на сасвим јасан начин како је од Бугарске св. Петка постала Српска слава.[82]

Покренимо сада питање цркве св. Петке у Београду која се, као Деспотова задужбина, помиње само у стручној литератури и то као исход тумачења вести из дубровачких исправа.[83] У *Житију* Деспотовом нема помена да је постојала црква св. Петке у његовој престоници а ни било где другде. Писац *Житија*, Константин Филозоф, у овом делу које је настало после Деспотове смрти, кад прича о Београду, сведочи да је Стефан Лазаревић у њему подигао три цркве: Митрополију, Трима светитељима у Периволији и Св. Николу Болничког. Подвуцимо да је очигледно да се Св. Петка не налази међу њима. Постоји мишљење да ову цркву, коју *Житије* не помиње, треба прибројати трима у *Житију* поменутим, као и придворну, па долази да их је деспот у Београду подигао најмање пет.[84] Останимо при онима које помиње Константин Костенечки. Најзначајнија је, свакако, Митрополија и у набрајању је поменута као прва и каже се да је имала многа села и обитељи. Црква Три јерарха у Периволији, другопоменута, исказом у *Житију* Деспота Стефана Високог, надвосмислено је везана за Митрополију. То јесте чињеница која је од велике помоћи при препознавању места на ком је могла бити подигнута. Месту Периволија у микро и макро топономастици Београда,

---

коју је Мајка Божија имала над престоницом византијских царева – Цариградом.

82 Упор. и Д. Поповић. *Реликвије свете Петке*, 181-182, која истиче интервенције у текстовима као документе времена, ослањајући се на Е. Калужњацког и С. Кожухарова.

83 Неопходно је погледати када је први пут у науку ушла интерпретација дубровачке архивске грађе о цркви Св. Петке у Београду. Дубровачке архивалије истраживао је Михајло Динић, док је био професор учитељске школе у Дубровнику, после доктората одбрањеног у Бечу [1928-1930; упор.: С(има) Ћ(ирковић), *Белешке о писцу*, у: М. Динић, *Српске земље у средњем веку. Историјско-географске студије* (ed. С. Ћирковић) Београд 1978, 441-443]. Део дубровачке грађе, у којој се помиње св. Петка и њена црква, најпре је објавио у: М.Ј. Динић, *Грађа за историју Београда у средњем веку*, књ. II, Београд 1958. По његовој књизи *Београд кроз векове*, Београд 1954, 1-8 – по одељку насловљеном *Београд у средњем веку* , закључује се да је он сам први користио један од докумената, из 1457, као доказ о цркви св. Петке у београдском Доњем граду. Поглавље *Београд у средњем веку*, из те књиге, пренето је у: М. Динић, *Српске земље у средњем веку*, 339, са погрешно одштампаном годином – 1453. уместо 1457. Убрзо после Динића, о црквама београдским Ђ(урђе) Б(ошковић) у: *Средњовековне цркве и манастири у централној Србији* [посебан отисак из књиге Археолошки споменици и налазишта у Србији – II. Централна Србија (Грађа, књ. X, Археолошки Институт САН, књ. 3) Београд 1956, 188].

84 Д. Поповић, *Реликвије свете Петке*, 180, закључује тако када разматра могућност где су могле почивати мошти Петкине.

на дијахронијској равни, нема ни трага. Почетно велико слово, по ком се закључује да је посреди назив места, топоним, јесте интервенција старијих издавача *Житија* Деспотовог коју преузима и преводилац текста на српски језик. Тако је настала странпутица у размишљањима па су, стога, била залудна сва трагања за београдском Периволијом. Скорији издавачи сабраних дела Константина Костенечког, К. Кујев и Г. Петков, исправно примећују, уз исказ vy perivolyji: „Јагић и други после њега пишу реч с великим словом, схватајући је као назив места, а то је гр. *περιβολή*, градина, башта; погледај и објашњења под Перивол“.[85] Објашњења ове двојице бугарских научника усмерена су, дакле, да покажу да исказ v$ perivolyji треба разумети као *у перивоју* а не као *у Периволији*. Они однос Београдске Митрополије и тог перивоја не разматрају, него кажу, поновимо: „... о градини је реч и у Житију, о парку, *где је било седиште београдског митрополита* (подв. Ј. М.). Ту је наиме Лазаревић изградио цркву „Трима светитељима““.[86] Њихов став да је реч о парку где је било седиште београдског митрополита води логичком закључку да се перивој налазио у оквиру зидина доњег града, што се мени чини да је мало вероватно.[87] Константин Филозоф (Костенечки) каже мало другачије од оног што закључују Кујев и Петков: s$tvori `e i cr<$>kv+ &<t> osnovanЇa v$ perivolyji. trem$ s<ve>t<ite>l!<m$> velikyji<m$> v$ pogryjbanЇ arxЇerei cr<$>kvh toe. Разумео сам да Константин каже да је Деспот цркву у перивоју саградио од темеља, као гробну цркву за београдске православне митрополите.[88] С обзиром на

85 Куйо Куйев – Георги Петков, *Събрани Съчинения на константин Костенечки. Изследване и текста*, София 1986, 428. У објашњењу стоји: „Перивој (код Јагића Perivolii, гл. 51) је са великим словом т.ј. дат је као лична именица. Под Јагићевим утицајем је и Л. Мирковић. А то значи да треба да се тражи место или селиште с тим именом. Реч је гр. *περιβολή* – градина, повртњак, парк. А о градини је реч и у Житију, о парку, где је било седиште београдског митрополита. Ту је наиме Лазаревић изградио цркву „Трима светитељима“. Име бугарског села Перивол, Ђустендилска област, има исто порекло (види Й. Иванов, Северна Македония, стр. 30). То пак нема ништа заједничког са споменутим у Житију (види Й. Иванов, Български стрини из Македония, стр. 616)“, *Исто*, 465. Скрећем пажњу, да не би ко помислио да Јордан Иванов то бугарско село доводи у везу с перивојем из деспотовог Житија, да је оно поменуто у Мрачкој грамати Стефана Дечанског, и наведено је као пример за назив места, за перивој као личну именицу Перивој.

86 *Исто*.

87 У вези с Периволијом као перивојем, без упућивања на ове бугарске ауторе, пажња је скренута на Даничићев *Ријечник из књижевних старина српских, II*, sub voce perivoly, код: Зоран Симић - Даница Димитријевић - Сима Ђирковић, *Почеци манастира Фенека*, Саопштења РЗЗС, XXVII-XXVIII, Београд 1995/96, 79-94, у нап. 55.

88 Иако се православље ту не истиче, чак и не помиње, један догађај, описан при крају *Житија* Деспотовог, у 92. глави, сведочи да су чувари правоверја, и једних и других, строго водили рачуна да се разлика у догматима не пренебрегне. Један Деспотов поступак око „неправославних“ икона на хартији Константин правда тиме да је Стефан био „као сном обдржан“. Очигледна нетрпељивост свештенства није пресудно утицала на дружења и сарадњу међу великашима и властодршцима, али им није допуштала да ту чињеницу забораве, па ни Деспоту.

познату нетрпељивост међу клиром оба обреда, мени се намеће као прихватљиво решење да за њихово сахрањивање буде саграђена гробна црква изван града, на старом српском поседу, у којој ће постојати мања могућност за затирање њиховог помена (*damnatio memoriae*) но што би то био случај у самој Митрополији.[89]

Преостаје да у ширем подручју града потражимо поменути перивој, тј. митроплијске баште.[90] Сматрам да ће од користи бити резултати које сам раније изнео о положају манастира Фенека. Оно што сам изнео, после сагледавања бројних околности, на једној страни је прихваћено[91], а на другој страни је, без неког образлагања, у потпуности одбијено.[92] Пошто неприхватање исхода до којих сам дошао марљивим радом није уследило на академски прихватљив начин, побијањем очигледним аргументима, то ме уверава да, и после толиких година, останем при свему што сам тада закључио.[93]

---

89 Као једини траг о сахрањивању београдских архијереја у Фенеку послужио би фрагмент чела каменог кивота. Од пешчара је, са изведеним мотивом процветале гране. Искоришћен је за надвратник, на спрату звоника, и орнамент је био премалтерисан. Реконструисао сам га као мотив крста процветалог; упор. цртеж у: Ј. Магловски, *Нови подаци за историју Манастира Фенека*, Свеске ДИУС, 15, Београд 1983, 63 (53-63). Могућност да је посреди фрагмент парапетне плоче иконостаса чини ми се мање вероватном.

90 То, из више разлога, није лак задатак. Још увек нису поуздано убицирана сва места у околини Београда, о којима, на дијахронијској равни, сазнајемо из историјских вести. Није истражена ни мрежа путева београдске микрорегије, као ни Београду најближи бродови и прелази преко река. Својевремено сам се позабавио том проблематиком у мери неопходној да положај манастира Фенека учврстим у односу на тачке добро познате историјској географији и топономастици, као и у односу на путну мрежу која је раније зависила, неупоредиво више него сада, искључиво од природних облика предела̂. Упор.: Ј. Магловски, *Нови подаци за историју Манастира Фенека*, 53-57. За општу тему: Гавро Шкриванић, *Путеви у средњовековној Србији*, Београд 1974.

91 Б. Вујовић, *Манастир Фенек*, 1995, 13-14.

92 Зоран Симић - Даница Димитријевић - Сима Ђирковић, *Почеци манастира Фенека*, 79-94, у нап. 44: „... Било је покушаја да се историја манастира испуни подацима о селу Буђавци из турских пописа, а то се повезује са местом *Buzias*, које треба да је било на месту Бежаније... Међутим, домишљања су без основа у изворима; нити су Буђавци на месту Бољеваца, нити је Бузијаш на месту Бежаније. Buzias из угарских повеља је по својим суседима код локалитета "Бусије" у атару Угриноваца, а по логици причања Бечке илустроване хронике на путу од Земуна до Сланкамена. У сваком случају, проблем се мора решавати на основу извора о тим местима, која са Фенеком немају никакве везе".

Понављаним читањем целог текста, не само фусноте, закључујем да га је саставила Д. Димитријевић, а да је проф. С. Ћирковић само потписан. Није његов стил да ставове са којима се не слаже паушално фуснотира, него их поступно побија, другачијим или супротним аргументима.

93 Лицитирање Потрчићевим документом и именима и положајем села̂ која се у њему помињу, не прихватам као контрааргументе мојим ставовима, поготово не прихватам замерку да их нисам узимао у обзир при извођењу закључака. Документ, из Архива САНУ, који наводи Д. Димитријевић као подлогу за датовање манастира Фенека у онако касно време, прва половина XVI века, обезбеђујући му као кандидате за ктиторе незнатну властелу Потрчиће, био ми је одлично познат. Податке из њега упоређивао сам током писања дипломског рада. На њега је проф. С. Ћирковић скренуо пажњу проф. Кораћу а овај мени.

Подвлачим, и овом приликом, ранију тврдњу да манастир Фенек, са црквом св. Петке, непобитно јесте београдски манастир а не фрушкогорски. Налази се надомак Београду и Земуну, и покрај прастарог брода преко реке Саве. Река је прелажена на месту дијахронијски сагледаном као Buzias – Бућавци – Бољевци, на важним путним правцима.[94] Сам манастир је тик уз чвориште путних праваца на прелазу преко Саве у које је стизао и Сребрнички пут. Њиме су Дубровчани, преко Ваљева и Палежа (Обреновац), прешавши Саву, настављали ка северу, ка Сланкамену и према другим градовима Угарске или, низводно Савом, без преласка, очас, до Београда. Коначиште им је, на путу ка северу, сасвим сигурно, било у Фенеку.[95] Имање манастира Фенека, као пространство, припадало је, рекох, старом српском поседу, кастелу Купинику, наслеђиваном још од сремског краља Драгутина. Због неке особите заслуге или љубазности, деспот Стефан Лазаревић дарује *Купиник и поројска села* око њега великом челнику Радичу Поступовичу. Тај дар потврђују он и његов сизерен над тим областима, мађарски краљ Сигизмунд. Они записују посед Радичу

Подаци које пружа Потрчићев акт уверили су ме да сам добро разумео опреку израза за села: порајска - побрежна. Убрзо, пошто сам био увршten у истраживаче архива САНУ, сходно истраживачком листу, Потрчићев документ, И 33, уз остале, гледао сам 3.6.1981. године, и одлучио да не треба да га уводим у текст спремљен за штампу у Свескама ДИУС, 15. Д. Димитријевић зна за изразе порајска села и побрежје, али не разуме да су то опречни изрази (антоними). Стога, у нап. 22, каже: „... Није јасно како треба разумети термин "порајска", јер се у другим споменицима не јавља. У сличној функцији налазимо у летописима "побрежје"". Уздржавајући се од подробног образлагања, које овај проблем свакако захтева, само ћу рећи да *порајска* села, из неког разлога тако забележена или одштампана, уствари јесу *поројска* слела, што значи водоплавна. А таква и јесу sela poraiskaa (тј. poroiskaa, J. M.) &kolo Kupinnoga, од којих ни једно није на списку Потрчићевих села него су његовим поседом омеђена дуж северне стране. И Д. Димитријевић истиче чињеницу да је посед кастела Купиника делимично омеђен Потрчићевим, односно, раније, поседом Моровићких (*нав. дело*, 88 col. a, 89 cola). У пороj кастела Купиника спада, свакако, и се́ло (*habitatio*) фенечко. Са три стране је окружено баром, коју су високе воде Саве плавиле, и имало је Дугу Њиву с Курмадином, потесе који су сезали скоро под сам Сурчин, до старог, римског канала Галовица. Побрежна села су она до којих пороj не допире.

94 Тврдња Д. Димитријевић да угарски Buzias јесте потес Бусије у Угриновцима, ваљда због привидне хомонимије, не стоји из више разлога. Основни, потес Бусије је потприштен, слатински предео и његово име, као збирна именица, сведочи о томе. Спада у топоним типа Бусара, Бусовача итд. Прилично је удаљен од Саве и од ње га, у било ком правцу, раздвајају поседи барем дава села. Његови суседи, у оквиру историјске географије, јесу и суседи Бућаваца-Бољеваца. *Ubi Buzias* јесте питање које остаје отворено за нека детаљнија, аналитичка доказивања.

95 Или у „гостиници" (Kaludier Wirtshauß) која је била на рубу поседа, на Краку, на 2 км од манастира, на путу између Бољеваца и Јакова. Да је гостиона била стари и Фенеку важан извор прихода сведочи чињеница да је Викентије Ракић у своју *Историју*, као памћења достојно, унео да је Јован Мушкатировић, обеју права адвокат, одбранио, 1775, старо право манастира Фенека и Ковиља vĭnoprodanĭš, libo krqme (В. Ракић, *Историја*, 8-9). Установио сам и постојање преког пута од овог брода ка цариградском друму, заправо прикључак на његов део између Београда и Браничева. Од брода на Сави, пола сата хода од Фенека, прикључак је ишао јужно од Авале, на Бегаљицу и Гроцку: J. Магловски, *Нови подаци за историју манастира Фенека*, 55-56.

у баштину коју, после Деспотове смрти, оверава и нови господар, Ђурађ Бранковић, 1428/29.[96]

Фенек са својим поседом, надомак Земуна и Београда а на источном рубу породских села кастела Купиника, трајније је спадао у области српске господе. Смештен крај мреже значајних трговачких путева, надомак места њиховог стицања у пределу где се прелазило преко реке Саве, са црквом св. Петке, која је потврђена записом из 1563. године, представљао је важно подручје у грађењу јеротопије Деспотове престонице. Кретања дубровачких каравана и сачуване вести о даровима које Дубровчани чине београдском стану моштију св. Петке, снажно развијен и сачуван култ ове светитељке у Фенеку и његовој околини, наводе на посве разборит закључак. Фенечки посед, са плодним њивама и великом баром-рибњаком која у виду потковице обухвата главнину имања, на пола сата хода од Саве а два и по од Београда, јесте предео који, једино, може доћи у обзир да буде препознат као место поменуто у Деспотовом *Житију* као перивој, као баште Београдске Митрополије. Тако би манастир Фенек био препознат и као један међу поменутим „селима и другим обитељима" које су, свакако као Деспотов дар, припадале престолу „митрополита београдскога, ексарха свију српских земаља". Не треба губити из вида чињеницу да је фенечки посед, као део пороја кастела Купиника, био под плаштом деспота Стефана Лазаревића у време када је овај обнављао београдску Митрополију и њену обитељ. Везу овог предела у Срему и Београда, далеко пре Деспотових времена, потврђује чињеница да се северозападно од Фенека, одмах преко Фенечке баре, налазила вила рустика неког од магната из римског Сингидунума.

Из препознавања фенечког поседа као перивоја Београдске митрополије изводи се закључак да је манастир Фенек, са храмом који је првобитно био посвећен Тројици јерарха, био подигнут као ставропигијални, за „сахрањивање архијереја те цркве", тј. Митрополије. Тако високог ранга, и, као што стално истичем, близу Београда, манастир је био веома прикладан да буде нови стан (*hospitium*) моштима св. Петке Трнове.[97] Мошти Деспот преноси из стана у који их је положила, пре једне

96 Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*..., Споменик 3, Београд 1890, 3. Д. Димитријевић је то другачије разумела; *нав. дело*, 87.

97 За даља разматрања о београдском култу св. Петке Српске и о њеном београдском стану (*hospitium*) важна је и чињеница да у широкој околини Београда нема другог места а ни подручја, до Фенека, на ком би до те мере био развијен и негован култ свете Петке. Тачније речено, у широком кругу, и до пола дана хода, не знамо за цркву која је посвећена св. Петки.

Оно што мојим старим тврдњама посебно иде у прилог јесте разборит закључак Данице Поповић који је изнела на основу расположивих и у оквире њених разматрања унетих података. Пошто је рекла које су се све светиње стекле у Деспотовом Београду, закључује: „Првобитно место чувања свих реликвија данас није познато – не зна се чак, да ли су биле груписане у једном храму или распоређене у различитим градским црквама. С обзиром

деценије, његова мати. Боравак међу балканским словенима изузетно цењене светиње подарио је фенечком храму ново име а са њим и нову славу: *Пренос мошшију свеше Пешке* у „српску земљу и српску град", потом и светковање преноса у њен београдски *сшан (hospitium)*. Белешка на судском позиву Јакши Водопији, из 1417, који му је упућен у босанску Сребрницу а предат код цркве Св. Петке надомак Београда, боље ће се разумети после управо сагледаних чиењеница и на основу других околности познатих историографији. Овај документ, настао у Деспотово време, биће још једна снажна потврда о исправности изнетог гледања на старију повесницу Фенека и на сакралну топографију Београда.[98]

Праћење вести из напред предочене хронолошке табеле указује да је враћање Београда Угрима, после Деспотове смрти 1427, показало колико је била исправна његова одлука да стан свете Петке не буде у граду у ком је тињала нетрпељивост међу клиром једног и другог обреда. Мошти св. Петке, смештене у ставропигијални манастир београдских православних митрополита и, што сматрам веома важним: егзархâ свих српских земаља, смештене у манастир са великим и плодним поседом дуж којег је, југоисточним рубом ка северу, водио прометни трговачки пут, допринеле су да св. Петка Београдска ужива велико штовање међу пословним људима из Дубровника и других јужних крајева. Стога и није чудно да су једино у дубровачким исправама сачувана сведочанства о цркви и моштима Петкиним у Београду. Документ из 1429. године сведочи о даривању њеног храма „in Sclauonia". По њему закључујем да мошти балканске светитељке још увек почивају у стану изван града, у Фенеку. Потом, скоро три деценије, нема вести о цркви Св. Петке и о њеним целитељним моћима. Наишла су тешка времена. Опсада Београда 1440. године, пад Цариграда 1453, и, убрзо, 1456, велика опсада Београда. Зидине које је Деспот градио нису подлегле турској сили. Београд је одбрањен и следеће, 1457. године, црква у доњем граду, која је стан моштима св. Петке (*nel chastel de sotto dovel chorpo de Sancta Venera*), добија уздарје од двадесет дуката, опет, сходно акту из Дубровника. Ова дубровачка исправа посебно је драгоцена јер сведочи да су мошти из поткриља Београда, закључујем из Фенека, пред турском најездом склоњене у доњоградски део тврђаве.[99]

на изузетну сложеност питања, претпоставку о месту чувања реликвија св. Петке овом приликом можемо изложити само у главним цртама" (Д. Поповић, *Реликвије свеше Пешке*, 179-180).

98 Судски позивар адресата није затекао у Сребрници. Позивар, знајући правце кретања дубровачких предузетника, позив му уручује „надомак Београда, код цркве Св. Петке" (упор. нап. 19). Дубровчанин Јакша Водопија је те 1417. године био ортак у закупу сребрничке царине (упор. Ј. Калић, *нав. дело*, 87).

99 Д. Поповић, не наводећи на основу чега закључује, каже да су мошти св. Петке ако не пре, а оно већ од пете деценије биле у Митрополији; упор. цитат у нап. 79. Посебно сам за-

Убрзо пада Смедерево, 1459, са њиме пропада српска средњовековна држава. Године 1463. замире и седиште духовне власти – Пећка патријаршија. Шкрти извори о београдским црквама помињу 1482. годину и дар од три дуката, из Дубровника, остављен тестаментом цркви свете Петке у Београду.[100] После две и по деценије, 1508, мошти Преподобне налазе се у Митрополијској цркви.

Београд пада у турске руке 1521. године.[101] То је зла коб по српске светиње и реликвије које су биле заштита српске престонице и целе земље и којима се Деспотов град красио. Са освајањем Београда хришћанске светиње постају турски ратни плен. Тужна поворка београдских Срба их, као такве, носи у Стамбол. Ово не треба разумети да се пренос одвијао као свечани чин *translatio*, са свим даљим чиновима који му припадају. По приспећу, султан их је извадио из скупоценог сребрног кивота који је, свакако, био Деспотов дар. Послао их је патријарху Јеремији. Биле су положене у скроман дрвени сандук и смештене у један параклис у тада саборном храму Васељенске патријаршије, у манастиру Богородице Памакаристос.[102]

хвалан мојој професорки талијанског језика, Марији Грацији Туркони, што ми, пре двадесетак година, није дозволила могућност да *nel chastel de sotto* из ове исправе разумем другачије до као *sottocastello* – подграђе, доњи град а нипошто нешто шира околина под кастелом, што ме је вратило са странпутице у размишљањима.

100 Свакако да је реч о стану св. Петке, упор. нап. 27. Ово је последња дубровачка вест о њој а колико су Дубровчани штовали св. Петку Трнову и Београдску испољило се подизањем њој посвећене цркве још у време док је била у Бугарској. Податак о средњовековној цркви св. Петке, са словенским а не латинизованим именом Венеранда, као у предоченим исправама дубровачких трговаца, преноси: Josip Lučić, *Prošlost dubrovačke Astareje : Župe, Šumeta, Rijeke, Zatona, Gruža i okolice grada do 1366*, Dubrovnik 1970, 15; kad opisuje Brgat: „Sjevernije od Željezne ploče, gdje je sada stara crkva sv. Ane s grobljem, bila je crkva sv. *Petke* i groblje "intorno deli cimiteri e de sancta Petcha" (1366)". За истраживање штовања св. Петке у Дубровнику биће од значаја и топономастичка грађа. Два врха на јужном краку дубровачког полуострва Лапад зоду се Велика Петка и Мала Петка са ртом Петка. Средњовековни топоним јесте и Мокошица, на северној страни Ријеке Дубровачке, што треба узимати у обзир у истраживању Петкиног култа у Дубровнику.

101 Глиша Елезовић – Гавро Шриванић, *Како су Турци после више опсада заузели Београд* [САНУ, Зборник за источњачку историску и књижевну грађу, Одељење друштвених наука, Серија прва, књига II; уредник Јован Радонић] Београд 1956, 30-37 и *Дневник Сулејмановог похода* на 37-71.

102 Упор. нап. 35, када се говори о моштима у параклису при васељенској катедри у Богородици Памакаристос, из ове вести је јасно да је параклис извесно време служио као њихов стан (hospitium), у коме су верни могли неометано чинити поклоњења београдским светињама у њему. Околности су се из основа измениле у тренутку када је приступ моштима онемогућен постављањем катанца на улаз и запрећивањем смртном казном за случај откључавања. На тај насилан начин параклис од *стана* реликвијама бива деградиран и постаје, за хришћане, *спремиште драгоцености* (*repositorium*). Порекло приче да су мошти св. Петке почивале на султановом двору нисам успео да утврдим. Такво приповедање је неодрживо, пошто би се косило са исламским правоверјем. Муслимани, који су затицани да се молитвено клањају моштима св. Петке, чинили су то у поменутом параклису из какве тешке нужде. То и јесте био прави разлог да султан пошаље чауша да параклис закатанчи а не зато да би православнима онемогућио да се

Упркос гашењу Пећке патријаршије православље у поробљеној Србији није устукнуло под налетом иноверника и поред тежњи турских власти да поданство приведу Мухамедовој вери. Манастири су остали места народног окупљања, чувари православља и књишке традиције. У то време, новопронађена техника бржег умножавања текстова донела је штампарство и Србима. Међу умножаваним саставима, за црквене потребе, налазе се и бројне службе светитељима. Добро је познато да је у Млецима Божидар Вуковић штампао, 1538, Празнични минеј у ком је пренета и служба св. Петки са на више места уметнутим стихирама које чине српски *Додатак* првобитном Јефтимијевом саставу. Пред *Службом* је отиснута једна старија дрворезна иконица. Мање је познато да је касније *Служба* са српским стихирама св. Петки, из Вуковићевог издања, штампана у Румунији. Опремљена је новом, бочним вињетама ограђеном, скоро квадратном дрворезном иконицом св. Петке. По обичају, отиснута је пред *Службом* (сл. 2).[103]

Духовни полет поробљеног народа, који се осећа тих година, и, мора се признати, мудра политика Порте, доводе до обнављања српског националног црквеног врха, 1557. године. Убрзо, 1563., забележена је вест о манастиру Фенеку и његовом храму св. Петке. Тај запис показује непрекинуто трајање култа Преподобне у поткриљу Београда, у пределима југоисточног Срема. Култ Петкин у Срему потврђује се и у његовим западним крајевима, подизање манастира Петковице у Фрушкој гори, наспрам Сремске Митровице. Смештен је надомак манастира Шишатовца у који су били избегли жички калуђери, 1520. године. Храм је осликан 1588. Натписом, који тече у круг доњим рубом трула, велича се св. Петка.[104] Из те 1588. године, како је напред већ приказано, потиче и вест о томе где су се, до тада, налазиле мошти св. Петке.[105] То је била и година када је манастир Богородице Памакаристос, седиште васењенског патријарха, са помињаним параклисом који је служио као спремиште (*repositorium*) светим моштима донетим из озлобљеног Београда, отишао из православних руку. Постао је Фетхије џамија. Током следеће четири деценије не располажемо вестима о судбини моштију св. Петке. Остаје отворено питање да ли су биле изложене у некој од преосталих православних цркава у Стамболу, у шта сумњам, или

клањају својим светињама.

103 Упор., за основне, каталошке податке: *Штампане србуље Универзитетске библиотеке у Београду*, ред. бр. 42. *Празнични минеј*, Сас Себеш, штампар ђакон Коресија, 1580, 461 лист, 28,5 x 19 цм. У непотпуном примерку ове србуље Универзитетске библиотеке у Београду, служба почиње на fol. 48 r а завршава на fol. 56 r. Ширина слога износи 13,3 цм, ширина илустрације 12,7. Иконица св. Петке је димензија 5,8 × 5 цм.

104 Судећи по стиховима две песме из Јефтимијеве *Службе*, који се налазе и у старом српском *Параклису* и у српској *Служби*, поново наглашавам, реч је о св. Петки Трновој, Епиватској, Српској, Београдској. За Петковицу упор. напред, нап. 34.

105 Упор. напред нап. 35 и текст над њом.

су чуване у „ризници“ новог средишта Васељенске патријаршије? Чини ми се да је ово друго прихватљивије, из разлога што су стављање моштију иза катанца и претња одрубљивањем главе за његово кршење морали бити на снази и после премештања Патријаршије на ново место. Такве околности нису пружале никакве могућности развоју Петкиног култа у Цариграду. Сасвим је разумљиво да је управо због сузбијањем ослабљеног култа у престоници турске империје молдавски војвода Васил Лупул успео да добије мошти св. Петке и да их пренесе у Јаш, 1631. године. У Јашу почивају до данас а стан (*hospitium*) им је у јашком храму Три јерарха.[106]

Важан догађај, за разумевање и праћење односа култа св. Петке Српске и манастира Фенека, јесте настанак гравире *Преподобна Параскева*, што је наведено напред, у хронолошком прегледу, под годином 1782.[107] Ова графичка икона са житијем св. Петке и са стварним тадашњим изгледом манастира Фенека, иначе уникат, уклања сваку сумњу у то која се Петка прославља у Фенеку на дан 26. јула (8. августа). Иако легенда уз светитељкин лик гласи само *Преподобна Параскева*, у потпису испод последњег картуша стоји: *Пренос Преподобне у стан у град Трнов*. То казује да је на икони представљена св. Петка Трнова и, посредно, да манастир Фенек, којег се ведута налази удно гравире, слави ову светицу под помесним именом *преподобна мати Параскева Српска*, на дан 26. јула, за који дан стари месецослови бележе да је празновање успомене на пренос моштију св. Петке, додајем, у нашем случају, у српску земљу и српску град. За *Службу* је, у тим кратким синаксарским белешкама, упућивано на 14. октобар, дан уснућа Петкиног.[108]

Подаци који потом у напред предоченом хронолошком прегледу следе, од штампања гравире *Преподобна Параскева* до године настанка славске иконе сурчинског храма св. Петке (1807-1809.), служе да покажу да се снага и трајање култа св. Петке Српске у Београду може потврдити једино у сремском делу подручја Београда.[109] Ово је важно истаћи, пошто предање

106 Остаће да се истражи веза св. Петке и Три јерарха. Њен београдски стан био је храм Три јерарха као што је сада случај у Јашу. Постоје иконе са ликом св. Петке, што не значи Трнове, која је насликана „о деснују“ Тројици јерарха.

107 Упор. нап. 37.

108 Служба св. Петки Трнов(ск)ој на коју се упућује, није излишно поновити, дело је бугарског св. патријарха Јефтимија и одавно је позната науци. Одавно се зна, још од И. Руварца, и за српски *Додатак* истој, пренет у Празнични минеј Божидара Вуковића из 1538. године. Нова истраживања српских *Служби* светој Петки Татјане Суботин обогатиће и умногоме проширити наша сазнања о тој материји. Овде ћу указати једино на стихове који, како сам разумео, говоре да је иста *Служба* светој Петки намењена и за њено успење и за пренос њених моштију: „И сви ми, духовни празникољупци, у хору певамо на Успење и Пренесење, обоје сакупљени празнујемо“ (Г. Цамблак, *нав. дело*, 126).

109 Београдски део Срема, као сасвим извесна ознака за предео, није одраз савремене административне организације Града Београда. Назив је посведочен и у времену у ком је настајао култ св. Петке Српске (Београдске). „... versus partes Nandor Albenses Syrmienses, ultra Sawanasque et versus regnum nostrum Sclavonie..“ – упор.: Ј. Калић, *нав. дело*, 347,

не потврђује, као ни рекогносцирање на терену, постојање цркве св. Петке у самом Београду а ни у његовој околини јужно од Саве и Дунава. Ту није било њене цркве све до скорашњег подизања нове, на Чукаричкој падини.[110] Забуну може стварати једино позната београдска агијазма (водица) св. Петке на Калемегдану, подигнута тек после предаје кључева српских градова и Београда, 1867. године. Њу је заменила данашња, старинског изгледа, грађена по плановима архитекте Момира Коруновића, 1937.[111] На калемегданску агијазму је постепено, током поратних година, пренет стари београдски култ св. Петке а њено стечено име Петка Српска полако је ишчилело из памћења. Затомљавање помесног имена светитељкиног започело је са оправданом *Критиком* И. Руварца у којој су, сасвим неоправдано, изједначени појмови Српска са Српкиња.[112]

Подаци које сам навео за 1798. и 1799. годину, били су познати архимандриту Руварцу приликом писања његове разборите и разложне критике рада г. Милојевића, објављене 1873. године. Остали нису, иначе би их овај строг и школован историчар уврстио у „аргументе за" тези г. Милојевића коју оспорава. Ова два књишка податка, настала у тесној вези са Фенеком, он одбацује у групи са поповским славским (пригодним) беседништвом. Такав његов став био је, заправо, почетак замућивања и губљења култа св. Петке Српске код учених, и још више код оних бројнијих, учених по књизи (die Buchgelehrten).[113] Школован и надарен

нап. 7; податак сам користио у: Ј. Магловски, *Нови подаци за историју манастира Фенека*, 58, нап 29.

110 Осветио изасланик Његове светости Патријарха Павла, владика Лонгин, 24. октобра 2004. године - сходно љубазном саопштењу пароха те цркве.

111 Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, 110, col. b. Стилом градње и величином вешто је уклопљена у реконструисане делове сачуваних градских зидина. Она од самог почетка није била грађена с намером да буде црква, иако је многи таквом сматрају. Источна апсида никад није била издвојена као олтарски простор, издвојен неким иконостасом, него је смисао њен усмерен на целитељну водицу, на извор. Прави храм, са жртвеником, јесте повише ње, Црква Ружица, у коју је претворен простор раније коришћен као магацин за барут (*исто*, 110, col a).

112 Упор. нап. 49. Поистовећивање Петкиног стеченог помесног имена – *Петка Српска* са надимком *Српкиња*, као у случају Милица Стојадиновић Српкиње, допринело је да се оно почне изостављати. Најупечатљивији пример за то јесте споменица о манастиру Фенеку, коју је написао рођени брат архимандрита Илариона, Димитрије: Д. Руварац, *Споменица о манастиру Фенеку*, Сремски Карловци 1914. Настала је, што сам аутор саопштава у кратком прослову, у вези са манастирском славом 26. јула, по старом, за празник преподобне матере Параскеве (Трнове Петке или Летње св. Петке), 1914. године.

113 Да г. Милојевић свој рад о св. Петки „Дубровчанки" није објавио у Гласнику Српског ученог друштва, И. Руварац се не би ни осврнуо на његов садржај, јер је знао да „хисторика", тог профила, „било је пре њега, има их данас а биће их и после нас". Истинита је ова опаска и нема ограничен рока трајања. Своју *Критику* завршава са: „И такога шарлатана изабрало је *српско учено друштво* у Београду за свог члана, потпомаже га, и даје "створовима" његовим места у свом Гласнику! Ваистину то је колико смешно толико и жалосно!". У наше дане критику те врсте заслужује угледно *Српско географско друштво*, које нас је задужило сличним шарлатанством, у вези са светом Петком „Бољевчанком", и не само са

историчар, Иларион Руварац је истрошио доста мастила указујући на некритичка писанија њему савремених српских „хисторика". Која кап је отишла и на г. Милојевића, да му докаже, и свету, да св. Петка није била Српкиња. Многи су, после Руварчеве *Критике*, неразборито закључивали да не може бити ни св. Петка Српска, пошто не располажемо ваљаним доказима да је била Српкиња. Архимандрит Руварац је у време писања *Критике* изузетно добро познавао материју о којој расправља. Као да је припремао посебан рад о овој светитељки, о њеном култу и о свему ономе што је тај култ пратило. Смео бих тврдити да се ни данас не зна много више о св. Петки од онога што је већ Руварац знао.[114] Руварац се не упушта много у оно што је г. Милојевић рекао у свом тексту. Он само наставља да брани, с доследном строгошћу, изворе од кривотвораца.[115]

њом. Сметнувши с ума ко је оснивач и које су научне величине биле чланови *Друштва*, уредник и рецензенти, да им не помињем имена, допустили су да као прва књига новопокренуте библиотеке *Друштва* буде објављена монографија: Никић М. Душан, *Бољевци. Постанак и развој насеља. Старост и порекло породица* [Српско географско друштво, Географске актуелности, Књ. 1] Београд 1995. Захваљујући уреднику и рецензентима, о св. Петки можемо читати, на стр. 249: „Овај цитат (тј. из романсирано-реконструктивне, и како сам аутор, јеромонах Стефан Ђорђевић каже – *бајословне повести искићене разним детаљима*; примедба у овој загради Ј. М.) навели смо јер нам непатворено сугерише да су родитељи, или преци, свете Петке засигурно Срби из Београда или његове околине, можда неко од насеља око манастира Фенека, *највероватније Бољевци* (подвукао Ј. М.)". Иста тврдња поновљена је на стр. 250, два пута, други пут у кондиционалу.

114 Стога и чуди да га новија стручна литература, коришћена у овом раду, у потпуности превиђа. Поступком строгог историчара, он плагијатору указује на „спољашње доказе", у којима се помиње св. Петка Српска а које је могао да користи у свом тврђењу да је светитељка била српског рода. Он каже да се дотични хисторик за своја тврђења послужио: „не досадним прибирањем доказа с брда и с дола, већ стварањем нових доказа", што је у великој мери тачно (И. Руварац, *Критика*..., 173). После тога приказује шта се о преподобној Параскеви – св. Петки знало, о њеној постојбини и роду и о судбини њених моштију „до г. Милојевића и његових открића". У напомени 1 указује на чињеницу да: „У србуљским печатаним и рукописним месецословима не помиње се 26. јулија (8. август, по новом, слава ман. Фенека; прим. Ј. М.) "prepodobno muqenica Paeaskeva" већ се каже: „vy ty`dy dyny prhneseni! mo‹temy svetĭe Petkyj". Даље, Руварац користи један дубровачки документат да би закључио да су мошти св. Петке пренете у Србију 1398 (И. Руварац, *нав. дело*, 176). Између осталих ствари, он зна и за Цамблаков српски *Додатак* служби, штампан код Вуковића (исто, 176; упор. Ђ. Трифуновић, *нав. дело*, нап. 3), и користи га за указивање на интерполације и иначења код г. Милојевића. На овај проблем нешто другачије је гледао Константин Јиречек, у расправи Хришћански елеменат у топографској номенклатури балканских земаља. Упор. други одељак исте: Преношење имена места преко легенди светаца, други став, Свети Терапон из Сардеса у Сердици и лидиски Хермос као река Јерма и планинском крају Трна – Зборник Константина Јиречека. I [САН, Посебна издања, књ. CCCXXVI, Одељење друштвених наука, Нова серија, књ. 33] Београд 1959, 497-501 (461-528). При крају даје путешествије Петкиних моштију сматрајући да су из Видина пренете у Брусу (исто, 500). Његовом мишљењу се приклања М. Ал. Пурковић (упор. нап. 66).

115 Нећу препричавати све поводе за критику - само ћу навести да је г. Милојевић св. Петку прогласио Дубровчанком а Руварац њега шарлатаном. С. Милојевић се на крају свог чланка домишља о неком краљу бугарском и српском, да би претпоставку, да је то „наш краљ Јован Владимир – св. Владимир", прихватио као највероватнију, настављајући: „мошти

У закључку рада најпре треба поновити оно што примећују сви који су се бавили изучавањем култа светитељки по имену Петка, са којег год становишта да су му приступали. У месецословима, службама, ликовним представама и популарним и пригодним текстовима има доста забуна око њиховог разлучивања. Посебно око утврђивања и разумевања дана њиховог слављења. То нипошто не значи да се у истраживањима запада у безнадежан положај. Поступним и стрпљивим размрсивањем ненамерно насталог нејасног стања око прослављања неколико светитељки по имену Петка, биће могуће да се следи нит настанка и развоја култа сваке од њих. Сагледаће се где се и како се култови појединих светитељки именом Параскева укрштају и преклапају стварајући, на тај начин, бројне забуне. Нисам био у могућности да се латим тако амбициозног подухвата. Овим радом покушао сам да разрешим неке нејасноће најсложенијег случаја – да разговетно укажем на преклапање и бркање култова св. Петке Трнове и св. Петке Римљанке, или, другим именом, преподобне матере Параскеве и преподобномученице Параскеве, којима се чини помен у исти дан. Посебно ми је било стало да расветлим забуну око св Петке Српске, која је то име стекла преносом у „српску земљу“ а не тиме што је била Српкиња. Она је боравком моштију њених у Београду, дужим од једног века, најпре у ставропигијалном манастиру Фенеку подигнутом у митрополијском перивоју, задужбини деспота Стефана Лазаревића, а потом и у самој Митрополији београдској, стекла и име св. Петка Београдска. Стари синаксари сасвим разговетно показују, не остављајући места ни за трунчицу сумње, да је ова балканска светитељка имала два празника: Успење преподобне матере Параслеве (14. октобра) и Пренос моштију преподобне матере Параскеве (26. јуна). Указујем да кратки месецослови у Псалтирима с последованијем сведоче, као и неки прославни стихови, да је *Служба* била иста за оба празника. У Београду се, до скора, торжественије славио летњи празник, са великим сабором народа у манастиру Фенеку, старом средишту њеног

св. Петке нису пренете из Дубровника у Трново – престолницу бугарску – ако је одиста била из овога или Епидавра; но из Трн паланке у нишкој епархији. Народ сав прича: да је св. Петка Параскева из Трна српског однета у Трнов бугарски под Балканом. *Осим овоїа има и сїоменика їисмених из којих се види, да су Срби св. Пе҃тку из Трнова буїарскої оїпе҃т били донели у Трн срїски у нишкој нахији Праве Србије. Ево и самої т҃ої места узе҃тої из једне сїаре рукоїписне књижице на харїтији, у којој їокрај осїалих доїађаја вели се* (подв. J. M.) : “Prenesowe mo‹i svetĺe Petki srybyskoi izy carstvu}‹ago grada bugarskogy Trynova vy srybyski Trny, episk+pĺe niwke vy lhth ©…Æv“, цитат из: Милош С. Милојевић, *Правила св. Пе҃тке Параскеве срїске*, ГСУД XXXI, Београд 1871, 346-347 (311-347). Цитирао сам стога што је, највероватније, курзивом прештампане реченице користио М. Ракић, у листу Отаџбина, који му је објављивао путописе. Упор.: М. Ракић, *Из Нове Србије. XV. Знепоље*, Отаџбина, св. за Јануар 1881, 270-284. М. Ракић уноси у путопис, као и г. Милојевић у свој текст, етиолошке легенде знепољске и тамошње варошице Трн, на реци Јерми, сада у Бугарској, одмах до границе. Можда ова народна казивања јесу некакава бледа и искварена сећања на пренос моштију у српску земљу и српски град са станицом у том крају. Захвалан сам колегиници Бранки Иванић што ме је подсетила на текст у Отаџбини.

култа међу Србима па и приморским трговцима (Дубровник, Котор)[116]. Други извори, који нису обухваћени овим радом, указују да се *Пренос моштију св. Петке Трнове у Србију*, изгледа и *Епиватске у Трнов*, преклапа са празновањем *преподобномученице* Петке Римљанке - 26. јула. Слично преклапање се очитује и код главног празника св. Петке из Каликратије (Епиватске, Трнове, Бугарске, Српске, Београдске, Јашке, Балканске, Млађе), који се празник односи, као и код већине светитеља, на дан упокојења, а то је, за њу, 14. октобар. У раду наведено „апокрифно" *Житије* Петкино, српске редакције, и оно из Видинског зборника, наведено за 14. октобар, садржајем својим и именима светитељкиних родитеља указују да је то и празник преподобномученице Петке Римљанке. Остаће да се разреши недоумица који датум шта прославља из богоугодног живота Петке Римљанке. Или је, можда, посреди нека стара забуна или је недоследност у савременим црквеним календарима. Истичем да св. Петка летња и св. Петка јесења, како се чује у народу, јесу празници који, слично као код св. Николе летњег и св. Николе зимског, прослављају пренос моштију а потом и упокојење.

Сасвим сажето, св. Петка или, преподобна мати Параскева Српска или Београдска јесте помесно име св. Петке Трнове (Епиватске). Стечено је по стану њених моштију у Србији и у Београду. Сада се налазе у Јашу, у цркви Три Јерарха. Први српски стан светитељкиних моштију био је или у Крушевцу у Лазарици или у манастиру Љубостињи. Преносом у Београд положене су у храм Св.Три јерарха, у ставропигијалном манастиру подигнутом у перивоју Београдске Митрополије и Егзархата свих српских земаља (у Угарској). Храм Тројице светитеља, задужбина деспота Стефана Лазаревића, врло брзо постаје црква Св. Петке (Sancte Venere) а од њеног латинизованог имена настаје име манастира – Фенек. Пред великом опсадом Београда, 1456, мошти св. Петке Српске склоњене су у утврђени град, у Успењску цркву, саборни храм Београдске Митрополије. Дан великог празновања св. Петке Српске или Београдске јесте фенечки празник Преноса, 26. јули (8. август, по новом), у црквеним календарима, неуједначено, обележаван и са Трнова Петка или, сасвим незграпно, са преподобномученица Параскева (Трнова). Изостављање из српског црквеног календара преподобне матере Параскеве (Трнове) и занемаривање њеног слављења пустиножитељним тропаром на дан 26. јула (8. августа), јесу незаснована новачења која треба и званично исправити и усагласити са свештеном и народном традицијом.

Бољевци 2006.

---

116 За једну од бококоторских цркава св. Петке, касније посветом промењене у цркву св. Ане, упор.: Иван Ђорђевић, *Новооткривени фрагменти фресака у цркви Свете Ане изнад Пераста (Бока Которска)*, Зограф, 29, Београд 2002-2003, 201-206.

Janko MAGLOVSKI

ON THE BELGRADE CULT OF ST. PETKA AND THE FENEK MONASTERY

Summary

The National Museum in Belgrade has an icon, one of two, mentioned in manuals of the best kind as artistic examples of St. Petka the Younger and her cult (cf. note 1). This was an opportunity for the author to return to the topic of the cult of St. Petka of Serbs or of Belgrade and its centre in the Fenek monastery, in the Belgrade region of the flatlands of Srem. The church and the parakklesion above the agiasmos are dedicated to this Balkan saint under the local name of the blissful Mother Paraskeva of Serbs (cf. notes 38, 39, 41-44). In two villages in the monastery neighbourhood, the parish churches are also dedicated to the St. Petka, in Boljevci, nearby (cf. notes 46, 47) and, a little farther away, in Surčin (cf. note 45). In his paper, the author underlines the local epithets of St. Petka (for the literature cf. notes 3-6). She acquired them in the transfer (translatio), official arrival (adventus), deposition on the proskinitarion (depositio), and the longer sojourn of her remains in a new resting place (hospitium), in the towns and states of the Balkans. The author introduces the term hospitium, for the church where the hply relics of a saint are kept, by which she came to be known as Petka of Epivat, of Trnovo, of Bulgars, of Serbs, of Belgrade, of the Balkans. As Petka lived after a number of saintly women, who were also called Paraskeva, for instance, of Rome or Iconeia, she is also known as Petka the Younger. Her relics now lie in the Moldovan town of Jassi (Rumania); therefore, her most recent, local epithet is St. Petka of Jassi. Her cult is developed among the Slav nations and the Rumanians, but not among the Greeks although her remains lay for more than a century in the cathedral church of the Orthodox Christian ecumenical patriarchs of Constantinople, by that time Istanbul (as one of the reasons for the absence of the cult in the capital, cf. note 35 and 101).

The existence of the Belgrade Church of St. Petka was only known from data recorded in the old archivalia of Dubrovnik from the XV century (cf. notes 19, 23, 26, 29). In his paper, the author shows that the early mention of the Belgrade Church of St. Petka refers to her resting place (hospitium) in the church of the Three Archpriests in the monastery established in the gardens of the Orthodox metropolis of Belgrade by Stefan Lazarević (for a similar understanding cf. note 84). Later, the church was re-dedicated as the Church of St. Petka, and the monastery itself was given the name of Fenek, according to Petka's latinised name, Veneranda. Even though all the present buildings of the old monastery of Fenek with its donors' inscriptions originates from the last quarter of the XVIII century, the monastery has definitely celebrated the transfer (translatio) of the relics of St. Petka in the "Serbian lands and a Serbian town" on July 26th (August 8th, according to the Gregorian calendar). Evidence of the old cult of St. Petka of Serbs or of Trnovo, not that one of Rome, is shown by the laudative verses dedicated to her from the liturgy by the Bulgarian patriarch, Jephtimije of Trnovo. They are written at the base of the drum of the dome in the Petkovica monastery in eastern Srem, which was decorated in 1588 (cf. note 34). A quarter of a century before that, in 1563 "in the church of our blissful Petka in Srem, called Fenek", a book of Meneon was copied, and purchased by "Jagoda from Belgrade, may God forgive"(cf. note 33). That seems to be the first known mention of the monastery of St. Petka of Serbs in Belgrade bu the name Fenek.

1. Икона св. Петке, Бококоторска иконописна школа, темпера на дасци, 16,5 × 25 × 2,5; XVIII век – Народни музеј у Београду, инв. бр. 595 (фото Н.М.)

1 Icon of St. Parasceva, Bay of Kotor Iconographic School, tempera on wooden panel, 16,5 × 25 × 2,5; XVIII century – National Museum in Belgrade, Inv. No. 595 (photo N. M.)

2. Дрворезна иконица св. Петке с вињетама, на хартији као илустрација, отисак црном бојом, 5,8 × 5 (12,7 × 5)
Празнични минеј штампара ђакона Коресија, Сас Себеш 1580. (фото Ј. М.)

2 Small icon of St. Parasceva, carved in wood, with vignettes on paper, as an illustration, print in black, 5,8 × 5 (12,7 × 5)
The Book of Months, printed by Koresios the Deacon, Sas Sebesz 1580 (photo J. M.)

Саша БРАЈОВИЋ

УДК 730.046(497.16)

ОЛТАРСКА ПАЛА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ ДУХА У КОТОРУ

У цркви Светог Духа у Котору, на Богородичином олтару, налазио се мермерни рељеф са представом Богородице са Христом-дететом, светим Фрањом и Бернардином Сијенским, касније пренет у которску катедралу Светог Трипуна. Начинио га је фрањевац Дезидерије из Котора 1654. године. Његов поручилац је непознат.

Которску цркву Светог Духа 1640. године преузели су фрањевци млетачке провинције светог Антуна Падованског, који су држали школу за поморце и били најугледнији наставници которске школе.[1] Црква је данас концертна сала Музичке школе.[2] Због тога је немогуће у потпуности реконструисати њен унутарњи барокни простор, што отежава разумевање ове олтарске представе. Главни олтар се, према обичају, односио на посвету саме цркве, па је на њему била слика *Силазак светог Духа*. Питање је да ли су овај олтар и остали који су били у цркви, својим посветама, а тиме и својим представама, чинили неку врсту целине. На кохерентности олтарских посвета инсистирала је католичка реформа која проистиче из одлука концила у Триденту (1545-1563). Иако се из апостолских визитација, као главног извора сазнања о декорацији цркава, не може стећи утисак о посебном напору да се олтари и њихове слике доведу у сагласје са неким ширим програмом, ипак неки разлози наводе

1 I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 61. О фрањевцима као наставницима которске школе: A. Milošević, *Škole u Kotoru*, Glas Boke 1936, 207-219.

2 M. Saulačić, *Franjevački samostani na jugoistočnoj obali Jadrana, njihova uloga i značaj*, GPMK L, 2002, 345-372.

на мисао да је ова света представа била снажан подстицај промовисања и преовладавања Богородичиног култа у которској цркви.[3]

О мермерном рељефу на олтару Богородице не може се размишљати као о аутономном уметничком делу, већ као предмету који асистира у светом чину који се обављао на олтару испод њега. О некој његовој специфичној богослужбеној улози не зна се ништа, сем што је, због уопштеног литургијског симболизма инкарнације, Богородица са Дететом указивала на евхаристију. Иако ова врста литургијске асоцијације није била примарни циљ рељефа, потребно је, ипак, замислити како се, постављен изнад часне трпезе, преобраћао обредом у коме је вишеструко учествовао – мисом. Његов ауторитет био је оснажен присуством и уздизањем хостије, а централна фигура Богородице, симболични табернакл, добијала је у том моменту посебну ауру.

Нема података о томе како је ова олтарска представа била осветљена, какав је био њен оквир („удубина над олтаром", како је кратко забележено у литератури), који је, евентуално, артикулисао њену везу са архитектуром саме цркве. Може се тврдити да је била суштински део олтарске декорације, како је то већ случај у католичком свету нарочито од XV века. Сигурно је да је била и најскупљи: мермерне олтарске представе нису честе у Боки, а ни у много богатијим срединама.

Ипак, на основу малобројних познатих чињеница и анализе садржаја самог рељефа, донекле се може разумети ова слојевита олтарска представа, која зрачи једноставним и непосредним порукама, али истовремено поседује велику иконографску ширину и богатство.

На рељефу је уклесано име његовог творца: *fra Desiderie*. Како је црква за коју је створен припадала фрањевцима, и овај податак доприноси уверењу да поручиоца, односно поручиоце, најпре треба тражиту у оквиру реда мале браће. Не треба занемарити ни могућност да је рељеф поручио неки лаик-појединац, или братовштина. Генерално, тешко је установити прецизну разлику између лаичких и клерикалних комисија олтарских слика: клер је често био зависан од финансијске подршке лаика, а ови су опет морали имати одобрење локалних свештеника за своје поруџбине, јер су над олтарима имали право јуспатроната.[4] Свеједно, ко год је поручилац овог рељефа, био је вођен фрањевачком духовношћу.

---

3 О апостолским визитацијама у Боки: M. Jačov, *Le missioni cattoliche nei Balkani durante la guerra di Candia (1645-1669)*, vol. II, Città del Vaticano 1992, 63-68. О координацији посвета олтара у посттридентско време: J. S. Ackerman, *The Gesù in the Light of Contemporary Church Design*, у: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, R. Wittkower - I. B. Jaffe eds., New York 1972, 15-28.

4 О овим врло сложеним односима, који су типични и за ренесансну и барокну Боку Которску: P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London 1993, 97.

На мермерном рељефу (86 × 59 цм) приказана је стојећа фигура Богородице, са Христом на левој и скиптром у десној руци. Одевена је у дугу хаљину, заогрнута плаштем. На њеној глави и бујној дугој коси је круна, око које је венац од 12 звезда. Дете Христ је наго, округласто, са земаљском куглом у десној руци. Око Богородице је венац од шест херувима. Пред њом клече свети Фрања и свети Бернардин у фрањевачким одорама. Свети Бернардин, са Христовим монограмом, предаје букет Христу. Свети Фрања, са леве стране, пружа руку упоље, ван границе рељефа. Богородица стоји на младом месецу на којем је урезан натпис:

OPUS FRATRIS DESIDERII
A CATTARO ANNO DO(mi)NI MDCLIIII

Испод рељефа је праг са великим натписом:

REGINA SANCTISSIMI STELLARII
ORA PRO NOBIS

Натпис са прага рељефа се намеће као исходиште размишљања. У досадашњој литератури примећен је, свакако, његов апокалиптични извор, али је наговештен и непосреднији траг који треба следити: то је дело проповедника на двору Матије Корвина, фрањевца Пелбартуса де Темесвара, *Stallarum Coronae glorisissimae Virginis Mariae*.[5]

Бискуп Темесвар памти се по свом доприносу теологији Богородичиног вазнесења.[6] У наведеном делу, штампаном први пут у Венецији 1583. године, користећи метафору 12 звезда Богородичине круне, набраја 12 разлога њеног телесног вазнесења. Оригинална форма Темесваровог излагања, *corona* – круна, венац, постала је општеприхваћен метод писања теолошких трактата, нарочито међу фрањевцима. Ускоро је настала популарна *Coroncina*, мала молитва сачињена од 12 *Здраво Марijo* у славу 12 звезда Маријине круне, односно 12 привилегија због којих је крунисана.[7] Фрањевци су је популаризовали као свакодневни облик изражавања поштовања према Богородици, те није искључено да натпис на которском олтару има са њом везе. Натпис на рељефу завршава се уобичајеним зазивом маријанских литанија *Ora pro nobis*. То упућује на Лоретанске литаније, односно маријанске инвокације које су фрањевци користили пре (а често и после) стандардизације литанија крајем XVI века.

---

5 К. Пријатељ, *Рељеф Дезидерија Котоpанина*, ЗЛУМС 8, 1972, 265-270.

6 Његова анализа овог учења оцењује се као дубока, а начин излагања оригиналан: M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, Studi e testi 114, Cittá del Vaticano 1944, 406.

7 L. Andrianapoli, *Preghiere e devozioni mariane*, у: *Enciclopedia Mariana. Theotócos*, Genova e Milano 1959, 428.

Који год био његов непосредни извор, натпис сам за себе обликује првенствено емоционални, а онда и интелектуални однос посматрача према овој светој представи. Он покреће више асоцијација. Прва, да је ова представа коју заступа да „моли за нас" била од свог настанка фокус култа, приватног или јавног. Затим, указује да моћ да својим светим ликом заштити појединца, заједницу, град, припада представљеној Небеској краљици. Познавање барокног доба и оновремених олтарских слика које приказују Богородицу са Дететом сведочи да је побожност увек првенствено усмерена ка фигури Богородице: Христ-дете је готово њен атрибут.[8] Натпис усмерава на закључак да је Дезидеријев рељеф био везан за литургијску функцију цркве најпре посветом олтара посебној Богородичиној доктрини и њеном слављењу: то је била *Immaculata Conceptio*.

Immaculata

Иако је у барокно доба доминантни вид *Immaculate* била Богородица без Христа у наручју, Марија са Дететом представљена са атрибутима Апокалиптичне жене - круном од звезда и полумесецом - није ретка.[9] Док је раније оваква фигура имала опште еклезиолошко значење, које је могло искључивати догму Безгрешног зачећа, у барокно време Богородица са венцем звезда, на полумесецу, прецизно ју је исказивала.

Свети Јован Јеванђелист у Откровењу (12, 1) описује велики знак који се показао на небу – „жена обучена у сунце и мјесец под ногама њезинијем, а на глави њезиној вијенац од дванаест звијезда". Цео цитат, а најпре део о круни од звезда – *in capite eius corona stellarum duodecim* – исписује се на многим приказима Безгрешно зачете.

На њима Богородица често има дугу, распуштену косу, као и на которском олтару. Ореол од анђеоских главица такође је јасна алузија на непорочно зачеће. Цвеће које пружа свети Бернардин има корен у старозаветном *Ecclesiasticusu* (24, 20), као и у каснијим беседама и службама посвећеним *Immaculati*.[10] Прерогативи Христовог владарског достојанства, жезло и земаљска кугла, постају саставни атрибути Безгрешно зачете, јер је та привилегија условила њен статус Небеске краљице.

Више од свих иконографских појединости, фрањевачко окружење је ову которску Богородицу неизбежно чинило *Immaculatom*.

---

8 M. Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance: A Taxonomic Approach*, у: *The Altarpiece in the Renaissance*, P. Humfrey and M. Kemp eds., Cambridge and New York 1990, 1-20, 11.

9 О иконографији *Immaculate*: M. Vloberg, *The Iconography of the Immaculate Conception*, у: *The Dogma of the Immaculate Conception*, E. O'Connor ed., Ind. 1958, 463-506.

10 M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance*, Florence 1977, 205.

Иако су до барокног доба фрањевци били најзначајнији (ако не и једини) браниоци и проносиоци ове доктрине, она је постојала знатно пре њих. Од раних хришћанских времена Жена из Јованове визије поистовећивана је са Богородицом, новом Евом, која је, као што је пророковано у Књизи постања (3, 15), извојевала победу над грехом. Византијски теолози интерпретирали су је и као Цркву, а Цркву као Христову невесту: тако се у причу укључују стихови из Песме над песмама „Сва си лијепа драга моја, и нема недостатака на теби" (4, 7).[11] Овај опис Маријног бића, *senza alchuna machula*, постаће извориште унутарњег односа између њене непорочности, вазнесења и краљевања. Фрањевачки мислиоци истицали су да је из Богородичине централне улоге Мајке Сина Божијег проистекла привилегија вечите независности од греха – *ab initio ante saecula* и апсолутне предестинације.[12]

Венеција је један од центара укупне фрањевачке делатности, па и пропагирања побожности Безгрешном зачећу. На то треба нарочито указати с обзиром на то да су фрањевци из Млетака преузели цркву Светог Духа у Котору и да је Бока тада у саставу *Serenissime.* Велика подршка овом учењу биле су беседе које је највећи фрањевачки проповедник и маријански писац, Бернардин Сијенски, касније један од светитеља-патрона Републике, држао у граду.[13] Венецијански дужд Агостино Барбариго вишеструко се ангажовао око подизања храма посвећеног *Immaculati*, који је 1489. осветио патријарх, молећи се Безгрешној за мир у Републици. Постоје и други примери поистовећења *Immaculate* са државотворним концептом у Венецији. Ова доктрина и другде комбинује свето и секуларно на врло посебан начин. Она је јединствена симбиоза верских и профаних елемената, што ће се исказати и на которском примеру.

---

11 C. Journet, *Scripture and the Immaculate Conception: A Problem in the Evolution of Dogma*, и F. Dvornik, *The Byzantine Church and the Immaculate Conception*, оба у: *The Dogma of the Immaculate Conception*, 31-32 i 93-95.

12 Учење о Безгрешном зачећу тврди да је Богородица *a priori* сачувана од прародитељског греха и свих његових последица, односно, како је тврдио фрањевачки теолог Дунс Скот, да је милост Божија учинила да се Богородица безгрешно зачне у утроби своје мајке. Покровитељ „великог изузетка" био је папа Сикст IV, фрањевац, који 1476. уводи празник Безгрешног зачећа у општи календар Римске цркве. Следећи векови доносили су све више признања и потврда овом учењу, али не и званично проглашење. То се збило 1854. године булом папе Пија IX *Ineffabilis Deus*. Од огромне литературе посвећене овој изузетно важној теми Католичке цркве, нарочито често представљане у бароку, издвајам: J. Pelikan, *Mary Through the Centuries. Her Place in the History of Culture*, Yale University 1996, 189-201.

13 G. Musolino, *Culto mariano*, у: *Culto dei santi a Venezia*, S. Tramontin ed., Studium cattolico veneziano 7, Venezia 1965, 239-74, 242.

Доктрину Безгрешног зачећа проповедали су фрањевци и на источној обали Јадрана.[14] Мала браћа у Котор долазе из Дубровника 1265. године и подижу први самостан са црквом Светог Фрање изван градских зидина. Ктитор је била краљица Јелена Анжујска, која је у то време основала фрањевачке манастире у Бару, Скадру и Улцињу.[15] Једна група фрањеваца одлази у даровану им цркву Светог Николе вртова у Доброти 1445. године. Вероватно је то била последица разлаза сабраће у време општег раскола и борбе између фракција конвентуалаца и опсерваната за доминацију унутар реда. Которски опсерванти при новој цркви подижу капелу и самостан Светог Бернардина. Млетачка власт је 1537. наредила да се самостан разори, па су убрзо почели градити други, са црквом Светог Бернардина на Пучу, с друге стране града, где су се уселили 1548. године. Због ратних опасности управа им није дозволила потпуно довршење ни овог самостана, па су се преселили у град 1575. и настанили у цркви Свете Кларе.[16]

Посвећивање цркава Бернардину Сијенском у Котору сведочи о поштовању овог светитеља убрзо након његове канонзације 1450. Поштовање упућено лидеру опсерваната било је снажно нарочито у Венецији, где је његова репутација за живота била неупоредива и одакле је пренета у Котор. Барокни писац, свети Алфонсо де Лигуори, истицао је да је Сијенац својим проповедима прославио Марију и сантификовао Италију, те да нико о Богородици није говорио *con tanta eleganza, con tanta eloquenza, con tanta arte, con tanta profondita... quanto Bernardino*.[17]

Сачувани документи из Которског архива потврђују неразлучивост побожности према Богородици, њеној предестинираној очуваности од сваког греха и према светом Бернардину. Из песме *Опис града Котора* Ивана Бона Болице, где се каже да су „Сандалоноги фрањевци оци на обали мора храм подигли висок божанствене именом дјеве“, види се да су Которани нову цркву Светог Бернардина називали и Богородичином.[18]

Један од најзначајнијих которских лекара, Јакопо да Понте, тестаментом тражи да се сахрани у капели Свете Марије манастира Светог

---

14 Fra S. Čovo, *Franjevačka škola i dogma Marijina Bezgrešnog začeća*, у: *Sveta Marija*, Makarska 1990, 67-87.

15 О краљици Јелени као ктитору: Г. Суботић, *Краљица Јелена Анжујска ктитор црквених споменика у Приморју*, Историјски гласник 1-2, 1958, 139-141. О архитектури цркве у Котору: В. Корић, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 75-78.

16 I. Stjepčević, *нав дело*, 63.

17 G. M. Roschini, *Maria nell'oratoria sacra*, у: *Enciclopedia Mariana. Theotócos*, 570.

18 *Опис залива и града Котора* објављен је у: Ђ. Бизанти, Љ. Пасквалић, И. Б. Болица, *Изабрана поезија*, приредио С. Калезић, *Књижевност Црне Горе од XII до XIX вијека*, Цетиње 1996, 321-329.

Бернардина.[19] Удова Петруша Бранковић, за време епидемије куге у Котору, још здрава, али „видјевши да је један дио својте умро, а један оболио", у опоруци од 20. јула 1503. године захтева да се сахрани у капели Зачећа у цркви Светог Бернардина. Трипо, син покојног Марка де Паулине, у опоруци из 1503, између осталог, оставља 10 иперпера за слику са представом Безгрешног зачећа и св. Трипуна за капелу Безгрешног зачећа у цркви Светог Бернардина.[20] Постојање капеле Безгрешног зачећа и у њој олтарске слике са приказом *Immaculate* јасно сведочи да је у Котору ова доктрина била прихваћена, а њено прослављање развијено, као и то да је било нераскидиво са поштовањем указиваним светом Бернардину. Како су све три наведене опоруке из доба велике епидемије, јасно је да обе побожности, удружене, имају везе и са кугом, о чему ће бити речи нешто касније.

Дезидеријев рељеф прецизно исказује ту неразлучиву повезаност. Безгрешно зачетој Краљици неба клањају се два фрањевачка светитеља која су њен култ највише поштовала, бранила и развијала. Животописци светог Фрање Асишког, оснивача реда, посебно истичу његов јединствен однос према Богородици. Његовим залагањем ознака укупне духовности и теологије фрањевачког реда постала је „неизрецива љубав према Марији". Свети Бернардин Сијенски у Венецији је 1426. године одржао беседу која се, осим имакулатистички, може тумачити и „феминистички": „Шта је Анђео рекао? Рекао је: *Аве*. Сада промени редослед слова и стави последње на прво и обрнуто и видећеш: *Ева*. Шта *Ева* значи? То значи несрећу и патњу. А *Аве*, шта то значи? Без патње и без бола". Затим проповеда о Еви, бранећи њену слабост пред искушењем и грехом: „Други кажу: жена је на почетку сваког зла... а ја вам кажем: жена је почетак свега доброг". Свима који Еву нападају као мање вредну од мушкарца због греха који је починила, она може одговорити: „Ако је Ева пала, Марија је била чврста и одлучна". Затим проповеда да је Марија *Immaculata*, јер је Бог посветио свој табернакл у њој.[21]

Свети Бернардин је један од светитеља чија се појава може повезати и са кугом. Мада су „главни" међу противкужним светитељима били Себастијан и Роко, заштитници од болести и изненанде смрти били су и светитељи просјачких редова: доминиканац Винћенцо (Винко) Ферерски и фрањевци Антоније (Антун) Падовански и Бернардин Сијенски. Стога, њихово појављивање често указује на заштитничку улогу свете пред-

---

19 Р. Ковијанић - И. Стјепчевић, *Културни живот старога Котора (XIV-XVIII вијек)* I, Цетиње 1957, 31.

20 I. Stjepčević, *нав. дело*, 100, напомена 413.

21 Bernardino da Siena, *Prediche voglari*, у: D. Anne, *Flesh And The Feminine: Early-Renaissance Images Of The Madonna With Eve At Her Feet*, Oxford Art Journal 2002, 127-147.

ставе. Бернардин, слављен као чудотворац за живота, није се освртао на забрану власти, те је током велике куге у Венецији проповедао: *pestilenzia si toglie col nome di Gesù*! Због тога, његов лик или монограм са Христовим именом, сликан или урезан у црквама и приватним кућама, има апотропејску функцију.[22]

Мада су епидемије куге након фуриозне заразе 1630-1631. године биле мање изразите и честе, њен страшни учинак из прошлих времена се памтио. Током тог периода постало је сасвим јасно да је здравље и политичка категорија, те је которска градска служба заштите, основана у 15. веку и непрестано развијана, успевала да се одупре већој зарази. Нарочита пажња посвећивала се лазаретима: иако постоје већ у претходном столећу, 1622. године настоји се да се подигне један у Доброти, а 1673. други, на ушћу реке Шкудре, пред главним градским вратима, опасан зидинама.[23] Свеједно, куга се, као и у ранијим временима, доживљавала као израз срџбе Божије. Проповедници су упозоравали на крхкост живота и близину смрти. Страх од куге се могао ублажити једино молитвом пред сликом Богородице и светитеља који би је, уз њену помоћ, одагнали.

Католичка реформа усмерила је веру у спас од заразе првенствено ка Богородици, градећи интензивно јавно прослављање Марије као победнице над јересима и болестима, које се рачвало у неколико снажних култова. Да је у олтарски рељеф у которској цркви био, између осталог, уткан и зазив Богородици да чува од болести, сведочи податак да је о лику Богоматере висио ланац са великим позлаћеним срцем са натписом: *Catharenses liberati morbo asiatico Deiparae A.D. 1867* (Которани ослобођени од азијске болести посвећују Богородици године Господње 1867).[24]

„Азијска болест" је колера која је тих година, али и касније, десетковала становништво Црне Горе. О њој сведочи и писмо венецијанског лекара Музарелија који је 1818. путовао кроз Боку и Црну Гору. Имао је задатак да утврди постојање болести због предстојеће посете аустријског цара Фрање I. Писмо је интересантно, духовито и цинично. Осим што је сваки час „падао у екстазу пред големим литицама", на том свом „проклетом путовању" углавном је примећивао „страшне њушке крвожедног погледа" од којих му се „ледила крв у жилама". У писму једва да говори о зарази,

22 A. Niero, *Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste*, у: *Venezia e la peste 1348-1797*, Venezia 1980, 287-293.

23 M. Milošević, *Zdravstvena kultura u Boki Kotorskoj za vrijeme mletačke vladavine*, у: *Pomorski trgovci, ratnici i mecene. Studije o Boki Kotorskoj XV-XIX stoljeća*, приредио V. Đokić, Beogad - Podgorica 2003, 248-262.

24 Овај податак записан у: Don N. Luković, *Zvijezda mora*, Perast 2000 (Kotor 1931), 51.

сем што примећује да су дошли у село „у којем је владала куга", као и да су у Боки оспоравали њено постојање, због ишчекивања царевог доласка.[25]

У време заразе расло је поштовање Госпиних слика. Тако је Госпа од Шкрпјела сматрана заслужном што је Пераст ослободила „тешког бича Божје срџбе, кужне колере" 1855. и 1867. године. У Прчању прослављају 9. јул као дан када их је Прчањска Госпа спасла од болести. Због завета мештана приликом епидемије била је нарочито штована Госпа од Здравља у цркви Светог Петра у Љутој.

Постојање великог позлаћеног срца на Дезидеријевом рељефу потврђује да је он, вероватно од самог почетка, имао апотропејску димензију, те да је и поручен као заветни дар. Затим, сведочи да се о овој рељефној Богородици формирао снажан и дуготрајан култ. Наравно, указује и на популарност теме Богородичиног срца.

Побожност срцу Богородичином које пати због страдања Христовог на крсту, али које, како је још свети Августин писао, у тој патњи није пасивно, већ суделује у ослобођењу човечанства, иконографски се исказује у мотиву срца, било као самосталном, било истакнутом на грудима Богородице. Занимљиво је да је наш јунак, свети Бернардин Сијенски, био врло посвећен овој теми, те су из његових беседа касније преузете лекције које се читају на празник Срца Маријиног. Указивање поштовања Богородичином срцу се снажно развија у барокно доба, а поновни процват доживљава након 1857, када су одобрена служба и миса за овај празник.[26] Непосредно након тога, Которани, у знак захвалности за спас од „азијске" болести, дарују Богородици, на њеном олтару, вотивни дар – срце, симбол њене љубави према Богу и човеку.

Богородица са Дезидеријевог рељефа била је фокус наде. Моћ да ефикасно штити и за то прихвати хвалу приписана је не Богородици уопште, него баш овој конкретној, као што је случај са свим многопоштованим Богородичиним приказима. Гвоздени прстен испод њене десне руке о којем је висио ланац, вероватно је придржавао и друге вотивне дарове. Исклесани зазив Краљици звезда, иако старији два века од описаног догађаја, има важну улогу у преношењу наде и захвалности. Натпис обезбеђује да олтарски рељеф „ради" како треба: Богородица моли за нас, успешно.

Отприлике у време харања колере била је основана и братовштина Пречистог срца Маријина, управо у цркви Светог Духа. Побожност религиозних редова и братовштина се вековима преплитала и тако

---

25 Писмо је објављено у: K. Prijatelj, *Opis Dubrovnika i Boke iz godine 1818. sa posebnim obzirom na zdravstvo u pismu dr Alberta Muzarelija*, Acta historica medicinae pharmaciae, veterinae I/2, Beograd 1961, 153-169.

26 G. Cavalleri, *Cuore Immacolato di Maria*, u: *Enciclopedia Mariana. Theotócos*, 382-383.

уједињена изражавала у разноликим облицима. На уметничким делима она је, најчешће, неразлучива. Зато се може претпоставити да је и братовштинска духовност, руковођена оном фрањевачком, имала одређену улогу у обликовању Дезидеријевог олтара.

Caritas

Црква Светог Духа је пре средине XVII века, када су је преузели фрањевци, припадала истоименој братовштини, једној од најстаријих у Котору, основаној 1350. године.[27] Братовштина је при цркви имала заклониште за сиромахе, звано *domo hospitalis s. Spiritus*, које је добијало сталне донације од богатих грађана. *Hospitalitas* је традиционално дело милосрђа, а оснивање хоспитала при братовштинама током XV века био је израз институционалног установљења гостољубља као приватног чина.[28] Из хоспитала – уточишта, склоништа за сиромашне, болесне, немоћне, одбачене - развиле су се модерне болнице.

За сада се зна да су фрањевци, када су ушли у цркву Светог Духа, заклониште претворили у „гостињац"[29] С обзиром на вишевековну посвећеност овог реда сиромашнима, може се претпоставити да то није била гостионица у данашњем смислу речи, већ, вероватно, нека врста „кухиње за сиромахе" какве се, нарочито од тридентске реформе, отварају широм Европе.

Нужно је, дакле, претпоставити да су се у цркви Светог Духа милосрдни братовштински дух и фрањевачка побожност складно прожели и узајамно обогатили. Били су удружени у покушају решења проблема сиромаштва, који је био у средишту пажње многих комуна, нарочито Венеције, која је једно време била центар каритативног покрета Европе.[30] Комуналне власти, оснажене религиозним редовима и братовштинама, проналазе разна решења. Ова посебна осетљивост према сиромаштву има корен у XV веку, у делатности опсерваната, нарочито светог Бернардина

27 О братовштини: M. Milošević, *Bratovština Sv. Duha u Kotoru i njeni članovi pomorci* (*XIV-XVI stoljeće*), GPMK XI, 1963, 115-130 и J. Antović, *Statut Bratovštine Svetog Duha u Kotoru sa posebnim osvrtom na dokumente o Novaku Kovaču*, GMPK XLI-XLII, 1993-1994, 135-149.

28 Од раног хришћанства постоје *xenoni* за странце и ходочаснике у византијском свету, док су се у урбаним деловима западне Европе оснивали *ospedali* о којима су бринуле гилде и братовштине: C. F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press 1989, 184-187. У Котору су и друге братовштине имале уточишта: I. Stjepčević, *нав. де*ло, 24.

29 Црква Светог Духа није страдала у великом земљотресу 1667, али је њен хоспицијсасвим порушен. У барокној обнови црква је претрпела знатне измене, након чега је освећена: З. Чубровић, *Барокизација романичкоī Коī̄тора*, GPMK XXXIX-XL, 1991-1992, 27-36, 30.

30 О Венецији као центру милосрдне делатности у Италији: B. Pullan, *The Significance of Venice*, The John Rylands University Library of Manchester 56, 1973-74, 443-462.

Сијенског. Он у проповедима указује да је сиромаштво велика патња, вредна готово попут мучеништва. Првенство у добијању милостиње имају они које је сиромаштво постидело, *poveri vergognosi*, али ни остали не смеју бити одбачени. Његови ставови добијају нову снагу након Тридентског концила. Стога, често, његова појава на олтарској пали указује на посвећеност поручилаца милосрдној делатности и, у оквиру ње, бризи за сиромашне.[31]

Католичка реформа усмерила је наду и молитве сиромашних и одбачених, као и у случају болесних и других страдалника, према Богородици. Она је постала централни лик контрареформацијске филантропије, оличење *Caritas*, идеални модел социјалног старања и праведне дистрибуције средстава. Нарочито у Венецији она је отелотворила политику државе, сконцентрисане да се представи као дисциплиновано, морално друштво, покорно социјалним приоритетима.[32]

Зато се може закључити да је и у Дезидеријев рељеф, на олтару цркве коју је красила прво братовштинска, а потом фрањевачка брига за људе, уметнут и овај слој значења. У Богородици замољеној да моли за човечанство, окруженој светитељима који су били пример хуманости, могао се препознати, између осталог, и социјални концепт. У њој се наслућивала и обавеза појединца и друштва у целини да брине о угроженима и одбаченима.

Тако дух ове Богородице, некада обасуте надом, ишчекивањем и захвалношћу, на јединствен начин комбинује свето и профано. Она је предестинирана Краљица Неба, Мајка Бога, заштитница од болести и других мука. Она је, истовремено, отелотворење тријумфујуће Цркве, што је у време посттридентске побожности нарочито важно, као и стабилне и праведне друштвене управе.

Sacra Conversazione

У досадашњој литератури је примећена наивност коју показује мајстор Дезидерије у обради мермерне површине. Дата је и оцена да му осећање за облик и текстуру материјала није страно. Установљено је да је овај Которанин близак групи домаћих клесара која је, предвођена корчуланским мајстором Марком Антуном Павловићем, после разорног

31 C. L. Polecritti, *Preaching Peace in Renaissance Italy. Bernardino of Siena and his Audience*, Washinton D. C. 2000, 75.

32 О томе: D. Rosand, *Venetia figurata: The Iconography of a Myth*, у: *Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, D. Rosand ed., Venezia 1984, 177-196.

земљотреса 1667. године, „рустичном барокном орнаментиком украсила неколико архитектонских споменика Котора".[33]

Занимљиво је да се фра Дезидерије потписао на полумесецу испод Маријиних ногу. Месец се од давнина сагледавао у симболичним терминима, у почетку као савршена лепота и чистота, која доличи Богородици, али касније, нарочито у бароку, као дефект, зло, *pazzia di mente*, одговарајући змији, греху и јереси, над којима је Богородица тријумфовала. Избор таквог места за потпис вероватно није био случајан, нити условљен густином приказаних облика. Мајстор је себе потписао на амблему свега недостојног, у складу са једном од основних фрањевачких врлина, *humilitas*, понизношћу.

Фра Дезидерије, судећи по рељефу, заиста није поседовао изразиту вештину. Но, то му није сметало да одговори жељама поручилаца, посебно због тога што су, највероватније, били припадници истог религиозног реда. Архаичност већине облика рељефа мора се сагледати, бар делом, и као израз намерне конзервативне тенденције која се повремено бележи у фрањевачкој уметности, иначе склоној иконографским и стилским променама.[34] Строга формалност Богородице потцртава свечани дух ове свете представе. Дарива јој емоционалну непосредност и позива на емпатијску релацију са њом. Известан недостатак естетског дистанцирања доприносио је, заједно са наведеним разлозима феноменолошке природе, улагању нада и захвалности у ову свету представу.[35]

Главна арматура рељефа је централна вертикална оса која приказује срце представе, Богородицу са Дететом. Клечеће фигуре пред њом стварају пирамидалну структуру композиције. Истовремено, анђеоске главе које формирају широки венац око Богородице, као и лучни завршетак рељефне плоче, стварају благи кружни план који омекшава строгу хијератску укоченост Богородице. Статични ефекат ублажава и фини пад њене хаљине, посебно при дну, што ствара слутњу могућег покрета.

Простор у којем бораве свете фигуре није назначен. Он је потпуно апстрактан, јер је приказан један небески, безвремени тренутак, свечана визија Небеске краљице и њеног Детета.

Молитвена позиција светитеља подучава посматрача на одговарајући став пред Богородицом. Усмереност њихове пажње и гестова ка Марији

---

33 К. Пријатељ, *нав. дело*, 270.

34 О томе у: D. Norman, *Hail most saintly Lady: change and continuity in Marian alterpieces*, у: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, D. Norman ed., New Haven and London 1995, vol. II, 195-215.

35 О феномену естетског дистанцирања у формирању култа: D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London 1989, 135.

преноси се на верника. Ову *Sacra Conversazione* боји топао и личан однос између Богородице и светитеља, што им дозвољава непосредније залагање за индивидуалног молиоца. Због тога је и емоционално учешће посматрача снажније.

У барокној уметности едукативни сегмент је врло важан. Овде је у вези и са тим што су фрањевци из цркве Светог Духа уживали углед врсних наставника и проповедника. Њима је морало бити веома важно како ће посматрач бити усмерен у поштовању једног уметничког дела које отелотворује Божанску истину.

Пошто је у питању фрањевачка црква и поруџбина, природно је што је светом Фрањи дата водећа улога у посредовању и тражењу милости за људски род. И он и свети Бернардин приказани су са снажно забаченим главама пред Богородицом и интензивним изразима лица. Ипак, свети Фрања је тај који своју десницу са испруженим прстима стигматизоване шаке пружа упоље, ван оквира рељефа. Он је идеални посредник чију самилост гарантује његово сопствено искуство Христових рана, достојан да таквим гестом Краљици неба укаже на вернике окупљене пред њеним олтаром и, истовремено, да смртницима прикаже извориште тражене милости.

Осветљена свећама на олтарском столу, израђена од скупоценог материјала, са ауром заштитничке моћи, ова света представа могла је извршити, како би се то данас рекло, „трансфер харизме" на околни простор. С тим у вези, враћам се на питање наглашено на почетку приче о Дезидеријевој олтарској пали - да ли су олтари у цркви Светог Духа својим посветама чинили неку врсту целине. На главном олтару била је слика *Силазак светог Духа*, на којој је Богородица имала доминанту улогу. Централна позиција Богородице међу апостолима на овој драматичној слици на платну, уобичајена је за барокно доба, јер се њоме изражава и идеја вечите и неуништиве Марије - Католичке цркве, у оквиру које се остварује нада у вечни живот.[36] Познато је и да се у сакристији сачувала мала слика на платну која приказује „Пресв. Мајку са Синчићем у наручју, од доброг мајстора млетачке школе".[37] Скоро свака црква у Боки имала је бар једну овакву Госпу, те ни овај податак не мора бити од значаја за решење постављеног проблема. Ипак, у обесхрабрујућој оскудици информација, он се намеће као драгоцен. Вероватно је и та слика била изложена на неком од олтара цркве Светог Духа, посвећеном Богородици. Зато се може претпоставити да је црква Светог Духа током XVII века добијала

36 О тој димензији барокних представа ове теме, на примеру најраскошнијег приказа у Боки Которској, у цркви Госпе од Шкрпјела: S. Brajović, *Gospa od Škrpjela – marijanski ciklus slika*, Perast 2000, 96-98.

37 Don N. Luković, *Zvijezda mora*, 51.

све изразитије маријанско обележје, што је уобичајено и у ширим оквирима фрањевачке и укупне растуће побожности према Богородици у барокној епохи. Да ли је Дезидеријева Богородица допринела развоју тог снажног маријанског осећања а тиме и претпостављеној координацији олтарских посвета у цркви, остаје тајна. Ипак, с обзиром на све до сада наведено, као и на познавање сличних примера у бокељским црквама истог времена, верујем да је баш она била снажно извориште маријанске побожности и подстицај њеног преовладавања у овој старој которској цркви.

* скраћеница: ГПМК (Годишњак Поморског музеја у Котору, Котор)

Saša BRAJOVIĆ

THE ALTARPIECE OF THE VIRGIN AND CHILD FROM THE CHURCH OF THE HOLY SPIRIT AT KOTOR

Summary

A relief depicting the Virgin and Child, Sts Francis and Bernardino of Sienna used to adorn the Lady altar in the church of the Holy Spirit at Kotor. It was made by Desiderius, a Franciscan of Kotor, in 1654. As the church was placed under the Franciscan order from 1640, the person who had commissioned it is likely to have also been a Franciscan, or a layman inspired by Franciscan spirituality. Details such as the inscription *Regina sanctissimi stellarii ora pro nobis*, the crescent moon, the Virgin's long hair, sceptre and orb, angelical heads forming a halo, a bunch of flowers and, especially, the Franciscan environment, define this relief as a visualization of the dogma of immaculate conception (*Immaculata Conceptione*). In the orbit of the Venetian Republic, and accordingly at Kotor, this dogma was identified with the state-building concept. It found expression in Desiderius's relief through a symbiosis of sacral and profane elements. St Bernardino's apotropaic character and especially the information that a votive offering expressing gratitude for the rescue from a deadly plague used to be suspended from the Virgin's figure confirm that the altarpiece was also intended as an appeal to the Virgin for protection against disease. A role in shaping the relief was played by the order's spirituality. Before being assigned to the Venetian Franciscans, the church of the Holy Spirit had been under the patronage of the brotherhood of the same name, one of the oldest charity organizations at Kotor, which had run a church-based shelter for the poor. Poverty relief and health care were in the focus of attention of the Venetian Republic. The Virgin was emblematic of philanthropy, a personification of *Caritas*, an embodiment of the policies of a state concentrated on presenting itself as a moral society. This social context may be recognized in the Virgin supplicated to pray for humankind and surrounded by the saints who were role models of humanism. Desiderius's Sacra Conversazione has emotional immediacy. The Franciscans of the church of the Holy Spirit, reputed for their excellence in teaching and preaching, and the artist, Fra Desiderius, were concerned with the effect the artwork, a votive and altar image, was to have on the beholder. This representation, once lavished with hope, expectation and gratitude, was an important focus of devotion to the Virgin.

1. Богородица са св. Фрањом и Бернардином Сијенским (Дезидеријев олтар), Катедрала Св. Трипуна.

1 Blessed Virgin with St. Francis and Bernardine of Sienna (Desiderio's Altar), Cathedral of St. Tripun

Ана ПАВЛОВИЋ

УДК 75:929 Тарнер В.
75.034.6(450)
75.047"18"

СЛИКОМ ПРИРОДЕ ДО ПРИРОДЕ СЛИКЕ: ТАРНЕР, ПРВИ МОДЕРНИ СЛИКАР*

Садржећи у себи како елемент географског, тако и пикторијалног, појам *пејзаж* својим значењем везује се за *предео* али и за *слику или представу предела*. Потреба за појавом пејзажа у уметности јавља се у тренуцима нарушених односа између човека и природе, који настају, пре свега, као последица већег економског, урбаног, технолошког напретка. Концептуални и стилски развој овог сликарства условљен је општим историјским, друштвеним и културним особеностима одређеног раздобља или поднебља. Стога, пејзаж је – и онда када се јавља само као позадина, и онда када постоји као тема за себе – био израз универзалних, филозофских истина. У себи је носио одређене духовне, етичке и политичке поруке и служио је као облик за пропагирање и промовисање идеја и циљева одређеног друштва.

Хуманистичка традиција и пејзаж

Обезбеђујући оквире и подстицаје, теорија је имала значајну улогу у осамостаљивању пејзажа током XVI, а затим и у његовом развоју као самосталног жанра током XVII века.[1] Постављањем естетских захтева,

---

* Текст је скраћена верзија дипломског рада Ане Павловић, одбрањеног на Одсеку за историју уметности Филозофског факултета у Београду 2006. године. Био је у конкуренцији за годишњу награду Народног музеја за најбољи дипломски рад из области историје уметности. Објављује се на предлог комисије за доделу награда.

1 E. H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, у: Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance, New York 1971, 107-121. У новијим научним истраживањима, Гомбрихова теза о успону пејзажа доведена је у питање, највише због тога што нуди искључиво историјско-уметничко објашњење његовог развоја. О томе: M. Andrews, *Landscape and Western Art*, New York 1999, 25-75.

као и дефинисањем одређених категорија, она је допринела стварању карактеристичних облика кроз које се он манифестовао.

Мада је захтев за оваквом врстом сликарства дошао из Италије *cinquecento*-а, на њега су најпре одговорили северни уметници. Иако нису свесно иницирали појаву новог жанра, може се рећи да су ови сликари створили прве пејзажне представе већ на прелазу из XV у XVI век. Ипак, током XVI века, пејзаж је у слици имао функцију само у наративном или иконографском контексту; био је, дакле, само додатак, акцесориј, парергон, а тек уз присуство људске фигуре стицао је дигнитет.

Директан утицај на пораст његове популарности имали су оживљавање античког концепта *locus amoenus* и неговање пасторалне књижевности. Идеја о добровољној изолованости од цивилизације уздизала је епикурејске, али и аскетске вредности – хуманистичко слављење уживања на сеоском имању преплитало се са хришћанском испосничком традицијом. Естетско оцењивање природе и поглед који се из виле пружао на призоре правог пејзажа подстицали су његово сликарско репрезентовање. Убрзо је поглед на реални био замењен погледом на артифицијелни предео, у коме елементи пејзажа почињу да доминирају у односу на оне наративног карактера.

Велики допринос афирмацији онога што ће постати један од омиљених жанрова у уметничкој култури XVII века дали су језуити. Залажући се за визуелну контемплацију места, Игнације Лојола је установио доктрину *compositio loci*. Религиозне сцене из језуитских цркава и колегијума често су готово представе *чистог* пејзажа. Посредством „пејзажа“ чија је лепота одраз божанске лепоте, истицала се и идеја о спокојној и узвишеној медитацији.[2] Дакле, његово привилеговање било је инспирисано теолошким и дидактичким мотивима. Пре него што се установио као жанр, пејзаж је најпре, кроз широм отворена врата, ушао у религиозну иконографију. Ипак, тек након прве четвртине XVII века дошло је до потпуног посвећивања сликара само том жанру.

У конституисању пејзажа као самосталног жанра активно су учествовали северни специјалисти попут Елсхајмера, Јана Бројгела и Паула Брила, док је прве *чисте* примере италијанског сликарства извео Анибале Карачи пре 1595. У Риму, он је установио концепт херојске и аристократске природе, идеализованог пејзажа који је прокрчио пут Доменикину и Албанију, а тиме и Пусену и Клоду Лорену.

Ренесансно схватање човека као господара свега на земљи, у бароку је било замењено идејом о хармоничном односу човека и природе[3]. Својим

2 A. Zuccari, *Martirio, morte e vanitas dai pittori dei gesuiti a Caravaggio*, у: Arte e committenza nella Roma di Caravaggio, Torino 1984, 139-156.

3 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 243-260.

делом Никола Пусен истражује експресивно дејство пејзажа. Наратив код њега постаје претекст за драматични пејзаж који представља неку врсту космичког одјека догађаја. Тежња за јасном композиционом организацијом и квалитет промишљања одвојили су Пусеново дело од свих претеча и обезбедили племенити, херојски статус жанра.

У Холандији је идеја о хармонији нашла израз кроз успостављање карактеристичног односа између града и села. Обогаћен мотивима локалног карактера, пејзаж је славио стари заборављени рурални предео, али и нову напредну протестанску републику. Он је био симболична представа историје која се дешавала и топографија савремене државе. У настојању да се изрази сопствени национални идентитет, установљена је традиција панорамских представа, које су једнако биле слике неба, колико и пејзажа. Пејзажи Јакоба ван Ројсдала представљају пример остварења хармоније између урбаног и руралног.[4]

Усвајајући идеју христијанизоване верзије Еденског врта, XVII век је прихватио и изворно ренесансно-маниристичко схватање природе као *locus amoenus* аркадијске поезије.[5] Својим делом Клод Лорен је отелотворио концепт слике света која, у складу са пропагандно-политичким програмима барокне културе, преноси идеју о обнови *златног доба* и снаге Католичке цркве. Као метафора раја, златна светлост, која се прелива у даљини и коју упијају и облици из предњег плана, доприноси атмосфери спокојства и мира.

Италијански и холандски пејзажи били су, по много чему, два различита света. Један је представљао свет невиности и скромне економије, други је био економски врло напредан; док један одваја град и село, други истиче њихову међусобну зависност; пасторала митологизује стварност, а топографија истиче историјски континуитет. Стога је пејзаж у бароку био и етички симбол.[6]

Отпочело са XVII веком, поновно оживљавање науке довело је до новог тумачења света и стварања човековог универзума. У атмосфери где је „природа постала сат који се могао раставити на делове и поново саставити према укусу“, развој пејзажа углавном се заснивао на понављању образаца и изражавању факата.[7] XVIII век био је век *фактографског* пејзажа, у коме су се истакле две топографске *школе*: венецијанске ведуте и енглеске панораме.

---

4 Ово је био заостатак утилитарне функције картографске уметности. О међусобним утицајима картографије и пејзажа в. M. Andrews, *нав. дело*, 77-94, 103-105.

5 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 243-260.

6 *Исто*, 243-260.

7 K. Clark, *Landscape painting*, New York 1950, 33.

Најзначајнији представници сликарства ведута, као касног изданка италијанске традиције пејзажа, били су Каналето и Франческо Гуарди. И, док је један дао објективну представу свечаног и достојанствено лепог, други је понудио субјективну интерпретацију лепоте засноване на визуелном доживљају.[8] Након Гуардија, који је форму схватао не као статичну, већ променљиву, чији је облик диктиран утицајима атмосферског, било је могуће рађање сликарског генија једног Тарнера, а затим и импресиониста.

На обликовање британског пејзажа XVIII века значајно је утицала идеја о земљи као носиоцу естетских вредности. Већ од овог времена развијала се теорија питорескног. Слојевите идеологије, она није промовисала само идеју о уживању у задовољствима које пружају природни предели, већ је у себи носила и одјек карактеристичне империјалистичке идеологије џорџијанске Британије. Наизглед представе невиног пасторалног призора, пејзажи Ричарда Вилсона, заправо су израз важећег „аристократског мита" и израз хармоније енглеског друштва.[9]

Концепт енглеског пејзажа наводи на претпоставку да ниједна представа предела није без политичког садржаја.[10] И етимолошки посматрано, пејзаж је неодвојив од политичког и урбаног. Било које обележје људског присуства знак је контроле и организације. Па и слике пасторалних или сублимних пејзажа, као представе одмора или бега, места су где политички живот не постоји наглашено и, стога, указују на оно што је одсутно.

Тарнерова рекреација пејзажа

Након просветитељске победе разума и неограничене вере у успостављање контроле над природом, долази нова „фаза веће интимности, где је љубав према свим облицима појавности постала нова религија, експлицитна, догматска и етичка".[11] Романтични пејзаж постао је спона између појединачног и универзалног. Природа се доживљавала као пријатно разноврсна, али и као застрашујуће непроменљива; она је била извор осећања, али је наводила и на размишљања о занемарљивости људског бића. Наизглед супротстављене, поетике питорескног и сублимног нису потирале једна другу, већ су се допуњавале, изражавајући сву сложеност времена у коме настају. Може се рећи да су носиоци поетике узвишеног

8 Велики број Каналетових дела завршио је у Лондону, где ће одиграти улогу и у Тарнеровом формирању. О овим утицајима в. I. Warrell, *Turner and Venice*, London 2003, 43-49.

9 M. Andrews, *нав. дело*, 67-71.

10 *Исто*, 156.

11 K. Clark, *нав. дело*, 35.

пејзажи Каспара Давида Фридриха, док питорескној струји припада Ричард Вилсон, а нарочито Џон Констејбл и Вилијам Тарнер.[12]

Међутим, Констејбл и Тарнер се битно разликују. Док је простор Констејблове слике простор који граде елементи пејзажа, код Тарнера је он бескрајно пространство космичких сила. Констејбл се на поетику питорескног непосредно ослањао, док је Тарнер полазио од ње али се приближавао и поетици сублимног. На тај начин, Тарнер је дао потпуну слику духа времена у коме је радио и живео, духа романтизма и духа модернизма. Његова уметност истовремено је била крај традиције и почетак новог доба.

Тарнер је у своје дело уткивао сликарство старих мајстора, стилски и тематски. Његов опус кретао се од подражавања манира великих претходника, до потпуно особених и јединствених решења расточених форми. Умео је да се користи традиционалним темама каква је Потоп, да би представио супротстављеност светлости и сенке, уз све алузије на добро и зло, као на слици *Јутро након потопа – Мојсије пише књигу Постања* (1843). Истовремено, био је међу првима, ако не и први, који је представљао нове мотиве технолошког напретка, пароброде и локомотиве, као на слици *Киша, пара и брзина – Велика западна железница* (1844).

Тарнер је супротстављао прошло и садашње – стари и модерни Рим, Венецију из доба њеног највећег успона и Британију која је уживала у стеченом богатству и моћи. Слике је стварао са намером да стоје у пару и да тако укажу на постојање цикличних промена у историји. Чини се да он, не само својим делима, већ и концептом свог сликарства, па и примером личног живота и трагичног краја, пружа и данас неку поуку. Свестан дугорочности тих порука и поука, завештава своје слике тада новооснованој Националној галерији, диктирајући услове уговора.[13] На тај начин, он је претендовао на право за место крај мајстора прошлости, али уједно и за место предводника модерне уметности.

Колико је сложена Тарнерова уметност и колико је комплексна његова личност показује и чињеница да је у великом броју случајева излагао слике уз пропратне стихове. Само наизглед у супротности са његовим ставом да пејзаж може бити „једнак у снази“ са историјским сликарством, као и

---

12 О облицима романтичног пејзажа в. D. B. Brown, *Romanticism*, New York 2001, 123-190.

13 Сликар је у тестаменту захтевао да се његова дела чувају у простору посебно изграђеном баш у ту сврху, а да се од новца добијеног од продаје његове личне имовине оснује врста добротворне установе за „сиромашне и пропале уметнике“, која би требало да буде у вези са самом галеријом. Ниједан од захтева није спроведен по његовој жељи. Брига око колекције препуштена је Националној галерији (одељење Тарнерова заоставштина), где је изложен мали број његових слика, док Тејт галерија чува и излаже велики део радова у уљу, а Британски музеј аквареле и цртеже: http://www.nationalgallery.org.uk; http://www.tate.org.uk/britain/turner; http://www.thebritishmuseum.ac.uk

тежњом да ослободи сликарство од ослањања на поезију, овај гест је заправо представљао врло промишљен потез. На тај начин Тарнер је сучељавао сликарство и поезију, наводећи посматрача да прати такмичење које се одвија пред њим. У случајевима када цитира стихове других, он је желео да покаже како његове слике реконструишу поезију тако што постају носиоци новог значења, новог садржаја само њима својственог. Онда када се радило о стиховима из сопствене *поеме* он, заправо, измешта књижевност са њене позиције, лишавајући је улоге која јој је традиционално додељивана – сада је слика примарна, а из ње произилази, њу подржава поезија.[14] Ови оквири могли би послужити и да се објасни разлог изузетно дугих наслова Тарнерових слика, који нису нимало дескриптивни, не би ли нам олакшали тумачење представе – и опет се чини да они имају тенденцију да намерно збуне.

Реконструкцијом старих тема, у двема чувеним *лореновским* сликама, *Дидо гради Картагину; или Успон Картагинског царства* (1815) и *Пад Картагинског царства* (1817), уметник је довео у питање традиционални књижевни ауторитет Вергилија. Наиме, кад год је излагао слике са темом из *Енеиде*, Тарнер није наводио Вергилија, већ ‚одломке, из *Заблуда надања*. У вези са његовом *поемом* врло је важно истаћи да она није сачувана у целини, односно, да се она састоји само од одломака који су ‚цитирани‚. *Заблуде надања* биле су, заправо, имагинаран извор који је служио да се превазиђу они канонски. Поред тога што је тражио да поменуте слике буду постављене крај представа лука Клода Лорена, тражио је да крај њих буде изложен и Вергилијев еп. Читава поставка би на тај начин представљала ироничан коментар идеје о уздизању царства.[15] Префигурација успона и пада Картагине као успона и пада Рима, носи у себи и алузију коначног пада свих царстава. На овај начин, у концепт је укључена и Британска империја која слави велику победу код Ватерлоа, након које је пропало још једно царство: Наполеонове Француске. У пару, две слике су функционисале као нека врста опомене сународницима да не буду превише горди и поносни на свој успех. Може се рећи да је читава замисао прави пример концептуалне уметности с краја XX века.

Померајући се од цитирања литературе ка навођењу одломака из поеме која је постојала само у његовом уму, Тарнер је створио серију вербалних претекста за пикторални *текст* својих дела. На тај начин настаје сликарство у коме оно само, постављајући се према поезији и као јукстапозиција

---

14 J. A. W. Heffernan, *Painting against poetry: Reynolds,s* Discourses *and the discourse of Turner,s art*, у: Word and Image, vol. 7, no. 3, July-September, Bristol 1991, 277.

15 *Исто*, 292. У Националној галерији данас су једна крај друге изложене само Тарнерова *Дидо гради Картагину* и Лоренова *Лука са представом укрцавања краљице од Сабе*: M. Bockemühl, *J. M. W. Turner 1775-1851: The World of Light and Colour*, Köln 2000, 12.

и као опозиција, ствара нову расправу – не *о* већ – уметности.[16] Кроз све облике самоизраза, од сликарства до неконвенционалног живота који је водио, Тарнер открива колико је био не само део, већ и далеко испред обичаја свога времена.

Романтични концепт слике света био је у сагласју и са новим научним сазнањима.[17] Пејзаж је постао *историја* природе, често представљајући на првом месту историју саме Земље, па тек онда ону културну и друштвену. Атмосферски феномени и њихово дејство на природу (и човека): таласи, ветар, олуја, киша, магла, сунце – *сирова* природа – били су оно што је фасцинирало Тарнера. Управо су њена силина и снага тема слике *Снежна олуја – Парни брод на излазу из луке који у плитској води даје звучни сигнал и одлази ношен струјом. Аутор је био у олуји у ноћи кад је ‚Аријел' напустио луку Харвич* (1842). Сам посматрач дирекно је суочен са олујом и, попут сликара, учествује у овој природној драми захваљујући жестини готово необуздане, ковитлајуће композиције.[18] Овде није дат човек, већ природа и, готово, само сликарство у акцији. Тарнеров доживљај природе диктира изградњу слике. Директна укљученост у процес допринела је да пејзаж буде напуњен новим садржајем, новим значењем, које се могло пренети само посредством новог ликовног језика – језика за који је сам сликар сматрао да не мора обавезно бити разумљив другима: „Нисам сликао да се разуме, већ сам желео да покажем како изгледа такав један призор".[19] Свест или идеја о природи као скупу сила и процеса, покрета и промена, разорила је стари концепт пејзажа као стабилног распореда елемената које је уметник уређивао из даљине, која је подразумевала како перспективу, тако и студијску довршеност слике. Сада не постоје линије које би могле обликовати луку, раздвојити копно од мора, а море од брода. Напротив, лука није ни назначена (о њој сазнајемо из наслова), а море, брод, олуја, се преплићу и претапају кроз наглашену супротност светлости и сенке. Стиче се утисак као да се слика истовремено може гледати и као простор по дубини, и као површина по којој су распоређени различити бојени облици. Заправо, врло је тешко дефинисати да ли се ради о облицима, партијама, мрљама или потезима – они све то истовремено и јесу и нису. Форма је расточена, а слика је блиска (ако већ није сама) апстракцији. Али, упркос субјективном доживљају и променљивости елемената и структуре који граде слику, она истовремено поседује и једну објективну вредност. Јер променљиви процеси природе у својој сталности представљају

16 J. A. W. Heffernan, *нав.* дело, 275-299.

17 Појаве у природи све више су се тумачиле као резултат одређених процеса: C. Delius, M. Gatzemeier, D. Sertcan, K. Wünscher, *The Story of Philosophy: From Antiquity to the Present*, Köln 2000, 76-95.

18 M. Andrews, *нав. дело*, 188.

19 *Исто*, 178.

константу и на тај начин обезбеђују и објективну вредност представе. Слика је необичан спој разума и емоције, логичног и нелогичног, реалног и визионарског.

Важну улогу у свеукупном развоју Тарнеровог сликарства одиграле су нарочито слике са мотивима из Венеције. Када је 1819. први пут отишао у Венецију, она је била само успутна станица на пропутовању које је трајало шест месеци. Ова посета није имала одјека у његовом делу све до 1833. Чињеница да није у већој мери искористио материјал из Венеције, може се објаснити тадашњом заокупљеношћу сликарством Клода Лорена и настојањима да надмаши свог узора. Постоји податак да га је Лоренова слика *Лука са представом искрцавања краљице од Сабе*, када ју је први пут видео, готово расплакала. Сматрао је да је Лореново дело без премца, верујући да сам никада неће бити у стању да створи слично.[20] Ипак, са сваким наредним боравком, уметник је неуморно настављао да скицира град.

У свести већине Британаца, представа о Венецији заснивала се на Каналетовом сликарству. Тарнер је манипулисао са прецизном структуром Каналетових слика све до 1840. Након тога се намерно супротставља старијем мајстору. Његове венецијанске слике каснијег раздобља карактерише богатство и изнијансираност бојених намаза, посредством којих успева да оствари утисак карактеристичне венецијанске атмосфере и измаглице.

У једнакој мери као Каналетова Венеција и њене литерарне *слике*, нарочито оне Шекспира или Бајрона, биле су заслужне за формирање идеја о овом граду. Бајронова визија била је другачија и далеко вишеслојнија од оне Шекспирове. Он је допринео рађању идеје о Венецији као граду из снова, граду заустављеном у времену:

„Чини се морска Цибела устаје
Из океана свјежа, од низова
Кула јој круна гордо, зрачно сјаје,
Краљевски ход је Владарке валова“.[21]

Идеју о идеалној Венецији прошлости, Тарнер је уткао у сопствену визију града. Мада она подстиче сећање о старој слави, никако се не ради о некој врсти носталгије. У његовим сликама прошлост и садашњост се мешају, фигуре су готово налик духовима и као да припадају неком другом свету – његова Венеција била је „заводљива илузија“.[22] Бајрон је даље у својој поеми развио слику о Венецији као немоћном граду који је заробљен у сенци раније славе, који као да се губи у материји из које је потекао. Тарнер,

20 M. Bockemühl, *нав. дело*, 12.

21 *Hodočašća Čajlda Harolda*: Г. Ц. Бајрон, Избор, приредио С. Коњевић, Подгорица 1997, 93.

22 I. Warrell, *нав. дело*, 219.

међутим, није у потпуности прихватио ову врсту Бајронове резигнације у односу на судбину која је задесила град.

Сликарев обичај да слике излаже у пару нарочито се исказао у представама Венеције. Венецијанске слике углавном су представљане у пару да би се истакле супротности између делова дана, сунца и месеца, јутра и вечери, изласка и заласка сунца; такав контраст наглашен је већ називом слика. Веза између две слике остваривана је и избором места са којег се шири поглед на одређени призор – прва слика пружа поглед на једну, а друга на другу страну. На тај начин, омогућавајући интерактивно деловање две слике, Тарнер је пружао представу комплетнијег, односно пуног простора који се ширио не само испред, већ и око посматрача.[23]

Док је Венеција из раније фазе умногоме била резултат утицаја туђих представа и идеја о граду, у завршном раздобљу Тарнер је остварио потпуно оригиналну и личну визију града. Слике настајале током четрдесетих година XIX века карактерише немарнији третман форме. Облици се све више растачу, док се истовремено стиче утисак готово физичке опипљивости ваздуха. То је била последица генералне Тарнерове заинтересованости пре свега за боју, а не за форму. И мада је, у појединим примерима, колорит необуздан, он је истовремено нудио велико богатство разноврсних сугестија. Насупрот питкијих и *дорађенијих* призора његових савременика, Тарнерове слике наметале су потребу за гледањем из даљине. Тек на тај начин посматрач је могао доживети представу целине: појединачни елементи пикторалне структуре постепено обликују јединство призора. Истовремено, богата текстура и динамични потези истицали су својство боје као материје, као самосталног елемента који живи свој живот.

Чувена уметникова изјава „атмосфера је мој стил“ може се нарочито везати за венецијанске слике из година 1844-46.[24] Она, уједно, сведочи о томе да је сликар био потпуно свестан промена кроз које је пролазио и решен да настави својим путем. Представе Венеције никада нису подстицале заједљиве коментаре као што је то био случај са сликама другачије тематике, па ипак, знале су да изазову збуњеност и неразумевање публике. Сва платна са призорима Венеције из овог периода показују усредсређеност на детаље неба и представљају готово панорамску представу воде. Заједничка је била и тема: уметник у њима разрађује идеју о доласку и одласку из града.

Године 1845. у пару су, између осталих, биле изложене и слике: *Венеција, Вече, Одлазак на бал* и *Јутро, Повратак са бала, Сан Мартино*.[25] Тема *бала* наишла је на неразумевање, док су алузије на *вече* и *јутро* само још више допринеле општој збуњености. *Бал*, из наслова највероватније указује на

23 *Исто*, 22-23.

24 *Исто*, 25.

25 *Исто*, 239-240.

Венецију као место карневалског духа, а не на неку конкретну прославу. У складу са тим, прва слика где „сунце залази а месец се диже над Венецијом“ представа је људи који се отискују преко воде ка граду; друга, усмерава поглед од града ка копну са призором „смирају дана када се месец повлачи и румено јутро започиње“.[26]

Наредне 1846. године, сликар је поново у пару представио призоре са истом темом: *Одлазак на бал* и *Повратак са бала*. Опет су реакције критике и публике биле негативне. Уметник је овим сликама нудио призоре потпуно нове и непознате Венеције. Упркос извесној недокучивости, ове слике сматрају се врхунским остварењима.[27] Серијом слика са темом доласка и одласка Тарнер готово реконструише начин на који се Венеција указивала њему самом – као да представља процес освешћивања и грађења представе о граду који се постепено разоткрива. Ове слике израз су уметникове решености да и у својим позним годинама понуди оригинално решење. И упркос томе што се често тумаче као симболи одлажења и нестајања, како града тако и самог уметника, ови последњи призори Венеције представе су до краја уобличеног сликарства.[28]

У сликама Венеције из четрдесетих година Тарнер је све више нудио представе непознатих или периферних делова града. У последњим делима преобликовао је и топографију: ослањајући се на имагинацију, он је понудио визију града која и данас делује радикално и иновативно. Она је спој реалног и уметниковог личног доживљаја града. И док је Венеција увек представљала изазов и остајала неухватљива, Тарнер је успео да оствари представу управо те варљиве Венеције и да је ухвати у њеној неухватљивости.

Након Тарнерове смрти, Џон Раскин, који га још 1843. истиче као највећег уметника који је икада живео, наставио је да доприноси његовом угледу. Захваљујући Раскиновом деловању, млади британски сликари били су одушевљени великим мајстором а многи северноамерички уметници подстакнути да дођу у Лондон и упознају се са његовим делима. Тако је Тарнер пресудно утицао на Вистлера. За сликаре позног XIX века био је пример уметничке самосвести и независности, а његово дело било је изазов на који су били потакнути да одговоре. У време француско-пруског рата 1870-71. Моне и Писаро боравили су у Лондону, где се упознају са Тарнеровим сликарством. Током деведесетих година XIX века, када је коначно срећена уметникова заоставштина и када су публици представљени акварели и позне скице у уљу (радови које он сам никада није намеравао да

26 Наводи из једног Тарнеровог писма које пружа кључ за тумачење ових слика: *Исто*, 243.

27 *Исто*, 233-248.

28 О појединим ставовима у вези са разбијањем форме у Тарнеровом позном венецијанском сликарству: *Исто*, 28-29.

изложи), Лондон је нарочито привукао француске уметнике. Тако се Тарнер може схватити и као први сликар импресионизма, или бар као његова антиципација. Импресионисти су, пре свега, у Тарнеровом сликарству ценили атмосферске ефекте и светлост која је утицала на разбијање форме. Као што је он сам био инспирисан Лореном или Тицијаном, његово наследство и величина разноврсно су утицали, и утичу и даље, на креативност других. Стога је овај текст примерено завршити сликаревим речима: „Кроз ове ће очи, ускоро заувек затворене на дну гроба, генерације које се још нису ни родиле видети и спознати природу“.[29]

29 Навод преузет са: http://www.ellensplace.net/turnerl.htm

Ana PAVLOVIĆ

FROM THE PAINTING OF NATURE TO THE NATURE OF PAINTING TURNER, THE FIRST MODERN PAINTER

Summary

Even in the early tradition of the humanist theory of art, the landscape already had an established place in the hierarchy of values. In practice, it developed into a specialised branch during the second half of the XVI century and from the XVII century, the landscape began to exist as an independent genre. The new ideas in the XVIII century contributed to the birth of a new concept of art. In Romanticism, Man's more intimate relationship with nature finally elevated the landscape to the same level as the painting of history.

Turner, in particular, contributed to the development of landscape painting. Through his art, he often probed the very essence of natural phenomena and processes. At the same time, it was his statement on Man's role and place in the world surrounding him. With their inherently moral messages, his paintings represent a kind of historical landscape. On the one hand, Turner was the last scion of the old tradition, yet also someone who placed himself squarely in opposition to it. When one compares his early works to the achievements of his later years, at a first glimpse, it is hard to believe that the same artist produced them. Continuing to rely on his observation of nature, as time progressed, this painter allowed his imagination much more freedom. In his research, he was absorbed in the play of light and colour and, in the second half of his life, he was to grow into one of the greatest and most innovative colourists European art has ever had. In his late works, Turner created a completely original stylistic expression. Behind all his work, there was a carefully devised concept of painting that was personal and unique to this artist. Moreover, it reveals him as a man with the awareness of a modern painter.

Бранислав ТОДИЋ

УДК 75:929 Василијевич Ј.
75.03(497.11)"18"

ЈОВ ВАСИЛИЈЕВИЧ У КАРЛОВЦИМА 1743–1744. ГОДИНЕ

Данас је довољно јасно да је украјински сликар Јов Василијевич имао једну од важних, ако не и најважнију улогу у преображају српске уметности од преживелих, празних и декоративних послевизантијских облика ка модернијем сликарству барока.[1] У томе је свакако била важна подршка коју је имао с највишег места. У познатом циркулару од 5. јула 1743. патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента оштро је осудио и забранио рад неуким сликарима, и истовремено препоручио свима који имају дара за сликање да „Московиту... искусному иконописцу Јову на науку приходет, и код его обучајут се лучшему молерству".[2] Показало се да су многи млађи сликари послушали патријархов савет, и они ће наредних деценија постати предводници сликарства ствараног у новом духу. Међутим, скоро пола века од Руварчевог објављивања овог документа о Јову није написана ни реч, нити се трагало за његовим сликама, вероватно стога што није било откривено ни једно потписано дело овог сликара које би било путоказ за препознавање његових других радова. Тек је 1955. објављен уговор који је 2. децембра 1742. конгрегација Латинско-словенске школе бачког епископа Висариона Павловића склопила у Петроварадинском шанцу с „благопочтеним господином Јовом Василијевичем, иконописцем

1 Основна литература о Јову Василијевичу: П. Васић, *Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола*, Старинар н. с. XII, 1961, 111-121; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 26-36; Л. Шелмић, *Јов Василијевић*, у: Мајстори прелазног периода, Нови Сад 1981, 19-24; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Београд 1996, 76-79 и другде.

2 Д. Руварац, *Циркулар патријарха Арсенија Јовановића*, Богословски гласник XX, 1911, 29-30.

кијевским“ за сликање двостране иконе у дуборезном раму.[3] У уговору је подробно описано како треба да изгледа икона, а наручиоци, од којих се на првом месту потписао јеромонах Дионисије Новаковић, тада префект петроварадинских училишта,[4] односили су се с поштовањем према сликару, ословљавајући га редовно господином и благопоштованим иконописцем и зографом. Занимљиво је да се Јов Василијевич није потписао на уговору, што наговештава да тада није био у Петроварадинском шанцу. На полеђини уговора забележене су исплате сликару у ратама од 6. децембра 1742. до 2. марта 1743, што је и оквирно време настанка ове иконе која се није сачувала.

Важан напредак у откривању његових дела учинио је Павле Васић, који је у Књизи прихода и расхода манастира Бођана запазио да је 1746. забележена исплата од једне форинте молеру Јову (dado moler+ Ï&v+).[5] Васић је сликара поистоветио с Јовом Василијевичем и приписао му престоне иконе на иконостасу у Бођанима, које би настале 1745/6. године,[6] као и врло сличне престоне иконе на иконостасу цркве манастира Крушедола (1745), затим две иконе у манастиру Шишатовцу (1749) и, најзад, зидне слике у припрати (1750) и олтару Крушедола (1751).[7] Касније је утврђено да су и две иконе, *Исус Христос* и *Богородица с Христом*, на бођанским троновима његова дела и да су настале 1742. године.[8]

После ових драгоцених сазнања полако је почела да се оцртава уметничка делатност Јова Василијевича и да се допуњују оскудни подаци о њему. Прихваћена је претпоставка да је сликар стигао у Карловачку митрополију посредовањем Дионисија Новаковића и уз сагласност владике Висариона Павловића, и то ради украшавања новоподигнутог Саборног храма бачке епархије, који до данас није сачуван у изворном облику.[9] То би потврђивала чињеница да су неки од његових најранијих радова, из 1742. и 1745-1748. године, сачувани баш у бачком манастиру Бођанима.[10] Иако без архивског ослонца, тврдило се да је Василијевич образован у сликарској школи Кијевопечерске лавре тридесетих година XVIII века, кад се на ње-

---

3 Д. Медаковић, *Један сликарски уговор XVIII века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XXI/1-2, 1955, 125-129.

4 То је дало повода за претпоставку да је сликар дошао у Карловачку митрополију на позив Дионисија Новаковића, који је 1737. свршио кијевску Духовну академију, и бачког епископа Висариона Павловића: Л. Шелмић, *нав. дело*, 19; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 74-75.

5 П. Васић, *нав. дело*, 116, сл. 11.

6 *Исто*, 118, сл. 7-10.

7 *Исто*, 111-118, сл. 1-6, 15.

8 П. Момировић, *Манастир Бођани*, Бођани 1980, 85-87, сл. на стр. 88-89; Л. Шелмић, *нав. дело*, 19-20.

9 Вид. нап. 4.

10 П. Васић, *нав. дело*, 114, 117; Л. Шелмић, *нав. дело*, 19, 21; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 76.

ном челу налазио Теоктист Павловски.[11] А пошто му је с великом извесношћу приписана икона *Вазнесења* из Народног музеја у Београду, урађена за патријарха Арсенија Јовановића,[12] поново је расправљано о сликаревим везама с највишим црквеним круговима, а о њему се говори као о придворном сликару у Карловцима. У међувремену, о Јову Василијевичу и посебно о зидним сликама у Крушедолу, као поуздано његовим, писано је у више махова,[13] а њему – опрезнији истраживачи додају: или његовим следбеницима – приписан је и низ других радова.[14]

Над целом овако лепо сложеном причом о Јову Василијевичу лебди, међутим, упозорење опрезне Лепосаве Шелмић, и не само њено: „Нужно је нагласити да у недостатку исцрпније архивске грађе о боравку и раду Јова Василијевича у Карловачкој митрополији, састављачима његове уметничке биографије преостају једино делимично изнађене појединости и доста убедљиве претпоставке, тим пре што до сада није пронађено ни једно сликарско дело потписано његовом руком".[15] Захваљујући, међутим, баш њеном фином дару запажања можемо доћи до толико потребног ослонца за боље и, што је важније, сигурније одређивање дела овог сликара. Она је, наиме, прва обратила пажњу на речи патријарха Арсенија Јовановића из циркуларног писма да Московит Јов „при нами образи пишет",[16] па је претпоставила да је један од тих „образа" *портрет Арсенија III Чарнојевића* (сл. 1), који је по поруџбини Арсенија Јовановића довршен 1744. године. У то су је увериле његове ликовне вредности, а посебно сличност с портретима које је Јов Василијевич насликао у крушедолској припрати.[17] Реч је о довољно познатом портрету патријарха Арсенија Чарнојевића, раније са знаком питања приписиваном Христофору Жефаровићу.[18] Првобитно се

11 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 72, 74-75.

12 Љ. Аћимовић, *Две непознате иконе Јова Василијевича*, Свеске ДИУС 17, 1986, 99-101, сл. на стр. 103.

13 М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета VII-1, 1963, 391-392; Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, Зборник Филозофског факултета VIII, 1964, 601-615; Л. Шелмић, *Јов Василијевић*, 19-24; Иста, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 31-36; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења РЗЗСК XIX, 1987, 109-125; Исти, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења РЗЗСК XXVI, 1994, 63-89; Исти, *Српско барокно сликарство*, 76-79.

14 П. Васић, *нав. дело*, 112; Л. Шелмић, *Јов Василијевић*, 23; Љ. Аћимовић, *нав. дело*, 99-103; *Попис сликарских и вајарских дела у друштвеном поседу и приватној својини на подручју Бачке*, Нови Сад 1986, 34; *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001, 169; М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, Нови Сад 2001, 73. О неким другим делима која се такође приписују овом сликару вид. у даљем тексту.

15 Л. Шелмић, *Јов Василијевић*, 20.

16 Д. Руварац, *нав. дело*, 29.

17 Л. Шелмић, *Јов Василијевич*, 21.

18 О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, у: Портрети Срба XVIII века, Нови Сад 1965,

налазио у Митрополитском двору у Карловцима, где га је затекао, укратко описао и објавио Вељко Петровић.[19] У време Другог светског рата однет је у Загреб, одакле је враћен у Музеј Српске православне цркве у Београду, где се и сад налази.[20]

Подстакнут једном необјављеном архивском белешком, о којој ће одмах бити речи, обратио сам потребну пажњу овој слици.[21] Портрет је сликан уљем на платну, величине 84 × 145,5 см и доста је добро очуван. У непознато време, свакако пре 1965, извршена је најнужнија конзервација слике, кад су оштећења и неке мање површине на њој биле пресликане. Патријарх је приказан у целој фигури, у репрезентативном чеоном ставу, с архијерејском штаком у левој руци и златним крстом на којем је распети Христос, док му други крст виси о ланчићу на грудима. На глави има високу митру украшену драгуљима и бисерима с крстом на врху. Сви делови одежде су богато орнаментисани, а ружичасти фелон прекривају стилизовани цветови и крстови с Христовим монограмима. Златножути набедреник украшен је сликом Христа на облацима који благосиља обема рукама, а на омофору су извезени крстови и у њима херувими. Патријархово лице је наглашено идеализовано, а сликано је врло лепо и меко бледоружичастим тоновима, са пажљиво извученим проседим власима браде и косе која му пада на рамена. Позадину чине раван зид и два стуба горе, док је поред патријарха на десној страни његов грб. У дну слике налази се опширан текст у пет редова, исписан крупним правилним словима, о представљеном и о наручиоцу портрета.[22] Приликом ишчитавања натписа уочио сам да се на његовом крају, после једноставне виньете, он настављао нешто ситнијим, сада истрвеним или премазаним словима. Осим њихових остатака, данас се изгледа може прочитати si и &t, а поуздано kĬevopeqers...&. Полазећи од тога да је портрет приписан кијевском сликару Јову Василијевичу, разложно је претпоставити да се овде он помињао.

14, кат. бр. 206. Аутор је касније, као и сви други који су писали о Јову Василијевичу после 1986, прихватио атрибуцију Л. Шелмић, вид. О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад 2003, 68-69, 205.

19 В. Петровић – М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, 78, сл. 99.

20 О овом портрету је доста писано, вид. нап. 17-19; такође: Р. М. Грујић, *Духовни живот*, у: Војводина, II, Нови Сад 1939, сл. на стр. 371; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 95-96; О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете*, у: Српска графика XVIII века – зборник радова, Београд 1986, 50; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 264-265, сл. 4, а најпотпуније Исти, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: Западноевропски барок и византијски свет, Београд 1991, 160-163, сл. 6.

21 Топло захваљујем Радмили Петронијевић, историчару уметности, на предусретљивости и помоћи сваке врсте приликом мог рада у Музеју СПЦ.

22 Натпис је – колико се могло прочитати – објавила Олга Микић, *Портрети код Срба у XVIII веку*, 125, кат. бр. 206.

Потврду сам нашао у заоставштини Радослава М. Грујића,[23] који је натпис на портрету преписао док је он још био у Сремским Карловцима и кад је текст очигледно био у бољем стању и читљивији него данас. Пошто је ово прилика да се натпис објави без каснијих оштећења, а и због његовог значаја за наше даље излагање, наводимо га у целини:[24] arsenЇi qer(noe) viqy b¡`Їe} ml¡stЇ} pravoslavnyji arxЇep¡skp$ pekskЇi i vshx$ serb&v$ i bolgar&v$, i vseg& jllurjka patrЇärx$, i`e na pozvanЇe rimskag& cesara le&polda &stavi v$ svoi pekskyji¬: ego`e 35 lht$//dobrh soder`al$¬: pr¡stol$ na six$ stranax$ vo &blasti cesarskoi vselisä. i po 73 lht$ `itЇä svoeg& ko g¡sd+ &tide, m¡sca oktom(vrЇa) 28go dne 1706g& goda vo vЇennh a+strЇiskoi &stavi v$ `e slavnom+ svoem+ i pra//voslavnom+ rod+ serbskom+ dostopamätnyjä svobodyj i privilegЇi ix `e velikim$ svoim$ i bl¡gonaroqitim$ tr+dom$ u cesar(skag&) veliqestva isxo-dataistvova. thlo eg& nastoänЇem$ pre&s(väïennag&) jsaЇi dЇakoviqa mitropolЇta j&annopolskag&//v° m¡ntyjrh kr+wedolh prineseno v° grob-nich s¡tag& ma{ima polo`eno. obraz$ `e eg& sei za uthwenЇe serb-skom+ rod+ pr¡stola eg& patrЇarweskag& i podobo&braznyjx tr+d&v$ preemnik$ i tezoimenityji `e bl¡`ennhiwЇi g¡sdn$ g¡sdn$//arsenЇi qet-vertyji, ravnh pravoslavnyji arxЇep¡skp$ pekskЇi i patrЇarx$ serb-skЇi izobraziti povelh, v° karlovch m¡sca marta 3g& 1744g& goda. iz&br(azil$) `e j&... iqy ... kЇevopeqers(kag)& m¡rä.

Толико је Грујић могао да прочита од потписа сликара, али сасвим довољно да данас без двоумљења закључимо да је ту било исписано пуно име Јова Василијевича (које се по уговору са школском конгрегацијом у Петроварадинском шанцу без ризика може реконструисати као j&v$ vasilЇeviqy) и да тако потврдимо претпоставку Лепосаве Шелмић да је баш он насликао овај портрет. Како је гласила цела белешка, односно шта је било исписано између презимена сликара и „кијевопечерског манастира“, тешко је рећи; Грујић је помишљао на реч монах, док се нама чини да је ту стајао предлог „от“; није, међутим, искључено ни нешто треће. Питање је занимљиво, јер би одговор бацио ново светло на сликареву личност. Не знајући ништа о Јову Василијевичу у часу кад је преписивао овај натпис (осим можда Руварчевог издања патријарховог циркулара, где се спомиње Московит искусни иконописац Јов), Грујић је претпостављао да је на оштећеном месту била исписана реч „монах“, вероватно због помена Кијевопечерског манастира у наставку. Ни један од три аутентична извора, међутим, у којима се сликар спомиње (циркулар патријарха Арсенија

23 МСПЦ, Оставина Радослава Грујића – други додатак (IX), кутија 58.

24 Да је Грујићево читање веома поуздано, уверили смо се провером. Овде смо исправили његове сасвим ситне пропусте, изоставили акценте и надредне знаке, а задржали у заградама Грујићева разрешења скраћених речи.

Јовановића, уговор из Петроварадинског шанца, рачунска књига из Бођана) не пружа чак ни наговештај да је био монах. Остављајући то питање отвореним, истичемо као врло важно што податак из натписа на портрету, иако непотпун, потврђује у науци већ претпостављену Василијевичеву везу с Кијевопечерским манастиром, односно његовом сликарском школом.

Својевремено је П. Васић, размишљајући о томе зашто се Јов Василијевич није потписивао на својим делима, закључио да му то није било ни потребно, јер је као дворски иконописац ионако био довољно познат и признат.[25] С тим се тешко можемо сложити. Испитујући на средњовековном материјалу проблем укључивања имена сликара у ктиторске и приложничке натписе, показао сам да је то најчешће, ако не и увек, зависило од воље ктитора или наручилаца, а најмање од самог уметника.[26] Тај обичај није био много измењен ни у XVIII столећу, бар не у првој половини и око средине века. Стога сматрамо да је одлука да се на крају текста на портрету Арсенија Чарнојевића забележи да га је насликао Јов Василијевич из Кијевопечерског манастира била одлука наручиоца, патријарха Арсенија Јовановића, а не сликара. Посебно зато што је то исписано у трећем лицу и што је с основним текстом повезано везником „же“.

Уосталом, целокупни аранжман слике је пажљиво замишљен и њен репрезентативни карактер је веома истакнут.[27] А добро је познато да се на таквим сликама није могло појавити ништа произвољно или случајно. Нема сумње да је наручилац, тадашњи патријарх Арсеније Јовановић, одредио предложак по којем ће бити урађен портрет – а одавно је претпостављено и у науци прихваћено да је то био несачувани графички портрет Арсенија Чарнојевића из времена око 1700. године,[28] он је наложио уношење неких појединости којих на предлошку вероватно није било,[29] као што је замислио или бар одобрио текст који је саставио неко из његовог окружења, а сликар га је само исписао испод портрета. На оваквим репрезентативним сликама текст је једнако важан колико и сликана представа; они су,

25 П. Васић, *нав. дело*, 118.

26 Б. Тодић, *Лични записи сликара*, у: Приватни живот у српским земљама средњег века, Београд 2004, 493-524, посебно 500-506.

27 М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 160-163.

28 О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 14; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 95; О. Микић, *Графички портрети Срба XVIII века*, 50; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 160-161; Исти, *Српско барокно сликарство*, 264.

29 Други портрет патријарха Арсенија Чарнојевића настао је по истом графичком узору, али кад је око 1720. насликан на архијерејском трону у српској цркви у Острогону (сада се чува у Црквено-уметничкој и научној збирци у Сентандреји), он је попримио другачије значење због додатка Христа Архијереја изнад патријарховог лика, вид. Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 373; О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 30, кат. бр. 12; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 160-161, сл. 5.

заправо, нераскидиво везани и узајамно се допуњују. Добро је уочено да је „патријархов портрет симбол институције у најексплицитнијем идеолошкопропагандном виду“ и истакнуто да су натписом „отворено истакнуте јурисдикционотериторијалне претензије карловачких митрополита на све ‚илирске’ области“.[30] Ово последње је само делимично тачно, и то уколико се односи само на патријархову титулу. Текст натписа је сложенији и може се ишчитавати у неколико равни. У њему је наведено ко је насликан и ко је поручио слику, чиме се између два патријарха (иако на престолу нису непосредно следили један другом) утврђује неспорни континуитет; испричане су неопходне и најважније појединости из живота Арсенија Чарнојевића, а истицањем да му је тело положено у гробницу светог Максима у Крушедолу успоставља се, у идејном смислу, његова веза с овим архиепископом и митрополитом београдским и сремским. Али то није најважније и није повод састављању оваквог дугог натписа. Оно што чини окосницу читавог текста јесу патријархове заслуге у добијању привилегија српском народу. Наводимо и подвлачимо та места у преводу: „Арсеније Чарнојевић, по Божјој милости православни архиепископ пећки и свих Срба и Бугара и читавог Илирика патријарх, који се *на позив римскої цара Леополда*, напустивши свој пећки престо ... преселио овамо у области цесарске“, умро је „*оставивши своме славном и православном српском роду слободе и привилеґије достојне спомена, а које својим великим и изванредним трудом од царскої величанства издејствова*“. На сличне заслуге, односно на потврђивање привилегија, мисли и наручилац слике, Арсеније Јовановић, кад каже да је он „патријаршког престола његовог (тј. Арсенија Чарнојевића) *и исто таквих трудова прејемник*“.

Чему толико истицање привилегија, кад тога нема на ранијем, острогонском портрету Арсенија Чарнојевића, насталом по истом графичком предлошку око 1720. године,[31] а ни на портретима патријарха Арсенија Јова-новића? Одговор ће бити лак ако се укратко подсетимо историје добијања српских привилегија. Патријарх Арсеније Чарнојевић, који је 1690. са својим народом прешао у Хабзбуршку монархију, успео је уз велике напоре и уз помоћ јенопољског митрополита Исаије Ђаковића да од цара Леополда издејствује издавање прве привилегије исте године, а затим још две, 1691. и 1695. Потоњи цареви су затим у неколико махова објављивали само конфирмације Леополдових привилегија. Пошто је, међутим, убрзо започело драстично кршење права српског народа и цркве, на потврди

30 М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 162-163.

31 Уп. нап. 29. Текст је на портрету другачији, он је похвалног карактера и прилагођен слици, па Арсенија Чарнојевића прославља као богоизабраног архијереја, вид. Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима Банатa, Румуније и Мађарске*, Споменик САН XCIX, 1950, 19-20; О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 205.

српских привилегија је нарочито настојавао патријарх Арсеније Јовановић после Друге сеобе 1739. године. Уз много труда и уз велике материјалне издатке, најзад му је успело да краљица Марија Терезија потврди српске привилегије 1743, преко Царске дворске канцеларије 24. априла и Угарске дворске канцеларије и Дворског ратног савета 18. маја. Истог дана, 24. априла, краљица је Арсенију Јовановићу по други пут (први пут је то било три године раније) потврдила патријаршко достојанство. Остало је само да привилегије прихвати Црквено-народни сабор.[32] По краљичином одобрењу од 26. јуна 1743. сабор је заказан за почетак 1744. године и његова прва седница је одржана 6. марта.[33]

Пошто из натписа на портрету патријарха Арсенија Чарнојевића знамо да га је Јов Василијевич завршио 3. марта 1744, дакле уочи самог почетка Црквено-народног сабора, постаје разумљиво што је натпис на слици сав у знаку добијања и потврђивања привилегија двојице патријараха имењака, насликаног и наручиоца портрета. Штавише, у његовом уводном делу се појављује само мало преобликована реченица из привилегијалне потврде Марије Терезије.[34] Зато сматрамо да је слика врло вероватно настала баш за потребе овог сабора. Јер наручивање портрета једног патријарха који је умро пре скоро четрдесет година и уз то веома репрезентативног, по целокупном иконографском склопу и порукама толико различитог од оног старијег у Острогону, затим истицање у натпису од свих његових заслуга једино добијање привилегија, као и то да се око њих трудио и садашњи патријарх, и, најзад, завршавање слике непосредно пред почетак сабора на којем је требало да буду прихваћене привилегије – све то никако не може бити случајно подударање.

Скоро да нема сумње да је портрет Арсенија Чарнојевића и био насликан да буде изложен у дворани где се одржавао скуп. Сигурно не само он. После добијања потврде привилегија крајем априла 1743. и дозволе Марије Терезије од 26. јуна да се одржи српски Црквено-народни сабор, патријарх Арсеније Јовановић је сигурно започео темељне припреме скупа. Пошто је одлучено да он буде одржан у сали Патријаршког двора у Карловцима,[35]

---

32 С. Симеоновић-Чонкић, *Српске привилегије*, у: Војводина, II, Нови Сад 1939, 50-71; Д. Давидов, *Српске привилегије царскої дома Хабзбуршкої*, Нови Сад – Београд 1994.

33 М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти*, Сремски Карловци 1899, 74, 82-83.

34 Уп. текст привилегија у преводу дворског писара Павла Ненадовића и издању Христофора Жефаровића (1745): &stavivy svoi prestol$ patrl̃arweskl̃i pek°skl̃i s° narodom$ jllzr-jqeskim$ em+ povhrennim izy t+rskl̃ä v$ nawl̃ä predhli preiwely (Д. Давидов, *Српске привилегије*, 123) с натписом на портрету: i`e na pozvanl̃e rimskag& cesara le&polda &stavi v$ svoi pekskyji pr(e)stol$ na six$ stranax$ vo &blasti cesarskoi vselisä

35 Двор у Сремским Карловцима је почео да подиже митрополит Викентије Јовановић 1733, по угледу на онај у Београду (1725-1732), а завршио га је 1740. патријарх Арсеније Јовановић. Уништен је најкасније 1788. у пожару и на његовом месту је изграђена нова резиденција 1896. године. Вид. Д. Ј. Поповић, *Србија и Београд од Пожаревачкої до Београдскої мира (1718-1739)*, Београд 1950, 281-284; П. Васић, *Доба барока*, Београд

припреме су свакако обухватале и одговарајуће опремање овог простора, поред осталог и сликама које ће бити у функцији тог толико важног сабора. Мада је у сали сигурно већ било портрета и других слика, међу њима и неких пренетих 1739. из београдског Митрополитског двора, за потребе сабора је требало начинити нову званичну иконографију простора. Знамо да су два дана пре почетка скупа подробно претресани протоколарна питања и церемонијални поредак: о доласку посланика и комесара, о њиховом дочеку и пријему код патријарха, о томе ко ће и како седети за столом и о реду прве седнице.[36] По томе што се решавало и где ће стајати краљичин портрет, закључујемо да је било речи и о украшавању сале и о програму слика у њој.

О сликама које су се налазиле у саборској дворани може се добити прилично уверљива представа из недавно објављеног пописа заоставштине Арсенија Јовановића, сачињеног само четири године после одржавања Црквено-народног сабора у Карловцима. Наиме, одмах после патријархове смрти (7. јануара 1748) именована је државна комисија која је од 17. фебруара до 6. марта извршила попис имовине на спахилуку у Даљу и свих покретних и непокретних ствари у Карловачкој резиденцији, као и службеника и послуге у њој.[37] У овом необично важном документу, у рубрици An Spiegeln, Gemählden und allerhand andern Hauss-Rath, набројане су, једна за другом, од броја 586 до 595, слике које су се очигледно налазиле у сали двора.[38] На почетку су, наравно, наведени и кратко описани царски портрети, прво портрет краљице Марије Терезије, очигледно веома свечан, јер је за њега речено да је „врло доброг и верног цртежа, у црном раму с позлаћеним лишћем и застакљен", а цена му је била 16 дуката или 64 форинте. Затим су забележени мали портрет цара Јосифа и још

1971, 174-180; Исти, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 69-70; Д. Медаковић, *Барок код Срба*, Загреб 1988, 193-205; Ј. Тодоровић, *Концепт приватног на позорници јавног – приватни живот на Митрополитском двору у XVIII веку*, у: Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, Београд 2005, 665-666.

36 М. Јакшић, *нав. дело*, 82.

37 С. Гавриловић, *Списи из заоставштине патријарха Арсенија IV Јовановића – Шакабенте*, Споменик САНУ CXXXIX, Одељење историјских наука 13, 2004, 67-94.

38 Да су се све, или скоро све, налазиле у једној просторији, закључујемо из два разлога. Први је што њихов попис почиње изразом „in dem Saal", па се редом набрајају слике, почев од краљичиног портрета до икона на олтару, за који је такође забележено да је „im Saal". Пре њиховог набрајања, пак, пописане су слике у другим просторијама: две историјске слике царева Стефана и Уроша и једна мала Богородичина икона у патријарховој спаваћој соби, а 13 бакрореза и мапе у соби с камином; после пописа у сали забележене су остале слике у старој резиденцији, у собама синђела Павла Георгијевића и капелана Јована Јосифовића, код протођакона Василија Бркића и егзарха Никона (треба Николе) Вујадиновића. После икона на олтару у сали набројани су шест малих профаних слика, два већа и два мања позлаћена рама билдхаорске израде, два портрета руских царева и младих кнежева (о којима је напоменуто да су врло рђаво сликани) и низ других предмета, за које претпостављамо да нису затечени у сали већ на неком другом месту.

два краљичина портрета.[39] За остале слике нису навођене вредности. То су: портрет патријарха Арсенија у природној величини, портрет грофа Ђорђа Бранковића, портрет митрополита Мојсија Петровића, портрет патријарха Арсенија Чарнојевића („Portrait des Wayland Herrn Patriarchen Arsenie Czernoevich"), затим икона Светог Николе, хералдичка слика цара Стефана и седам икона на олтару у сали.[40]

Ако се овај попис слика у сали Карловачке резиденције упореди с оним у сали Митрополије у Београду (1733), уочиће се огромна разлика: у Београду су на зидовима биле искључиво иконе и само портрет митрополита Мојсија Петровића,[41] док су се царски и други портрети налазили у собама и кабинетима;[42] у Карловцима је од светачких слика остала само икона Светог Николе и још седам икона се налазило „an dem Althar", а сва остала места су испунили портрети. Судећи по томе што се међу њима налазио и Василијевичев портрет Арсенија Чарнојевића, поуздано датован у 1744, може се закључити да је сликани аранжман сале у Карловцима уобличен тек те године. Изглед тог аранжмана (забележен 1748) указује, штавише, на то да је он у целини замишљен и изведен до почетка марта 1744. године као сликовни идеолошко-пропагандни оквир сабора и примања потврда привилегија, које су на првој свечаној седници и прочитане у латинском оригиналу и српском преводу.[43]

Нема сумње да се на почасном месту (о којем се, уосталом, рас-прављало пре отварања сабора) налазио портрет краљице Марије Терезије, суверена Монархије и оне која се „премилостиво и прељубазно удостојила да својим ауторитетом и краљевском милошћу одобри и потврди привилегијална писма, права, слободе и преимућства" патријарху и српском народу. Судећи по попису из 1748. године, у сали се налазио и портрет Јосифа I, једног од царева који је (1706) потврђивао српске привилегије. Одлуком Марије Терезије потврђене су слободе и повластице не само црквеном сталежу, већ и целом српском народу на територији Царства, а патријарху духовна, али и световна власт. На историјска права српског народа и на заслуге патријарха у добијању привилегија требало је да подсете ликови оних који су томе пресудно допринели. На првом месту портрет Арсенија Чарнојевића, најзаслужнијег што је својој цркви и свом народу обезбедио

39 Ова два портрета Марије Терезије у попрсју, које је пописна комисија проценила да оба коштају 12 форинти, несумњиво су се налазила у неким другим просторијама, а овде су прикључена осталим царским портретима, што је, мислимо, и означено речју „noch" пре њиховог уписа, о чему сведочи и то што су наведене после слике цара Јосифа.

40 С. Гавриловић, *нав. дело*, 82.

41 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718-1739)*, Споменик СКА LII, други разред 44, 1914, 127-128.

42 *Исто*, 126, 129.

43 М. Јакшић, *нав. дело*, 82-83.

права и слободе, које су сада, на Црквено-народном сабору, потврђиване. На те заслуге подсећао је и опширни натпис на патријарховој слици, јер је она и урађена да сачува светлу успомену на њега, или како је на њој забележено, „за утешеније сербскому роду". У овом натпису, видели смо, довољно су биле истакнуте и заслуге тадашњег патријарха, Арсенија Јовановића, наследника великог претходника, не само по престолу и имену, већ и по „подобнообразним трудовима". Шакабентин портрет се у сали вероватно налазио у одговарајућем односу не само према краљичином, већ и Василијевичевом портрету Арсенија Чарнојевића. Њима је био придодат и портрет митрополита Мојсија Петровића, заслужног за уједињење Београдске и Карловачке митрополије 1726. године, кад су први пут биле обједињене епархије северно и јужно од Саве и Дунава, тада у саставу Хабзбуршке монархије.[44] А српска национална посебност и државотворност, чији је суверенитет био потчињен Аустријској царевини, били су вероватно показани једном амблематском сликом цара Стефана Душана и портретом грофа Ђорђа Бранковића. Први је као симбол означавао славну прошлост народа,[45] а други, инкорпориран у аустријски племићки сталеж, иако стварно заточен и маргинализован, сањао је, и радио на томе да Срби у Монархији добију засебну територију, с њим, „последњим деспотом" на челу.[46] Његови планови, ма колико нереални, нису били нимало страни патријарху Арсенију Јовановићу и његовом црквено-политичком програму.[47] Ђорђе Бранковић је уживао изузетну популарност у народу, а уочи Црквено-народног сабора, у октобру 1743, земни остаци су му из Хеба пренети у Крушедол, које је у Карловцима свечано дочекао патријарх Арсеније Јовановић са клиром и народом.[48] Најзад, овај пажљиво изведен програм слика у Патријаршком двору завршавали су икона Светог Николе, најславнијег и општег узора православним архијерејима, и „олтар" – вероватно проскинитар или иконостас[49] – који су саборској дворани, поред њеног политичко-пропагандног декора, давали и сакрално обележје.

---

44 Вид. Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713-1730*, Споменик СКА XXXIV, други разред 31, 1898, 81-201.

45 Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 140-146.

46 Р. Самарџић, *Ђорђе Бранковић*, Сентандрејски зборник 1, 1987, 7-23.

47 С. Гавриловић, *Српски национални програм патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1736/37. године*, Зборник Матице српске за историју 44, 1991, 39-48.

48 Ј. Радонић, *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, Београд 1911, 615.

49 Можда је на њему стајала и икона *Светог Николе са Стефаном Дечанским*, коју је 1741. године насликао Георгије Стојановић по поруџбини патријарха Арсенија Јовановића, јер је у натпису на њој било забележено да је урађена „за дворни иконостас", Б. Голубовић, *Георгије Стојановић*, Нови Сад 1990, 19, 42, сл. 37.

За састављање оваквог сликаног програма био је добрим делом искоришћен постојећи фонд слика, углавном оних пренетих 1739. из Београда, док су неке сигурно биле поручене уочи одржавања сабора у Карловцима. Без ближе ознаке, икона *Светої Николе* – да почнемо од ње – могла је бити било која од многобројних које су се налазиле у двору.[50] Највероватније је, међутим, реч о великој (132 x 230 см) и раскошној икони митрополита Мојсија Петровића, изведеној уљем на платну (сл. 4), која је првобитно била у Митрополитском двору у Београду.[51] Тамо се такође налазила у сали, међу шест великих икона на платну, и у попису 1733. је наведена као икона „Свјатаго Николаја с чудеси".[52] Кад је пренета у Карловце, вероватно је одмах заузела исто место у сали Патријаршког двора, где је била 1744. и где су је затекли пописивачи 1748. године. Што се *слике митрополита Мојсија Петровића* тиче, у опису Митрополитског двора у Београду помињу се два његова портрета, један у сали, а други у „кабинету са црвеним и жутим цветастим шпалиром".[53] Оба су била пренета у Карловце, и један се налазио у сали, а други у соби синђела Павла Георгијевића.[54] Сачуван је само један, рад непознатог мајстора, и он је данас у Музеју СПЦ у Београду (инв. бр. 3829). Тешко је рећи који је од њих био у сали Патријаршког двора, јер пописна комисија из 1748. није о њему забележила ништа опширније. Претпостављамо да је то био онај који се није сачувао, а који се и у Београду налазио у сали Митрополитског двора, јер је он био свечанији и портретисаног је приказивао у архијерејском одејанију и, изгледа, у целој фигури, судећи по опису из 1733. године: „контрафе архиепископа Мојсеја во окрутех, долг; на неј чрн рам, фајн, велики, амали златом молован".[55] Сачувани допојасни портрет митрополита Мојсија, димензија 70 x 93 см, више је одговарао мањој просторији, па је вероватно он био у кабинету у Београду,[56] а касније, у Карловцима, у соби синђела

50 У Митрополитском двору у Београду било је чак једанаест икона Светог Николе (Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације*, 126-128, 131, 149, 154), док су у сумарнијем попису Патријаршког двора у Карловцима изрично поменуте само две (С. Гавриловић, *Списи из заоставштине патријарха Арсенија*, 82-83), иако их је сигурно било више.

51 Сада је власништво Музеја СПЦ; икону је објавила Ј. Тодоровић, *нав. дело*, сл. на стр. 670.

52 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације*, 128. Тада је била још репрезентативнија него данас, јер је имала „фајн рам, чрн, велики, амали фајн, златом украшен".

53 *Исто*, 128-129.

54 С. Гавриловић, *Списи из заоставштине патријарха Арсенија*, 82-83.

55 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације*, 128.

56 Ту је овако описан: „Контрафе, плаветан одјејанијем, покојнаго а(рхиепископа) М(ојсеја), со фајн чрном, великим и молованим, златом позлаштеним", Р. М. Грујић, *исто*, 129. На сачуваном портрету се заиста јако истичу плави делови његове одеће. О њему вид. О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 92, кат. бр. 144; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 166, сл. 10.

Павла Георгијевића. Кад је реч о *портрету Ђорђа Бранковића*, зна се да је он такође постојао у Београду, јер је у великој соби до дворске црквице забележен „контрафе деспота Бранка (sic) на платну и рами зеленој“,[57] па је могао бити пренет у Карловце и смештен у салу Патријаршког двора. Колико нам је познато, постоје четири Бранковићева портрета из XVIII века, три сликана и један бакрорезни, и сви приказују портретисаног до појаса у овалном медаљону.[58] Само један од њих, најстарији, и по којем су рађени сви остали, потиче из Сремских Карловаца, а сада је у Музеју СПЦ у Београду (инв. бр. 3892), величине 61 x 76 см (сл. 3). Датује се око 1750. године,[59] али би могао бити и деценију-две старији.[60] Зато претпостављамо да се вероватно овај портрет налазио најпре у Београдском, а затим у сали Карловачког двора. Најзад, у кабинету с једним од портрета митрополита Мојсија Петровића и портретом принца Евгенија, налазила се и „1 фигура арма србскаго царја Стефана, с черном рамом“.[61] Можда је иста с Душановим Wappen-Bild у сали Патријаршког двора у Карловцима, ту затеченим 1748. године,[62] али то не можемо да тврдимо, јер се слика није сачувала, па не знамо ни да ли је била пренета у Карловце, ни како је изгледала и у којој је техници била изведена.

Овај низ слика, настао још за потребе Београдске резиденције, добио је у Карловцима 1744. нову функцију, уграђивањем у контекст идеолошко-пропагандног оквира саборног прихватања потврда привилегијалних слобода. Недостајали су само портрети двеју личности, најзаслужнијих за то, Арсенија III Чарнојевића и Арсенија IV Јовановића Шакабенте, чије је заслуге наглашено истицала и краљица Марија Терезија у свом акту. Додуше, тадашњи патријарх је већ имао неколико портрета, неке од њих вероватно и у свом двору у Карловцима, од којих је једино датован, у 1740. годину, онај из манастира Шишатовца, сада у Музеју Срема у Митровици, с мањим изменама поновљен неколико пута.[63] На њима је патријарх насликан допојасно, како придржава панагију или крст на грудима. Ово су,

57 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације*, 130.

58 О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 30, кат. бр. 12; Иста, *Портрети Срба XVIII века*, 110-111.

59 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 241, 264, сл. 1.

60 На то нас наводи околност што су око портрета исписани име насликаног, место и датум смрти, а доле у натпису око грба, његова врло опширна и китњаста титула, на српском и латинском. Да је портрет настао после 1743. на њему би вероватно било забележено преношење Бранковићевих моштију у Крушедол, као што је то учињено на једном његовом млађем портрету (вид. О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 30, кат. бр. 13), који је својевремено био у Карловцима, а сада се налази у Повијесном музеју у Загребу.

61 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације*, 129.

62 С. Гавриловић, *Списи из заоставштине патријарха Арсенија*, 82.

63 О. Микић, *Портрет Срба у XVIII веку*, 55-57, кат. бр. 58-62; Иста, *Портрети Срба XVIII века*, 73, 136-139.

међутим, иконографијом и величином биле доста скромне слике, очигледно неприкладне да на прави начин репрезентују величину и значај патријарха на предстојећем сабору. Због тога је од неког доброг сликара, вероватно из Беча, наручен изузетно свечани и парадни портрет, скоро у целој фигури[64] (чува се у Музеју СПЦ, димензије 112 x 148 см) (сл. 2), који је „ставом, гестом и атрибутима саграђен у формули репрезентативног владарског портрета хабзбуршких династа" и он је „одређивао хијерархијски статус који улива респект".[65] Портрет је настао 1744. године,[66] свакако у првим месецима, и нема сумње да је био намењен сали у којој је требало да заседа Црквено-народни сабор.

Патријаршија у Карловцима највероватније није поседовала сликани портрет Арсенија III Чарнојевића, већ само његову бакрорезну представу.[67] Стога је Јову Василијевичу поверено да по њој уради велики портрет уљем на платну, који је он завршио до 3. марта 1744. Нема разлога за сумњу да је сликар у основи поновио графички предложак, уз додатак више појединости које су приказаном лику дале савременији изглед и наглашенију репрезентативност. Поређењем Чарнојевићевог портрета с портретом Арсенија Јовановића одмах пада у очи сродна композициона поставка, али се уочавају и огромне разлике: први је схваћен више као икона, представљен је у пуном литургијском одејанију и у десној руци има архијерејски крст, док је Шакабентин портрет неупоредиво раскошнији, патријарх је у свечаној ванбогослужбеној одећи и благосиља именословно. Сличност, макар и површна, очигледно је намерно тражена, како би се подвукла веза између двојице архијереја, исказана и речима на портрету Арсенија Чарнојевића, док је све остало другачије и показује да они припадају различитом времену.

Ангажовање Јова Василијевича на допуњавању сликаног програма простора намењеног одржавању сабора није се, изгледа, ограничило само на израду портрета Арсенија Чарнојевића. Наиме, нашим истраживањем смо покушали да докажемо да су сачуване скоро све слике које су се налазиле у саборској дворани, и ту забележене 1748. године, осим царских

---

64 Пописна комисија је 1748. забележила да је „in Lebensgrösse", С. Гавриловић, *Списи из заоставштине патријарха Арсенија*, 82.

65 М. Тимотијевић, *Портрети архијереја*, 166. О овом портрету вид. и: В. Петровић – М. Кашанин, *нав. дело*, 78; О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 55, кат. бр. 57; Иста, *Портрети Срба XVIII века*, 73, 137.

66 На полеђини је била записана 1744. година, сада невидљива (О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 73, нап. 43). У овакво датовање портрета не треба сумњати, јер га је Георгије Стојановић чак три пута поновио 1745-1746. године, вид. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 219-220, 345-347, сл. III, 198-199.

67 Приликом пресељења ствари из Београда у Карловце забележен је и један „образ патријарха Арсенија на бакару", Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације*, 145.

портрета, можда портрета митрополита Мојсија Петровића и слике цара Душана, споменуте као das Wappen-Bild des seel(igen) Czaaren Stephani. Она, међутим, није изгубљена, и треба је препознати у алегоријско-хералдичкој слици *Цар Душан*, која се сада налази у Збирци Јоце Вујића у Народном музеју у Београду (инв. бр. НМ ЈВ 150/J.B. I 99) (сл. 5). Сликана је уљем на платну, димензије су јој 80 × 141,5 см и доста је оштећена, али одлично рестаурисана. Објављена је и тумачена неколико пута, датована око 1750. године и приписана непознатом сликару из круга Јова Василијевича.[68] Све, међутим, указује да у њој треба видети рад самог Василијевича, а не неког његовог ученика или следбеника. Прецизно цртане фигуре и њихова меко заобљена лица, код неких анђела благо деформисана, особине су Јова Василијевича, као што су то и расветљене боје, бледоружичаста на инкарнату и позадини и плавичаста на брдовитом пределу и облацима. Веома су карактеристични његови спрегови црвених и тамноплавих површина и шарање драперија танким златним линијама у виду гранчица и цветова. Склоност ка декоративном и површинском третману видљива је у целини и у појединостима слике. Поред особеног танког и мало издуженог струка анђела, слику са другим Василијевичевим радовима спајају и његове препознатљиве физиономије анђела и младих особа на иконама, а посебно на зидним сликама у Крушедолу.

Добро је претпостављено да је слика урађена за патријархову Карловачку резиденцију,[69] а кад знамо да је таква слика заиста тамо била 1748, уверени смо да се у сали двора налазила и 1744. године, са другим старијим или тада урађеним сликама. Њен наручилац је несумњиво био патријарх Арсеније Јовановић, јер је она савршено исказивала његов верско-политички програм: улепшани лик цара Душана васкрсавао је мисао о српском царству; он је, као неки свети ратник, у барокној реинтерпретацији тријумфалног победиоца над неверницима, овенчан победним венцем, палмином гранчицом и круном из руку анђела; он је владар над многим областима, чији су грбови у виду венца поређани око њега.[70] Амбле-

68 Л. Шелмић, *Збирка Јоце Вујића. Каталог слика, скулптура и цртежа*, Београд 1989, 25-26, 48, кат. бр. 50; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 228-229, сл. 18; Исти, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, у: Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 425-427, сл. 15 (грешком замењена легенда са следећом сликом).

69 М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra*, 425. Свакако је одатле однета пре 1916. кад ју је откупио Јоца Вујић од Петра Крстоношића, препродавца уметничких дела, а потом је рестаурисао Кутнер Геза из Будимпеште (Л. Шелмић, *Збирка Јоце Вујића*, 25-26). Са још 250 других слика власник је 1932. поклонио Београдском универзитету (вид. Д. Кириловић, *Које је слике поклонио Јоца Вујић из Сенте Београдском универзитету*, Зборник Матице српске – серија друштвених наука 8, 1954, 161, где је слика наведена као дело Христофора Жефаровића), а 1949. године је доспела у Народни музеј.

70 М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra*, 406, 425-426.

матском иконографијом и царском титулом исписаном у картуши у дну слике,[71] Стефан Душан је показан као владар који је у прошлости заокружио територије на које садашњи патријарх основано полаже право. Душан је на слици обележен као цар „српског, грчког, бугарског царства и целог Илирика“, титулом која, разуме се, нема историјску тачност, али је прилагођена стварности XVIII века и патријарховим потребама, јер је Арсеније IV архиепископ, односно патријарх „свих Срба, Бугара, западног Поморја, Далмације, Босне, обе половине Дунава и целог Илирика“, па га је и краљица Марија Терезија потврдила да буде патријарх и „истински црквени поглавар целокупног свештенства и народа расцијанског који борави у нашим наследним краљевствима и покрајинама“.[72]

У време одржавања сабора у Карловцима патријарху је била потребна слика која ће, у склопу сложеног сликаног програма саборске дворане, идеолошко-пропагандним језиком барокне реторике, јасно исказивати његова и права његовог народа, као што му је то било потребно и три године раније (1741), приликом његовог првог потврђивања за патријарха, а што је нашло прецизан одраз у тада штампаној *Стематографији*. У Патријаршком двору се сигурно није налазила таква слика (рекли смо да није познато да ли је ту уопште била, и каква је била, поменута „фигура арма србскаго царја Стефана“), па ју је патријарх наручио од Јова Василијевича и наложио му да бојама и на платну понови графичку представу из Жефаровић-Месмерове *Стематографије*.[73] Сликар је то учинио веома успешно, држећи се у највећој мери графичког предлошка, али је унео и одређене измене у композицију и, свакако не самовољно, у садржину представе. Слика је добила издужен облик, у виду раскошне барокне картуше, оивичене златним орнаментом, коју носе два анђела, а цела представа лебди на небеској позадини. Цар Душан је у односу на графику представљен млађим, с упадљиво улепшаним лицем, а ранији натпис „Силни Стефан“ уклоњен је с врха и замењен пуном Душановом титулом с податком о његовом царствовању у картуши на дну слике, па је тако изостављен морализаторски библијски текст који је постојао на бакрорезу. Грбови око цареве представе на коњу су задржани, али је њихов редослед донекле измењен. У десном доњем углу изостављен је грб Царства од Немање устављеног (замењен грбом Македоније), јер је слика ослобођена контекста *Стематографије* и прослављa у првом реду цара

71 Натпис је доста оштећен, али се углавном може прочитати (оштећена места допуњујемо у заградама): peqat$ ©.go//stefana nema(n)e ç¡r(ä или stva)//s(er)b(sk)ago greq(esk)a(g)o//bolg(ar)skago, i vsego//(j)llzrjka i proqaä.//ç¡rstvova v leto g¡ne// нечитљиво, можда a t l .

72 Д. Давидов, *Српске привилегије*, 104.

73 *Стематографија. Изображеније оружиј илирических, изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, приредио Д. Давидов, Нови Сад 1972, s. p.

Душана, који је, уосталом, у натпису назван Немањом Шестим. Тај грб и круна у доњем делу бакрореза замењени су на врху слике величанственом хералдичком представом, хибридном по структури, изведеној у најчистијем барокном виду. На тај начин, слика је – у односу на њен бакрорезни узор – постала још више упечатљива и свечанија, а њене поруке јасније. Њеној репрезентативности су доприносиле и знатне димензије, којима се скоро потпуно изједначила с портретом Арсенија Чарнојевића. Уосталом, све слике у сали Патријаршког двора биле су и својом величином примерене простору и важности догађаја у којем су на свој начин учествовале.

Ове две слике, *Цар Душан* и *Портрет Арсенија Чарнојевића* показују, с оним што о њему од раније знамо, да је Јов Василијевич боравио и радио у Сремским Карловцима у другој половини 1743. и почетком 1744. године. Пошто су обе урађене за потребе предстојећег сабора, а знамо и наручиоца једне од њих, можемо без већег ризика да закључимо да је у Карловце дошао на позив патријарха Арсенија Јовановића са циљем да изведе оне слике које ће красити саборску дворану, а којих у Патријаршкој резиденцији није било. Било је то свакако убрзо после 26. јуна 1743, кад је стигло одобрење краљице Марије Терезије о одржавању Црквено-народног сабора у Карловцима. Тако треба и разумети речи патријарха од 5. јула о искусном иконописцу, Московиту Јову, који је тада у двору („при нами") „писао образе". Јов Василијевич је у том часу сигурно био најбољи сликар у Карловачкој митрополији, па је патријархов избор био лако разумљив. Од лета 1743. до почетка марта 1744. сликар је у Карловцима сигурно урадио већи број слика, за којим тек треба трагати. Могуће је да је баш у ово време настао и портрет патријарха Арсенија Јовановића (сада у Епископском двору у Сентандреји) који му се приписује.[74] У Карловцима је сигурно око себе окупио и више младих сликара којима је преносио своју вештину сликања, јер нема сумње да су патријархов позив надареним сликарима да дођу на обуку иконописцу Јову многи прихватили, пре свих Василије Остојић, Никола Нешковић, Јанко Халкозовић и Теодор Стефановић Гологлавац.

У сваком случају, биографија Јова Василијевича сада изгледа нешто јаснија. Судећи по његовим сачуваним делима, у Карловачкој митрополији се појавио 1742. године. За Живана Пиварова или Пиваровића и Георгија Атанацковића из Сенте завршио је 23. априла те године иконе на троновима у Бођанима, а 30. маја, изгледа исте године, малу икону *Вазнесења* за патријарха Арсенија Јовановића.[75] Био је то, колико се зна, и први сликарев

74 О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII веку*, 57, кат. бр. 62; Иста, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, Сентандрејски зборник 1, 1987, 53; Иста, *Портрети Срба XVIII века*, 73-74, 138-139.

75 Икона је с правом приписана Јову Василијевичу, али погрешно датована у 1740. годину (Љ. Аћимовић, *нав. дело*, 99-101), што је, међутим, безрезервно прихваћено у науци.

додир с патријархом. Између 2. децембра 1742. и 2. марта 1743. урадио је несачувану икону за Латинско-словенску школу у Петроварадинском шанцу. Затим је, бар од 5. јула исте године до почетка марта 1744, опет радио за патријарха Арсенија Јовановића, у оквиру припрема за предстојећи Црквено-народни сабор. У лето 1745. сликао је престоне иконе у манастиру Крушедолу, по поруџбини игумана Хаџи Исаије Грабовчанина, а после тога (између 1745. и 1748) престоне иконе на иконостасу у Бођанима. Његови последњи радови биле су зидне слике у цркви манастира Крушедола: осликавање припрате је с ученицима можда започео 1749. и сигурно завршио 1750. године о трошку новосадског житеља Рацка Јовановића, док је рад у олтару окончао у октобру 1751. године, за ктитора темишварског епископа Георгија Поповића. После тога му се губи траг, па се претпоставља да је напустио Карловачку митрополију.

Последње слово у записаној години је оштећено и биће изгледа v, с бројном вредношћу 2, па је Никола Кусовац (*Српско сликарство XVIII и XIX века. Каталог Збирке Народног музеја – Београд*, Београд 1987, 34) у праву што икону датује у 1742. годину (једино у његовом читању 1. мај треба исправити у 30. мај).

Branislav TODIĆ

JOV VASILIJEVIČ IN KARLOVCI 1743-1744

Summary

Art historians have already defined the place Ukrainian painter Jov Vasilijevič merits in the transformation of Serbian art in the 18th century. During a short stay in the Karlovci Metropolis between 1742 and 1751, he made a crucial contribution to the metamorphosis in Serbian painting, guiding it from faded and obsolete post-Byzantine forms to the modern trends of the Baroque. In this endeavour he had the open support of the highest ecclesiastical circles. In 1743, Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta engaged a fierce confrontation with the poorly trained icon painters and called all those with artistic talent to come and train under the painter Jov, who was then working for him at his seat in Sremski Karlovci. This is one of the rather rare, reliable pieces of information about this painter. Numerous works have been attributed to him but, until now, nothing was discovered that clearly bore his signature.

This study is an endeavour to reveal what Jov Vasilijevič painted for Patriarch Arsenije IV in Karlovci from July 1743 till March 1744. Our starting point was the portrait of Patriarch Arsenije III Čarnojević (which is kept in the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade), which was only assumed to have been the work of Vasilijevič, till now. We managed to distinguish fragments of his signature on the portrait and were able to substantiate it, thanks to some unpublished archive information, so at least one painting signed by Jov Vasilijevič is now known. An analysis of the extensive inscription on it led us to conclude that not only was it completed on March 3, 1744 and the client who ordered the painting was the then Patriarch Arsenije IV - which we already knew - but it was painted for the requirements of the Church and National Assembly in Karlovci in 1744. This was an extremely important assembly, convened in order to ratify the privileges granted to the Serbian Church and the Serbian people in the Habsburg Monarchy, by Queen Maria Theresia in the spring of 1743.

An attempt was made to reconstruct the painted programme in the hall of the Patriarch's palace in Karlovci where the assembly took place, and identify the paintings - portraits, icons, emblematic and allegorical presentations - with the many works that are still in existence today. Among them was an emblematic painting of the emperor Stefan Dušan (now in the National Museum in Belgrade), which was dated to around 1750 and until now attributed to an unknown painter. A thorough analysis revealed that it was painted by Jov Vasilijevič, either in the second half of 1743 or the beginning of 1744. We concluded that Patriarch Arsenije IV commissioned Jov Vasilijevič, then the best painter in the Karlovci Metropolis, to produce several paintings for the forthcoming assembly in his residence from June 1743 till March 1744. Beside the other paintings in the area of the hall, they constituted a painted, ideological propagatory framework for this assembly. They were devised and performed completely in accordance with the ecclesiastical and political programme of the then Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta.

1. Јов Василијевич,
   Портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића, 1744,
   Музеј Српске православне цркве, Београд

1 Jov Vasilijevič,
Patriarch Arsenije III Čarnojević, 1744,
Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade

2. Непознати мајстор,
   Портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, 1744,
   Музеј Српске православне цркве, Београд

2 Unknown painter,
Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta, 1744,
Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade

3. Непознати мајстор,
Портрет грофа Ђпрђа Бранковића, вероватно пре 1730, Музеј Српске православне цркве, Београд

3 Unknown painter,
Portrait of Count Djordje Branković probably before 1730, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade

4. Непознати мајстор,
Икона светог Николе, пре 1726, Музеј Српске православне цркве, Београд

4 Unknown painter,
Icon of St. Nicolas, before 1726, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade

5. Јов Василијевич, Цар Душан, 1743-1744,
Народни музеј – Збирка Јоце Вујића, Београд

5 Jov Vasilijevič, Emperor Dušan, 1743-1744,
National Museum - Joca Vujić Collection, Belgrade

Љиљана СТОШИЋ

УДК 73/76.046.3"17/18"
908(569.441)
821.163 41.09–992

БИБЛИЈА ЕКТИПА И ЖЕФАРОВИЋЕВО „ОПИСАНИЈЕ ЈЕРУСАЛИМА“

Жефаровићево *Описаније Свјатаго Божија Града Јерусалима* (Беч, 1748) које је одобрио и благословио карловачки архиепископ и митрополит Исаија Антоновић, а наручио Симеон Симоновић, јерусалимски архимандрит и чувар Светог гроба, већ деценијама заокупља пажњу српских историчара, историчара књижевности и уметности[1], да би 1973. године добило и своје фототипско издање[2], са историјским предговором и описом илустрација. Ходочаснички путеводитељ кроз јерусалимска и палестинска „света и богопроходна места“ прати и допуњује 70 илустрација – бакрореза. Осим зидина, кула, чудотворних и култних места, храмова и манастира Светог града и његове околине, у књизи се налази и више библијских композиција за које је претпостављено да су позајмице из западноевропских илустрованих библија. Сада се поуздано може рећи да је једна од њих уједно и најомиљенији сликарски приручник српских мајстора XVIII века, *Библија Ектипа* (*Biblia Ectypa*) Кристофа Вајгла

1 Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд 1923, 184; P. Kolendić, *Džefarović i njegovi bakrorezi*, Гласник Историског друштва у Новом Саду 4, Ср. Карловци 1931, 43; С. Матић, *Још једно Описаније Јерусалима*, Прилози за језик, књижевност, историју и фолклор, XIV 1-2, Београд 1934, 181; Б. Ковачевић, *Стари српски вођ кроз Јерусалим*, Библиотекар VI, Београд 1954, 17-22; Д. Медаковић, *Христофор Жефаровић*, Летопис Матице српске, књ. 389, св. 3, Нови Сад 1962, 241; А. Е. Тахиаос, *Једно мало познато дело Христофора Жефаровића*, *Прилоі историји грчко-српских културних односа,* Историјски часопис САНУ XIV-XV, Београд 1965, 347-360; Б. Ковачевић, *Prolegomena Zephariana Грчко-турско Описаније Јерусалима са Жефаровићевим гравирама – Цефаровић, Зефар, Дзефар – Ђорђе Жефаровић – Данило Жефаровић – Виктор Иванов Зефаровић,* Зборник Матице српске за књижевност и језик 20/2, Нови Сад 1972, 236-239; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 154-155, 290-295, сл. 95-98.

2 Д. Давидов (прир.), *Описаније Јерусалима,* Нови Сад 1973.

(Christoph/or/ Weigel, Аугзбург, 1695)[3], чији је добро очувани примерак, својевремено лично власништво сликара Јована Четиревића Грабована, поверен на чување библиотеци Народног музеја у Београду.[4]

Назив *Библија Ектипа* (грч. *εκ-τυπόω* – обликовати, насликати) и дословно значи *Илустрована* или *Библија у сликама,* мада њено проширено описно значење (грч. *κτυπέω*, *κτύπος*), преко ознака за нешто што громко тутњи и оријашки прашће на подобије врховног Бога и Громовника, Зевса, сеже и до мајестетичких придева какви су *Божанска* или *Узвишена*. На 212 листова, подељених у три одељка с уводним целостраничним гравирама, са по четири бакрореза распоређена на свакој предњој страни, подробно су илустроване старозаветне и новозаветне сцене од *Стварања света* до визије *Небеског Јерусалима*. Посебну пажњу у Старом завету Вајгл поклања композицијама чији су главни протагонисти: Ноје, Аврам, Јосиф, Мојсије, Исус Навин, Самсон, Авесалом, Давид, Соломон, Илија, Исаија, Језекиљ, Јеремија и Данило. У новозаветном одељку превагу добијају и потанко се илуструју: Блаженства, Дела милосрђа, Оченаш и Христове параболе, исцељења, искушења, муке и страдања. Посебне гравире посвећене су дванаесторици Јаковљевих синова, дванаесторици Христових ученика и Богородици, генеалогији од Адама до Соломона и дванаесторици старозаветних великих и малих пророка. Свега на по неколико или на по само један бакрорез сведена су Дела апостолска, посланице и Апокалипса, коју, осим поменутог *Небеског Јерусалима*, чине још гравире са сотоном у ланцима и анђелима - трубачима. Од старозаветних апокрифних личности и историја илуструју се Јудита и Холоферно, арханђел Рафаило и Товија, пророк Варух и Макавеји. Будући да неке сцене приказују исте или сукцесивне новозаветне догађаје (*Преображење*, *Молитва у Гетсиманском врту, Тајна вечера, Ношење крста, Васкрсење Христово* по Матеју и Луки, Марку и Јовану), оне представљају удвојене, мада композиције виђене из различитих видних поља и психолошких углова.

Гравире су углавном непотписане, али местимично имају ознаку да су рађене по предлошку или нацрту (delineavit) Јакоба де Сандрарта (*Прање ногу, Христос пред Кајафом, Христос пред Пилатом, Ношење крста, Свети Јован Крститељ*), односно, Г. К. Ајмарта (*Поклоњење мага, Крштење Христово, Истеривање трговаца из храма, Преображење*). Све сцене носе у заглављу називе исписане на латинском, док се на право-

3 Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, 76.

4 Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, Зборник радова Народног музеја IV, Београд 1964, прештампано у *Путеви српског барока*, Београд 1971, 156.

угаоној картуши испод бакрореза налазе легенде и односна би-блијска места изгравирана на немачкој готици. Примерак *Библије Ектипе* сликара Јована Четиревића Грабована, испод бакрорезног рама сваке композиције, има калиграфски исписане наслове композиција на грчком, а понегде, испод њих, подједнако добро и на славеносрпском (*Истеривање Адама из раја, Каин устаје да убије Авеља*). На празним полеђинама листова 17 и 82 налазе се и два Грабованова изузетно ве-што израђена цртежа тушем: барокно компонована *Света Тројица* и анатомска студија *људске лобање с ребрима*.

Како је то већ примећено, *Библија Ектипа* је као графички предложак у српском сликарству XVIII века први пут запажена 1745. године, када ју је непознати, вероватно украјински мајстор, користио приликом израде крушедолске престоне иконе *Благовести са светитељима*[5]. Само годину дана касније, 1746, на аугзбуршке гравире угледа се и Жефаровић при бакрорезању плоче *Богојављење*, изводећи два медаљона испод централне представе, *Благовести Захарији* и *Сусрет Марије и Јелисавете*[6]. Зависност од Вајглове Библије Жефаровић показује и на својим каснијим бакрорезима: *Силазак у Ад* (1751), *Распеће Христово и страдања апостола* (1751) и *Богородица Олимпијска*[7] (1752). Чињеница да је „илирико расијански /сербскиј/ обшчиј зограф" и на неким својим каснијим гравирама (*Распеће*, 1750) понављао иконографска решења из *Описанија Јерусалима* (1748), али и њихово пажљивије међусобно упоређивање, подупиру закључак да је он приликом ликовног уобличавања хаџијског водича по Јерусалиму морао имати далеко активнију улогу од досад претпостављене и потцењене, /бакро/резачке. Сем Жефаровића, само је још Захарија Орфелин у два наврата посегао за Вајгловим библијским корпусом (*Света Тројица и арханђео Михаило*, 1758. и *Сабор светих бесплотних сила*, 1761)[8], чиме се исцрпљује списак српских гравира XVIII века рађених по овом предлошку. Из овога се лако уочава да се баш Жефаровић у свом графичком опусу, за разлику од сликарског, најчешће држао Вајглових библијских илустрација. Мање одана традицији од савременог сликарства, српска графика се, првенствено захваљујући

5 Љ. Стошић, *нав. дело,* 38, таб. II и VI.

6 *Исто,* 39, 76.

7 М. Јовановић, *Жефаровићева гравира „Богородица Олимпијска" и „Biblia Ectypa"*, Зборник Музеја примењене уметности 8, Београд 1962, 85-90.

8 Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 287. Утврђујући Орфелинову зависност од Библије Јохана Улриха Крауса Аугзбург, 1694, Р. Михаиловић пропушта да уочи како је Орфелин приликом рада на бакрорезу *Света Тројица и арханђел Михаило* чак три гравире извео дословно се држећи опробаног Вајгловог предлошка: *Гостољубље Аврамово (Старозаветна света Тројица), Јаковљев сан* и *Борба Јакова с анђелом*.

својим техничким могућностима, далеко брже модернизовала и у захукталом процесу барокизације неупоредиво лакше удаљавала од уврежених стилских схватања и иконографских канона[9].

Хаџијске „поклоничке“ књижице о Светој Земљи код православних балканских народа већ у поствизантијском периоду, од друге половине 17. века, добијају, осим текстуалног, путописно-информативног, и свој илустровани, испрва минијатурисани, а потом, током XVIII века, и штампани део. Код Срба је први сликовни *Поклоник* или *Опис светих места Палестине* (1662)[10] написао и са 34 илустрације илуминирао Хаџи Гаврило Тадић из Сарајева, а код Грка лекар Данило у последњој четвртини XVII века калиграфски, са 31 позлаћеном минијатуром и иницијалима, украшава више јерусалимских *Проскинитариона*[11]. Сви они, како се тврди, дугују свој настанак грчким водичима по светим местима и Јерусалиму 17. века[12], али се на слична упутства „хаџија за хаџије“ може наићи и у украјинској барокној књижевности из истог периода, где је сусрет средњовековне књижевности са новијом, западноевропском, већ уродио плодом и новим уметничким родом. После Жефаровићевих бечких издања *Описанија Јерусалима* (1748, 1772, 1781) и *Проскинитариона* (1749, 1752), и Грци свој „поклонички водич“ штампају у истом граду, код издавача Јозефа Баумајстера (1787), копирајући бакрорезе нашег мајстора као узоре без премца[13].

У *Описанију* је највише оних бакрореза који врло скромним знањима о перспективним скраћењима и архитектонским пресецима покушавају да дочарају стварне изгледе знаменитих здања Јерусалима и појединих урбаних целина његове околине. Осим самостално, овакви схематизовани лајтмотиви и хаџијски путеводитељи служе и као позадинске или сценске кулисе за сложеније, библијске илустрације са фигуралним композицијама. Значајно умањујући ликовне вредности гравира старозаветног, новозаветног и апокрифног садржаја, архитектонско-декоративни ра-

---

9 М. Јовановић, *О графичком делу као предлошку у српској уметности XVIII века,* Зборник радова *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 193-194.

10 М. Харисијадис, *Неколико рукописа преписаних и илуминираних у Сарајеву почетком XVIII века,* Прилози за проучавање историје Сарајева, год. II, бр. 2, Сарајево 1966, 215, 248-249; М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век),* Београд 1970, 306; Д. Давидов (прир.), *Описаније Јерусалима*, 16-18.

11 A. Lazaridou, *Physician Daniel: Proskynetarion to the Holly City of Jerusalim*, *Post-Byzantium: The Greek Renaissance, 15th-18th Century Treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens*, /Exhibition Catalogue/, Athens 2002, 204-205.

12 У грчкој литератури већ су прештампани специјалистички радови и докторске дисертације на тему *Описа светих места* или *Проскинитариона* из 17-XVIII века. – в. Σ. Καδάς, *Οι Άγιοι Τόποι, Εικονογραφημένα προσκυνητάρια 17ου–18ου αιώνα,* Αθηνα 1998.

13 A. Lazaridou, *Proskynetarion to the Holy City of Jerusalim, Vienna 1787 (Published by Iossepos Baumeister), нав. дело,* 208-209.

мови и шаблони у *Описанију* уједно су и главни разлог стручних ставова о Жефаровићевим „неукусним“ и „компилаторским“[14] сликама за ову књижицу и приписивању њених цртежа неуједначеним рукама више непознатих аутора, међу којима је вероватно било и Грка.[15]

Огољене и поједностављене ведуте јерусалимских и палестинских светиња и храмова, као и већина великопразничних сцена смештаних унутар или уз њих (*Васкрсење, Полагање Христово у гроб, Распеће, Силазак Светог Духа, Тајна вечера, Успење Богородице, Вазнесење Христово*), у Жефаровићевом *Описанију* с разлогом се нису тражиле баш у немачком иконографском предлошку[16] сасвим другачије врсте и намене. Али, тамо где се штури текст хаџијског водича морао илустровати дотад невиђеним библијским догађајима у краткој историји српске гравире, предлошци не само да су нађени у прослављеним графичким срединама, какав је и аугзбуршки Вајглов атеље, већ се и начином њиховог коришћења у *Описанију* у правом смислу утире пут. По страничном реду појављивања у књизи, у питању је већина сцена, и то: *Жртва Аврамова, Христос се јавља Марији Магдалени, Христос проповеда у храму, Исцељене раслабљеног, Христос пред Пилатом, Исцељење слепог, Јудин пољубац, Молитва у Гетсиманском врту, Васкрсење Лазарево, Кушање Христово на гори, Крштење Христово, Христос и Самарјанка, Благовести, Преображење, Светог Илију буди анђео, Уходе у земљи Хананској, Пут у Емаус*[17].

У *Описанију* се бакрорез *Жртва Арамова* издваја по највећој сличности са одговарајућим предлошком из Библије Ектипе (Пост. 22, 2-14). Понављајући ову библијску композицију за своју потоњу гравиру, *Распеће Христово и страдања апостола* (1751), Жефаровић одступа од истог графичког предлошка једино у детаљима какви су додавање Аврамових чизама и бујне околне вегетације. Сличност граверског поступка и истоветност иконографске грађе за ову сцену толики су да уверавају како их је резала једна, већ веома искусна Жефаровићева рука. С друге стране, ретко илустрована старозаветна сцена *Уходе у земљи Хананској* (Бр. 13 24-25) лако се пореди са колико усамљеним толико удаљеним сликарским паралелама (припрата цркве Светог Јована Претече у Јарослављу).[18]

---

14 P. Kolendić, *Džefarović i njegovi bakrorezi,* 43-44.

15 Д. Давидов (прир.), *Описаније Јерусалима,* 48-50.

16 Да је и овде реч о замењивању традиционалних, позновизантијских, новим узорима, потврђују сцене попут *Васкресења, Распећа, Силаска светог Духа* и *Тајне вечере,* са несумњивим западњачким иконографским решењима (Христов „излазак“ из гроба, присуство сатника Лонгина и Богородице, као и дијагонално постављен сто за апостоле) и нетипичном живом гестикулацијом и мимиком приказаних јеванђељских личности.

17 Уп. Љ. Стошић, *нав. дело*, 76 (нап. 225).

18 В. Г. Брюсова, *Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века*, Москва 1983, сл. на стр. 104.

Било да су смештене у ентеријеру или екстеријеру, све остале фигуралне сцене одликује плошност и готово позоришна театралност, а у односу на Вајглове гравире, издваја их изразито поједностављење радње и места, положаја и гестова приказаних ликова. Христов нимб је, за разлику од светлосног исијавајућег круга на коришћеном предлошку, по правилу крстаст. Осим у случају Самарјанке, женски ликови, попут Богородице и Марије Магдалене, приказују се покривених глава и тела, у смерним позама. Мушки ликови болесних (раслабљени) и упокојених (четвородневни Лазар), супротно графичким узорима, разголићених су плећа и стомака, али покривених ногу. Приказане мушке капе са посувраћеним ободом у облику турбана, дубоке чизме и кратка одела, као и општи систем наглашеног драпирања, у несумњивој су зависности од Вајгловог библијског корпуса бакрореза. Посезање за век и по старијим немачким предлошком одражава се у понављању архитектонских (аркаде, колосални стубови, овални прозори са заштитном мрежом, балдахини) и пејзажних кулиса (палме, чемпреси), а везаност за поједини графички лист испољава се и у преношењу и привржености детаљима какви су, на пример, војничке хелебарде и кациге-перјанице или дрво накривљено под углом од 45 степени.

У иконографске посебности и занимљивости *Описанија* спадају и књига, уместо преслице, у Богородичиној левој руци у сцени *Благовести*[19], као и, колико је познато, први потпуни мушки акт у српској уметности, обнажена фигура пророка Исаије у сцени његовог страдања. Уколико се за ове појединости може рећи да своје појављивање дугују западноевропским узорима, полумесец са роговима извијеним на горе[20], уместо крста или поред крста, као завршни украс на куполама појединих архитектинских здања (храм Пресветог гроба Христова, Свети Сион, манастир Светог Онуфрија, улазна кула у град иза сцене са светим Варухом, звоник на храму уз сцену *Благовести*), детаљ је надахнут приручницима сасвим друге провенијенције, уколико не и плод личног Жефаровићевог бављења у Светом граду Јерусалиму.

Жефаровићево коришћење аугзбуршке *Библије Ектипе* при изради гравира за *Описаније Јерусалима,* уједно је и кратки или мали историјат одјека овог графичког предлошка у српском бакрорезу XVIII века.

---

19 М. Тимотијевић, *Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века,* Свеске Друштва историчара уметности СР Србије 16, Београд 1985, 61.

20 За Жефаровићевог савременика, Г. Ст. Венцловића, Месец је варварско знамење и турски белег. – в. Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу, Легенде, беседе, песме* (прир. М. Павић), Београд 1996, 126-128 (*Молитва против урока* и *Турска луна*).

Ljiljana STOŠIĆ

BIBLIA ECTYPA AND ŽEFAROVIĆ'S OPISANIJE JERUSALIMA

Summary

Less strongly committed to tradition than painting, the Serbian art of printmaking modernized much faster and, in the process of baroquization, far more easily moved away from the traditional stylistic conceptions and iconographic canons.

Žefarović's use of Christoff Weigel's Augsburg Biblia Ectypa (1695) as a model for the copperplate engravings for his pilgrim's guide to the Holy City of Jerusalem (Opisanije Jerusalima or Proskynitarion) provides an opportunity to track the change and the echoes of this model in eighteenth-century Serbian printmaking.

1. *Жртва Аврамова*
(Библија Ектипа, 1695)

1 *Abraham's Sacrifice*
(Biblia Ectypa, 1695)

2. *Жртва Аврамова* (Описаније Јерусалима, 1748)

2 *Abraham's Sacrifice* (Opisanije Jerusalima, 1748)

3. *Христос се јавља Марији Маїдалени*
(Библија Ектипа, 1695)

3 *Christ appearing to Mary Magdalene*
(Biblia Ectypa, 1695)

4. *Христос се јавља Марији Маїдалени* (Описаније Јерусалима, 1748)

4 *Christ appearing to Mary Magdalene*
(Opisanije Jerusalima, 1748)

5. *Исцељење раслабљеноī*
(Библија Ектипа, 1695)

5 *Healing of the paralytic*
(Biblia Ectypa, 1695)

6. *Исцељење раслабљеноī* (Описаније Јерусалима, 1748)

6 *Healing of the paralytic* (Opisanije Jerusalima, 1748)

7. *Христос пред Иродом*
(Библија Ектипа, 1695)

7 *Christ Standing Before Herod*
(Biblia Ectypa, 1695)

8. *Христос пред Пилатом* (Описаније Јерусалима, 1748)

8 *Christ Standing Before Herod* (Opisanije Jerusalima, 1748)

9. *Јудин пољубац* (Библија Ектипа, 1695)

9 *The Kiss of Judas* (Biblia Ectypa, 1695)

10. *Молитва у Гетсиманском врту* (Библија Ектипа, 1695)

10 *Christ Praying in the Garden of Gethsemane* (Biblia Ectypa, 1695)

11. *Јудин пољубац* и *Молитва у Гетсиманском врту* (Описаније Јерусалима, 1748)

11 *The Kiss of Judas and Christ Praying in the Garden of Gethsemane* (Opisanije Jerusalima, 1748)

12. *Васкрсење Лазарево* (Библија Ектипа, 1695)

12 *The Resurrection of Lazarus* (Biblia Ectypa, 1695)

13. *Васкрсење Лазарево* (Описаније Јерусалима, 1748)

13 *The Resurrection of Lazarus* (Opisanije Jerusalima, 1748)

14. Кушање Христово на гори (Библија Ектипа, 1695)

14 *The Temptation of Christ in the Desert* (Biblia Ectypa, 1695)

15. *Кушање Христово на гори* (Описаније Јерусалима, 1748)

15 *The Temptation of Christ in the Desert* (Opisanije Jerusalima, 1748)

16. *Крштење Христово*
(Библија Ектипа, 1695)

16 *The Baptism of Christ*
(Biblia Ectypa, 1695)

17. *Крштење Христово* (Описаније Јерусалима, 1748)

17 *The Baptism of Christ* (Opisanije Jerusalima, 1748)

18. *Христос и Самарјанка*
(Библија Ектипа, 1695)

18 *Christ and the Samaritan Woman*
(Biblia Ectypa, 1695)

19. *Христос и Самарјанка* (Описаније Јерусалима, 1748)

19 *Christ and the Samaritan Woman* (Opisanije Jerusalima, 1748)

20. *Благовести* (Библија Ектипа, 1695)

20 *The Annunciation* (Biblia Ectypa, 1695)

21. *Богородица* (Библија Ектипа, 1695)

21 *The Blessed Virgin* (Opisanije Jerusalima, 1748)

22. *Благовести* (Описаније Јерусалима, 1748)

22 *The Annunciation* (Opisanije Jerusalima, 1748)

23. *Преображење* (Библија Ектипа, 1695)

23 *The Transfiguration* (Biblia Ectypa, 1695)

24. *Преображење* (Описаније Јерусалима, 1748)

24 *The Transfiguration* (Opisanije Jerusalima, 1748)

25. *Уходе у земљи Хананској* (Библија Ектипа, 1695)

25. *Spies in the Land of Canaan* (Biblia Ectypa, 1695)

26. *Уходе у земљи Хананској* (Описаније Јерусалима, 1748)

26 *Spies in the Land of Canaan* (Opisanije Jerusalima, 1748)

27. *Пут у Емаус* (Библија Ектипа, 1695)

27 *The Road to Emmaeus* (Biblia Ectypa, 1695)

28. *Пут у Емаус* (Описаније Јерусалима, 1748)

28 *The Road to Emmaeus* (Opisanije Jerusalima, 1748)

Катарина ВАСИЋ

УДК 762.041.5
271.222(497.11)–726.1:929 Арсеније IV,
српски патријарх

БАКРОРЕЗНИ ПОРТРЕТ ПАТРИЈАРХА АРСЕНИЈА IV ЈОВАНОВИЋА ШАКАБЕНТЕ ИЗ 1746. ГОДИНЕ

Пример репрезентативног портрета у новијој српској уметности

Патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента (1698-1748) представља једну од истакнутих личности новије историје српског народа и заслужну фигуру у развоју и модернизацији српске уметности новог века.[1] За време престоловања на митрополијском трону, заједно са кругом сарадника, патријарх Арсеније IV Јовановић показао се као мецена уметности и градитељства као и вешти поглавар, како у духовном тако и у световном домену. Овај рад сконцентрисаће се на репрезентативни портрет патријарха Арсенија IV, штампан у техници мецотинте 1746. године у Бечу, у радионици Томе Месмера.[2] Портрет патријаха Арсенија IV Јовановића, како у иконографском погледу тако и у домену ликовне поетике и функције, представља новину у српској црквеној уметности тог времена, и он ће у овом раду бити размотрен у светлу европског репрезентативног

1 О патријарху Арсенију IV Јовановићу Шакабенти: М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти. Лекције из историје карловачке митрополије, по архивским изворима,* Карловци 1899; *Српски биографски речник* I, Нови Сад 2004, 273; *Енциклопедија православља* I, Београд 2002, 98-99; С. Гавриловић, *Српски национални програм патријарха Арсенија IV Шакабенте из 1736/37. године*, ЗМСИ XLIV, 1991 39-48; М. Ивановић, *Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверју иконостаса цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији*, ЗЛУМС 13, 1977, 221-244.

2 Сачувани примерак портрета је у власништву *Magyar – Nemzeti Muzeum – Történelemi Képcsarnok*, Будимпешта. Димензије: 435 × 272 mm. Више о портрету: О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад 2001, 71, 216-217; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: Западноевропски барок и византијски свет, Научни скуп САНУ, Београд 1991, 166; Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?-1746)*, Нови Сад 1990, 24.

портретског жанра. Такође, овај рад одредиће поља на којима је портрет патријарха Јовановића могао да делује, као и поруке које је у тим пољима остваривао.

Хабзбуршки двор у Бечу, са којим је патријарх Арсеније IV био у непосредном контакту, био је место где су излагани репрезентативни портрети. Такође, бечки двор је наручивао израду портрета чланова хабзбуршке лозе у форми бакрорезних листова, и разашиљао их је по хабзбуршкој монархији зарад пропагандно-промотивних циљева. Такви листови били су излагани и по здањима и приватним домовима Карловачке митрополије.[3] Било у Бечу, било у Карловачкој митрополији, патријарх Арсеније IV и његови сарадници сусретали су се са оваквом врстом портрета и били су упознати са њиховим карактеристикама и функцијом.

Иконографским карактеристикама, хијератичном позом, инсигнијама, одећом која говори о друштвеној позицији, као и коришћењем грбова, титулара и натписа који истичу домене власти представљеног, бакрорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића следи иконографску формулу презентовања поглавара средњоевропског и западноевропског културног миљеа тог времена.[4] Он представља патријарха Арсенија IV у барокном ентеријеру са набраном драперијом у позадини. Патријарх Арсеније IV приказан је фронтално, у ауторитативној пози, озбиљног израза лица и погледа усмереног ка посматрачу којег благосиља десном руком. Патријарх је у репрезентативној одежди, архијерејском орнату и са пана камилавком на глави, пропраћен атрибутима и симболима своје позиције и власти. Левом руком држи архијерејски штап, симбол особене моћи и духовне власти[5] док му је на грудима крст, општи знак теолошких врлина и симбол тријумфа над смрћу и Сатаном.[6] Десно од фигуре патријарха Јовановића је одложена митра која, обликом царске круне, указује на високо архијерејско достојанство и уједно означава спиритуалност и покорност Христовом јеванђељу.[7] Лево од патријархове фигуре назире се богато декорисан наслон столице, могуће архијерејског трона, још једног од статусних симбола. Доњи део бакрорезног листа је обликован према

3 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, Београд 2006, 500-506.

4 О развоју и одликама репрезентативног портрета: M. Jenkins, *The State Portrait. Its Origin and Evolution*, No. 3, College Art Association America, 1947; D. Howarth, *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Berkley – Los Angeles 1997, 77-152.

5 Ст. С. Илкић, *Тумачење речи и назива, који се у црквеном језику употребљавају*, Српски Сион 38, 1899, 614-615.

6 Исти, *Тумачење речи и назива, који се у црквеном језику употребљавају*, Српски Сион, 34, 1899, 546; J. Todorović, *Entrances and Departures. The Origines and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbishopric of Karlovci (1690-1790)*, PhD Thesis, University College London, 2004, 56 (unpublished).

7 Ст. С. Илкић, *Тумачење речи и назива, који се у црквеном језику употребљавају*, Српски Сион 37, 1899, 597.

познатом принципу наглашавања домена власти портретисаног.[8] Ту је постављен грб Карловачке митрополије фланкиран свечаним титуларом патријарха Арсенија IV Јовановића којим се набрајају земаљске територије његове јурисдикције.[9]

На парадној одежди патријарха Арсенија IV спреда су представљена четири извезена декоративна поља, од којих су горња два у потпуности видљива. На десном рамену патријарха Арсенија IV Јовановића извезена је фигура светог Марка, на левом рамену је представа светог Матеја док су доња два поља била резервисана за ликове преостале двојице јеванђелиста. Овај мотив истицао је традиционалну идеју поштовања епископа, у овом случају патријарха Арсенија IV, као апостолског наследника у домену духовног деловања на земљи.[10] Око горњих декоративних поља је бордура са извезеним словима која понављају свечани титулар патријарха Арсенија IV Јовановића и истичу земаљски делокруг његове власти.

У погледу ликовног језика парадни портрет патријарха Јовановића из 1746. године одликује се илузионистичким начином представљања, употребом ефекта контраста светлог и тамног, као и увођењем симболичке вредности светлости на слици, што су све биле одлике барокне ликовне поетике доминантне у кругу културног утицаја бечког двора.[11] На портрету је светлост дочарана на такав начин да исијава око главе патријарха Јовановића док му уперени сноп светлости пада на лево раме. У барокној ликовној поетици светлост је коришћена да укаже на присуство извесних неземаљских квалитета, небеских сила, на чињеницу да се представљена особа налази у тренутку сазнавања божанских порука.[12] Светлост се, такође, на основу библијских текстова, у хришћанској традицији одређивала као симбол Христа и истините вере.[13] Зрак који патријарху Арсенију IV пада на раме сугерисао би божанско присуство у његовој близини и

---

8 Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин. Поздрав Мојсеју Путнику. Портрет Мојсеја Путника бачкої епископа*, ЗЛУМС 18, Нови Сад 1982, 98; A. Matteoli, *Due ritratti del Card. Acciaioli e precisazioni sulla ritrattistica cardinalizia del '600*, Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz, XXVIII-3, 1984, 423-433.

9 Текст гласи:
„Арсенїй Четвертый / Б˜жїею м˜лстїю Православный / архїепс˜копъ Пескїи, все же / Сербій, Болгаріи, поморї , Далматїй, Босни, Хорват / ской, Баната Темишварска / г боихъ полъ Дуна / и Ц лаг Ілл рїка патрї / архъ в} Вїенн 1746“.
Преузет из: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 345.

10 М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку*, у: Манастир Шишатовац, Зборник радова, Београд 1989, 282, где је наведена старија литература о овом питању.

11 Б. Голубовић, *нав. дело*, 24.

12 W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1974, 3-27; P. Askew, *Caravaggio's Death of the Virgin*, Princeton 1990, 36-49.

13 Више о тој симболици: J. Todorović, *Entrances and Departures. The Origines and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbishopric of Karlovci (1690-1790)*, 57-58.

чињеницу да је директно инспирисан, вођен, благословен и заштићен небеским сферама при вршењу свог задатка на земљи.

Бакрорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића из 1746. године у функционалном погледу следио је своје европске пандане и био је дело високих пропагандних вредности.[14] Патријарх Арсеније IV је њиме представљен као отелотворење идеје власти и као особа својим карактеристикама идеална за позицију вође.[15] Лик патријарха Јовановића је иконично конструисан и дочаран без назнака личног карактера како би се остварила специфична јавна слика која је његовој позицији давала ванвременску вредност и апсолутност ауторитета.[16] Портрет је код публике изазивао готово побожно поштовање какво би икона изазвала код религиозног посматрача.[17] Јавно излаган, овакав репрезентативни портрет наглашавао је предводничке врлине представљеног, истицао власт и давао легитимитет праву на позицију која је држана. Портрет патријарха Јовановића могао је да се налази у приватним домовима где би изазивао поштовање али и уливао сигурност у тренутно стање као и веру у скори настанак још бољих услова живота. Он је могао да буде излаган и у галеријама портрета у јавним здањима и просторијама где је такође опомињао на патријархов ауторитет.

Патријархов лик је изложен у конкретној галерији портрета својих претходника, или сагледан у имагинарном низу истих, добијао и особену историјску димензију тада коришћену као важан политички аргумент. Историјска галерија портрета је, традиционално, сведочила о легитимности и континуитету позиције коју њени ликови заузимају, као и о моћи и постојаности уређења које они репрезентују.[18] У галерији ликова претходника патријарха Арсенија IV Јовановића био је графички портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића којег је патријарх Арсеније III наручио по доласку у Карловачку митрополију након Велике Сеобе.[19] Није случајно што је патријарх Арсеније IV Јовановић, 1744. године, дао да се изради верзија парадног портрета патријарха Арсенија III Чарнојевића у техници уља на платну.[20] Израда портрета патријарха Чарнојевића у трајнијем ликовном медију може да се протумачи као акт патријарха Арсенија IV Јовановића којим он потврђује свог претходника

14 C. S. Johns, *Portrait Mithology: Antonio Canova's Portrait of th Bonapartes*, Eighteenth-Century Studies, Vol. 28, No. 1, Autumn 1994, 115.

15 *Исто*, 177.

16 D. Fischlin, *Political Allegory, Absolutist Ideology of the «Rainbow Portrait» of Queen Elzyabeth I*, Renaissance Quarterly, Vol. 50, No. 1, Spring 1997, 180.

17 M. Jenkins, *нав. дело*, 7.

18 F. Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, London 1995, 26-53

19 М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности,* 160.

20 *Исто,* 160-161.

али и промишљено утврђује историјску галерију српских патријарха на митрополијском трону. То би било оновремено адекватна ликовна формулација истористичког аргумента којим се оправдавала заузимана позиција или она на коју се претендовало.[21]

На обликовање портрета патријарха Арсенија IV Јовановића су, поред владајућег ликовног језика, утицали и конкретни захтеви ситуације у којој се патријарх нашао по доласку на трон Карловачке митрополије. Могла би да се одреде најмање два поља на којима је патријарх Арсеније IV деловао овим репрезентативним портретом. Уређење Карловачке митрополије и живота у њој могло би да се одреди као прво, док би комуникација са Хабзбуршким двором у Бечу и представницима нове средине могла да се посматра као друго поље деловања.

Долазак патријарха Арсенија IV Јовановића из Пећи у Сремске Карловце, у тренутку када је смрћу митрополита Вићентија Јовановића (1731-1737)[22] престо карловачког митрополита остао упражњен, виђен је од стране ондашњег клира и српског народа као милост Божија будући да је то значило њихово преузимање под директну заштиту и вођство највишег српског духовног поглавара.[23] Патријарх Арсеније IV је са своје стране преузео низ мера којима би уредио живот у Карловачкој митрополији.[24] Радило се, између осталог, о напорима да се централизује патријаршка власт у Митрополији, обнови митрополијски духовни живот и очува православни идентитет српске етније. Својим графичким портретом из 1746. године патријарх је деловао у правцу постизања ових поставки свог црквено-политичког програма. Његов лик, представљен у формулацији

---

21 Више о томе: C. K. Pullapilly, *Caesar Baronius Counter-Reformation Historian,* London 1975; J. Todorović, *Entrances and Departures. The Origines and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbishopric of Karlovci (1690-1790)*; Иста, *The Early Christian History and its Lessons: The Bringing of the Past into the Present in the Oratorian Art of the Counter-Reformation,* MA History of Art – University College London, 1999 (unpublished). Оригинални извор: C. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, I-XII, Romae: ex Typographia Congreagationis Oratorij apud S. Mariam in Vallicella/ex Typographia Vaticana, 1593-1667.

22 О митрополиту Вићентију Јовановићу: М. Јакшић, *О Вићентију Јовановићу. Прилози за историју митрополитства му 1731-1737*, Нови Сад 1900.

23 „У то стизаше на радост свију бар оних, који су мира желели, и на примирење цркве, и ако само за време, патријарх Арсеније IV. (...) Ко се неће радовати величини Божјој, који нам је показао милост доведав највишег нашег пастира баш у време кад због смрти митрополитове народ остаде без пастира. (...) Долазак његов обеселиће и утешити народ.“, М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти. Лекције из историје карловачке митрополије, по архивским изворима*, 11-13.

24 Нпр: Д. Руварац, *Правила за калуђере*, Српски Сион, год 15, бр. 1, 1905, 7-10; Д. Руварац, *Дужности и права дворјана и дворских служитеља за време патријарховања Арсенија Јовановића Шакабенте*, Српски Сион 33, 1907, 503-505; Д. Руварац, *Кореспонденција патријарха Арсенија Јовановића (Шакабенте) из Бечa од 7. фебруара до 5. маја 1741*, Српски Сион, 907, бр. 22, 342-346; бр. 23, 362-365; бр. 25, 393-396; бр. 26, 409-411; Д. Руварац, *Циркулар Арсенија Јовановића о светковању празника и о забрани куповања икона од којекаквих молера*, Богословски гласник XX, 1-6 Сремски Карловци 1911, 29-30.

репрезентативног портрета, излаган у сферама од јавног простора до интимног кутка, уливао је становницима Карловачке митрополије и шире, поверење у постојећи систем уређења. Портрет је сведочио о патријарху Арсенију IV као о идеалном поглавару којем би подређени требало да се повинују и на чији ауторитет би требало да се ослоне. Он је представљао патријарха Арсенија IV као идеалног појединца и члана колектива на којег је требало да се други угледају. Традиционално, портрет га је представљао и као ваљаног духовног поглавара, доброг пастира и модела хришћанских врлина за паству.[25] Свеукупно је овај графички лист презентовао српској етнији у Монархији слику и срж њеног идентитета, вере и врлина. Нудио јој је модел на који је требало да се угледа у вери и свакодневном животу али и слику централног ауторитета који је требало да следи.

Друго поље деловања патријарха Арсенија IV Јовановића били су односи са новом средином, пре свега са хабзбуршким двором у Бечу и његовим представницима световне и духовне власти. То су били ауторитети који су неретко на српску етнију гледали као на страни ентитет и „непросвећени", „шизматички народ" у телу Монархије.[26] Католичке хабзбуршке власти вршиле су притисак да се српска етнија преведе у унију а представници световне власти и племства радили су на томе да се умањи делокруг српских привилегијалних права.[27] Патријарх Арсеније IV водио је дипломатску политику сарадње са хабзбуршким двором у Бечу. Лично је путовао у Беч на преговоре, слао је своје сараднике, изасланике, писма, молбе и честитке зарад остварења бољег дипломатског односа који би водио милостивијем ставу хабзбуршких власти према српској етнији и њеној цркви у Монархији.[28] Било је неопходно да се у тим дипломатским преговорима користи одговарајућим средствима и језиком разумљивим супротстављеној страни. То је било време када је визуелни домен доминирао над другим видовима комуникације и ликовним средствима се презентовала идеологија, постављали су се аргументи, слале поруке.[29]

---

25 J. Todorović, *An Orthodox Festival Book in the Habsburg Empire. Zaharija Orfelin's "Festive Greeting" to Mojsej Putnik*, Ashgate 2006, 120; Иста, *Entrances and Departures. The Origines and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbishopric of Karlovci (1690-1790)*, 183-185.

26 Види: Ј. Х. Швикер, *Политичка историја Срба у Угарској*, Нови Сад – Београд 1998.

27 О *Привилегијама*: Ј. Радонић, М. Костић, *нав. дело*; *Српске привилегије царскої дома Хабзбуршкої*, Динко Давидов (ур.), Галерија МС / Нови Сад, Балканолошки институт/ Београд, Светови / Нови Сад, 1997.

28 56–1743, Фонд Б, Архив САНУ Сремски Карловци; 74–1743, Фонд Б, Архив САНУ Сремски Карловци; 75–1743, Фонд Б, Архив САНУ Сремски Карловци; 10–1744, Фонд Б, Архив САНУ Сремски Карловци; 1–1746, Фонд Б, Архив САНУ Сремски Карловци; 24–1746, Фонд Б, Архив САНУ Сремски Карловци.

29 J. Van Horn Melton, *From Image to Word: Cultural Reform and the Rise of Literature Culture in Eighteenth-Century Austria*, The Journal of Modern History, vol. 58, no. 1, Mar., 1986, 97-98; *Maria Theresia und ihre Zeit, zur 200. Wiederkehrs des Todestages*, Wien 1980; *Maria Theresia als Königin von Ungarn*, Einstadt 1980.

Патријарх Арсеније IV је своју бакрорезну графику већином програмски обликовао на начин да пред хабзбуршким ауторитетима презентује молбе и аргументе српске стране.[30] Његов портрет из 1746. године, уобличен према тадашњим ликовним и комуникацијским канонима, био је одговарајуће средство патријарховог комуницирања са хабзбуршком средином. Портрет је говорио језиком познатим новој средини и достојанствено је приказивао патријарха, а тиме и српску етнију, као ентитет у Монархији који је имао чврсто изграђен етнички и хришћански идентит који није требало мењати. Српска етнија имала је достојанственог представника који је говорио о њеном пореклу, врлинама, идентитету. Испред српске етније у очима супротстављене стране стајао је озбиљан, продуховљен ауторитет који је своју позицију оправдавао историјским наслеђем и водио се братским хришћанским идеалима. Овим портретом патријарх Арсеније IV Јовановић и српска етнија представљени су новој средини у најбољем светлу, блиски њеним начелима и начину живота, језиком слике који јој је био разумљив а тиме и прихватљив. Портрет је тиме деловао у прилог дипломатском деловању патријарха Арсенија IV на пољу сарадње са двором у Бечу.

Српска етнија се сеобама на територију Хабзбуршке монархије нашла у новој културној средини, духовној клими барокне Европе. Бакрорезни портрет Патријарха Арсенија IV Јовановића у погледу иконографије, ликовног језика и функције рефлектује начела репрезентативних барокних портрета своје средине. Он сведочи о напорима патријарха Јовановића и његових сарадника да се централизује власт у Карловачкој митрополији, да се уреди духовни живот у њој и да се српска етнија подржи у очувању православног идентитета. Са друге стране, овај портрет, преузимањем локалних комуникацијских кодова, делује ка остварењу боље сарадње са представницима нове средине. Он је српску етнију представљао као елемент који има своје квалитете, своју историју и изграђен идентитет али и који је близак њиховом систему вредности. Бакроезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића делује на два поља: он унутар граница Карловачке митрополије спроводи патријархов црквено-политички програм у дело као што и адекватно презентује српску етнију у Монархији и остварује могућност боље сарадње са њеним властима и становништвом. Он је и један од првих примера бакрорезног репрезентативног архијерејског портрета у српској уметности новијег доба, образованог према начелима барокне културе.

30 О томе више: М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти. Лекције из историје карловачке митрополије, по архивским изворима*

Katarina VASIĆ

A GRAPHIC PORTRAIT OF PATRIARCH ARSENIJE IV JOVANOVIĆ FROM 1746, THE EXAMPLE OF A REPRESENTATIVE PORTRAIT IN MORE RECENT SERBIAN ART

Summary

In the course of their migrations into the Hapsburg Monarchy, the Serbian people crossed the borders of a new cultural sphere defined by the requirements of the Viennese court and Catholicism, as the official state religion. The spiritual leaders of the Karlovac Metropolis were confronted with the need to cooperate with the new environment where they needed to present, argue and defend the positions of the Orthodox Christian Church, which the imperial ruling circles viewed as an undesirable but tolerated element within their state borders. Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta, in the tradition of his predecessors on the metropolitan throne, continued work on the achievement of that dialogue with the new environment.

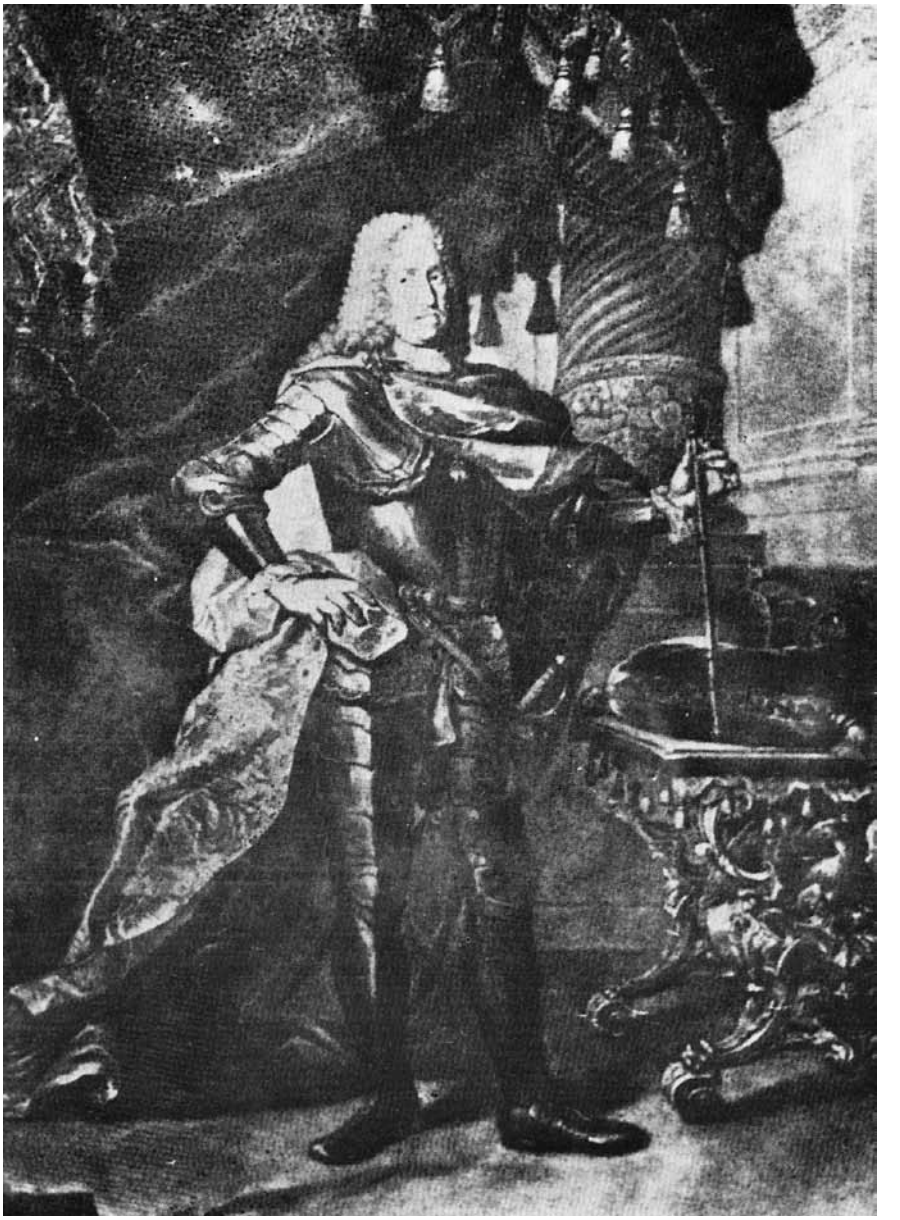
His graphic portrait, printed in 1746 in the Viennese workshop of Thomas Mesmer, was fashioned according to the then prevailing models of the cultural climate in the Monarchy. In concept, the patriarch's portrait emulates the visual models of the Central and West European monarchical portraits, as well as the paradigms of the portraits of an ideal archpriest in the post-Trident epoch. With his choice of artist, the patriarch also determined the style in which the portrait would be performed and this involved a visual language that dominated at the Viennese court during the Baroque epoch. Thus, this portrait testifies to the patriarch's adoption of the visual codes of the new environment in order to communicate with it in a visually comprehensible and accessible language and, in the achieved dialogue, to defend as successfully as possible the aspirations of the side he represented.

1. Патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента,
бакрорезни портрет (Т. Месмер, ?, 1746)

1 Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta, copperplate portrait (T. Mesmer, ?, 1746)

2. Патријарх Арсеније III Чарнојевић, уље на платну (J. Василијевић, 1744)

2 Patriarch Arsenije III Čarnojević, oil painting on canvas (J. Vasilijevič, 1744)



3. Цар Карло VI, бакрорезни портрет (1732)

3 Emperor Charles VI, copperplate portrait (1732)

Жељка ТЕМЕРИНСКИ
Александра НИТИЋ

УДК 271.222(497.11)–726.1–525.4

ПОЈАС ИЗ ЦРКВЕ СВЕТОГ ПЕТРА КОД НОВОГ ПАЗАРА И ИДЕНТИФИКАЦИЈА РАШКОГ МИТРОПОЛИТА

Појас из цркве Светог Петра код Новог Пазара (Сл. 1) се чува у Народном музеју у Београду, у Археолошкој збирци пуног средњег века[1] (инв. бр. 4265), заједно са другим предметима пронађеним у гробу рашког митрополита.[2] Петрова црква, подигнута у IX или X веку на месту ранохришћанске грађевине, током векова је обнављана, дограђивана и поправљана.[3] Од прве половине XI века је била седиште рашких епископа, а потом, од XV века, седиште рашких митрополита.[4] Гроб рашког митрополита, означен бројем II,[5] налазио се у источном делу

1 Захваљујемо се кустосу Збирке мр Емини Зечевић, на материјалу уступљеном за објављивање и увиду у документацију са ископавања Петрове цркве.

2 Dj. Mano-Zisi, *Petrova crkva – Novi Pazar*, Arheološki pregled 2, Beograd 1960, 174-176; М. Ђоровић-Љубинковић, *Архијерејско одејаније непознатої рашкої митрополита*, ЗНМ IV, Београд 1964, 289-304; Ђ. Стојановић-Габричевић, *Испитивање и чишћење текстилної налаза из Петрове цркве у Новом Пазару*, ЗНМ IV, Београд 1964, 307-313; М. Љубинковић, *Некропола цркве св. Петра код Нової Пазара*, ЗНМ VI, Београд 1970, 169, 187-188, 189-190, 213-214 (цео текст: 169-229). Теренска документација, која се чува у Народном музеју у Београду: Дневник ископавања за 27. септембар 1960; Свеска *Нови Пазар. Петрова црква. Митрополитске гробнице*, која садржи описе и фотографије налаза. Појас је носио теренски инв. бр. 169.

3 Ј. Нешковић, *Петрова црква код Нової Пазара, Конзерваторски радови на архитектури*, Саопштења IV, Београд 1961, 137-157; М. Љубинковић, *нав. дело*, 169-174; М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 171.

4 И. Руварац, *Рашки епископи и митрополити*, Глас СКА LXII, други разред 39, Београд 1901, 8, 22-23; М. Јанковић, *нав. дело*, 139-141, 171.

5 У Дневнику ископавања стоји „гробница 2“, у свесци *Нови Пазар. Петрова црква. Митрополитске гробнице* „гробница II“, док се у литератури наводи као гроб II и гробница II: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289-304; М. Љубинковић, *нав. дело*, 187-188, 189-190, 213-214. Наведено је да су римским бројевима обележавани зидани гробови: *Исто*, 187, нап. 45.

опходног брода цркве, уз северни зид,[6] у простору за који се претпоставља да су у њему сахрањивани рашки епископи и митрополити.[7] Откривен је и откопан 1960. године, у оквиру систематских ископавања Петрове цркве, која је вршио Народни музеј од 1960. до 1962. године.[8] За грађење овог, најмлађег зиданог гроба у цркви, искоришћени су зидови старијих гробница и већ употребљаван материјал, а изнад њега се налазио млађи гроб.[9] Митрополит је сахрањен у отвореном дрвеном сандуку.[10] Уз његову главу, ноге и са северне стране, положене су кости особе која је пре њега била сахрањена у истој гробници.[11]

Митрополит који је, према антрополошкој анализи, имао око 30 година,[12] је сахрањен у богослужбеној одећи.[13] Носио је стихар (инв. бр. 5226),[14] наруквице (инв. бр. 4264, сада расходоване),[15] омофор (инв. бр. 4269)[16] и кожне ципеле.[17] Био је опасан појасом,[18] а лице му је било прекривено покривачем за дискос (инв. бр. 4266), који је склизнуо на лево раме.[19] На левој страни груди су му положени епитрахиљ (инв. бр.

---

6 Dj. Mano-Zisi, *нав. дело*, 174-176; М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289, Сл. 1-4; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189-190, План 2.

7 У овом простору су откривене три зидане гробнице, за које се наводи да су у њима сахрањивани рашки епископи и митрополити, што је закључено на основу репрезентативног изгледа гробница, као и одеће покојника из гроба II: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289; М. Љубинковић, *нав. дело*, 187, 189-190.

8 Dj. Mano-Zisi, *нав. дело*, 174-176; М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289-290; М. Љубинковић, *нав. дело*, 169.

9 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289-290; М. Љубинковић, *нав. дело*, 187-188, 189-190, 213-214.

10 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289; М. Љубинковић, *нав. дело*, 213.

11 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 289-290; М. Љубинковић, *нав. дело*, 214.

12 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 303; М. Љубинковић, *нав. дело*, 213.

13 Дугујемо велику захвалност јереју Душку Јовичићу, духовнику цркве Ружице у Београду, који је био љубазан да нам пружи објашњења о богослужбеним предметима, њиховој употреби и изгледу.

14 Стихар је у инвентарској књизи збирки средњег века Народног музеја у Београду заведен као сакос, а тако је идентификован и у литератури: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, Сл. 5; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 307-308, Сл. 1; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189-190, 213-214. Датовање у XVII век: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 305 (Резиме).

15 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, Сл. 6; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 308; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189-190, 213. Датовање у XVIII век: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290; почетак XVIII века: *Исто*, 305 (Резиме).

16 Омофор је инвентарисан као стихар, како је идентификован и у литератури: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 300, Сл. 23; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 311-312; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189, 213. Пошто је био идентификован као стихар, омофор је датован у крај XVII - почетак XVIII века на основу помена стихара у пописима црквених ризница: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 300.

17 О одећи покојника и прилозима: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290-291, Сл. 4; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189-190, 213-214.

18 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, 305 (Резиме), Сл. 7.

19 Покривач за дискос је заведен у инвентару као марама-воздух, а у литератури се наводи као марама-воздух или марама: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, Сл. 8;

4268),[20] велики омофор (инв. бр. 4267),[21] крст (инв. бр. 4271) и бројанице (инв. бр. 4272).[22] О положају набедреника (инв. бр. 4270)[23] су дати различити подаци - да се налазио међу предметима сложеним на левој страни груди покојника[24] или да га је покојник носио.[25] Поједини комади литургијског текстила из гроба II су у ранијој литератури погрешно идентификовани. Стихар је био идентификован као сакос,[26] али овај комад одеће има реке, карактеристичне за стихаре епископа, а нема кратке рукаве, нити је отворен са стране као сакоси.[27] Омофор (инв. бр. 4269) је претходно идентификован као стихар.[28] Међутим, пошто је овај одевни предмет широка трака са рекама, крстовима и медаљоном, за разлику од стихара који је хаљина, идентификован је као омофор.[29] Покривач за дискос (воздух, аер, мали аер, дарак),[30] правоугаоног облика

Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 308-309, Сл. 2; М. Љубинковић, *нав. дело*, 213. Датовање у XVIII век: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290; почетак XVIII века: *Исто*, 305 (Резиме).

20 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 296-300, Сл. 20, 21 (1), 22; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 309-310, 311, Сл. 26-29; М. Љубинковић, *нав. дело*, 190, 214; Д. Стојановић, у: *Историја примењене уметности код Срба*, *I том, Средњовековна Србија*, Београд 1977, 326, Сл. 15, 16; E. Zečević, in: Byzantium. Faith and Power (1261-1557), Edited by H. C. Evans, New York 2004, 306 (Cat. No. 182); А. Нитић - Ж. Темерински, *Мајстори средњовековног златовеза из Народног музеја у Београду*, Ниш и Византија, Зборник радова III, (Ниш 2004), Ниш 2005, 414-417, Сл. 1-3.

21 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело,* 291-295, Сл. 9-13; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 309-311, Сл. 4-25; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189-190, 213-214. Велики омофор је датован на основу делимично сачуваног натписа: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело,* 293.

22 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 291, Сл. 9, 10; М. Љубинковић, *нав. дело*, 213-214.

23 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 291, 300, Сл. 24; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 311, 312, Сл. 30; М. Љубинковић, *нав. дело*, 189-190, 213-214. Датовање у крај XVII - почетак XVIII века на основу помена у инвентарима црквених ризница: М. Ђоровић--Љубинковић, *нав. дело*, 300.

24 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 291; Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 311.

25 М. Љубинковић, *нав. дело*, 213-214. Ни у теренском дневнику, ни у свесци *Нови Пазар. Петрова црква. Митрополитске гробнице*, набедреник није наведен међу предметима пронађеним на левој страни груди покојника, чији је положај подробно описан.

26 Видети напомену 14.

27 Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, Први, опћи део, Сремски Карловци 1918, стихар: 124-125, сакос: 130; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 16-19.

28 Видети напомену 16.

29 Л. Мирковић, *Православна литургика*, Први део, 131-133; Ch. Walter, *нав. дело*, 9-13. Омофор (инв. бр. 4269) је, по димензијама, велики омофор, али како одредница велики или мали може зависити и од употребе омофора, а не само од његовог изгледа (примедба јереја Душка Јовичића) и пошто је у гробу био приложен велики омофор (инв. бр. 4267), идентификовали смо га само као омофор.

30 Најтоплије се захваљујемо колегиници Радмили Петронијевић, историчару уметности из Музеја Српске православне цркве, која је текстилни предмет којим је било покривено лице митрополита идентификовала као покривач за дискос. О покривачу за дискос: Л. Мирковић, *Православна литургика*, Први део, 117-118; *Велики православни, богословски енциклопедијски речник*, Том I, (У редакцији Р. Ракића), Нови Сад 2000, 224; Сава

са крстом у средини, раније је идентификован као марама-воздух или марама.[31] Место налаза покривача за дискос одговара његовој употреби за покривање лица умрлих свештеника и архијереја.[32] Идентификацију гроба II као архијерејског, односно митрополитског потврђује, осим налаза два омофора, и присуство епископског стихара. Међу богослужбеним одеждама у које је био одевен сахрањени митрополит или које су биле приложене, недостаје једино сакос да би његов орнат био потпун.[33]

Већина комада богослужбене одеће и предмета из гроба II је датована у крај XVII и XVIII век,[34] велики омофор у 1653. годину,[35] а епитрахиљ у крај XIV – почетак XV века.[36] Конзервација свих текстилних предмета, осим појаса, извршена је 1960. године,[37] а епитрахиљ је поново конзервиран 1998. Сви предмети су врло оштећени, а већини недостају већи и мањи делови.

Појас, пронађен око паса рашког митрополита, преко стихара,[38] једна је од епископских одежди која се носила преко стихара и епитрахиља, како ова два одевна предмета не би сметала при ходу.[39] Појасу у ранијој литератури није посвећена посебна пажња. Датован је у почетак XVIII века.[40] У тексту о конзервацији налаза се не помиње, а у документацији Одељења за конзервацију и рестаурацију Народног музеја нема података да је рађена његова конзервација.

Појас се састоји од текстилне траке, сада окер боје,[41] која чини лице појаса и кожне основе, такође у облику траке, на коју је текстилна трака била нашивена (Сл. 1). Димензије појаса износе 118 × 5 cm. Текстилни део који је дужи од кожног је димензија 118 × 4,2 cm, а кожна трака 70 × 5 cm. Лева, ужа ивица текстилне траке је и данас пришивена за кожну основу. На том месту је кратки део текстилне траке, који је већим делом распаран, подвучен између тканине и кожне основе појаса и

(Вуковић), епископ шумадијски, у: *Енциклопедија Православља*, Књига прва, Београд 2002, 394.

31 Видети напомену 19.

32 Сава (Вуковић), епископ шумадијски, у: *Енциклопедија Православља*, Књига прва, 394.

33 Л. Мирковић, *Православна литургика*, Први део, 129, 130 (од XVI века сви епископи су носили сакос).

34 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, 300, 302, 305 (Резиме).

35 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 291-295; М. Љубинковић, *нав. дело*, 190, 214.

36 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 296-300; М. Љубинковић, *нав. дело*, 190, 214; Д. Стојановић, у: *нав. дело*, 326; E. Zečević, in: Byzantium. Faith and Power (1261-1557), 306 (Cat. No. 182); А. Нитић - Ж. Темерински, *нав. дело*, 414-417.

37 Ђ. Стојановић-Габричевић, *нав. дело*, 307-313.

38 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело,* 290, Сл. 7. У свесци *Нови Пазар. Петрова црква. Митрополитске гробнице* стоји: „Хаљина је имала дуг појас од тканице.“ Термин хаљина се односи на стихар.

39 Л. Мирковић, *Православна литургика*, Први део, 127.

40 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 305 (Резиме).

41 На распараним крајевима траке запажа се мањи број нити бледо-црвене и бледо-зелене боје.

заједно са њима прошивен. На левом крају текстилне траке је пришивен гајтан који формира петље (Сл. 2), док се на другом крају траке виде два лучна трага копче која се није сачувала (Сл. 3). Кожа, тамно-смеђе боје, је деформисана и врло је исушена и крута (Сл. 1, 8). Кожна основа појаса је попримила облик од опасавања.

Текстилна трака појаса из Петрове цркве израђена је техником ткања помоћу таблица, којом се добија тканина са два лица.[42] Овај тип тканине заснован је на скоку 3/1 и има мотиве изведене брошираньем металном нити[43] (Сл. 3-7). Најранији познати примерци оваквих тканина су јерусалимске подвезице, углавном из седамдесетих и осамдесетих година XVII века.[44] То су уске свилене траке које имају један крај у облику петље и натписе у којима стоји име власника, „Јерусалим“ и година.[45]

Текстилна трака новопазарског појаса има две двожичне основе од свилених нити[46] препредених у S смеру. На великом делу тканине основна потка се није сачувала, односно примећује се само у траговима.[47] Двожичне металне нити основне потке су се сачувале испод свилене додатне потке, на местима где она чини бордуре поља са представама, натписима и мотивима. Састоје се од позлаћене сребрне трачице, обмотане у Z смеру око свилене нити препредене у S смеру и пролазе кроз нити обе основе. Тканина има 11-12 двожичних нити на cm по основи и око 13 двожичних нити на cm по потки. Представе, натписи, мотиви и бордуре су добијени убацивањем две двожичне додатне потке, тако што је прескакан већи број нити основе. Металне нити прве додатне потке, којима су изведени представе, натписи и мотиви, састоје се од позлаћене сребрне трачице, која је обмотана у Z смеру око свилене нити препредене у S смеру (Сл. 9). Мотив не заузима целу ширину траке, нити су додатне потке провучене целом ширином, већ су савијане тако да прате облик мотива (брошираньe). То се примећује на мотиву у облику пешчаног сата и

---

42 Најљубазније се захваљујемо Dr. Desiree Koslin, Fashion Institute of Technology, New York, која нам је разрешила дилему у погледу технике израде појаса и разјаснила појединости технике ткања таблицама. За ткање таблицама видети: I. Emery, *The Primary Structures of Fabrics*, London 1994, 150, fig. 244, 199-200 (tablet-weaving); P. Collingwood, *The Techniques of Tablet Weaving*, McMinnville, Oregon 1996, 169-239, нарочито 179.

43 Исто; брошираньe: L. von Wilckens, *Die textilen Künste Von der spätantiken bis um 1500*, München 1991, 381; I. Emery, *нав. дело*, 141, 171-172; M. Mallett, *Woven Structures. A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis*, Atlanta 2000, 86, 90.

44 P. Collingwood, *нав. дело*, 179.

45 *Исто.*

46 Микроскопске анализе узорака предива употребљеног за израду основне тканине и мотива, гајтана којим су изведене петље, као и конца за шивење, показале су да је у питању свила.

47 При прегледу под микроскопом било је могуће видети да су врло мали фрагменти потке текстилне нити окер боје. Захваљујемо се колегиници Милици Стојановић, хемичару Народног музеја, која је фотографисала узорке узете за идентификацију влакана, односно предива од којег је појас израђен.

Давидовој звезди (Сл. 4). Свилене нити друге додатне потке, којима су изведене бордуре између поља са представама, натписима и мотивима (Сл. 2-7), су окер боје и препредене су у S смеру. Металне и свилене нити додатних потки пролазе између нити обе основе. Оба краја текстилне траке су распарана и на њима су се сачувале само нити основе, које подсећају на ресе.[48]

Као компаративни материјал за појас из Петрове цркве проучени су јерусалимски појасеви највиших српских прелата, који се чувају у Музеју Српске православне цркве[49] (Сл. 10, 11). Сви појасеви су из XVIII века, а ткани су на исти начин као новопазарски појас. Имају две основе и две потке, као и металне и текстилне додатне потке за мотиве. Прва основа је увек бордо или тамно-црвене боје и чини боју позадине, а друга светло-окер и њоме су изведени представе, мотиви и натписи. На полеђини је распоред боја, односно прве и друге основе обрнут, то јест, тканина има два лица. Мотиви и натписи урађени су и додатним поткама. И три појаса из скита Св. Ане (појас са именом Сузане из 1767. године, појас из 1790. и појас из 1833.),[50] као и појас из Манастира Пантократора (1772.)[51] на Светој Гори су истих боја. На основу овога би се могло претпоставити да су две основе на појасу из Петрове цркве првобитно могле бити црвене или бордо и светло-окер боје. На појасевима из Музеја СПЦ нити две потке су најчешће смеђе боје,[52] мада могу бити и црвене и бордо.[53] На ивицама ових појасева су нити основе плаве, зелене, жуте и наранџасте боје, које

48 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, пише да се на оба краја трака „завршавала ресама, које су у ствари продужен део основе ткања".

49 Најсрдачније се захваљујемо Музеју Српске православне цркве и колегиници Радмили Петронијевић на предусретљивости и помоћи. Прегледано је пет појасева из Музеја СПЦ: појас архијереја Максима из 1736. године, пореклом из манастира Бешенова (МСПЦ, инв. бр. 4868) (В. Хан, *Значај палестинских еулогија и литургиских предмета за новију уметност код Срба*, Зборник МПУ 5, Београд 1959, Сл. 12; С. Милеуснић у: *Фрушкогорски манастири*, Београд 1990, 316 (кат. бр. 141); С. Милеуснић, *Музеј Српске православне цркве*, Београд 2001, фотографија на стр. 82); појас Арсенија, патријарха пећког из 1739. из манастира Раковца (МСПЦ, инв. бр. 4398); појас Павла Ненадовића, епископа плашког из 1746. из Шишатовца (МСПЦ, инв. бр. 4899) (С. Милеуснић, *Музеј Српске православне цркве*, фотографија на стр. 82); појас архиепископа и митрополита српског Павла из 1750. године из манастира Велика Ремета (МСПЦ, инв. бр. 4388) (С. Милеуснић у: *Фрушкогорски манастири*, 320 (кат. бр. 146)); појас из 1758. године из Бешенова (МСПЦ, инв. бр. 4867) и појас из 1780. из Гргетега (МСПЦ, инв. бр. 4396). На увид је добијен појас патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1746. из Бешенова (МСПЦ, инв. бр. 4368) (С. Милеуснић у: *Фрушкогорски манастири*, 319 (кат. бр. 144), ил. на стр. 319).

50 M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997, 401 (Cat. No. *11.17*).

51 Y. Iconomaki-Papadopoulou, in: *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997, 368-369 (Cat. No. *9.64*).

52 Појас пећког патријарха Арсенија (МСПЦ, инв. бр. 4398); појас Павла Ненадовића, епископа плашког (МСПЦ, инв. бр. 4899); појас патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте (МСПЦ, инв. бр. 4368); појас архиепископа и митрополита српског Павла (МСПЦ, инв. бр. 4388); појас из 1758. године из Бешенова (МСПЦ, инв. бр. 4867) и појас из 1780. из Гргетега (МСПЦ, инв. бр. 4396).

53 Појас архијереја Максима (МСПЦ, инв. бр. 4868).

најчешће чине уздужне уске пруге. Избор боја варира од појаса до појаса, али је врло сличан. У некој од наведених боја је и додатна потка, којом су изведени детаљи на мотивима Давидове звезде и пешчаника. Може се претпоставити да су на ивицама текстилне траке новопазарског појаса биле уске уздужне пруге у некој од поменутих боја.

На левом крају појаса из цркве Св. Петра код Новог Пазара је пришивен гајтан, ширине око 0,3 cm, који формира четири петље (Сл. 2). Он је плетен у кепер преплетају 2/2 од свилених нити[54] упредених у S смеру. Споља је окер са траговима бледо-зелене, док се унутар гајтана сачувала бледо-зелена боја. Претпостављено је да је намена петљи могла бити закопчавање појаса,[55] међутим, на петљама нема трагова да су биле у употреби. Ни на једном од прегледаних појасева из Музеја СПЦ нема петљи, тако да они не пружају податке који би могли да укажу на намену петљи на појасу из Петрове цркве. Осим тога, на другом крају текстилне траке, целом њеном ширином се виде два лучна трага копче (Сл. 3). Трагови копче су у виду улегнутих места на текстилу, сиве боје, док су нити оштећене, односно тканина излизана. Трагови су ширине око 0,2 cm (траг ближи крају траке) и око 0,3 cm, а на основу размака између њих се може рећи да је копча била дужине око 9,2 cm. Крај текстилне траке на коме се налазе трагови је морао бити провлачен кроз копчу, што указује да се копча налазила на супротном крају, односно на оном крају појаса на којем су петље. То би значило да петље нису могле бити коришћене за закопчавање појаса и да питање њихове употребе остаје отворено.

Судећи по отиску који је оставила на текстилу, копча новопазарског појаса је можда била из једног дела. Копче прегледаних појасева из Музеја СПЦ (инв. бр. 4868, 4899, 4867) су из два дела која се налазе на два краја појаса (пафте). Копче на јерусалимским појасевима које на себи имају забележену годину, показују да оне нису морале бити оригинални део појаса.[56] Има их и старијих и млађих од појасева на којима се налазе.[57] Проучавања Верене Хан су показала да се ни за једну од копчи појасева које је прегледала не може са сигурношћу рећи да је јерусалимски производ.[58]

Кожни део појаса целом дужином има утиснутих пет двоструких паралелних линија (Сл. 1, 8). По целој површини има и рупице од шивења. Уз саме дуже ивице има рупице од шивења на размаку од 0,15-0,3 cm, којим су били спојени кожна и текстилна трака. У овим рупицама се у великој мери сачувао конац за шивење. Целом дужином средњег дела

54 Видети напомену 47.

55 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290: „...четири омче... помоћу којих се појас учвршћивао“.

56 В. Хан, *нав. дело*, 63.

57 *Исто*.

58 *Исто*.

кожне траке су још три низа рупица, на размаку од око 2 до 7 cm. У овим рупицама има мање сачуваног конца којим је текстилна трака прихватана за кожну основу. Већина појасева који су објављени или прегледани нема кожну основу испод текстилне траке. Има је појас из Скита Св. Ане из 1790. године.[59] Свилени конац[60] за шивење, којим је текстилна трака пришивена за кожну основу новопазарског појаса је окер боје и препреден у Z смеру. Конац којим је гајтан пришивен за текстилну траку је двоструки конац окер боје, препреден у Z смеру.

Текстилна трака има мотиве у ткању и натписе на грчком језику, распоређене у већим и мањим правоугаоним пољима. Прво поље, са леве стране, прекривено је гајтаном, односно петљама (Сл. 2). Испод њих се назире представа Христовог гроба са стилизованом ротондом, приказаном као грађевина са куполом на ступцима. На куполи је крст, а још два крста су лево и десно од њега, док су три кадионице изнад ротонде. Може се претпоставити да је унутар грађевине, у њеном доњем делу био представљен саркофаг, као на појасу патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте (Сл. 11). Следи поље са мотивом који подсећа на пешчани сат, а затим оно са Давидовом звездом и оштећено поље у коме се налазио „пешчаник". Након тога је поље са истрвеним натписом у два реда: I AGiA POLiS (Сл. 6), иза кога је Давидова звезда између два „пешчаника". У средини траке је велико поље са добро очуваним натписом у два реда: GERASIMY ARHiEREOS (sic!) 1776 + (Сл. 5). Иза њега су мотив у облику пешчаника, Давидова звезда и врло оштећено поље са „пешчаником". Следи поље са врло истрвеним натписом у два реда: iERySA<L>I<M> (Сл. 7), који чини целину са натписом I AGiA POLiS. Иза натписа „Јерусалим„ је врло оштећено поље са „пешчаником", па поново Давидова звезда и још један мотив пешчаног сата (Сл. 4). Затим се, у пољу на десном крају траке, добро види представа Голготе са крстом, са три кадионице у горњем делу (Сл. 3). Лево и десно од крста су представљени копље и сунђер на трсци. Може се претпоставити да су на крајевима траке, на местима која су сада распарана, била поља каква се налазе на крајевима трака појасева из Музеја СПЦ (Сл. 10) и Скита Св. Ане,[61] која имају дезен малих правоугаоника.

Појас из Петрове цркве припада групи појасева израђиваних у Јерусалиму за ходочаснике, који су их набављали као сувенире.[62] За њих се

59 M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*).

60 Видети напомену 47.

61 M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*).

62 В. Хан, *нав. дело*, 60-63; М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 361; M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*). Уз појасеве су бројни и други сачувани јерусалимски и палестински сувенири - еулогије, које су доносили српски ходочасници; највише их је из XVIII века, што је био и период директних контаката између српских и јерусалимских патријараха: В. Хан, *нав. дело*, 45-76.

користе термини јерусалимски појас[63] и епископски појас.[64] На крајевима имају стилизоване, сведене представе Христовог гроба (на левом крају) и Голготе (на десном крају), централни натпис са годином, који је могао садржати име и христограм, а лево и десно од њега натписе: „Свети град“ и „Јерусалим“. За разлику од појасева на којима натписи садрже само годину и који су могли бити унапред припремљени за продају, појасеви са именима и титулама власника су морали бити ра-ђени по поруџбини.[65] Сматра се да су појасеве са именима епископа поручивали сами власници[66] или њихове патријаршије,[67] док је за женска имена претпостављено да су имена ткаља.[68] На појасевима израђиваним за српске ходочаснике натписи могу бити на грчком или српском језику.[69] Најстарији сачувани јерусалимски појасеви донети у Србију су из XVIII века.[70] Судећи по њиховом броју, били су један од омиљених сувенира из Свете земље.[71]

Приликом датовања појаса из гроба II у цркви Св. Петра код Новог Пазара у почетак XVIII века,[72] као и приликом идентификације сахрањене особе, до сада није узиман у обзир натпис на појасу. Мирјана Ђоровић-Љубинковић је, на основу датовања најмлађих предмета из гроба II у прву половину XVIII века, претпоставила да је у њему сахрањен један од рашких митрополита, који су столовали од друге деценије до почетка 60-их година XVIII века.[73] Елиминисала је могућност да је покојник један од митрополита који су преминули ван свог седишта и, према томе, сахрањени на неком другом месту.[74] Нису узети у обзир ни митрополити старији од 30 година.[75] Као највероватнији је издвојен Григорије, који је био рашки митрополит у првој половини XVIII века, по претпоставци М. Ђоровић-Љубинковић од 1737. до 1739. године.[76] Одевање покојника

63 В. Хан, *нав. дело*, 60-63.

64 M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*).

65 В. Хан, *нав. дело*, 60; M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*).

66 *Исто*.

67 M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*).

68 *Исто*.

69 В. Хан, *нав. дело*, 61.

70 Исто, 60. Појасеви српских хаџија из XVIII века: М. Валтровић, *Српске црквене старине на будимпештанској изложби*, Старинар III, Београд 1886, 91-93; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 16, 46, 65; М. Шакота, *Дечанска ризница*, 361, 366, ил. 13; Иста, *Студеничка ризница*, Београд 1988, 169.

71 В. Хан, *нав. дело*, 60-63, нап. 111.

72 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 305 (Резиме).

73 *Исто*, 302-303.

74 *Исто*, 303.

75 *Исто*.

76 *Исто*, 302-303.

у изношене одежде,[77] као и полагање старих богослужбених одежди у гроб митрополита,[78] протумачено је тешким материјалним приликама у којима се налазила Рашка митрополија у то време.[79]

Новодобијени подаци из натписа на појасу из Петрове цркве – име архијереја Герасима, коме је појас припадао и година 1776, омогућују да се са великом сигурношћу идентификује особа сахрањена у гробу II. Писани извори сведоче да је истоимени митрополит столовао рашком митрополијом од 1766. до пролећа 1776.[80] Наиме, зна се да је 1766. Гаврило био рашки митрополит, а пошто на печату на синђелији „Герасима митрополита светопетровског, рашког и бјелопољског" од 15. августа 1772. стоји година 1766, произилази да је то почетна година Герасимовог столовања.[81] Синђелија, која је једини познати документ везан за митрополита Герасима, садржи наредбу парохијанима да за обављење верских обреда могу примати само попа Аксентија.[82] Појас нам пружа још један податак о рашком митрополиту Герасиму, да је он ходочастио у Јерусалим 1776. Ова година је, уједно, и година израде појаса. У пролеће 1776. Герасима је наследио митрополит Никодим (1776-1784).[83]

На основу податка да је Герасим столовао до 1776, а пошто је сахрањен у архијерејској одећи, може се претпоставити да је исте године преминуо. С обзиром на то, сви млађи текстилни предмети морали су настати до те године. За разлику од епитрахиља и великог омофора, одевни предмети у које је био обучен Герасим, укључујући и набедреник за који није сигурно да га је покојник имао на себи, су вероватно одећа која припада његовом времену,[84] уз могућност да су је носили и његови претходници. Старији је, што је већ примећено због његове изношености, једино стихар.[85]

Међу прегледаним појасевима из Музеја СПЦ, најсличнији појасу из Петрове цркве, по композицији целине појаса, иконографији представа Христовог гроба и Голготе, као и коришћењу мотива Давидове звезде са два „пешчаника" лево и десно од ње, су три појаса: појас епископа Павла

---

77 Закрпљена места на стихару показују да је дуго био у употреби: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 290, Сл. 5; М. Љубинковић, *нав. дело*, 214.

78 О полагању у гроб старог и оштећеног омофора и епитрахиља: М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело,* 291, 296; М. Љубинковић, *нав. дело*, 214.

79 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 303-304.

80 И. Руварац, *нав. дело*, 40, 46; Сава, епископ шумадијски, *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*, Крагујевац 1996, 126.

81 И. Руварац, *нав. дело*, 40; Јевстатије (Караматијевић), *Синђелије рашких владика*, Гласник Српске православне патријаршије, Сремски Карловци 1931, 40; Сава, епископ шумадијски, *нав. дело*, 126.

82 Јевстатије (Караматијевић), *нав. дело*, 40; Сава, епископ шумадијски, *нав. дело*, 126.

83 И. Руварац, *нав. дело*, 40.

84 М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 302.

85 Исто, 290, Сл. 5; М. Љубинковић, *нав. дело*, 190, 214.

Ненадовића (МСПЦ, инв. бр. 4899),[86] појас архиепископа и митрополита српског Павла (МСПЦ, инв. бр. 4388)[87] и појас из Бешенова, из 1758. године (МСПЦ, инв. бр. 4867). Њима се може придружити и појас патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте (МСПЦ, инв. бр. 4368)[88] (Сл. 10). Међу поменутим појасевима једино примерак из Бешенова (МСПЦ, инв. бр. 4867) нема натпис са именом власника. Представе Голготе на појасевима из Музеја СПЦ одговарају композицији на новопазарском појасу, са копљем и трском са сунђером око крста (Сл. 10). Међутим, док ротонда Св. гроба на појасевима из Музеја СПЦ има један крст (Сл. 11), на појасу из Петрове цркве приказана су три крста. На представама Христовог гроба и Голготе на појасевима из Музеја СПЦ налазе се по три кадионице. Број кадионица на представама Христовог гроба и Голготе на јерусалимским појасевима варира од једне до четири. Када су представљене четири кадионице, уз крст на куполи ротонде налазе се још два крста, лево и десно од њега, као на новопазарском појасу, а уз крст на Голготи, поред копља и сунђера, стоје и лествице (појасеви из Скита Св. Ане на Светој Гори, из 1790. и 1833. године[89] и појас из Музеја СПЦ, инв. бр. 4396). Кадионице које су висиле над Светим гробом и у самој гробној ниши, укупно њих дванаест, симболизовале су дванаест апостола.[90] Уместо Давидових звезда и „пешчаника" на појасевима су представљани и други геометријски орнаменти или јерихонске руже.[91]

Осим што су за своје власнике били успомена на ходочашће у Свету земљу, а за друге људе знак да су они хаџије, јерусалимски појасеви су, као епископски појасеви, чинили једну од богослужбених одежди. Као и сваки комад литургијске одеће, појас носи одређену симболику и значење. Он симболизује снагу, дату свештенику од Христа, којом он савлађује телесну пожуду, а стављање појаса означава освећење тела.[92] Осим тога, појас подсећа на убрус, којим се Христ опасао, када је прао ноге апостолима.[93]

86 С. Милеуснић, *Музеј Српске православне цркве,* фотографија на стр. 82.

87 С. Милеуснић, у: *Фрушкогорски манастири*, 320 (кат. бр. 146).

88 Исто, 319 (кат. бр. 144), ил. на стр. 319.

89 M. Theochari, in: *Treasures of Mount Athos*, 401 (Cat. No. *11.17*).

90 В. Хан, *нав. дело*, 63.

91 *Исто*, 60-63.

92 Л. Мирковић, *Православна литургика*, Први део, 127.

93 *Исто*.

***

У раду су представљени резултати проучавања појаса пронађеног у гробу рашког митрополита у цркви Св. Петра код Новог Пазара.[94] Уз основни опис и анализе текстила, изнети су и нови подаци, који су омогућили потпуније и прецизније тумачење налаза којем је припадао. Појас спада у групу јерусалимских или епископских појасева, израђиваних у Јерусалиму за ходочаснике. Натпис на њему је омогућио да се са великом сигурношћу идентификује рашки митрополит, сахрањен у гробу II, као Герасим, који је столовао од 1766. до 1776. године. Натпис показује и да је појас израђен 1776. године у Јерусалиму, као и да је Герасим те године био у Светом граду као хаџија. Како је то и последња година његовог столовања, претпостављено је да се у 1776. може датовати и сам гроб. Сви текстилни предмети из налаза, датовани у XVIII век, морали су настати до ове године.

У раду је извршена и корекција у идентификацији појединих комада литургијског текстила, пронађених у гробу II. Текстилни предмет, раније означен као сакос идентификован је као стихар, предмет означен као стихар је идентификован као омофор, а марама-воздух или марама као покривач за дискос.

Проучавање јерусалимског појаса митрополита Герасима и других текстилних предмета из његовог гроба у Петровој цркви код Новог Пазара део је систематске обраде и конзервације средњовековног текстила из збирки Народног музеја у Београду која се обавља последњих година.

---

94 Пријатељском помоћи око приређивања превода резимеа и легенди за илустрације на енглеском језику за штампу задужиле су нас Cynthia Vartan и Alice Blohm, на чему им се овом приликом најсрдачније захваљујемо.

Илустрације за текст су снимили Вељко Илић (Сл. 1-8 и 10-11) и Жељка Темерински (Сл. 9)

Željka TEMERINSKI
Aleksandra NITIĆ

THE BELT FROM SAINT PETER'S CHURCH NEAR NOVI PAZAR AND THE IDENTIFICATION OF THE METROPOLITAN OF RASCIA

Summary

The episcopal belt found in grave II in Saint Peter's church near Novi Pazar, which is kept in the National Museum in Belgrade (Inv. No. 4265), is the subject of this article. The grave was discovered in the eastern part of the north ambulatory of the church in 1960 and was identified as the grave of an unknown metropolitan of Rascia. The deceased was estimated to be 30 years old at the time of his death and his body was laid to rest in liturgical garments along with several other textile items.

The belt (118 x 5 cm), which consists of a base leather band onto which a textile strip was sewn, was found around the waist of the deceased. This textile strip is ochre in color. On the left end of the strip, loops of braid were formed, and on the other end traces of the missing belt buckle are visible. The textile strip was tablet-woven in double-faced weave, based on three-span warp floats, with brocading.

The textile strip contains weaving motifs and inscriptions in Greek. On both ends of the belt, images of the Holy Sepulchre and Golgotha are depicted. The central inscription is presented in two lines: GERASIMY ARHiEREOS (sic!) 1776 + (Gerasimos' archiereos 1776 +). Left and right from the central inscription are two two-lined inscriptions: I AGiA POLiS (Holy City) and iERySA<L>I<M> (Jerusalem). The star of David surrounded with motifs resembling an hourglass is placed in the fields between the images and inscriptions described above. The belt belongs to a group of belts called Jerusalem and episcopal girdles that were produced in Jerusalem as souvenirs for the pilgrims.

Data from the inscription on the belt from Saint Peter's Church – the name of archiereos Gerasim to whom the belt belonged and the year 1776 – make possible the definite identification of the metropolitan of Rascia as Gerasim, who served as metropolitan between 1766 and spring of 1776. The inscriptions also indicate that the belt was made in 1776 in Jerusalem and that Gerasim made a pilgrimage to the Holy City that year. As 1776 was the last year of his tenure, it could conceivably date the grave itself to this year. All textile items from this find, dated in the XVIII century, would therefore have to be made until 1776.

There is a correction of identification of the three pieces of liturgical textiles found in grave II. The textile item earlier identified as *sakkos* was determined to be *sticharion*, the object earlier identified as *sticharion* is *omophorion* and scarf-*aer* is *diskokalymma* (paten veil, little *aer*).

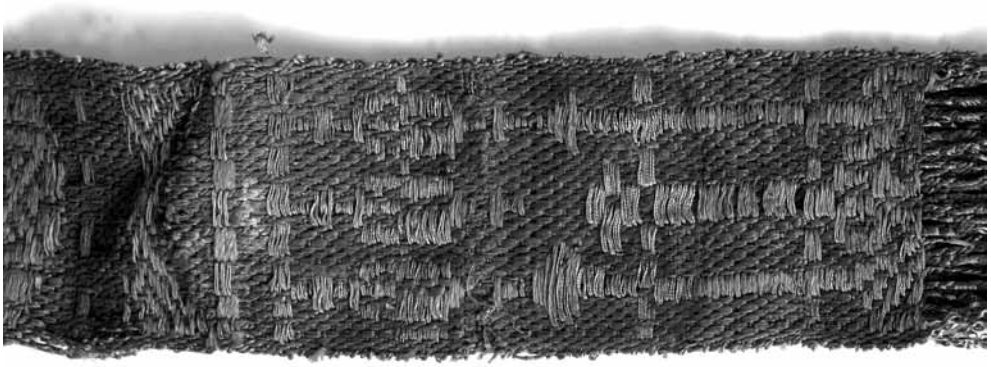
The study of the Jerusalem belt of the metropolitan Gerasim and other textile items from his grave in Saint Peter's Church near Novi Pazar is a part of systematic research and conservation of medieval textiles from collections of the National Museum in Belgrade that is being carried out and has been over the past few years.

1. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, 1776, Народни музеј, Београд

1 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, 1776, National Museum, Belgrade

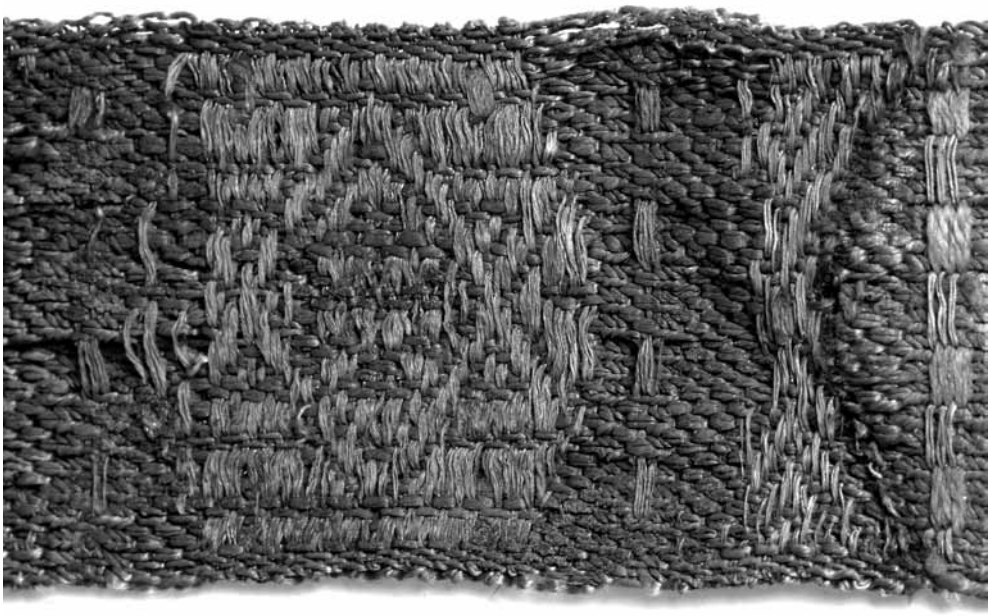
2. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, детаљ: Христов гроб (испод гајтана)

2 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, detail of Holy Grave (beneath the looped braid)



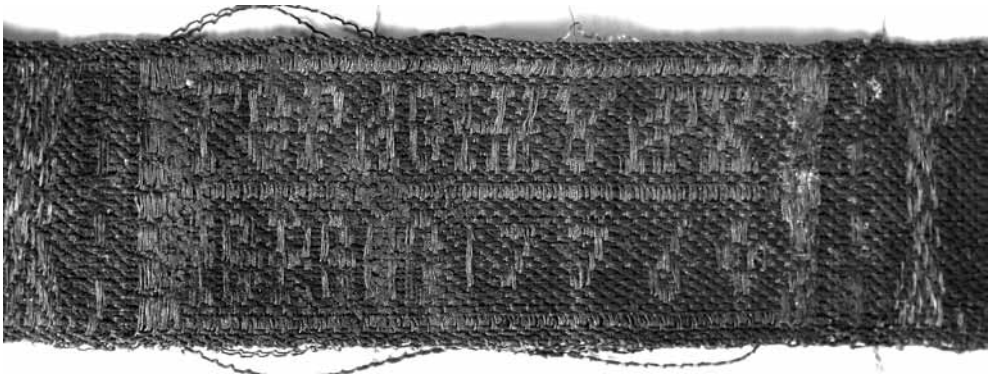
3. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, детаљ: Голгота

3 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, detail of Golgotha



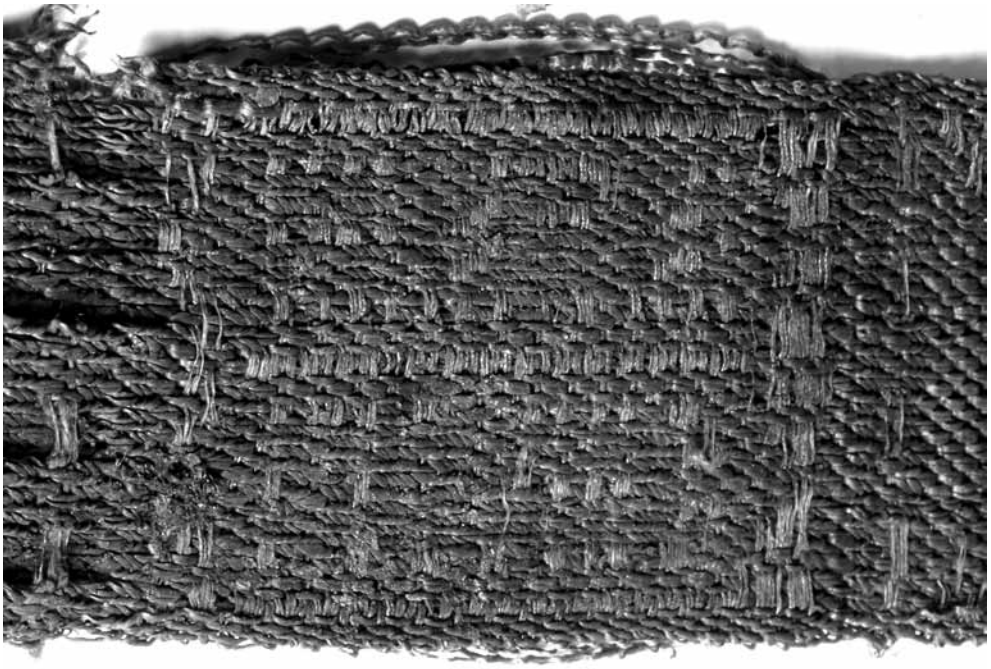
4. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара,
детаљ: Давидова звезда и орнамент у облику пешчаника

4 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar,
detail of Star of David and an hourglass motif



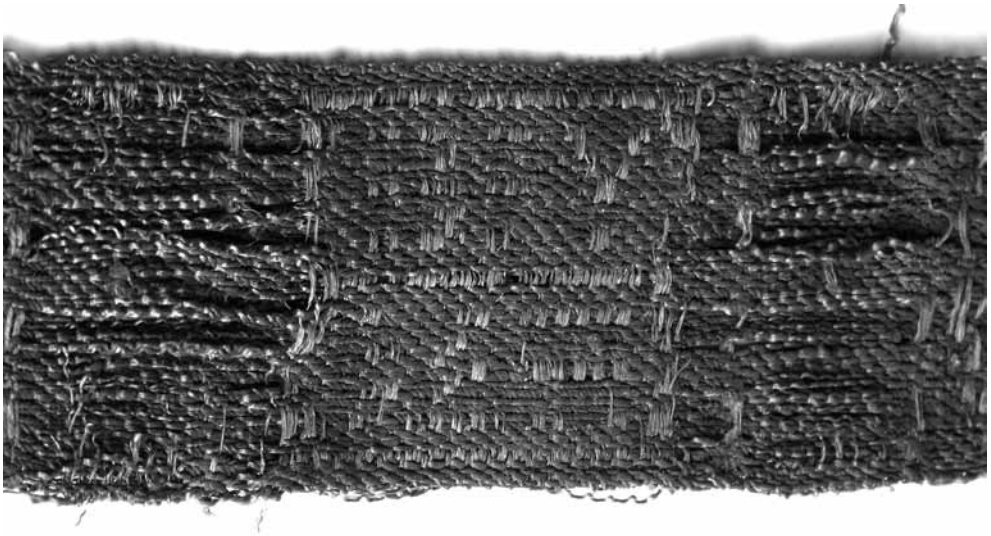
5. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, детаљ:
централни натпис са именом Герасима и годином 1776.

5 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar,
detail of central inscription with the name of Gerasim and the year 1776



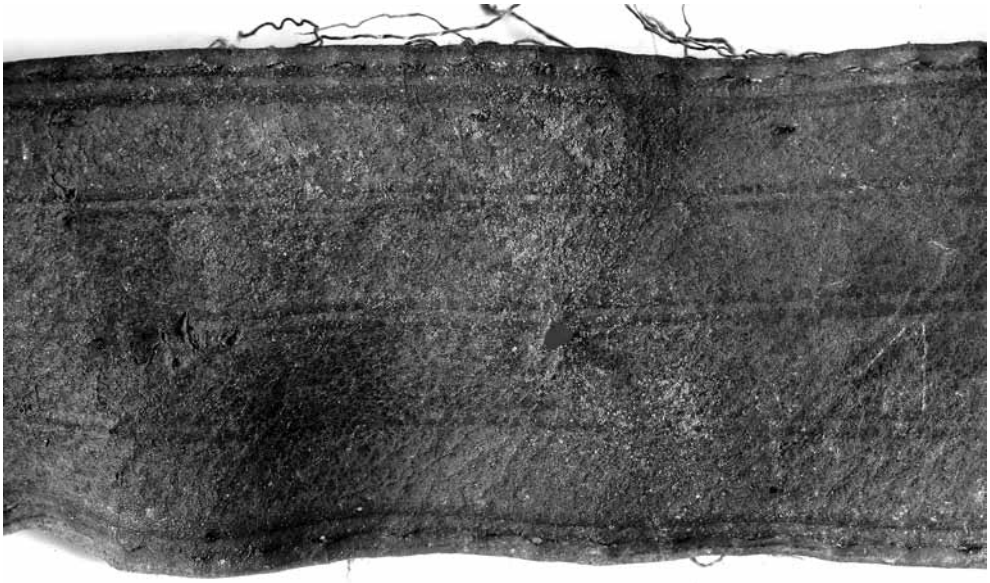
6. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, детаљ: натпис „Свети град“

6 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, detail of inscription "Holy City"



7. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, детаљ: натпис „Јерусалим“

7 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, detail of inscription "Jerusalem"



8. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, детаљ кожне траке

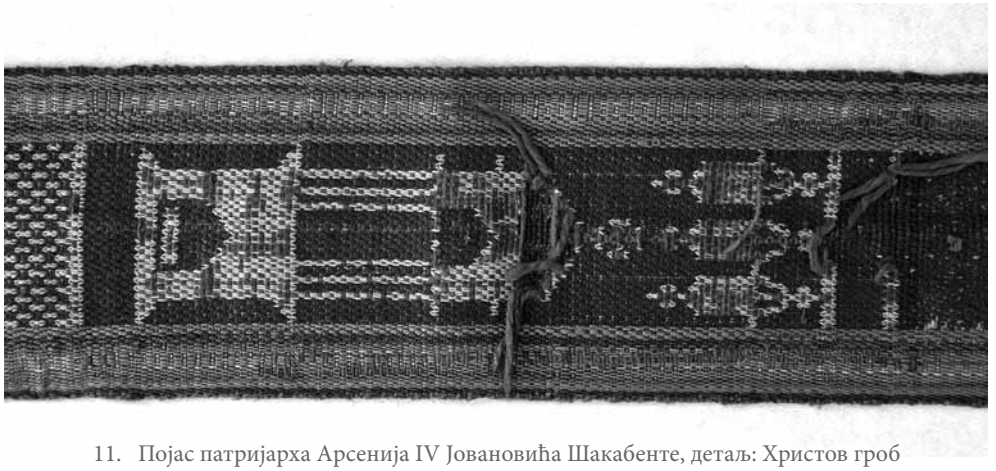
8 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, detail of leather band

9. Појас из цркве Св. Петра код Новог Пазара, метални конац додатне потке

9 Belt from Saint Peter's Church near Novi Pazar, metal thread of pattern weft

10. Појас патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, 1746, (инв. бр. 4368), Манастир Бешеново, Музеј Српске православне цркве, Београд

10 Belt of Serbian Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta, 1746, (Inv. No. 4368), Bešenovo Monastery, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade



11. Појас патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, детаљ: Христов гроб

11 Belt of Serbian Patriarch Arsenije IV Jovanović Šakabenta, detail of Holy Grave

Мирослава КОСТИЋ

УДК 7.034.7:141.4(436)"17"
930.85(497.113)"17"

ПРОСВЕТИТЕЉСКО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ

Све оно што је карактерисало религиозни живот у барокној епохи наишло је у добу просветитељства на осуду и критику, ослоњене на рационалне принципе са истакнутим захтевом за реформу религиозног живота и усклађивања религиозности са захтевима разума. Критика барокне побожности била је средиште програма просветитељских реформи. Различити облици исказивања побожности који су у бароку, иако неки традиционални, добили свој екстремни израз, у светлу просветитељске критике постали су примери претеривања и неправилног верског живота хришћана.

Идеологију хабзбуршког барокног католицизма карактерисао је нагон ка личној репрезентацији и јавном показивању. Симбиозни однос између хабзбуршког двора и католичке цркве, настао током противреформације у борби против јеретика, нашао је израза у монархистичкој идеологији коју су пропагирали на визуелан, неписани начин. Да Бог инспирише и води династију доказивало се мање политичким трактатима, а више тиме што је владар церемонијално ишао на причест, учествовао у процесијама и ходочашћима и подстицао култове Богородице и светаца. Настојећи да потврди своју идентификацију са Богородицом, хабзбуршки двор је патронизирао сликарство и вајарство и учествовао у ходочашћима која су се одржавала у њену част. Да би симболизовали опредељеност династије за очување праве доктрине наспрам јереси, хабзбуршки владари су промовисали култ еухаристије. Сваке године учествовали су у процесији *Corpus Christi*, чији врхунац је представљала јавна прослава еухаристије, чиме се визуелно и театрално исказивало њихово опредељење.[1]

1 A. Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*,

Визуелне и ритуалне презентације ауторитета нису наравно биле специфичне само за Хабзбуршку монархију. Театралност и јавно показивање побожности биле су компоненте политичког представљања у феудално-апсолутистичким друштвима.[2]

Неписане форме пропаганде су сасвим одговарале срединама у којима је ниво неписмености био релативно низак. Међутим у Хабзбуршкој монархији, тенденција да се ауторитет представља на неписани начин била је још више изражена с обзиром на интензивно поистовећивање династије са католицизмом и противреформацијом.[3] Католичко изједначавање лаичког читања Библије са протестантизмом, потпомогнуто изједњачавањем протестантизма са политичком нелојалношћу, подстицало је пропагирање неписаног хабзбуршког католицизма.

Парохијске школе у којима су сељаци и грађани учили да читају и пишу су постојале. Хабзбуршка монарија и католичка црква организовале су парохијско образовање као неопходан инструмент за очување праве вере. Њихова заинтересованост имала је првенствено одбрамбени карактер, посебно од времена брзе експанзије парохијских школа која је пратила реформацију.[4] Али та школска мрежа нудила је верско образовање и није обавезно укључивала читање и писање. Изузев у већим градовима, где је даван посебан значај писмености, настава се заснивала на усменом рецитовању катихизиса и на музици. Нагласак на музици био је у вези са истакнутом улогом процесија и верских светковина.[5]. Парохијско образовање било је засновано у ствари на неписмености. Школа је само била инструмент за ширење католичке доктрине. Црква, посебо језуити, ослањали су се на иконографију и спектакл у својим акцијама. Слична театралност је карактерисала и језуитску народну мисију и језуитску

Vienna 1959; За барокну патронажу религиозних култова: G. Kapner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, Wien 1978, 13-22; О хабзбуршком барокном католицизму: R. J. W. Evans, *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550-1700, An Interpretation*, Oxford 1979, 100-116, 189-191, 223-232.

2 N. Elias, *Die höfische Gesellschaft. Eine Untersuchung zur Soziologie des Königstums und der höfischen Aristokratie,* Neuwied 1969, 79-201; J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft,* Darmstadt 1962, 17-28; О улози театралности и њеном испољавању: R. Allewyn, *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959; J. F. Von Krüdener, *Die Rolle des Höfes im Absolutismus,* Stuttgart 1973.

3 H. C. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und XVIII Jahrhundert,* Viena 1980, 35 и даље.

4 J. Hubel, *Das Schulwesen Niederösterreichs im Reformationszeitalter*, Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich 51, Wien 1930, 31-65.

5 J. Van Horn Melton, *From Image to Word: Cultural Reform and the Rise of Literate Culture in Eighteenth Century Austria,* The Journal of Modern History, Vol. 58, No. 1 / Mar., 1986 /, 100-101.

школску драму.[6] Све до средине XVIII века на језуитској позорници користио се само латински језик. Да би лаичка публика, која га није знала, могла да разуме, ослањали су се на визуелни ефекат. Позоришне кулисе и специјални ефекти надокнађивали су публици немогућност разумевања дијалога. Језуитска школска драма представљала је парадигму начина на које су се католичке и аристократске вредности хабзбуршког барокног католицизма преносиле на широку публику. Позорница, саставни део не само језуитске драме, већ и културног и верског живота уопште, сажето и видљиво је преносила тадашње вредности.

Половином XVIII века и лаички и црквени критичари у Хабзбуршкој монархији доводили су у питање гледиште колико популарни религијски облици стварно кореспондирају са католичком доктрином. Подстицај за преиспитивање владајуће пасторалне праксе било је откриће широко распрострањеног криптопротестантизма тридесетих година XVIII века.[7] Католичке и монархијске власти узнемирило је не само постојање протестаната, већ и начин на који су преживели, што је доводило у сумњу пасторалну праксу на којој је почивао хабзбуршки католицизам. Осим очигледне немоћи званичне религије пред налетом криптопротестантиизма реформатори су били забринути и за интегритет владајућег католицизма. Кад су пажљивије проучили пасторалну праксу схватили су да многи од спољашњих облика испољавања побожности представљају опасност за кохерентност и чистоту католичке вере.У позадини њихових аргумената налазио се страх да су театрални и иконографски облици испољавања вере – процесије, поштовање бројних светитеља, њихових моштију и реликвија, светих места и са тим у вези пракса ходочашћа, одавање посебне почасти Богородици, склоност ка церемонијама и религиозним свечаностима, почели да живе неким својим животом, независно од религијске функције. Дошло је до дисонантности између облика испољавања вере и теолошких садржаја, између репрезентацијских симбола на једној страни, и онога на шта се односе у доктрини на другој страни, мешања светих и профаних елемената у популарној религији.[8] Иако су се иза редукције броја верских празника, 1754. и 1771, налазили економски мотиви, може се приметити забринутост за парарелигијску праксу. Управо дани, који је требало да буду

6 L. A. Veit, L. Lenhart, *Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barocks*, Freiburg, 1956, 91-92; K. Drozd, *Schul und Ordenstheater am Collegium , Klagenfurt /1604-1773/,* Klagenfurt 1965, 40-58.

7 A. Wandruszka, *Geheimprotestantinismus, Josephinismus und Volksliturgie in Österreich*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 78, Wien 1967, 94-101.

8 Реакцију је представљала службена забрана неколико религијских прослава 1751, као што је Три краља и слично томе временско скраћивање пролећне прославе у част светог Јована Непомука у Бечу: G. Gugitz, *Das Jahr und seine Feste im Volksbrauch Österreich,* vol. 2, Vienna 1949-1950, 1267-1268.

посвећени Богу, добили су улогу друштвених догађаја, екстравагантних прослава и профаног понашања.[9] Да су побожне форме које је подстицала црква често заживеле измењеним властитим животом на популарном нивоу, поткрепљује чињеница да су и поред забрана и покушаја смањења броја празника наставиле да се славе.[10]

Током владавине Марије Терезије већи део настојања да се реформише популарна побожност био је усредсређен на реконструисање народне религије. У основи је лежао страх да облици популарне побожности скрећу пут профаности и празноверја. Ново у царичиној реформи је ослањање на писане медије. Док су раније политичке и црквене власти гледале на лаичко читање Библије са неповерењем, реформисти су управо то сматрали кључем за очување доктринарне чистоте и ефикасне побожности у католицизму. Сходно томе, многи театрални и визуелни елементи католичке барокне културе наишли су на осуду и критику.

Кључна фигура у развоју аустријског реформског католицизма био је Лудовик Антонио Муратори /1672-1760/. Иако се данас памти као историчар, Муратори је велики утицај у аустријским црквеним круговима стекао фронталним нападом на барокну популарну побожност. Током година које је провео као парохијски свештеник у Модени, стекао је убеђење о неопходности темељних реформи народне религије.[11] У делу *О правилној вери Хришћана* оштро је осудио безбројне процесије, ходочашћа, култове, светковине и религијске празнике који су толико укорењени у верском животу народа. Најважније у његовој критици било је да су празноверја и профаности до краја деградирале ритуале и праксу исказивања побожности. Свети дани су се проводили у гледању комедија, плесу и картањима, фриволни позоришни спектакли изазивали су смех и скандал а не побожност, визуализација је доведена до профаних екстрема.[12]

Уместо барокне театралности и сензуалности Муратори се залагао за унутарњу религију код које побожност произлази из самог човека и не намеће му се споља. Та окренутост унутрашњем животу одговара и његовом ставу према односу између унутрашњости цркве и спољашњег света. Веровао је да католички облици побожности треба да нађу израз колико год је могуће унутар архитектонске структуре цркве. Зато се, поред наглашавања централне улоге мисе, залагао за укидање ходочашћа, процесија и светковина које су се одигравале првенствено

9 J. Van Horn Melton, *Arbeitsprobleme des aufgeklarten Absolutismus,* Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 90, Wien 1982, 64-66.

10 J. Van Horn Melton, *From Image to Word*, 112.

11 P. Stella, *Preludi della Regolata divozione de Christiani,* Atti del convegno internationale di studi Muratoriani, vol.1, L A Muratori e la cultura contemporanea, Florence 1975, 258-265.

12 J. Van Horn Melton, *нав. дело,* 112-113.

изван црквеног здања.[13] Уколико је неопходно да се верски живот помери у саму цркву, да би се сачувала духовност побожних симбола и ритуала, онда се чистота цркве, као места обожавања, мора држати на високом нивоу избацивањем свих профаних активности из богослужења.[14] Према Мураторију померање од спољашњих ка унутрашњим формама побожности подразумевало је да човекова приврженост вери произлази из његовог разумевања кохерентног скупа доктринарних принципа, а то је значило неопходан повратак писаним текстовима, Библији, радовима црквених отаца и декретима црквених концила. Враћањем на писане изворе вере застрањивања у изражавању побожности би се елиминисала, а ауторитет цркве оснажио. Тако је у први план истакнут значај текстова, уместо иконографских и ритуалних репрезентација. У том контексту Мураторијево интересовање за историју било је блиско повезано са критиком популарне побожности.[15] Чистота доктрине, заснована на писаним изворима, захтевала је методе историјско-критичког тумачења Библије. По свом образовању историчара, Муратори је следбеник Жана Мабијона и Бернара де Монфукона, француских научника бенедиктинског реда из XVII века, који су текстуалном критиком покушали да католичку доктрину поставе на солиднију основу.[16] Колико је својом критиком покушао да очисти популарну побожност од профаности, толико је историјским и текстуалним критицизмом тежио да популарну побожност укорени у писане изворе вере.

Муратори није ишао тако далеко да заговара лаичко читање Библије, већ је контакт лаика са писаним изворима, кроз медијацију црквене хијерархије, требало да буде посредан. Из тих разлога су се његови предлози за реформе концентрисали на подизање културног нивоа свештенства преко оснивања семеништа и реформе богословског образовања. Учење библијских језика, историја и моралних поука из Библије требало је свештенике да доведе у блиски додир са текстуалним изворима вере.[17] Ту се исказује Мураторијево остајање у тридентској традицији. Многе своје предлоге поткрепљивао је цитатима Шарла Боромеа и концилских декрета. Позивајући се често на сабор у Тренту, импликовао је да криза са којом је суочена католичка црква захтева једнако енергичне мере као и оне на почетку реформације. Муратори је нападао многе облике изражавања побожности које се везују за посттридентску цркву, али

13 J. Van Horn Melton, *нав. дело,* 114.

14 *Исто,* 115-116.

15 *Исто*, 117 и даље.

16 S. Bertelli, *Eruditione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Naples 1960, 30-99.

17 J. Van Horn Melton, *нав. дело*, 113-115.

их је сматрао пре искривљењем, а не остварењем циљева тридентских реформатора.[18]

У Хабзбуршкој монархији Мураторијев захтев за претежно унутрашњим облицима верског живота наишао је на одзив код оних које су бринула нагињања ка профаности и празноверју у популарној религији. Дело *О правилној вери Хришћана* кружило је међу аустријским монасима, а 1777. уврштено је као уџбеник пасторалне теологије на Универзитету у Бечу.[19]

Доласком Јохана Јозефа Траутсона, који је припадао Мураторијевом кругу у Салцбургу, за бечког надбискупа 1750. године, утицај Мураторија у Аустрији постао је очигледан.[20] Две године након доласка за надбискупа, Траутсон је издао пасторалну посланицу у којој је оштро критиковао преовлађујуће облике популарног изражавања побожности.[21] Следећи Мураторија, осудио је оне свештенике који су се ослањали на слике, култове, реликвије и процесије у пропагирању хришћанске доктрине, оне који су олтаре претворили у позорницу, тако да због њихове заокупљености спољашњим манифестацијама, народ има погрешну представу о елементима вере, која није ни у каквој вези са хришћанском доктрином.[22] Траутсон је 1754. подржао редукцију верских празника. Био је непријатељски расположен према језуитима, због њиховог утицаја у народу и подржавања театралних облика побожности, и заједно са монархистичким властима радио је на укидању језуитског монопола на цензуру и образовање.[23]

Кристоф Антон Мигаци, који је 1757. наследио Траутсона као надбискуп, исто је делио мураторијска гледишта. Године 1762. написао је похвалан предговор за бечко издање Мураторијевог дела, а годину дана касније у памфлету *О обожавању слика* упозоравао је на опасности од претераног ослањања на визуелна средства у популарној побожности.[24] Под Мигацијем језуитска театралност и емоционализам уступили су место дисциплинованијим и суздржаним методама, а 1768. језуитске драме су сасвим забрањене. Мада је касније постао познат као противник црквених реформи Јосифа II, у педесетим и шездесетим годинама XVIIIвека Мигаци се показао као савестан реформатор. Један од његових првих потеза као надбискупа било је оснивање семеништа у Бечу које

18 S. Bertelli, *Eruditione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, 50 и даље.

19 E. Zlabinger, *Ludovico Antonio Muratori und Österreich,* Innsbruck 1970, 178, 217.

20 *Исто*, 27.

21 P. Hersche, *Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich*, Bern 1976, 9-15.

22 *Исто,* 14.

23 G. Klingenstein, *Staatsverwaltung und kirchliche Autoritet*, Göttingen 1980, 158-202.

24 *Исто,* 202-207.

је постало расадник реформатора и реформског католицизма и где су свештеници изучавали Библију и патристичку литературу.[25]

Попут Мураторија, ни Траутсон ни Мигаци нису се залагали за лаичко читање Библије. Највећа брига им је била стварање црквене инфраструктуре способне да шири реформисану пасторалну праксу по Монархији. Средином XVIII века папа Бенедикт XIV ревидирао је булу *Unigenitus*, којом се осуђивало лаичко читање Библије и санкционисало превођење појединих њених делова, захтевајући да се неки контроверзни или нејасни одломци пропрате ауторизованим коментарима[26].

Почетком 1760. водећи свештеници хабзбуршке епископије почели су да промовишу ширење Библије у својим дијецезама. Јозеф Марија Тун, принц и бискуп у граду Пасау, у пасторалној посланици 1762. препоручио је да народ чита Библију и у складу са тим да се јеванђеља преведу на немачки језик. Био је то први бискуп који је посланице писао матерњим језиком и тим гестом симболизовао жељу да са народом директно комуницира преко штампане речи.[27]

Црквени реформатори су истицали значај читања Библије за развој побожности насупрот штетности традиционалних начина. Прелаз на лаичко читање Библије кулминирао је увођењем обавезног образовања 1774. Међу уџбеницима који су се користили био је и катихизис који је садржавао дуге одломке из Библије који су представљали документовану подршку чланцима о вери. Аутор катихизиса, Јохан Игњац Фелбигер, сматрао је да цитати из Библије појачавају ауторитет и кредибилитет католичке доктрине. Упркос опозицији конзервативних клерикалаца, катихизис је био усвојен. Године 1778. штампано је сто хиљада и више примерака и распослато по Монархији. Када је 1781. Јосиф II издао декрет да би сваки човек требао да има копију Библије, прелаз на њено лаичко читање био је уобличен.[28]

Реформа католичанства је наглашавала позитивну улогу текстова у промовисању униформности доктрине и њеног ефикаснијег усвајања код народа. Освртом на реформу позоришта наилазимо на сличну примену текста у преобличавању популарног театра. Реформа бечке драме заснивала се великим делом на естетским идејама Јохана Кристофа Готшеда, критичара из северне Немачке и једне од кључних фигура немачког просветитељства. Оснивач немачког буржоаског позоришта

25 P. Hersche, *Der Spätjansenismus in Österreich*, Vienna 1977, 68.

26 E. Appolis, *Entre jansenistes et zelanti Le „tiers parti" catholique au XVIII siecle,* Paris 1960, 349-350.

27 P. Hersche, *Der Spätjansenismus in Österreich*, 58.

28 J. Hofinger, *Geschichte des Katechismus in Österreich*, Innsbruck 1937, 74-106.

и реформатор језика сматрао је да књижевност и драма доприносе моралном образовању и просвећивању публике.[29]

Готшед је наглашавао значај језика као медија за спровођење ове моралне мисије. Сматрао је да су морал и културни ниво народа онолико чисти колико је чист језик. Како би језик могао да врши моралну функцију, његови основни делови, речи, морају да буду јасно дефинисане и њихова употреба стандардизована. У складу с тим посветио се исправном дефинисању речи и њиховој употреби.[30] Управо та брига за језик заузимала је централни део његових предлога за реформу позоришта. Успео је да трансформише арлекинске комедије, укине импровизацију и у репертоар убаци француску трагедију и комедију које су се изводиле на немачком језику.[31] Адаптација француских модела није била у супротности са његовом посвећеношћу да реформише језик. Кићени језик барокне драме и вулгарни хумор популарних комада нису достојни дидактичке мисије позоришта. Тек када култивисани немачки писци почну да пишу позоришне комаде, доћи ће до напуштања француског модела.[32]

Суштина Готшедових реформи налазила се у подређивању позоришта литератури. Импровизација је елиминисана, а фиксни репертоар изводио се са стриктним придржавањем прописаног текста. Глумац је постао подређен аутору. Напуштање претеране гестикулације и специјалних ефеката немачке барокне драме допринело је литерарном квалитету позоришне представе, али је олакшало њено цензурисање. Одстрањивањем спонтаности и импровизације позорница је постала подложнија контроли.

Готшедовске идеје укорениле су се у Аустрији у време када је његов утицај почео да бледи у протестантској Немачкој. Њихов задоцнели долазак указивао је на релативно касну појаву немачке литерарне културе у Аустрији,[33] али је допринео уверењу о значају литерарне културе, која је осмишљено промовисана оснивањем књижевних друштава и моралних недељника. Рафинирани књижевни језик, како је говорио Јозеф Зоненфелс, „учио је оца да буде лојални грађанин, а мајку да буде вредна, одана супруга“.[34] Присталице Готшедових идеја као подржаваоци апсолутизма на-

29 J. Van Horn Melton, *From Image to Word*, 118-124.

30 W. Rieck, *Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Wüdigung seines Werkes*, Berlin 1972, 135-145.

31 H. Haider-Pregler, *Des sittlichen Burgers Abendschule Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im XVIIIJahrhundert,* Vienna 1980, 137-155.

32 J. Van Horn Melton, *From Image to Word,* 120.

33 L. Bodi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung, 1781-1787*, Frankfurt am Mein 1977, 82-87.

34 K. H. Osterloh, *Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Eine Studie zum Zusammenhang von Kameralwissenschaft und Verwaltungspraxis*, Lübeck 1970, 234-241.

глашавали су и политичку вредност истанчаног матерњег језика. Карл Зајбт, први професор који је предавања на Универзитету у Прагу држао на немачком језику, тврдио је да је писани језик историјски настао као резултат потребе владара да законе учине обавезујућим и трајнијим. Штампа, према њему, омогућује владаоцима да распростру свој утицај и на најудаљеније и најизолованије крајеве.[35] Осетљивост на политички значај штампаног дискурса одсликава пораст писане кореспонденције која је пратила пролиферацију административних тела у периоду Марије Терезије.[36]

Забринутост за чистоту језика била је колико естетске толико и политичке природе. Административна ефикасност захтевала је једноставнији стил, очишћен од кићености и високопарности барокне прозе. У складу са тим циљем Јосиф II доделио је Зоненфелсу Катедру за административно писање на Универзитету у Бечу 1780. Једна од дужности била му је да сачини конкретне предлоге за поједностављивање стила у бирократској кореспонденцији.[37]

Попут Готшеда у Лајпцигу и његове присталице у Монархији усмериле су свој мисионарски жар ка популарном позоришту, оптужујући га за неморалност. Настојање да се створи литерарно бечко позорите има значај који превазилази саму позорницу. Оно симболизује радикалну трансформацију кроз коју ће се обликовати популарна култура. Као медиј популарне пропаганде позориште је у ранијем периоду играло много значајнију улогу од штампаног дискурса. Сада је однос између ове две форме постао обрнут, текст је почео да служи контроли театра. Текстови, подобни јер су прошли цензуру, били су подложнији контроли него представе без написаних дијалога.[38]

Када је Јосиф II донекле ублажио цензуру 1781, поверење Монархије у политичку корисност литерарне културе достигло је врхунац. Либерална контрола представљала је прорачунати напор да се добије подршка литерата за цареву политику. Кроз дискретну државну контролу писци који су подржавали Јосифа II подстицани су да објављују памфлете у којима су пропагирали његове реформе. Али током шест година благе цензуре створила се аутономна литерарна култура која је осуђивала Јосифов деспотизам, чак и онда када су поздрављали реформе.[39] Узнемирен све радикалнијим гласом својих литерарних противника цар је напустио културни експеримент и поново увео стриктну литерарну контролу.

---

35 *Исто.*

36 M. Raeff, *The Well-ordered Police State Institutional Change through Law in the Germanies and Russia , 1600-1800*, New Haven, Conn 1983, 43-56.

37 K. H. Osterloh, *Joseph von Sonnenfels*, 234-241.

38 J. Van Horn Melton, *From Image to Word*, 119 и даље.

39 E. Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials,* Oxford 1969, 20 и даље.

Како су напори Јосифа II да кооптира литерарну културу пропали, исто тако пропали су и покушаји да се реформише нелитерарна. Величину отпора царевим религиозним реформама показује и барокна побожност, која је остала дубоко усађена у аустријску културу.[40]

Мураторијева схватања и утицај јансенизма[41] дали су особени печат верском и интелектуалном животу Хабзбуршке монархије. Просветитељски рационализам јозефинистичких реформи, ослањајући се на те идеје, супротне религиозним принципима барока, представљао је потпуно негирање свих својстава верског живота која су давала посебну особеност побожности, и самом аустријском двору, негирање свих идеала сажетих у појму „*Pietas Austriaca*"[42]

Предност форме над суштином, претерана склоност цркве према визуелном исказивању идеја, што су пропагирали језуити, предводници верских реформи у Монархији, прихватају се као узори и у Карловачкој митрополији. Склоност високе црквене јерархије према политици величајности и јавним свечаностима била је општеприхваћена конвенција визуелизоване идејности.[43]

Иако је у спровођењу верских реформи карловачких митрополита утицај *Духовноī реīуламенūа* Теофана Прокоповича био велики, црквени поглавари, када су они били у питању, уместо рационалистичких препорука о скромности као основној пастирској врлини, која се провлачи кроз цео *Реīуламенū*, усвајају узоре католичке цркве и њене политике *magnificenze*. У границама апсолутистичке Хабзбуршке монархије, која је почивала на феудалним основама и где су спољашња презентација и моћ представљали јединство, карловачки митрополити својим политичким држањем и спољашњим сјајем нису смели да заостају за прелатима западне цркве.[44]

Визитације манастира, које су једна од основних дужности епископа, током XVIII века прерастају у ефемерни барокни спектакл, у „облик позоришне игре, усредсређене око истакнутих личности цркве".[45]

---

40 G. Steiner, *Language and Silence,* New York 1967, 58-60.

41 С теолошког становишта јансенизам је био покрет повратка августинском учењу и учењу о предодређењу, настао након постхумног објављивања књиге Јансена, бискупа Ипера 1640. године.

42 A. Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, 32.

43 О присуству ефемерног спектакла у културном моделу Карловачке митрополије: М. Тимотијевић, *Визиūација манасūира Шишаūовца у XVIII веку, Прилоī изучавању ефемер-ноī сūекūакла,* Манастир Шишатовац, Зборник радова, Београд 1989, 341-366.

44 *Исūо,* 341-366.

45 Р. Михаиловић, *Ведуūе срūске īрафике XVIII века,* Српска графика XVIII века, Зборник радова, Београд 1986, 87; О позоришном аспекту визитација: Иста, *Уūицај морализаūорских ūема и школске драме на европску ликовну умеūносū XVII и XVIII века,* рукопис докторске дисертације, Београд 1963, 104-117.

Идејне основе визитације манастира, „естетизованог феномена оживотвореног света идеја, који сем визуелних сажима религиозне, политичке, економске и правне аспекте“, разоткривених у склопу широких оквира барокног спектакла на двору карловачких митрополита, „инициране су из истог средишта и подређене истим циљевима устројства и глорификације верско – политичке власти православних архиепископа у Хабзбуршкој монархији“.[46]

У свим формулацијама ефемерног спектакла дворске политике карловачких митрополита, политика *magnificenze* је доследно прихватана.[47] Њен одраз биле су и изградње резиденција митрополита,[48] фунерални спектакли поводом њихових сахрана,[49] инсталације новоизабраних митрополита и епископа,[50] и привеста-ентрате,[51] које су следиле исте конвенције добро познате и прихваћене у европским оквирима.

Присуство сјаја и раскоши у дворској, пренело се и на религиозну уметност. Парохијске цркве постају све величанственије, унутрашњост раскошнија, литургија свечанија.[52] У барокном црквеном ентеријеру,

---

46 М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку, 342.*

47 *Исто, 359;* За шире идејне основе: R. Strong, *Art and Power, Renaissance, Festivals 1450-1650,* Woodbridge, Suffolk 1986, 3-62.

48 Године 1725. митрополит Мојсије Петровић почиње у Београду да зида архиепископско-митрополијску резиденцију која је требало да буде највећа грађевина Срба у Хабзбуршкој монархији: Д. Руварац, *Мојсије Петровић, митрополит београдски, 1713-1730, Прилог историји српске цркве,* Споменик СКА, XXXIV, други раз., 31, 1898, 131-132; М.Тимотијевић, *нав. дело,* 358; О генералној обнови карловачке дворске резиденције у време митрополита Мојсија Путника 1784. В.: М. Тимотијевић, *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола пред Порсеном „и „Томирида са Кировом главом“ као патриотски „exemplum virtutis“,* Зборник Народног музеја XVIII-2; У великом пожару митрополијског комплекса 1788. двор је уништен. В.: *Исто.*

49 За трошкове сахране митрополита Мојсија Петровића 1731. године, и касније Павла Ненадовића, потрошене су огромне суме новца. В.: Д. Ј. Поповић, *Грађа за историју Београда од 1717. до 1739,* I , Београд 1958, 41-42; Ј. Рајић, *Историја катихизма православних Србаља у цесарским земљама,* Панчево 1888, 31-32.

50 Инсталација Мојсеја Петровића: Д. Ј. Поповић, *Србија и Београд од пожаревачког до београдског мира, (1718-1739),* Београд 1950, 311; Инсталација бачког епископа Мојсија Путника: Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику, Тематика лави-ринта, I,* ЗЛУМС XV, Нови Сад 1979, 179-205; Иста, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику, Тематика лавиринта,* II, ЗЛУМС XVI, Нови Сад 1980, 145-158; Иста, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику, Портрет Мојсеја Путника, бачког епископа,* ЗЛУМС XVIII, Нови Сад 1982, 71-101; М. Тимотијевић, *нав. дело,* 341-366.

51 Посебно место заузимају оне које је за митрополита Вићентија Јовановића и патријарха Арсенија IV Чарнојевића организовао Козачински. В: В. Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова „Траедокомедија“,* Нови Сад-Београд 1980, 202-208; О привестима-ентратама, ритуалима који визуелизују „хармонију друштвеног устројства на чијем челу се налазио прослављени митрополит“ , и у којима учешће узимају сви становници и све институције В. М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца,* 360.

52 М.Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века,* Београд 2006, 26; М.Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* Нови Сад 1996, 44-46.

формираном као позоришту литургијске драме, богослужење поприма особености сценске свечаности у којој учествују сви верници. Театрализација обреда довела је до смањене активне улоге верника у богослужењу и до наглашавања спољашње стране култа. „Верник израста у пасивног посматрача сакралног позоришног ритуала који мало разуме и који га се мало тиче."[53] Типично барокни облици културе, чији су представници и носиоци у Карловачкој митрополији били високи црквени великодостојници, склоност према визуелном исказивању идеја, политици величајности и јавним свечаностима, као и својеврсне форме исказивања побожности, већ у последњим годинама владавине Марије Терезије, под све снажнијим утицајем просветитељских схватања наилазе на осуду рационалистичке критике, која је своје присталице имала и у крилу самог клера.[54]

Наклоност црквених великодостојника према сјају и раскоши критикује већ Захарија Орфелин у свом спису, насталом осамдесетих година XVIII века, *Представци Марији Терезији*, тумачећи их као злоупотребу високог духовног положаја.[55] Орфелин је осудио и друге облике барокне културе, као неправилну и погрешну праксу: претерано украшавање парохијских храмова, сматрајући да богатство унутрашњости осиромашује поданике,[56] формално наглашавање спољашње стране култа, што је довело до смањења улоге верника у богослужењу, чије обавезно присуство тумачи као спољашњи, а не унутрашњи израз побожности.[57]

Основна неслагања између цркве и државе у спровођењу реформи била су везана за питање поста и празника. Захарија Орфелин је један од ретких просвећених интелектуалаца који је подржао државне реформе и

---

53 М.Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века,* 27 .

54 Учени богослов Јован Рајић критикује *potpri funebris* поводом сахране митрополита Павла Ненадовића за коју је потрошена велика сума новца: Ј. Рајић, *Историја катихизма,* 31-32; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 43.

55 З. Орфелин, *Представка Марији Терезији,* (превод са немачког С. К. Костић, превод са латинског Ч. Миловановић), Нови Сад 1972, 15-27. Представку је објавио Алекса Ивић у шестој књизи *Архивске грађе о југословенским културним и књижевним радницима* 1964. године. Матица српска је издала допуњен и исправљен текст са упоредним преводом на српском језику. О идејним, историјско-критичким коментарима *„Представке"*: К. Георгијевић, *Два непозната списа Захарије Орфелина,* Историјски гласник 1-2, 1950, 63-96; Б. Вуксан, *Критика барокне побожности у Орфелиновој „Представци Марији Терезији", (Из историје идеја код Срба у XVIII веку),* Годишњак за друштвену историју, II-1, Београд 1995, 81-88.

56 З. Орфелин, *Представка Марији Терезији,* 77-79.

57 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века,* 27 ; Смањење активне улоге верника у богослужењу доживело је пуну критику у јозефинистичким реформама, што је за последицу имало смањивање значаја слике у каснобарокној култури: A. Saliger, *Zur Problematik der sakralen Kunst unter Kaiser Joseph II, Josephinische Pfarrgründungen in Wien,* Wien 1985, 117-121.

у својој *Представци Марији Терезији* образложио, са позиције православног богословског учења, оправданост редукције празника, сматрајући да смањење њиховог броја „нити наноси, нити може нанети штету вери и веровању наше православне цркве[58]". Основну препреку усаглашавању традиционалних навика Срба и њихових верских схватања са терезијанским реформама и државним интересом Хабзбуршке монархије Орфелин је препознао, што је и изложио у *Представци*, у „непознавању духа истинитог хришћанства, чему су, главни узрок деспотизам и корупција високог свештенства, које је, руководећи се једино властитим интересима и запостављајући своје пастирске дужности, завело народ и, држећи га у незнању, одвратило од праве вере[59]". Десетак година касније након Орфелинове *Представке,* која је остала у рукопису, изашло је дело, писано народним језиком, које је такође оправдавало смањење броја празника, *Краткое размишление о праздници* Јована Мушкатировића.[60] Темељећи своје мишљење на барокном рационализму, који је своје разлоге за критику заснивао на Новом завету, ауторитету црквених отаца и здравом разуму, Мушкатировић закључује да нема доказа да су празници, с обзиром да се не помињу у Новом завету, установљени у време раног хришћанства. У апостолским посланицама и делима црквених отаца нема аргумената за нерадно празновање, стога је критика власти сасвим оправдана.[61] Књига је наишла на осуду црквених великодостојника, али је прихваћена међу просвећеним интелектуалцима.

И Доситеј Обрадовић је у свом чланку *Право реци па гледај те утеци* из *Совјета здраваго разума*, ослањајући се на књигу *Pensèes diverses sur la comète /Различите мисли о комети/* Пјера Бејла, доказивао да празници и постови немају ничег заједничког са правим хришћанством.[62] Обрадовић је, као грађански идеолог, изразио своје ставове према црквенословенској култури српске клерикалне аристократије, као по-

58 З. Орфелин, *Представка Марији Терезији,* 87; С. М. Костић, *Орфелинова Представка Марији Терезији,* Зборник Матице српске за језик и књижевност 19, Нови Сад 1971, 259-267; М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века,* 74.

59 Б.Вуксан, *Критика барокне побожности,* 82; З. Орфелин, *Представка Марији Терезији,* 8-11.

60 М. Тимотијевић, *нав. дело,* 74-75.

61 *Исто.*

62 Д. Обрадовић, *Совјети здраваго разума, Прво реци па гледај те утеци,* Сабрана дела, I, Београд 1961, 317-341. Бејл у књизи *Различите мисли о комети* доказује да је веровање у предсказања супротно духу праве религије, да је остатак паганства који се одржао у хришћанству. Слична веровања не воде правој религији него идолатрији и погубнија су за морал од атеизма: P. Bayle, *Pensèes diverses sur la comète,* I, 309 и II, 5, Paris 1939. Бејл је био један од претходника критичког духа француске просвећености који је борбом против сујеверја, залагањем за потпуну толеранцију међу верама и за слободу мишљења, својим антидогматизмом, скептицизмом и критиком метафизичких система XVII века извршио велики утицај на филозофе и слободне мислиоце XVIII столећа.

себног националног одређења феудално привилеговане класе. Његово *Писмо Харалампију*, први одељак аутобиографије и велики део осталих радова, дају врло оштру и борбено настројену критику тадашњег стања српске културе, која није само симболична већ и непосредна. Доситеј је оцењује са становишта њене практичне животне вредности, и одбацује је због неупотребљивости и неприлагођености грађанском човеку. Просветитељски рад започиње прогласом, у којем се, износећи свој програм, одриче основног средства, ненародног рускословенског језика, помоћу којег је стара култура у српским приликама држала своју аристократску учауреност далеко од обичног човека. Његов напад на стари неприступачни књижевни језик пандан је критици затворених метафизичких система код европских просветитеља. Неразумљиви књижевни језик и неприступачни филозофски системи били су два начина којима се култура држала изван досега грађанског човека, чијој је револуционарној пракси она била потребна, ослобођена свих стега и прилагодљива његовом односу према животу. Такву културу Доситеј је тражио за српски народ, имајући у виду специфичне околности у којима је живело српско грађанство у Аустрији.[63]

Са наглашеном строгошћу просветитељска критика окренула се и против поштовања светитеља, њихових моштију, честица и реликвија, против светих места и у вези са тим праксе ходочашћа. Поштовање светитеља и њихових моштију једна је од средишњих тема идејних програма и католичке и православне цркве.[64] У складу са дидактичком усмереношћу барокне епохе светитељски култови добијају своје место у амблематици и проповедништву које имају апологетску намену и стављају се у средиште пропагандног програма апсолутистичких монархија.[65] Јачање светитељских култова после Тридентског сабора имало је одјека и у крилу православних цркава.[66] У догмату о поштовању светих моштију Стефана

63 С. Новаковић, *Доситеј Обрадовић и српска култура,* Доситеј Обрадовић, Дела, Београд 2005, 363-370; Ј. Скерлић, *Доситеј Обрадовић, Општи поглед на његов рад и његово место у српској књижевности,* Доситеј Обрадовић, Дела, 371-378.

64 Поштовање светитеља, њихових моштију, честица и реликвија у бароку, иако на удару реформацијске теолошке мисли једна је од средишњих тема идејних програма католичке и православне цркве. Тридентски сабор препоручивао је поштовање светих моштију. Бранећи своје учење о поштовању религиозне слике, католичка црква се позива и на одлуке Другог никејског сабора, ослањајући се тако на ауторитет православне цркве: H. J. Schröder, *Canons and Decrees of the Concil of Trent,* Rockford 1978, 215-217; О реликвијама, њиховој улози у уметности, о култу светитеља и етапама његовог успостављања у одређеним историјским околностима: A. Grabar, *Martyrium,* Paris 1943-1946; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church / The Cult of the Dead and Cult of Relics/,* London 1982, 137-158; B. A. Legner, *Reliqvien in Kunst und Kult, zwischen Antike und Aufklärung,* Darmstadt 1995, 9-49; 55-172.

65 G. Kapner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger,* Wien 1978, 13-29; 86-99; 112-122; 130-134.

66 Ј. Поповић, *Догматика православне цркве,* III, Београд 1973, 669-683.

Јаворског, који је као и сви догмати православне цркве утемељен на Старом и Новом завету, светоотачком предању и на доказима здравога разума, у складу са барокном схоластиком, оповргава се протестантска теолошка мисао која одбија учење о поштовању светих реликвија.[67] Ослањајући се на предања, наводећи примере, Јаворски истиче да поштовање светих моштију датира још од Ноја. Доказе темељене на Светим писмима окончава тврдњом да, уколико су апостоли поседовали исцелитељску моћ, њихове мошти морају имати већи значај.[68] Истичући логичке чињенице које произлазе из здравог разума и на основу историјских предања Јаворски показује да је црква увек поштовала мошти светих и њиховим сакупљањем и чувањем, свечаним открићима и преносима, установљењем празника, подизањем репрезентативних конструкција намењених излагању моштију, ходочасним путовањима ка светим гробницама и њиховим украшавањем, указивала им дужно поштовање.[69]

Дело Стефана Јаворског било је познато, прихваћено и од великог утицаја на барокну културу Карловачке митрополије, у којој је црква имала важну дидактичку функцију. Бранећи своје учење о поштовању светитељских моштију католичка и православна црква су заступале слична становишта. Међутим битне разлике се уочавају у начину на који су исказивана поштовања и у начину на који су излагане реликвије. У Карловачкој митрополији мошти делују исцељитељски у појавном свету, не другачије. Оне функционишу у просвећеном концепту, не делују самостално. За њих се не подижу посебни молитвени простори унутар храма, већ се везују за постојећа молитвена места.[70] У верском програму српске цркве у Хабзбуршкој монархији инсистирало се на национално-политичкој позадини култа, док римској цркви у њеним универзалним намерама то није било битно.

Поштовање светитеља и њихових моштију мора се посматрати у посебном контексту како би се разумеле сложене поруке и сва она дешавања која су пратила развој политичког и духовног живота Карловачке митрополије. То је једна од средишњих тема идејних програма, нарочито изражена у време Арсенија IV Шакабенте. Култовима националних светитеља брањен је верско-политички интегритет митрополије.[71] Свечаности организова-

---

67 *Доїматы о почитании святыхъ мощей по Стефану Яворском,* Москва 1886, 1-31; 32-48.

68 *Исто,* 6-7.

69 *Исто,* 20-29.

70 За кивоте са моштима се не подижу капеле, изузетак је капела цркве манастира Бешенова, већ се постављају испред иконостаса. О кивотима и троновима у барокним црквеним ентеријерима и њиховој намени у прослављању култа светитеља: М. Тимотијевић, *Трон за мошти светої Теодора Тирона у манастиру Ново Хопово – порекло облика и значење,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине 20, Нови Сад 1999, 123-137.

71 Д. Медаковић, *Национална историја Срба у светлости црквене историје новијеї доба,*

не у част неког светитеља и исказивање поштовања моштима, које су имале доста подударности са сличним испољавањима побожности у католичкој цркви,[72] садржавале су у идејним основама пропагандно-политичко истицање значаја цркве, величање митрополије и манастира.[73]

Култове светитеља су често надопуњавале легенде, сујеверја и снови. У популарној барокној побожности веровало се у исцељитељску моћ светитељских моштију, у њихову чудотворност и могућност чуда.[74] Манастири у којима су почивале мошти Срба светитеља подстицали су обнављање старих хаџијских обичаја, прилагођавајући их новим, барокним облицима масовних окупљања. Владарски култови у фрушкогорским манастирима подстакли су стварање читавог низа ктитора из редова грађанске класе који својим поклонима, надовезујући се на поступке српских владара и властеле, утичу и на црквено градитељство и на саме ентеријере храма, који мењају раније изгледе. Манастири постају ходочасничка средишта[75] у којима су организоване барокне свечаности у част светитељских моштију. Један од карактеристичних примера је и свечани пренос моштију Стефана Штиљановића у нови кивот, који је одржан 12. јуна 1760. у манастиру Шишатовцу.[76]

Театрализација обреда је довела до истицања спољашње стране култа светитеља, што је изазвало многобројне критике, не само реформисаних цркава, већ и католичке и православне. У другом по-глављу *Духовної реґуламента* посвећује се знатна пажња контроли популарних побожности, међу којима се посебно наглашавају оне везане за чудотворне иконе, мошти и изворе. Дужност Духовног колегијума је била да провери и истражи веродостојност светитељских моштију, затим ранијих богослужбених и богословских књига, акатиста, служби, посебно оних штампаних у Украјини, да „искорени непотребне и штетне церемоније", обрати пажњу на појаве чудотворних икона, посебно подвачећи неминовност забране ширења народних празноверица које су последица

Путеви српског барока, Београд 1972, 77-79.

72 J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands,* II, Nieuwkoop-Leiden 1974, 239-245.

73 М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку,* 341-366.

74 У похвали рукописа из Народне библиотеке каже се да се верници на дан култа кнеза Лазара окупљају и играју пред моштима. Лазар се назива звездом која сија од запада према истоку и моли се да брани своје вернике од вукова.: Ђ. Даничић, *Похвала кнезу Лазару,* Гласник српског ученог друштва 13, Београд 1861, 358-368; У служби деспоту Стефану Бранковићу, која је штампана у сва три *Србљака*, он се пореди са старозаветним Јоном и истиче се да слепима враћа вид. Ту је наведено и неколико посмртних чуда.: Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца,* Смедерево 1965, 134; У заједничкој служби светим деспотима Бранковићима помињу се мошти деспота Јована које су целе и чине много чуда: *Србљак,* III, Београд 1970, 135-208, посебно 203.

75 О ходочашћима: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности,* у штампи

76 М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку,* 353.

поштовања светитељских моштију.[77] Склоност црквене јерархије према јавним свечаностима и некритичан однос према моштима осуђује и Захарија Орфелин у својој *Представци Марији Терезији*[78] и полемичком трактату против папства.[79]

Међутим, поред свих покушаја црквених реформи да сузбију празноверје, да култове ставе у прагматичну функцију пропагирања цркве и митрополијског достојанства и да се бројним забранама спута популарна побожност, да би се подстакао развој једне нове регулисане и реформисане црквене религиозности, прослављање светитеља и њихових моштију уживало је у бароку велику популарност. Својим жртвовањем, освојивши духовне трајности, светитељи су постали посредници и помоћници у спасењу, и заступници и заштитници свога народа у свакодневном животу. Национални светитељи добијају угледно место и у ликовном репертоару српске црквене уметности. Међутим, постепено и систематски просвећени апсолутисти у Аустрији, низом закона и прописа, реформисали су читав државни и друштвени живот. У средишту Монархије актуелна уметничка пракса у свом уобличавању, под утицајем просветитељских идеја, доживљава сложена превирања и долази до све отворенијих потискивања барокних схватања. У складу са тим, светитеље, као старе етичке узоре, замењују хероји из античке историје.[80] Услед таквих услова морале су се и рационалистичке идеје, ради националног и политичког живота српског народа, саображавати конкретним потребама и могућностима примене. Смањење политичког утицаја цркве довело је и до промена у верско-политичком програму Карловачке митрополије. Представе Срба владара-светитеља све више се одвајају од своје старе теолошке основе, долази до њиховог лаицизирања и инсистира се на њиховом световном карактеру. Та схватања доживеће у XVIII веку свој врхунац и биће прилагођења херојским оквирима епохе. Најпре се то догодило у делу *Краткоје введеније в историју происхожденија славеносербскаго народа*, штампаном у Венецији 1765, Павла Јулинца, једног од првих рационалистички школованих људи, који је у протестантском евангелистичком лицеју у Братислави претрпео снажан утицај рационалистичко-просветитељске филозофије, која је инсистирала на значају науке у односу на развитак народа.[81]

---

77 *Духовный Регламентъ*,19-29, посебно 20-25.

78 З. Орфелин, *Представка Марији Терезији*, 15-27.

79 Т. Остојић, *Захарије Орфелин, живот и рад му,* Београд 1923, 106-109.

80 W. Busch, *Das sentimentalische Bild: Die Kriese der Kunst im XVIII Jahrhundert und die Geburt der Moderne,* München 1993, 137-157.

81 Р. Веселиновић, *Српска историографија XVIII века, Српска штампана књига XVIII века,* Нови Сад-Београд 1963, 44.

У *Историји разних славенских народов, најпаче Болгар, Хорватов и Сербов,* коју ковиљски архимандрит Јован Рајић штампа у Новаковићевој штампарији у Бечу 1794/5. године, бакрорези са лаицизираним ликовима Срба владара – светитеља јављају се у форми идеализованог историјског портрета без светитељских атрибута. На оваквом начину инсистирао је сам митрополит Стефан Стратимировић.[82] Поступак митрополитов је сасвим разумљив када се има у виду да је питање српских светитеља решавала аустријска државна власт и да су у српском календару за 1776. годину изостављени сви светитељи изузев светог Саве. Националну и верску одбрану Срби су морали да помере са религиозног плана на план буђења историјске свести.

Приватна побожност у свести барокног појединца повезивана је са веровањем у чудо. Позадина у којој су се преплитали хришћански и пагански елементи било је сујеверје.[83] Званично црквено учење улагало је велике напоре да протумачи појаву чуда у духовном и спољњем свету, настојећи да му, увођењем контроле народног веровања, да прихватљиво рационално објашњење. У барокни образовни програм, заснован на схоластичком богословљу, укључују се нова сазнања о свету. Усклађивањем старог богословског наслеђа са новим тумачењем света настаје барокни рационални мистицизам у „коме се еклектично спајају катафактичко и апофактичко тумачење чуда".[84] Барокни рационални мистицизам одбацује и прогони магијска народна веровања, а с друге стране и даље се у званичним тумачењима чуда задржавају христијанизована космолошка учења чији су извори били пагански.[85] Тим учењима придаје се све већи значај и она се користе за објашњавање појава које раније нису сагледаване у том контексту. Један од примера је барокно тумачење „сузоточивих Богородичиних икона".[86]

Велику популарност уживала су и веровања у чудотворне изворе. Њима је пажњу посветила и црква, која је подизањем капела на местима где је постојао култ око кога се народ окупљао, настојала да једну популарну побожност прослављања подвргне контроли и институционализује. Тиме се, с једне стране, у складу са *Духовним регуламентом* спречавало ширење народних празноверица, а с друге стране, развијени култ је

82 Д. Медаковић, *Национална историја Срба у светлости сакралне уметности новијег доба,* Путеви српског барока, 81.

83 М. Тимотијевић, *Верник и поданик*, 641-644.

84 М. Тимотијевић, *Сузе и звезде: О плачу Богородичиних чудотворних икона у бароку, Чудо у словенским културама,* Нови Сад 2000, 221-236.

85 *Исто.*

86 *Исто.*

стављен у прагматичну функцију пропагирања цркве и митрополијског достојанства.[87]

Продором просветитељских идеја међу представницима образоване интелигенције веровање у чуда доживљава критику. Алексије Везилић у осмој песми, посвећеној „чародејству“, своје књиге *Кратко је написаније о спокојној жизни*, критикује га са позиције хришћанског морала,[88] а Сава Текелија изражава крајње рационалистички однос не само према чуду, већ и према званично усвојеном веровању у моћ молитве и чудотворност реликвија које доживљава као обичне меморабилије.[89]

Барокно поштовање Богородице, заштитнице и посреднице, чији је култ као област побожности у Хабзбуршкој монархији имао повлашћено место и био веома развијен,[90] такође је често мета оштрих напада просветитељске критике. Због пренаглашеног истицања Богородичиног заступништва и њеног места у економији спасења, чиме је, како се сматрало, смањен значај искупитељске улоге самога Христа, просветитељска критика заузела је негативан став, у чијој основи је лежала сложена мотивација, према празнику Покрова пресвете Богородице[91], установљеним под утицајем руских богослужбених и богословских књига,[92] који је уживао велику популарност у српској средини XVIII века. И Захарија Орфелин у својој *Представци* упућеној Марији Терезији изузима га из предлога за регулисање црквеног календара[93], али вероватно поводећи се не обредном праксом православне цркве, већ државним интересима Хабзбуршке монархије која је настојала да сузбије присуство сваког руског утицаја у српској средини.[94]

Учење о Богородичином непорочном зачећу, које је било основа барокног тумачења њеног небеског статуса, као нетрадиционални вид поштовања Мајке Божије, нашло је одјека у српској средини XVIII века посредством украјинске и руске богослужбене и богословске

---

87 У другом поглављу *Духовної реґуламента,* као што је већ речено, посвећује се пажња контроли чудотворних извора. Митрополити и епископи су били дужни да у својим областима приликом генералне визитације обрате пажњу на народна сујеверја негована при „кладезях“ и „источниках“. В.: Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку,* Зборник Филозофског факултета XVI, 214, бел. 58.

88 М. Тимотијевић, *Верник и поданик,* 643.

89 *Исто.*

90 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 339-361.

91 Празником је истицана идеја о заступништву и покровитељству Мајке Божије, али и идеја слоге државе и цркве. В.: П. М. Жолтовський, *Станковий живопис, Історія української мистецтва,* III, Київ 1968, 219-221.

92 У српским месецословима и типицима XIV-XVI века га нема. В.: Л. Мирковић, *Хеортологија,* Београд 1961, 60.

93 З. Орфелин, *Представка Марији Терезији,* 86-87.

94 Б. Вуксан, *Критика барокне побожности,* 84-85; М. Костић, *Гроф Колер као културно просветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку,* Београд 1932, 31-38, 103 и даље.

литературе. Догма је била прихваћена у круговима Московске патријаршије и Кијевске духовне академије, брањена делима угледних и учених теолога Петра Могиле, Лазара Барановича, Гаљатовског, Антонија Радивиловског и Симеона Полоцког.[95] Богородица је изузета од источног греха у моменту када је зачета, чудо њеног непорочног зачећа у мајчиној утроби представља симбол искупљења.[96] Откривање симболичног значења непорочног зачећа није се одиграло у бароку. Догма је била дефинисана раније, а на Тридентском концилу је само потврђена. „У бароку је представљала кулминацију друге фазе развоја, широку распрострањеност, утицај на иконографију и на нову побожност својствима својих безвременских квалитета".[97] Учење о непорочном зачећу остаје актуелно све до последњих деценија XVIII века, када га просветитељска критика постепено потискује,[98] а доводи се у питање средином XIX столећа званичним одбацивањем од стране православне цркве, постајући једна од кључних доктринарних разлика између католичке и православне цркве.[99] Просветитељска критика, нападајући пренаглашено истицање Богородичине заступничке улоге и доводећи у питање неке, већ традиционалне, маријанске привилегије, као што је непорочно зачеће, са становишта историје догми, целом том раздобљу даје обележје „изразитог мариолошког регреса".[100]

XVIII век био је „доба разума", и заступници разумног хришћанства замишљали су цркву као заједништво верске припадности њених чланова, а не као од божанства успостављено органско јединство с њим самим, замишљали су Локово „добровољно заједништво људи који се по сопственој вољи окупљају како би исказивали поштовање Богу".

---

95 M. Jugie, *L' immaculée conception chez les Russes au XVII siècle,* Echos d' Orient, Paris 1909, 66-75; M. Jugie, *L' immaculée conception en Moscovie au XVII siècle,* Echos d' Orient, XII, Paris 1909, 321-329; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности,* ЗЛУМС 25, Нови Сад 1989, 95-132 са тумачењима и исцрпном литературом о том учењу. У литературу су укључена дела најпознатијих теолога источног православља који су бранили догму.

96 E. Male, *L 'art religieux aprés le Concile de Trente,* Paris 1951, 38-48; G. Schiller, *Iconography of Christian Art,* tom I, London 1971, 33; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth* II, 247-249; М. Тимотијевић, *нав. дело, 130-131.*

97 Р. Михаиловић, *Прва зона српскої иконостаса XVIII века,* Зборник Филозофског факултета XIV-1, Београд 1979, 295.

98 Захарија Орфелин у *Представци* наглашава да православна црква сматра да је само Христ безгрешно зачет и ослобођен прародитељског греха. В.: З. Орфелин, *Представка Марији Терезији,* 87.

99 То је била последица проглашавања овог учења за догму од стране католичке цркве 1854. В.: Ј. Поповић, *Доїматика православне цркве,* II, Београд 1980, 256-261.

100 A. Coreth, *Pietas Austriaca,* 69-70; Б. Вуксан, *Критика барокне побожности,* 85-86.

Miroslava KOSTIĆ

THE COMPREHENSION OF ART IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Summary

According to the rational principles of the Age of Enlightenment, all the characteristics of religious life in the baroque epoch were condemned and criticised, with heightened demands for a reform of religious life and an adjustment of religiousness to the demands of reason. The criticism of baroque religiousness was the central point of the programme of reforms in the Age of Enlightenment.

During the reign of Maria Theresa, the majority of attempts to reform popular religiousness had focused on renewing the people's religious feeling. Relying on written media was a novelty in the monarch's reform. While earlier political and church authorities had viewed the layman's reading of the Bible with circumspection, the reformists believed this was the very key to preserving the purity of doctrine and effective religiousness in Catholicism. Accordingly, many theatrical and visual elements of Catholic baroque culture were condemned and criticised.

The advantage of form over essence and the Church's extreme inclination towards the visual expression of ideas propagated by the Jesuits, were accepted as role models in the Karlovac Metropolis. However, by the last decades in the reign of Maria Theresa, typical baroque forms of culture, of which the senior church dignitaries had been the representatives and bearers, the inclination towards the visual expression of ideas, towards the policy of magnification and public ceremonies, as well as special forms of expression of religiousness, veneration of the saints and their relics, of holy sites, the practice of pilgrimage, and the Cult of the Mother of God, were condemned in the Karlovac Metropolis by the rationalist critique, under the increasing influence of the beliefs of the Enlightenment.

Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ УДК 75.046(497.113):929 Гавриловић С.

КОМПОЗИЦИЈЕ СТЕФАНА ГАВРИЛОВИЋА „ГАЈ МУЦИЈЕ СЦЕВОЛА ПРЕД ПОРСЕНОМ“ И „ТОМИРИДА СА КИРОВОМ ГЛАВОМ“ КАО ПАТРИОТСКИ „EXEMPLUM VIRTUTIS“

Култура Хабзбуршке монархије у XVIII веку била је наглашено визуелна, а графика, захваљујући свом масовном карактеру, постаје један од основних медија јавне репрезентације карловачких митрополита и њиховог верско-политичког програма. Улога сликарства у том контексту, захваљујући његовој елитности, била је више усмерена према приватној репрезентацији. Дворске резиденције високе црквене јерархије, пре свега митрополијски дворови, а потом и дворови помесних епископа, постају простори приватног, али исто толико и јавног потврђивања.[1] У њихово средиште постављају се портрети и портретске галерије.[2] За потребе пропагирања верско-политичког програма наручиване су и слике других садржаја, али у већини случајева нису сачуване, па ни оне из митрополијске дворске резиденције у Карловцима, страдале у пожару 1788. Међу познатим делима су две историјске композиције

1 О култури барокне репрезентације: T. S. W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*, Oxford University Press 2002, пос. 5-25. Тек у култури касног XVIII века, са продором просветитељства, долази до померања тежишта са слике на реч: J. V. Horn-Melton, *From Image to Word: Cultural Reform and Rise of Literate Culture in Eighteenth-Century Austria*, The Journal of Modern History 58 1986, 91-124. О барокном двору карловачких митрополита као топосу репрезентације: Д. Медаковић, *Српски митрополијски дворови у XVIII веку*, Барок код Срба, Загреб 1988, 193- 205; Ј. Тодоровић, *Концепт приватног на позорници јавног – приватни живот на митрополијском двору у XVIII веку*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, пр. А. Фотић, Београд 2005, 665-681.

2 М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности,* Западноевропски барок и византијски свет, ур. Д. Медаковић, Београд 1991, 147-174.

Стефана Гавриловића, сликане неколико година раније по наруџбини митрополита Мојсеја Путника. Оне се могу схватити као патриотски „exemplum virtutis“, заснован на неостоичком тумачењу патриотизма као основне јавне врлине, што показује да су се јавна и приватна сфера културе репрезентације карловачких митрополита чврсто прожимале у јединствен верско-политички програм у коме је свест о патриотизму заузимала значајно место.

– *Династички патриотизам и његове визуелне форме* – Наруџбина митрополита Мојсеја Путника упућена Стефану Гавриловићу није била изолован феномен, него резултат континуираног пропагирања врлине патриотизма, који се међу српском етнијом у Хабзбуршкој монархији може пратити кроз цео XVIII век. Дуготрајни аустријско-турски ратови започети опсадом Беча најавили су преображај српског етноса, који започиње да формира своју националну свест и да уобличава национални идентитет. Једна од вредности формираних у том протонационалном периоду била је и идеја о патриотизму као основној врлини јавног политичког морала. Путеви његовог уобличавања нису били јединствени већ и због саме чињенице да су Срби током XVIII века живели у две, политички и верски различите државе – Османском царству и Хабзбуршкој монархији. У Османској царевини се патриотска осећања развијају у опозицији спрам државне власти, док су та иста осећања у Хабзбуршкој монархији усмерена управо према државној власти отелотвореној у култу владара. Због тога је српска етнија у муслиманским владарима Османског царства видела завојеваче, док је хришћанске владаре Хабзбуршке монархије прихватала као ослободиоце. Такав однос потврђује и њихова непоколебљива спремност да се прикључе свим ратним операцијама Хабзбуршке монархије против Османске царевине покретаним од краја XVII до краја XVIII века.

Идеја о хабзбуршким владарима као ослободиоцима хришћана у Османском царству била је основни разлог из кога је српска етнија, убрзо пошто се нашла у државним границама Хабзбуршке монарије, прихватила и њен династички патриотизам.[3] Овакав патриотизам био је општа карактеристика старих европских монархија. У Хабзбуршкој монархији, међутим, он је имао много већи значај него у другим, и није изгубио важност за све време њеног постојања. Разлог за то почивао је на чињеници да је ова композитна монархија била састављена из различитих политичких области, верских и етничких заједница и да због такве структуре није могла да се усмери на конституисање националног тела.[4]

---

3 F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programatik des Kaiserstils*, Band I, Berlin, New York 1981, 263-266.

4 За преглед новије литературе о овој проблематици у Хабзбуршкој монархији крајем

Уместо идеје о јединственој нацији у средиште идеолошке пропаганде поставља се култ владара и династије устоличене у двору, идеолошком центру монархије.[5] У тој светлости се и династички патриотизам, главна јавна политичка врлина поданика, препознаје кроз верност владару и владарском дому, на коју они одговарају својом милошћу. На односу „милостивог владара“ и „верног поданика“ заснивала се целокупна династичка идеологија ове мултиетничке државе.[6] Она је за српску етнију имала посебан значај, јер је владарева милост била једина гаранција њеног правног статуса у монархији. На династичком патриотизму инсистира се већ у *Инвитаторији* Леополда I од 6. априла 1690, а он ће остати окосница у односу хабзбуршких владара и српског етноса кроз цели XVIII век. Фридрих Вилхелм фон Таубе у првом тому своје књиге, настале на подстицај председника Илирске дворске депутације грофа Франца Колера, и штампане у Лајпцигу 1777, истиче: „Главне врлине Илира су верност владару.“[7]

Фон Таубе, попут осталих пропагатора хабзбуршког династичког патриотизма, инсистира на директном односу поданика према владару, потискујући чињеницу да је правни статус тог односа био регулисан привилегијама Леополда I издатим патријарху Арсенију III Чарнојевићу, а потом потврђених и од његових наследника. Карловачки митрополити представљали су „колективну личност“ која је полагала заклетву верности владару у име целе етније. Тако је новоизабрани митрополит Викентије Јовановић, приликом аудијенције код цара Карла VI 20. јуна 1731. у коленоприклоненију молио за милост, „за коју ће цео клир и народ бити свагда веран и покоран, и положити тела, крв и живот и добра за величанство и дом аустријски.“[8] Деценију касније, од 1744, у чин хиротоније карловачког митрополита и помесних епископа улази посебна заклетва на верност изабраном римском императору и његовом

XVIII века: G. Klingenstein, *Revision of Enlightened Absolutism: 'The Austrian Monarchy is Like no Other'*, The Historical Journal, Vol. 33, No. 1, 1990, 155-167.

5 R. J. W. Evans, *The Austrian Habsburgs: The Dinasty as a Political Institution*, The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royality, 1400-1800, Ed. A. G. Dickens, London 1977, 121-145; J. Duindam, *The Court of the Austrian Habsburgs c.1500-1750*, The Princely Courtes of Europe, Ritual, Politics and Culture Under the Ancien R, Ed. by J. Adamson, London 2000, 165-188; V. Press, *The Habsburg Court as Center of the Imperial Government*, The Journal of Modern History, Vol. 58, Supplement: Politic and Society in the Holy Roman Empire, 1500-1806, 1986, S23-S45.

6 F. Matsche, *нав. дело*, 70-78. P. Sugar, *The Nature of the Non-Germanic Societies under Habsburg Rule*, Slavic Review, Vol. 22, No. 1, 1963, 1-30, пос. 2-4.

7 Ф. В. фон Таубе, *Историјски и географски опис Краљевине Славоније и Војводства Срема како с обзиром на њихове природне особине тако и на њихово садашње устројство и ново уређење у црквеним, грађанским и војним стварима*, Нови Сад 1998, 56.

8 М. Јакшић, *О Викентију Јовановићу, Прилози за историју митрополитства му 1731-1737*, Нови Сад 1900, 36.

дому, полагана у име целог православног народа.[9] Илирска дворска депутација је 1765, у време проглашавања Јосифа II за савладара царице Марије Терезије, званично обавезала православну цркву у монархији на њихово помињање на богослужењу. На основу тога се у катихизису Јована Рајића из 1774. одређује место хабзбуршког владара у моралном кодексу и молитвама православне цркве.[10] У другом поглављу посвећеном љубави према ближњем, тумачећи пету божију заповест о поштовању родитеља по телу и духу, Рајић прво истиче да верници треба да поштују владаре, јер су они духовни родитељи поданика. У поглављу о тумачењу молитве Рајић наглашава да су верници дужни да се прво моле за цара и световне власти, а потом за духовне власти и остале, јер је тако, како он каже, воља божија.

Православна црква, институционални представник српског етноса у Хабзбуршкој монархији, развила је сложени протонационални верско-политички програм у чијем средишту се налазила идеја о *Serbia sancta* и *Serbia sacra*.[11] Та идеја је подразумевала постојање свете српске земље, над којом бди хор српских светитеља. Света српска земља је „царство од Немање остављено", које је златно доба славе досегло у време цара Душана, а потом привремено пропало под турском најездом. Легитимни наследник царства и његове круне био је поглавар српске цркве, верски и световни предводник етније. Он је отелотворење политичког ентитета етније, који постаје основа идеологије ослобођења и обнове српске средњовековне државе. Избегли пећки патријарх Арсеније IV Јовановић је ову идеју најјасније исказао у Џефаровић-Месмеровом издању *Стематографије* Павла Ритера Витезовића. У оквиру патријарховог протонационалног верско-политичког програма формулисан је и став православне цркве у Хабзбуршкој монархији према династичком патриотизму. Упућујући честитку Марији Терезији поводом крунисања за царицу Угарске патријарх у визуелној форми исказује идеју о њеном венчању на царство од Немање остављено. Идеја није случајно истакнута управо поводом овог догађаја, јер су у титули угарске царице српске области под Османлијама тумачене као њене крунске земље.[12] Према патријарховом схватању царица је могла

9 Текст заклетве је прештампан у: Ј. Ц. барон Баренштајн, *О расејаном илирско- расцијанском народу*, Београд-Ваљево 1995, 159-160.

10 Д. Руварац, *Катихизис синодални - Рајићев – за клирикалне школе од 1774*, Српски Сион, XIV 1904, 257, 321.

11 М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, ур. С. Ћирковић, Београд 1998, 387-430. О отаџбинској светој земљи, као општем месту у грађењу етничког и националног идентитета: A. D. Smith, *Sacred Homelends*, Chosen Peoples, Oxford University Press 2003, 131-165.

12 На пропагандним графичким листовима са представама Марије Терезије као краљице Угарске појављују се грбови Србије, Босне и Бугарске: *Maria Theresia als Köning von Ungarn*, Kat. Ausst, Sclos Halbturn 1980, Kat. No. 7.

да понесе круну од „Немање остављену“, под претпоставком да ослободи српске земље и да буде помазана од православног српског патријарха. Дакле, схватања династичког патриотизма српске етније, заснована на верности цару и дому аустријском, подразумевала су двојну обавезу владара. Од њега се очекивало да ослободи окупиране српске земље, сакралну територију њиховог порекла, са које су изгнани попут библијског израелског народа.[13] Друга обавеза владара је подразумевала да у обновљеном царству, бар посредно, преко чина венчања цара на царство, прихвати православну вероисповест. У том контексту хабзбуршки владар, император Светог римског царства, сагледава се у знатно ширем контексту. Он је rex christianissimus, а не само rex catholicus.

Визуелна репрезентација династичког патриотизма у Хабзбуршкој монархији најчешће је пропагирана владарским портретима.[14] Корени те праксе утврђују се већ у XVI веку када се портрет владара, иконична представа монархијске државе, повезује са династичким патриотизмом.[15] Оваква схватања прихватају се међу српском етнијом у монархији већ у току првих деценија XVIII века када се портрети владара, симболи оданости династији, програмски уносе у јавни и приватни простор. У инвентару митрополијског двора у Београду, састављеном 1. марта 1733, одмах након смрти митрополита Мојсеја Петровића, забележено је да се у зеленом салону налазе портрети тада владајућег императора цара Карла VI и његове супруге Марије Кристине од Брауншвајга.[16] Владарски портрети су исто тако присутни у резиденцијама помесних епископа и у свечаним просторијама манастира. У инвентару фрушкогорског манастира Крушедола из 1775. помињу се портрети царице Марије Терезије и њеног сина Јосифа II.[17] У инвентару манастира Ново Хопово из 1776. наводе се два пара графичких портрета царице Марије Терезије и њеног супруга Франца I. Један пар се налазио у архимандритовој келији, а други у великој трпезарији. У манастиру Бешенову, према инвентару из 1775, у једној просторији су били портрети царице Марије Терезије, њеног

13 Било је то опште место раног национализма малих народа у Хабзбуршкој монархији: A. D. Smith, *Zionism and Diaspora Nationalism*, Myths and Memories of the Nation, Oxford University Press 1999, 203-204.

14 G. Heinz, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 59, 1963, 99-224; F. Poleros, *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*, Welt des Barock, Hrg. R. Feuchtmüler, E. Kovacs, Wien, Freiburg, Basel 1986, 53-86, 87-104.

15 L. A. Montrose, *Idols of Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elisabeth I*, Representations, No. 68, 1999, 108-148, пос. 108-110. За каснију епоху: L. Colley, *Loyality, Royality and British Nation 1766-1820*, Past & Present, Vol. 102, 1984, 94-129.

16 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске владавине (1717-1739)*, Споменик, LII, др. раз. 44, 1914, 126.

17 *Инвентар манастира Крушедола из 1775*, 31/а; *Инвентар манастира Крушедола из 1980*, 6/б. (МСПЦ)

супруга Франца I Лотариншког и сина Јосифа II, а у другој портрети Марије Терезије и Јосифа II.[18] Профане патриотске иконе се уносе чак и у приватни породични простор где се, поред портрета владара, појављују и групни портрети владарске породице. Илустративан пример је породични дом богате новосадске трговачке породице Богдановић у којој су се, према инвентару састављеном 28. фебруара 1780, налазила „два мања портрета владара" и „два портрета породице царице Марије Терезије."[19] Под мањим владарским портретима могуће је подразумевати представе Марије Терезије и њеног супруга Франца I Лотариншког или, што је вероватније, њеног сина Јосифа II, пошто је он након дугогодишњег савладарства управо те године ступио на престо. Под портретима породице царице Марије Терезије подразумевани су графички листови уведени за време њене владавине у званичне пропагандне програме и штампани у великим тиражима.[20] Култ хабзбуршких владара попримао је међу поданицима приватни карактер, и то посебно међу војском и државним чиновницима. У своје портрете они често укључују медаљоне са ликом владара.[21] Династички патриотизам, главна јавна врлина поданика, прославља се и у јавној сфери, а онима најзаслужнијима, истакнутим у борбама за цара и династију, подижу су споменици. Ти патриотски споменици немају национални карактер, а обично су лишени чак и етничких карактеристика. Илустративан је пример пуковника Данила Милорадовића, погинулог у борбама са Французима 1797, коме су Тиролци у Нојмарку подигли споменик „за вечни спомен његове при избављенију отечества засведочене храбрости."[22]

Патриотизам српског етноса у Хабзбуршкој монархији није био усмерен искључиво на идеју верности владару и дому аустријском.

---

18 Б. Кулић, *Инвентари манастира Бешеново (1775) и Ново Хопово (1776)*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, XVIII, 1996, 203, 206.

19 В. Стајић, *Новосадске биографије из архива новосадског магистрата*, књ. I, том 1, Нови Сад 1936, 66. За шире оквире ове проблематике: М. Тимотијевић, *Домаћи простор*, Приватни живот у српским земљама у освит новог доба, 832.

20 За развој породичног владарског портрета: S. Schama, *The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850*, Journal of Interdisciplinary History, 17/1, 1986, 155-183. За представе породице царице Марије Терезије: *Maria Theresia und ihre Zeit*, Kat. Ausstellung, Wien 1980, 205-209; I. Barta, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklarung*, Wien, Köln, Weimar 2002, 17-22.

21 М. Тимотијевић, *Коњанички портрети браће Стратимировић као Militis Christiani*, Зборник радова Народног музеја у Београду, XIII/2, 1987, 71-81. За сличне примере исте праксе: *Baroque Art in Central-Europe. Crossroads*, Cat. Exib, Budapest 1993, 280-281, Cat. No. 100.

22 *Памјатници у Славенским земљама*, Сербске летописи, год. II, чест 5, Будим 1826, 123. На податак је скренута пажња у: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, рук. докт. рада, Београд 2004, 263. О односу војске према владару и династији у Хабзбуршкој монархији: E. Rothenberg, *Nobility and Military Careers: The Habsburg Officers Corps, 1740-1914*, Military Affairs, Vol. 40, No. 4, 1976, 182-186.

Подразумевао је и снажну верску компоненту, исказивану кроз оданост православној цркви и карловачким митрополитима на њеном челу. О непоклебљивој оданости митрополиту и свештенству, изједначеној са лојалношћу владару и његовој породици, пишу сви аустријски аутори заокупљени питањем моралних особина српског етноса. О томе фон Таубе каже: „У религији су ревносни, заправо скоро сујеверни, и за свештенство имају не само највеће страхопоштовање, него су им и слепо послушни. Не само у својих пет патријараха него и у владике гледају они као у краљеве, којима у духовним и световним стварима дугују најпотпунију послушност."[23] Двојност патриотских осећења визуелно је исказивана постављањем портрета карловачких митрополита непосредно поред портрета хабзбуршких владара. Тако су се у београдској митрополијској резиденцији, према инвентару састављеном 1733, у једном салону налазили портрети Карла VI и његове супруге, а у салону до њега портрет митрополита Мојсеја Петровића.[24] Истоветна идеолошка формулација среће се у репрезентативним просторијама епископских резиденција, манастира и парохијских домова, а понекад и у приватном простору. Тако се у дому новосадских трговаца Богдановића, поред поменутих потрета хабзбуршких владара, налазио портрет карловачког митрополита Јована Георгијевића.[25]

– *Династички патриотизам и просветитељски неостоицизам* - Политичка филозофија просветитељства у Француској је дубоко уздрмала стару династичку митологију засновану на идеји о небеском пореклу владареве апсолутистичке власти, што је на крају довело до револуције и укидања монархије.[26] У Хабзбуршкој монархији, међутим, просветитељске идеје се усклађују са хришћанским и монархијским наслеђем, заснованом на неостоичкој теорији државе Јустуса Липсијуса и његових следбеника.[27] То је довело до појаве христијанизованог просветитељског апсолутизма отелотвореног у владавини Јосифа II.[28] Управо у то време династички патриотизам српског етноса у Хабзбуршкој монархији до-

23 Ф. В. фон Таубе, *нав. дело*, 55.

24 Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске владавине (1717-1739)*, Споменик, LII, други раз. 44, 1914, 128.

25 В. Стајић, *нав. дело*, књ. I, том 1, 67.

26 P. Burke, *La fin des mythologies royales*, Iconographie, propagande et légitimation, Ed. бу A. Ellenius, Paris 2001, 275-286.

27 G. Oestreich, *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge University Press 1982, 57-75.

28 О просветитељству у Хабзбуршкој монархији и статусу владара као просвећеног апсолутисте: E. Weis, *Enlightenment and Absolutism in the Holy Roman Empire: Thoughts on Enlightened Absolutism in Germany*, The Journal of Modern History, Vol. 58. Supplement: Politic and Society in the Holy Roman Empire, 1500-1806, 1986, S181-S197.

сеже врхунац, па се портрет овог владара уноси и у сакрални простор храма, што раније, па ни касније, није био случај. Тако се на централни део иконостаса парохијског храма Светих архистратига у Мокрину из 1782, поставља двоглави хералдички хабзбуршки орао са ликом Јосифа II, сликан по узору на његов официјелни портрет објављен у панегирику Константина Филипидеса фон Гаја.[29] Разлог за наглашено неговање култа Јосифа II, и то посебно међу грађанском интелигенцијом, почивао је на просветитељским реформама спроведеним за време његове десетогодишње владавине. Био је то завршетак процеса започетог четири деценије раније, убрзо после ступања на престо царице Марије Терезије.[30] Један од основних циљева ових реформи било је стварање модерне, централизоване, законски регулисане и бирократски организоване државе са владарем на челу. Снажење државе, сагледавано у ширим европским оквирима, може се пратити од краја XVII века, а било је мотивисано теоријским доприносом раног просветитељства.[31] Идеја о држави као примарном принципу изменила је и старо схватање династичког патриотизма. Он је у Хабзбуршкој монархији и даље усмерен на култ владара и династије, али се они тумаче као поглавари јединствено огранизоване државе, а не као владари посебних територија обједињених владарском титулом. Централизовање државе и њено реформисање у складу са просветитељским идејама, шта више, тумаче се у званичним пропагандним програмима као владарев патриотски чин.[32]

Реформа Хабзбуршке монархије у организовану државну институцију довела је и до трансформације старог моралног кода, заснованог превасходно на хришћанском наслеђу. У средишту новог просветитељског морала нашао се освешћени појединац, који се све више сагледава као поданик, а не као верник. Од њега се очекује да прихвати своја права и обавезе, и да у организованој државној заједници делује по принципу разума и јавних етичких норми, заснованих на дисциплини, реду и раду. Промене етичких схватања неминовно су довеле до преображаја тумачења патриотизма, главне јавне врлине. Он се више не сагледава само кроз лојалност владару и династији, него и кроз оданост према држави

---

29 М. Тимотијевић, *Уметност и политика: Портрет Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, Зборник Филозофског факултета у Београду, XVIII, 1994, 285-288, таб. II, IV. Уп.: H. Egger, *Joseph II in Porträts seiner Zeit*, Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II, Stift Melk 1980, 276-277.

30 E. Weis, *нав. дело*, 181-182; М. Костић, *Гроф Колер као културнопросветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку*, Београд 1932, 5-13.

31 T. S. W. Blanning, *нав. дело*, 185. и даље.

32 Био је то одјек идеје о „патриотском владару", актуелне у то време и у германским изборним кнежевинама: M. Umbach, *The Politics of Sentimentality and the German Furstenbund, 1779-1785*, The Historical Journal, Vol. 41, No. 3, 1998, 679-704, пос. 693-699.

произведеној у главни принцип. Нова схватања доследно се прослављају у пропагандној литератури, па и оној усмереној према најширој популацији српске етније у Хабзбуршкој монархији. Један од најутицајнијих примера је књига *Должности подаников к њихову монарху*, која је штампана накнадно као додатак *Књиге за селскаја училишта*.[33] Прво издање ове књиге објављено је у бечкој штампарији Јозефа Курцбека 1787, у време припреме за рат са Османским царством. Спис је потом постао један од основних школских приручника и прештампаван је све до средине наредног века под насловом *Должности поддаников к њихову монарху*. Прво издање књиге има нешто мање од осамдесетак страница, а подељена је на тринаест поглавља. У првом од њих тумачи се општа природа власти, а у другој врховна власт. Од трећег поглавља на даље излажу се дужности поданика према врховној власти отелотвореној у монарху и држави. Последње поглавље носи наслов *О љубави к отечеству*, и посвећено је државном патриотизму. Измене које ово дело доноси у тумачењу патриотизма сасвим јасно се сагледавају ако се њен садржај упореди са петнаестак година старијом књигом *Јосиф второј император римскии*, коју је за потребе династичке пропаганде међу српском етнијом превео са немачког Константин Филипидес от Гаја.[34] У њој се патриотска осећања усмеравају према култу владара, односно Јосифу II, док се о државном патриотизму још увек мало говори.

Нова етичка учења заговарају и просвећени представници српске етније, а пре свих Доситеј Обрадовић у есеју *О добродетељи*, укљученом у *Совјете здраваго разума* штампане у Лајпцигу 1784.[35] Према Обрадовићевом тумачењу пут врлине заснива се на познавању добра, спознатог просвећеним разумом. Врлине се деле на приватне (предуготовитељне добродјетељи) и јавне (дјејствитељне добродјетељи). Оне нису у супротности, али је њихова субординација јасно одређена, као што је одређен и однос између личног и јавног добра. Поштовање закона је основна јавна врлина, а патриотизам јој је рођена сестра. У том смислу патриотска осећања су подједнако усмерена према владару и држави. Поданик дугује држави све и због тога је дужан да је воли колико и себе, чак и више. Следећи таква схватања Доситеј Обрадовић подучава поданике: „Љуби своје отечество како год себе, можемо рећи и више“, а одмах потом додаје да је поданик дужан за отечество „у свако доба

33 *Придатак к ручној књиги за селскаја училишта. Должности поддаников к нихову монарху*, Беч 1787.

34 К. А. Филипидес от Гаја, *Јосиф второј император римскии*, Беч 1773.

35 Д. Обрадовић, *О добродетељи*, Сабрана дела, I, Београд 1961, 358-376. За општи преглед Доситејевог односа према класичном наслеђу: М. В. Стојковић, *Доситеј и антика*, Београд 1971.

крв пролити и живот положити.“ Обрадовићево схватање патриотизма засновано је на старим монархијским принципима, али он у лику владара види просвећеног апсолутисту који влада законски уређеном државом. Он у том смислу подучава: „У светој и високој персони цара свога и владатеља сматра и признаје оца, благодетеља и бранитеља целога предрагога отечества; веран је цару своме и владатељу како год Бог и све његове непријатеље држи за своје и свога отечества главне злотворе и непријатеље. Не може се исказати колико је многоцени дар благости божије мудар, човјекољубив и добродјетељни цар, који иначе не сматра народ свој него као своју фамилију, над којом га је промисал божији поставио, да је просвештава и уразумљава, да је од злобе клања и на добродјетељ наставља, да је брани, заштитава и њезино благополучје приузрокује.“

Схватања Доситеја Обрадовића изведена су у основи из неостоичких етичко-политичких учења, актуелних у то време у целокупном германском просветитељству.[36] Разлог за оживљавање стое, и то оне из раног доба римског царства, почивао је на чињеници да је она у први план истицала практична морална начела, која управо у то време римске историје добијају религиозну обојеност. Сенека, главни представник касне стое, учио је да сваки човек има могућност да крене путем врлине само ако хоће да савлађује страсти и води живот у сагласности с исправним разумом. На том путу он није сам, јер има помоћ Бога. Стоа непрестано наглашава учење о сродству свих људи и узајамности њихових односа. Епиктет из Хијеропоља изричито истиче да патриотизам и суделовање у јавном животу треба систематски подстицати, а да појединац мора да се обучава да дела и врши своје дужности. Епиктет, с друге стране, захтева од владара да освоји верност поданика личним примером и самопожртвованом бригом за њих. Јустус Липсијус у свом делу *De Constantia* дефинише модерну државу као монархију са остваренim правима грађана, који су дужни да воле своју отаџбину, да се за њу боре, па чак и да умру.[37] Државна заједница организована на етичким учењима Липсијусовог стоицизма у потпуности је одговарала идеологији просвећеног апсолутизма, па није чудо да су она званично пропагирана у образовном програму Хабзбуршке монархије.

Неостоичке етичке погледе, сличне онима што их износи Доситеј Обрадовић, заговарају и други српски интелектуалци епохе просве-

36 О неостоицизму у германском просветитљском историзму: H. P. Liebel, *The Enlightement and Rise of Historicism in German Thought*, Eighteenth-Century Studies, Vol. 4, No. 4, 1971, 364. О уобличавању неостоичке политичке етике и њеном присуству у германској култури XVII и XVIII века: G. Oestreich, *нав. дело*, пос. 92-102.

37 О Липсијусовом тумачењу патриотизма: Исти, 19-23.

ћености, а један од утицајних примера је песнички зборник Алексија Везилића *Кратко написаније о спокојној жизни*.[38] Аутор, проинспектор неунијатских школа у Великом Вараду, брани врлине и критикује пороке у духу христијанизованог неостоицизма, карактеристичног за германску просветитељску етику. У песми *О спокојној жизни* Везилић се без зазора наизменично позива на Сенеку и Јована Златоустог.[39] Исти поступак аутор понавља и у другим морализаторским песмама посвећеним познавању самог себе, гордости, зависти, гневу, сујети, жељама, утеси и смрти. Ауторитет писаца на које се Везилић најчешће позива припада свету класичне стоичке традиције. Одабрани цитати усаглашени су са хришћанским моралним кодексом, али је очигледна ауторова тежња ка његовом лаицизовању. Позивање на античке, па и класичне римске ауторе, није било страно ни православној барокној култури претходних деценија. Реторички и омилитички уџбеници редовно су упућивали на нужност познавања античке књижевности и историје. Неостоицизам Алексија Везилића разликује се, међутим, од раније барокне традиције, где је позивање на антички ауторитет стављено превасходно у функцију потврђивања традиционалног хришћанског морала. Карактеристичан пример различитог односа према етичким узорима из античке историје и књижевности показују чак и амблеми у зборнику *Итика јеропоитика*, штампаном за потребе васпитања српске младежи, са предговором Атанасија Димитријевића Секереша из 1774. У пропратним текстовима амблема овог зборника наизменично се наводе старозаветни, јеванђеоски и антички примери, а међу њима се појављују и они преузети из Сенекиних писама.[40] За разлику од Везилићевог песничког зборника, број цитата античких аутора је знатно мањи, а механизам њиховог навођења се углавном заснива на схватању да етички примери из античке прошлости само потврђују хришћански морал.

Неостоичке основе средњоевропског просветитељства доводиле су до све већег интересовања за аутентичне изворе, посебно оне из касног периода римске стое. Димитрије Николајевић Дарвар издао је у Будиму 1799. познати етички Епиктетов приручник. Превод је насловљен *Ручица*, што би у смислу данашњег језика значило *Приручна књига*. Дарвар је ово Епиктетово дело штампао заједно са *Иконом* Кевита Тивејског.[41] Реч је о делу Цебеса из Тебе, добро познатом европској нововековној култури. И српско издање овог дела пропраћено је уобичајеном морално-

38 А. Везилић, *Кратко написаније о спокојној жизни*, Беч 1788.

39 *Исто*, 17-18.

40 *Итика јеропоитика*, Беч 1774, 4, 79, 191.

41 Уп.: Н. Гавриловић, *Историја ћирилских штампарија у Хабзбуршкој монархији у XVIII веку,* Нови Сад 1974, 211, где је *Ручица* погрешно наведена као дело Кевита Тивејског.

дидактичном илустрацијом врлина и порока коју је потписао бечки бакрорезац Ј. Г. Вајнраух.[42] Поред штампаних књига појављују се и рукописани преводи стоичких извора, попут превода текстова Марка Аурелија Григорија Трлајића.[43]

– *Историјске композиције Стефана Гавриловића* – Просветитељске трансформације старог династичког патриотизма наметнуле су потребу за визуелним уобличавањем нових схватања. Портрет владара и његове породице остају и даље окосница хабзбуршког династичког патриотизма, али се у његове оквире укључују и нове теме намењене пропагирању оданости појединца према држави. У тој светлости могу се сагледати и историјске композиције Стефана Гавриловића. У једном од најранијих штампаних записа о сликару, оном који је Георгије Петровић објавио у *Српском народном листу* 1842, истиче се да је Гавриловић „писао неколико икона по бакрорезима, добро изведене и урађене", које се „још у Ар. Е. Митрополијском двору видети могу."[44] „Иконе" из дворске резиденције карловачких митрополита обезбедиле су сликару угледно место у првом биографском лексикону југословенских уметника Ивана Кукуљевића-Сакцинског, објављеног средином XIX века.[45] Сакцински није довољно добро разумео наводе Георгија Петровића, па је у лексикон унео податке да се у митрополијском, тада већ патријаршијском двору у Карловцима, поред икона налази и неколико Гавриловићевих бакрореза.[46] Више светлости на композиције бацио је Новак Радонић у чланку *Молчани и Сентомашани* објављеном у *Даници* за 1861, а потом прештампаном у књизи *Молска мудровања*.[47] Пишући о пореклу Стефана Гавриловића и судбини његове заоставштине, Радонић на крају наглашава: „У патријаршији српској у Карловци, налазе се од њега два изображенија, која су у економској соби висила – тамо, ди се чизме виксају и аљине чисте! Обадва су, мислим, по Рубенсу, али из бакрореза копирата: у новије доба,

42 О утицају Цебесовог дела крајем XVIII и почетком XIX века: R. Schleier, *Tabula Cebetis oder „Spiegel des Menschlichen Lebens". Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, 139-142. За илустрацију: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 417-418, бр. 238, сл. 410.

43 М. Коларић, *Класицизам код Срба 1790-1848*, Београд 1965, 78, 79.

44 Г. И. Петровић, *Нешто о художеству с кратким погледом на нас Србље*, Српски народни лист, 16, 1842, 126. Прештампано у: Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика, избор*, Београд 1967, 51.

45 I. Kukuljević-Sakcinski, *Slovnik umjetnikah jugoslovenskih*, I, Zagreb 1858, 98.

46 Каснија истраживања нису потврдила Гавриловићево интересовање за графику, тако да је податке које наводи Иван Кукуљевић–Сакцински касније поновио само Вељко Петровић у краткој енциклопедијској јединици о овом сликару: (В. Петровић), *Гавриловић Стефан*, Енциклопедија Срба, Хрвата и Словенаца, I, Загреб, без године издања, 451.

47 Н. Радонић, *Молчани и Сентомашани*, Молска мудровања, I, Нови Сад 1878, 74-74.

рекао би, да су у библиотеку премештена. Штета је, што такове ствари на видику не стоје, да љубитељи у њима уживати могу.“ Почетком наредног века композиције је у карловачкој дворској резиденцији видео Андра Гавриловић. Пишући потом о Доситеју Обрадовићу, дугогодишњем сликаревом пријатељу, Андра Гавриловић је забележио да су на њима били представљени догађаји из античке историје, „Муције Сцевола“ и „Томира, победница краља Кира.“[48] Овај угледни историчар је уједно и последњи забележио присуство Гавриловићевих историјских слика у карловачком митрополијском двору, јер се оне након Првог светског рата у њему више нису налазиле. Композиција *Муције Сцевола* је по свему судећи изгубљена, а *Томирида с Кировом главом* је између два светска рата доспела у приватну колекцију, из које је откупљена за збирку Народног музеја у Београду крајем 1962.[49]

Гавриловићеве историјске композиције сматрају се једним од међаша у развоју новијег српског сликарства, али им није посвећена одговарајућа пажња. Није поуздано расветљено време њиховог настанка, сликареви узори нису прецизно идентификовани, док се о чињеници да се ова дела повезују са митрополијском резиденцијом у Карловцима није ни расправљало. Познате чињенице сабране на једном месту пружају довољно података да се на нека од ових питања поузданије одговори, што даје основа да се искаже и прецизније тумачење везано за појаву, намену и значење композиција са темом из античке историје у српској новијој визуелној култури.

Георгије Петровић и Новак Радонић су већ средином XIX века нагласили да су Гавриловићеви радови из карловачког митрополијског двора сликани према графичким листовима рађеним по узору на истоимена дела Петера Паула Рубенса. Наводи нису поуздано проверени, па се обично сматра да је сачувана представа *Томириде с Кировом главом* настала према истоименом Рубенсовом делу из париског Лувра, сликаном 1633.[50] Разлике у композиционом решењу упућују на преурањени закључак да је Гавриловић са пуно слободе парафразирао Рубенсов узор. Сликар је, међутим, дословно пореузео решење истоименог Рубенсовог платна које се налази у бостонском Музеју лепих уметности, у фонду аквизиција Роберта Ј. Едвардса.[51] Основна разлика је у томе што

---

48 А. Гавриловић, *Доситије у Трсту*, Годишњица Николе Чупића, XXIII, 1904, 242, где аутор поред црквеног сликарства Стефана Гавриловића истиче: „Од других слика његових познат му је рад *Муције Сцевила* и *Томира, победитељка краља Кира*“.

49 Подаци су наведени према Инвентарској књизи Народног музеја у Београду: Инв. бр. 2048.

50 A. Rosenberg, *P. P. Rubens*, Stuttgart-Leipzig 1905, 340.

51 P. Taunsend Ratboun i dr., *Boston. Muzej lepih umetnosti*, Beograd 1978, 118-119. За претпоставку да је Гавриловићева композиција сликана према узору на Рубенсову композицију из

је Гавриловићева композиција постављена обрнуто, што потврђује Радонићеву претпоставку да је рађена према графичком листу, а не према оригиналном делу, или некој сликаној копији. На то указује и чињеница да се колористички склоп Гавриловићеве композиције не подудара са оним на Рубенсовом делу. Извесне измене уочавају се у другом плану слике, посебно у решењу архитектонске позадине, корпоралној реторици актера, као и у појединим акцесорним елементима првог плана, али ни оне не доводе у питање степен Гавриловићеве оригиналности. Чврсто ослањање на предложак био је сликарев уобичајени поступак приликом извођења сложенијих композиција. То потврђују и касније композиције *Христос и Самарјанка* и *Христос и грешница*, што их је Гавриловић извео за парохијску цркву Светог Петра и Павла у Карловцима. Убрајају се у његова најбоља дела, мада је већ у ранијој литератури претпостављено да су насликане по неком непознатом узору. Композиција *Христос и Самарјанка*, примера ради, изведена је према истоименој композицији угледног бечког мајстора Бартоломеа Алтомонтеа.[52] И овога пута предложак је био графички лист, јер је Гавриловићева композициона структура обрнута у односу на Алтомонтеову. Сликар се доследно држи графичког предлошка, једино што и овога пута у други план уноси извесна поједностављења.

Гавриловићева зависност од графичког узора указује на то да је и изгубљена композиција *Муције Сцевола пред Порсеном* понављала изглед истоименог Рубенсовог дела. Антверпенски сликар је током двадесетих година XVII века израдио две монументалне представе ове теме. Њима је претходило неколико скица, а најранија и најпознатија чува се у Пушкиновом музеју у Москви.[53] Једну сликану варијанту, већу по димензијама, наручио је Филип IV за своју резиденцију Алказар, у време Рубенсовог боравка у Мадриду 1628. године, али је она изгорела у пожару који је захватио палату век касније. Ранија варијанта из 1621, нешто мања по димензијама, али познатија, настала је у Рубенсовом атељеу и под његовим руководством, али је у извођењу учествовао и Антонис ван Дајк. Слика је средином друге половине XVIII века доспела у Беч и до 1812. налазила се у збирци кнеза Алојза Кауница-Ритберга, када прелази у колекцију грофова Естерхази.[54] Кнез Кауниц-Ритберг је 1770.

Лувра: М. Коларић, *нав. дело*, 90.

52 Композиција се налази у приватној збирци, а први пут је објављена у: *Welt des Barock*, II, Hrg. R. Feuchtmüler, E. Kovacs, Wien, Freiburg, Basel 1986, 143, Kat. Nr. 13.09.

53 J. S. Held, *The Oil Sketches of the Peter Paul Rubens, A Critical Catalogue*, I, Princeton University Press 1980, 383-385; A. Rosenberg, *нав. дело*, 228.

54 Шездесетих година XIX века, када је мађарска влада купила највећи део колекције Естерхази, Рубенсова слика је пренета у Будимпешту, где се убрзо нашла у новоформираној Државној галерији, која је касније прерасла у Уметнички музеј: M. Haraszi-

постао протектор бечке Ликовне академије, а одмах потом је извршио и реорганизацију њеног наставног програма, прилагодивши га новим просветитељским схватањима. Средишњи део новог програма, по угледу на дрезденску Ликовну академију, постао је студиј историјског сликарства.[55] Кнез је истовремено врата своје приватне колекције отворио студентима, па је Рубенсова композиција постала веома позната. Често је копирана у различитим форматима, а по њој су рађене и таписерије. Саставни део њеног популарисања у кругу бечке Ликовне академије била је израда бакрорезног листа, који је Јакоб Матијас Шмуцер извео 1776. Овај гравер је по повратку из Париза 1766. именован за дворског графичара Марије Терезије и инспектора свих цртачких школа, а 1771. постао је и шеф Одсека за бакрорез на бечкој Ликовној академији. Натпис са доњег дела графичког листа, писан на немачком и француском језику, наглашава да је кнез заштитник бечке Ликовне академије, а да је бакрорез изведен према оригиналу који се чува у његовом кабинету. На крају је наведено да је аутор слике Петер Паул Рубенс, а бакрореза Јакоб Маријас Шмуцер. Шмуцеров бакрорез, у то нема сумње, послужио је за узор Стефану Гавриловићу приликом израде изгубљене композиције *Гај Муције Сцевола пред Порсеном*.[56] Овај бечки гравер одржавао је пословне везе са српском црквеном јерархијом од времена митрополита Павла Ненадовића. Већ у то време започео је сарадњу са Захаријем Орфелином, а самостално је извео неколико бакрореза за српске наручиоце.[57] Јаков Орфелин, учитељ Стефана Гавриловића, студирао је графику на бечкој Ликовној академији у време док се на њеном челу налазио Шмуцер, што је у сваком случају допринело познавању његовог интересовања за Рубенсов опус у кругу српских интелектуалаца и уметника окупљених око митрополијског двора у Карловцима. Њима је свакако било познато да је Кауницова реформа бечке Ликовне академије великим делом била мотивисана потребом пропагирања визуелне репрезентације нових политичких и етичких схватања просвећеног апсолутизма.

Сматрало се да су Гавриловићеве композиције настале почетком или средином последње деценије XVIII века, али је пажљивије истраживање

Takács, *Rubens und Flämische Malerei*, Budapest 1972, No. 8. О проблему ауторства: J. Wood, *Rubens or Van Dyck? „Mucius Scaevola before Lars Porsena" and some Problematic Drawings*, Mercury 10 (1992), 26-40.

55 N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press 1940, 152, 164.

56 Једну верзију истоимене Рубенсове композиције гравирао је Г. Марканд, али је она мање позната. Шмуцеров бакрорез се, поред бечке Албертине, налази у неколико европских графичких кабинета. Димензије листа су 79 x 63,5 а представе 57,5 x 48,7 cm, што посредно говори и о величини изгубљене Гавриловићеве композиције.

57 П. Васић, *Захарија Орфелин и Јакоб Матиас Шмуцер*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 13, 1977, 251-258; Д. Давидов, *нав. дело*, 226-227.

Томириде с Кировом главом показало да је на слици поред потписа наведено и време њеног настанка. У доњем десном углу композиције је исписано: „Стефань Гавриловичь намоловаль вь Карловце 178...“ Последња цифра је нечитка, што отежава утврђивање године настанка, али је јасно да је Гавриловић ово дело насликао у Карловцима у току осамдесетих година XVIII века.[58] Оваквим датовањем *Гај Муције Сцевола* и *Томирида с Кировом главом* откривају се као сликареви први познати радови, настали пре иконе са Богородичиног трона у Бингули и икона из карловачке цркве Светог Петра и Павла, сматраним за његова најранија дела. Гавриловић се помиње као „молер“ већ 1782, али из тог периода нема његових сачуваних дела. Померање времена настанка композиција у осамдесете године XVIII века указује да их је за карловачку архијерејску резиденцију наручио митрополит Мојсеј Путник. На везу Мојсеја Путника са Стефаном Гавриловићем упућује и митрополитов портрет приписан овом сликару.[59] Наручен је током друге половине осамдесетих година XVIII века, вероватно истовремено када је Гавриловићу упућена наруџбина да наслика композиције са темама из античке историје.

Избор и намену наручених представа одредио је митрополит Мојсеј Путник, али то не значи да сликара треба сматрати пуким егзекутором замисли наручиоца. Путник је већ по избору за митрополита и доласка у Карловце одржавао присне везе са Јаковом Орфелином, који је након смрти Теодора Крачуна извео завршне сликарске радове у Саборној цркви Светог Николе. Нема сумње да је Орфелин учествовао и у украшавању обновљене митрополијске резиденције, али је податке о обиму тог подухвата уништио потоњи пожар. У том контексту је могуће сагледавати и наруџбину упућену Стефану Гавриловићу, Орфелиновом следбенику и сараднику. Гавриловић је био култивисан и патриотски освешћен уметник, коме су догађаји из класичне историје и њихово морално тумачење били познати. Он је неговао дугогодишње пријатељство са Доситејем Обрадовићем, склопљено крајем седамдесетих година, када овај борави у Карловцима као приватни васпитач синоваца митрополита Викентија Јовановића Видака.[60] Српски просветитељ у писму послатом из Трста 9. јуна 1804. назива Стефана Гавриловића и његовог брата Илију својом „јединородном и једноумном браћом“, имајући на уму

58 На запис је указано у: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века, Каталог збирке Народног музеја – Београд*, Београд 1987, 38. – Пре него што је запис објављен Гавриловићева композиција је датована у период између 1790. и 1793. Уп.: М. Коларић, *нав. дело*, 90.

59 О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад 2003, 179-178, бр. 154.

60 Доситеј Обрадовић само узгред помиње свој боравак у Карловцима 1777. и 1778. Више светлости на овај период бачено је у: М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историјској перспективи XVIII и XIX века*, Београд 1952, 61-65.

њихов заједнички патриотски рад.[61] Гавриловић одржава пријатељство са Обрадовићем и након његовог преласка у Србију. Своја патриотска осећања исказује сликар и кроз активну помоћ устаницима, а из једног писма Доситеја Обрадовића се сазнаје да је чак намеравао да се пресели у Београд.

– *Митрополит Мојсеј Путник као наручилац* – Лик наручиоца, митрополита Мојсеја Путника, у основним цртама је довољно познат.[62] Рођен је као Јосиф Путник у богатој новосадској племићкој породици 1728. Завршио је латинске школе Висариона Павловића, а као шеснаестогодишњак замонашио се 1744, и том приликом узео име Мојсеј. Монашку каријеру је започео у Карловцима као придворни ђакон патријарха Арсенија IV Јовановића и протосинђел митрополита Павла Ненадовића. Већ у то време се истиче знањем латинског језика, па га је митрополит Ненадовић именовао за свог заступника на испитима у карловачким латинским школама. Путник је након придворне службе именован за архимандрита фрушкогорског манастира Раковац, а са непуних тридесет година инсталиран је за бачког епископа. Његов боравак на челу бачке епархије обележио је успон богословске школе, у којој је током низа година предавао и Јован Рајић. Путник је у Темишварску епархију премештен 1774, што је Рајић прославио панегириком сачуваним у рукопису. За карловачког митрополита изабран је 1. јуна 1781. Бечки двор је одмах потврдио његов избор, па је инсталација обављена крајем истог месеца. Панегирик у част новог митрополита, што га је том приликом изговорио Димитрије Георгијевић, објављен је потом у штампаној форми. Мојсеј Путник је на челу митрополије остао све до смрти 1790. Уживао је поверење двора, па је одликован орденом Светог Стефана и изабран за тајног царског саветника. Већ као бачки епископ сматран је једним од најугледнијих представника високе црквене јерархије и отвореним фаворитом двора. Њему је, приликом отварања црквено-народног сабора 1769. поверен задатак да у име српског етноса отпоздрави грофу Хадику, званичном представнику царице Марије Терезије. Двор је очекивао да ће већ тада бити изабран за митрополита, али се то није догодило. Уместо њега на чело митрополије је дошао Викентије Јовановић Видак. Путник је тек по његовој смрти 18. фебруара 1780. једногласно изабран за митрополита, али на нескривено инсистирање двора. Време митрополитовања Мојсеја Путника поклапа се са владавином Јосифа II, и оно у пуној мери

61 *Домаћа писма Доситеја Обрадовића*, Београд 1899, 70.

62 За биографију Мојсеја Путника: Ђ. Рајковић, *Митрополит Мојсије Путник, биографска слика*, Јавор 35, 1879, 1090-1098. О митрополитовој породици: В. Стајић, *нав. дело*, том. II, књ. 4, 203-208.

исказује идеју о државној цркви.[63] У то време су завршене просветитељске реформе спроведене и међу српским етносом у монархији. Резултат тога био је и исход Темишварског сабора, сазваног по митрополитовој смрти, на коме грађански сталеж преузима улогу предводника српског етноса у Хабзбуршкој монархији.

Мојсеј Путник је био образовани наручилац однегованог аристократског укуса, који је као високи црквени архијереј поклањао пуну пажњу политици величајности и култури њеног артифицираног репрезентовања. Таква схватања он исказује већ приликом инсталације за епископа бачког, када Захарија Орфелин пише панегирик *Маловажное ӣривјесӣвије*.[64] Исти однос према култури репрезентативности, у великој мери личан, показује инвентар његових приватних ствари у новосадској дворској резиденцији.[65] Током потоњих деценија, приликом наручивања званичних репрезентативних портрета, Путник се углавном обраћа страним сликарима, попут Јохана Доната из Пеште, или водећим српским мајсторма, попут Јакова Орфелина.[66] Мојсеј Путник је често боравио у Бечу већ у време управљања Бачком и Темишварском епархијом, а посебно након доласка на чело Карловачке митрополије. Пружило му је то могућност да се у центру монархије упозна са актуелном уметничком праксом и идејама које су је уобличавале. Било је то време сложених превирања, када се под утицајем просветитељства све отворенија потискују барокна схватања. Доследно томе и стари етички узори – светитељи, замењују се новим херојима из античке историје.[67] У тој светлости је неопходно сагледавати и митрополитову одлуку да за дворску резиденцију у Карловцима наручи копије композиција са темама из античке историје сликане по узору на бакрорезе са представама познатих Рубенсових дела. Она су у то време често гравирана, посебно у кругу граверске породице Шмуцер, па је митрополит могао лако да их набави у Бечу. Одлука није била неуобичајена, јер се у репрезентативним

63 J. X. Швинкер, *Полиӣичка исӣорија Срба у Уӣарској*, Нови Сад 1998, 263-270; P. G. M. Dickson, *Joseph II's Reshaping of the Austrian Church*, The Historical Journal 36, 1993, 89-114.

64 С. Мишић, *Орфелинов Поздрав Мојсеју Пуӣнику*, Нови Сад 1955; Р. Михаиловић, *Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Пуӣнику – ӣемаӣика лавиринаӣа*, II, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 16 (1980), 145-158; Иста, *Захарија Орфелин Поздрав Мојсеју Пуӣнику – Порӣреӣ Мојсеја Пуӣника, бачкоӣ еӣискоӣа*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18, 1982, 71-101; J. Todorović, *Entrances and Departures. The Origins and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbischopic of Karlovci (1690-1790)*, (рук. докторске тезе), Лондон 2004, 46. и даље.

65 О личном укусу као одређујућем фактору односа прма уметности, па и патронажи: F. Haskel, *History and its Images, Art and Interpretation of the Past*, New Haven, London 1995, 3-23.

66 О. Микић, *нав. дело*, 178-182.

67 W. Busch, *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 137-157.

просторима митрополијске резиденције, па и у епархијским резиденцијама Карловачке митрополије, већ у првој половини XVIII века срећу слике и графике профаног садржаја. Стари инвентари показују да су то најчешће биле ведуте европских престоница, али се срећу и историјске теме, пејзажи, па чак и мртве природе. Ова дела одражавају укус и стил живота њихових власника, али имају и јасну идеолошку функцију изједначавања дворских резиденција високе црквене јерархије православне цркве са иноверним панданима. Већина слика није сачувана, а њихови аутори су по правилу били страни мајстори, тако да ни оне музеализоване у јавним збиркама нису разматране у контексту националне уметности, па ни националне визуелне културе.

Комплекс карловачке дворске резиденције се у време инсталације Мојсеја Путника за митрополита састојао од шест зграда, подигнутих непосредно поред главног градског трга на коме је доминирала саборна црква светог Николе. Њихов распоред познат је на основу плана од 24. септембра 1747, сачуваног у градском магистрату.[68] Најрепрезентативније је било здање новог двора, што га је започео митрополит Викентије Јовановић а завршио патријарх Арсеније IV Јовановић 1742, и у коме су резидирали митрополити. Налазио се на северној страни трга, поред Дунава, а његов првобитни изглед познат је из фон Таубеовог описа: „Зграда има приземље и спрат и још један додатак одозго који излази из крова, саграђен à la Mansarde. У њој има двадесет соба. Из ручаонице или трпезарије ступа се у један угаони испуст из кога се пружа прекрасан изглед на Дунав.... Унутрашњост резиденције украшена је са племенитом једноставношћу старине. Намештај је веома далеко од расипничке раскоши данашњег света.“[69] У време митрополита Павла Ненадовића, да би се спречила могућност поплаве, урађене су делимичне преправке новог двора, а у време митрополита Путника извршена је његова генерална обнова. Радови су изведени према плановима темишварског архитекте Георга Милера 1784.[70] Овим подухватом нови двор је претворен у репрезентативну барокну палату, чији је изглед познат само на основу Милерових планова сачуваних у градском магистрату, јер је скоро потпуно уништен у великом пожару митрополијског комплекса 1788. Нови двор је након тога напуштен, па затим и срушен, а митрополит Путник се преселио у стари двор, у коме је и преминуо. Здање старог двора је потицало још из турског времена, а подигнуто је као пашин конак. По одласку Турака и установљењу Карловачке митрополије у њему су резиди-

68 П. Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад 1978, 67, сл. 102.

69 Ф. В. фон Таубе, *нав. дело*, 226-228, пос. 227.

70 О генералној реконструкцији новог митрополијског двора и плановима Георга Милера: П. Васић, *нав. дело*, 60-71, пос. 70, сл. 104.

рали митрополити. По изградњи новог двора, оно је добило нову намену о којој фон Таубе каже: „Двадесет корака одавде лежи стара резиденција на реченом тргу, која је дугачка десет хвати, широка осам, а има приземље и спрат, који стоји празан, осим кад се овамо пошаље царски комесар, који тад у њему станује.“ Међу малобројним стварима сачуваним од пожара биле су и две историјске композиције Стефана Гавриловића. Оне су пренете у стари двор, где их је видео Новак Радонић.

О самој наруџбини нема поузданих архивских докумената, па није познато ни колико композиција је митрополит Путник наручио. Након пожара у дворској резиденцији сачуване су две, али то не значи да их пре тога није није било више. На овакву претпоставку упућује чињеница да се сачуване композиције тематски и идејно не повезују у затворену целину. Савим је реално претпоставити да је наручен нешто већи циклус патриотских тема из античке историје. На то упућује и чињеница да је сачувана композиција камерних димензија. Дилему би разрешио инвентар дворске резиденције из тог времена, али он није сачуван. Са већом поузданошћу може се закључити да су слике наручене за јавне репрезентативне просторије на спрату обновљеног новог митрополијског двора – piano nobile, а да су настале у периоду између његове генералне реконструкције 1784. и уништења у пожару 1788. У то време Мојсеј Путник ангажује и Јакова Орфелина да изради његов допојасни портрет.[71] Избор тема за које се митрополит одлучио, за разлику од осталих недоумица, могуће је јасније сагледати.

Оживљавање интересовања за класичну историју у европској уметности последњих деценија XVIII века везано је углавном за просветитељске идеје, и то за ону ангажовану пропагандну линију којом је револуционарна буржоазија исказивала своје политичке идеале уперене против монархије, племства и цркве. Веровало се тада да је историја затворила пун круг и да су поново обновљени древни прерогативи слободе остварени први пут у грчко-римским временима. Актуелни хероји античке историје више нису били велики освајачи попут Александра Македонског или Јулија Цезара, истицани у владарским пропагандним програмима барока. Нови тип хероја се проналази у историји раног грчког и римског републиканског периода. Мојсеј Путник, високи црквени архијереј аристократског порекла и одани присталица Јосифа II, није сагледавао античку историју као ангажовани републикански манифест. За овакво тумачење античке историје залагала се пре свега генерација профранцуски просвећених ителектуалаца којој је међу високом црквеном јерархијом припадао једино темишвар-

71 Портрет је насликан 1785.: О. Микић, *нав. дело*, 179, бр. 153.

ски епископ Петар Петровић.[72] Митрополитово интересовање за античку историју и латинску културу произлази из званичног едукативног програма Хабзбуршке монархије. Он управо током седамдесетих и осамдесетих година XVIII века улази у фазу литерарног историзма, а те промене су присутне и у школству српског етноса, посебно у митрополијским школама у Карловцима подређеним директно Мојсеју Путнику.[73]

Теме преузете из античке историје појављују се и у европској предреволуционарној култури и уметности, где су исказивале ону врсту патриотизма оличеног у јавним врлинама, који још увек није побуђивао сумњу монархије и цркве. У германским земљама то је био одраз раног просветитељског историзма окренутог античким ауторима и темама превасходно из етичких дидактичних и едукативних мотива.[74] На оваква превасходно етичка схватања ослања се и Доситеј Обрадовић у спису *О историји и восиоминанију славних људи*, објављеном у четвртом поглављу *Собранија*.[75] Полазећи од општеприхваћеног става да је историја учитељица живота он каже: „Сверх свега обаче у историји највеселије је и најполезније читати описаније живота и дела, понаособито именитих, славних и добродјетелних мужескога и женскаго пола људи.“ Касније се антички етички узори све више тумаче алегоријски и сагледавају у светлости актуелних политичких догађаја. Илустративан пример је употреба Тацитових тема у историзму германског просветитељства. Оне су у протестантским изборним кнежевинама уживале велику популарност, а њихово алегоријско политичко тумачење је усмеравано против централистичких аспирација Хабзбуршке монархије.[76] У Хабзбуршкој монархији, с друге стране, античке историјске теме се бирају и тумаче за потребе пропагирања идеје о универзалности Светог римског царства. Беч се прославља као „Нови Рим“, а хабзбуршки владари као „римски императори.“ То је довело до настанка посебног царског стила (Kaiserstil), уобличеног у великој мери на идејама историзма већ у

---

72 М. Костић, *Прве ојаве француске културе у српском друштву*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. II , св. 2, 1929, 208-209, 211-214; Исти, *Темишварски епископ Петар Петровић по књигама његове библиотеке*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. VIII, св. 3, 1935, 452-456.

73 Могућност наручивања композиција заснованих на наслеђу античке књижевности неопходно је сагледавати и као одраз све већег значаја писане речи: J. Van Horn Melton, *From Image to Word: Cultural Reform and the Rise of Literate Culture in Eighteenth-Century Austria*, The Journal of Modern History, Vol. 58, No. 1 1986, 95-124.

74 H. P. Liebel, *нав. дело*, 359-385.

75 Д. Обрадовић, *О историји и восиоминанију славних људи*, Сабрана дела, II, 40-52, пос. 40-41.

76 H. P. Liebel, *нав. дело*, 360-361. За неостоичко тумачење Тацита, прихваћено у германским земљама преко Енглеске: J. H. Salmon, *Stoicism and Roman Empire: Seneca and Tacitus in Jacobean England*, Journal of the History of Ideas, Vol 50, No. 2, 1989, 199-225, пос. 199-205.

барокној визуелној култури.[77] Она се прихвата и међу српском етнијом у Хабзбуршкој монархији. Тако се у попису имовине богате новосадске породице Богдановић поред портрета хабзбуршких императора и њихове породице помињу четири слике са представама из класичне историје – *antiquitatis historiae*.[78] Њихово двојно тумачење, етичко и политичко, било је добро познато и у српској средини, а овакав начин мишљења пропагирао је и етичко-политички зборник амблема *Ит̄ика јеро̄полит̄ика*, штампан за потребе образовања српске младежи 1774.

На искуство двојног тумачења античких тема ослања се и митрополит Путник. Осамдесетих година, када митрополит наручује *Гаја Муција Сцеволу п̄ред Порсеном* и *Томириду с Кировом г̄лавом*, Јосиф II је најављивао покретање рата против Османлија и ослобођење Србије. За српски етнос у Хабзбуршкој монархији ове територије су имале сакрално значење чијем тумачењу је у верско-политичким програмима карловачких митрополита додељено средишње место. Ослобођење „Царства од Немање остављеног“ се сматрало патриотском дужношћу хабзбуршких владара, тим више што су они ове територије сматрали својим крунским земљама. Јосиф II је по преузимању власти у мају 1781. склопио уговор са руском царицом Катарином II о подели интересних сфера у односу на европски део Османског царства. Према том уговору српске земље су се нашле у сфери интереса бечког двора, па је он убрзо потом започео припреме за ратне операције. Најава рата је довела до јачања патриотских осећања српског етноса са обе стране границе, а Хабзбуршка монархија систематски пропагира прелазак Срба из Османске царевине. Један од пребега био је и Карађорђе Петровић, потоњи вођа Првог српског устанка, који је у пролеће 1786. прешао са породицом у Срем и више од годину дана провео у прњавору фрушкогорског манастира Крушедола, а затим ступио у фрајкор.

Значајну улогу у пропагирању патриотских осећања неопходних за успешан исход наступајућег рата имао је и митрополит Мојсеј Путник, тадашњи верски поглавар српског етноса у Хабзбуршкој монархији. Двор је то од њега захтевао, али је и он сам имао политичких интереса да се ангажује на том плану. Због тога није случајно да оба античка историјска догађаја, чије представе наручује, припадају примерима патриотске пожртвованости која у време најављивања рата са Османском царевином добија на значају. У апсолутистичким монархијама је још од шездесетих година XVIII века уочљив напор да се хришћанска етика лаицизује у складу са схватањима епохе просвећености. Тежња за трансформацијом

77 F. Matsche, *нав. дело*, Band I, 291-297, 297-304, 304-309.

78 В. Стајић, *нав. дело*, том I, књ. 1, 66-67.

религиозног тумачења врлина и порока усмерава се на целокупни едукативни систем. У том смислу и сликарство добија задатак да тумачи лекције из морала, а као „exemplum virtutis“ се све чешће истичу личности и догађаји преузети из класичне историје.[79] Праксу повезивања једне апстрактне етичке идеје као што је патриотизам са догађајима из античке историје илуструје и издање добро познатог зборника Ћезара Рипе *Iconologia* које је приредио аугзбуршки издавач Јохан Георг Хертел 1758-1760. Уз стару алегоријску персонификацију патриотизма додат је пример из римске историје с намером да наративно протумачи идеју о борби за отаџбину.[80] Слични антички примери, како сматра Антони Смит, исказивали су и идеју о етничкој, односно националној обнови златног доба.[81] У том смислу и композиције које је митрополит Путник наручио од Гавриловића за карловачку дворску резиденцију могуће је политички сагледати не само у етичком, него и у етничком контексту. Начин пропагирања жељених идеала, исказан кроз преузимање моралних примера из античке историје посредством проверених барокних композиционих узора, открива митрополитово познавање ширих оквира европске културе где, паралелно са нарастајућим интересовањем за античку историју, долази до интересовања за њено неостоичко тумачење. Управо то је и био разлог оживљавања Рубенсових решења патриотских дидактично-морализаторских примера из античке историје.[82]

– *Античке теме као патриотски „exemplum virtutis“* – Ослањање митрополита Мојсеја Путника на ауторитет Петера Паула Рубенса није било само формалне природе. Оно указује и на пут којим су антички примери саображени са просветитељском неостоичком етиком прихваћеном у то време и међу српском етнијом у Хабзбуршкој монархији. Наиме, лаицизовање етичког кодекса, које је у ширим европским оквирима крајем XVIII и на почетку XIX века довело до тога да се као морални примери истичу ликови античких хероја, вуче корене из претходоне епохе. Традиционално тумачење етичких вредности истицало је супериорност хришћанског морала над оним античким. Оваква схватања заступа бројна дидактично-морализаторска литература барокне епохе, а преко катехизиса она је пропагирана најширем кругу верника. У бароку

79 R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press 1969, 50-106, поглавље *Exemplum virtutis.*

80 *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1756-60 Hertel Editition of Ripa's Iconologia*, Ed. by E. A. Maser, New York 1971, 26.

81 A. Smith, *The 'Golden Age' and National Rewival*, Myths and Nationalhood, Ed. by G. Hosking, G. Schöpflin, London 1997, 39-40, где се аутор позива на претходно поменуто Розенблумово дело.

82 R. Rosenblum, *нав. дело*, 54, бел. 13.

се, међутим, појављују и дела која указују на усаглашеност античког и хришћанског морала, потврђујући тиме корисност античке заоставштине у хришћанском духовоном животу.[83] У овом контексту посебно место заузима Сенека, у чијој се стоичкој моралној филозофији препознају елементи хришћанске етике. Овакав став, на пример, илуструје књига *Seneca christianus*, коју је језуитски колегиј у Аугзбургу штампао 1637.[84] Сенекин стоицизам уживао је популарност већ у средњем веку, али превасходно због веровања у постојање преписке са апостолом Павлом, па се чак сматрало да је он потајно прешао у хришћанство. Поред тога што су изводи из Сенекиних дела били познати у средњовековним и ренесансним приручницима филозофије, снажније оживљавање стое започиње појавом Сенекиног дела које је приредио Еразмо Ротердамски. Он је први међу хуманистима указао на неаргументованост директног повезивања Сенекине моралне филозофије са хришћанством. Уместо незаснованог средњовековног веровања о преписци филозофа и апостола Еразмо Ротердамски указује на важност Сенекиног стоицизма за разумевање моралних поука Новог завета. Било је то сасвим ново интегрисање класичног наслеђа у традиционално тумачење хришћанске етике.[85]

До пуног процвата нововековног стоицизма долази крајем XVI и почетком XVII века, делатношћу Јустуса Липсијуса, професора на Лутеранском универзитету у Јени, Калвинистичком универзитету у Лајдену и Католичком универзитету у Лувану, једног од најугледнијих филозофа свог времена.[86] Липсијус се, попут Еразма Ротердамског, бавио издавањем Сенекиних дела, али је барокну културу задужио превасходно својом неостоичком моралном филозофијом. Липсијусов утицај није јењавао ни по његовој смрти, посебно након издавања *Opera omnia* 1673. Одбацујући екстремне ставове стоика, као што је глорификација самоубиства и веровања у судбину, Липсијус у свом најутицајнијем делу *De Constantia* спаја стоичке и хришћанске етичке идеале. Христијанизована варијанта неостоицизма Јустуса Липсијуса, као рационални култ практиковања врлине, окреће се римским узорима. Хероји римске, па и шире античке историје, постају „exemplum virtutis“ неостоичког тумачења односа

83 За утицај класичног наслеђа у барокној култури: G. Highet, *The Classical Tradition, Greek and Romans Influences on Western Literature*, Oxford University Press 1978, 289-292.

84 J. De Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice*, The Institute of Jesuit Sources, St. Louis 1972, 435, бел. 61.

85 Еразмо у предговору другог издања Сенекиног списа *Licubrationes*, заклањајући се иза ауторитета светог Јеронима, наглашава повезаност стое и хришћанства у тумачењу морала: A. H. T. Levi, *Erazmus, The Early Jesuits and Classics*, Classical Influences on European Culture A. D. 1500-1700, Ed. by R. R. Bolgar, Cambridge University Press 1976, 231-232.

86 О Липсијусовом неостоицизму и његовом утицају: G. Oestreich, *нав. дело*, 39-56; J. H. M. Salmon, *нав. дело*, 199-225; T. G. Corbett, *The Cult of Lipsius: A Leading Source of Early Modern Spanisch Statecraft*, Journal of the History of Ideas, Vol. 36, 1975, 139-152.

приватних и јавних врлина. Липсијусовом антверпенском кругу је припадао и Петер Паул Рубенс, а у њега ступа посредством свог брата Филипа Рубенса, филозофовог ђака.[87]

У Рубенсовом опусу се среће и низ тема из класичне књижевности и историје које се могу сагледати као одраз сликаревог величања неостоичких моралних идеала. Овим темама припадају и композиције, које је више од једног века касније, посредством графичких листова, насликао Стефан Гавриловић по наруџбини Мојсеја Путника. Митрополитова одлука да за дворску резиденцију наручи слике изведене према графичким листовима са Рубенсовим неостоичким дидактично-морализаторским композицијама, била је новост у тематском репертоару српског каснобарокног сликарства. Сагледаване у ширим оквирима културе тог времена оне се откривају као ликовне формулације тада актуелне употребе идеала неостоичког морала у пропагирању јавних политичких врлина. Наручене композиције постављају у основи питања индивидуалног и колективног идентитета појединца, његове личне слободе и дужности према вери и отаџбини, која су се постављала и у Липсијусовим делима, посебно његовом политичком спису намењеном владару.[88]

Херојски подвиг Гаја Муција Сцеволе описао је Тит Ливије у другој књизи своје морализаторске римске историје *Ab urbe condit* (II,12), а догађај затим помињу Плутарх у својим *Животима* (VI,17) и Валерије Максим у *Facta et dicta memorabilia* (III,3,1). Римски младић Гај Муције је одлучио по одобрењу Сената да убије етрурског краља Ларса Порсену, јер је опсео Рим са намером да врати на престо изгнаног последњег римског краља Тарквинија Охолог. Он је уместо Порсене грешком убио његовог писара. Када је ухваћен и доведен пред етрурског краља Муције је, да би показао одлучност и постојаност у свом науму, ставио десну руку у ватру жртвеника и допустио да изгори. Тај поступак, као и Муцијева изјава да је само један од три стотине исто толико одлучних завереника узнемирила су и импресионирала Порсену, тако да је одустао од опсаде Рима и помиловао јунака, касније прозваног Леворуки (Сцевола). Већ у Ливијевом спису тема је добила етичко значење. Он, у складу да својим схватањем смисла историје као скупа инструктивних моралних примера, тумачи Сцеволу као типичног римског хероја чији подвиг, сагледаван у етичкој светлости, поставља питање односа између *suum* и *publicum*.

87 Припадност Липсијусовом неостоичком кругу Рубенс је овековечио групним портретом *Четири филозофа* из фирентинске колекције Пити: W. Prinz, *The Four Philosophers by Rubens and Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, The Art Bulletin, Vol. 55, 1973, 410-428; S. Zurawski, *Reflections on the Pitti Friendship Portrait of Rubens: In Praise of Lipsius and in Remembrance of Erasmus*, Sixteenth Century Journal, Vol. 23, No. 4, 1992, 727-753.

88 G. Voogt, *Primacy of Individual Conscience or Primacy of the State? The Clash between Dirck Volckertsz. Coornhert and Justus Lipsius*, Sixteenth Century Journal, Vol. 28. No. 4, 1997, 1231-1249. О политичком утицају неостоичке етике: G. Oestreich, *нав. дело*, 28-38.

Сцеволин хероизам почива на субординацији личног у односу на јавно добро, главне римске врлине, за коју се он несебично жртвује. Гај Муције Сцевола је у делу Валерија Максима први „exemplum virtutis" врлине постојаности, издржљивости, истрајности – Patientia. Према Сенекином тумачењу то је једна од основних стоичких врлина, посебно важна за војнике.[89] Тема се већ у раном средњем веку христијанизује и наводи као морални пример жртвовања за веру и царство небеско. Илустративан пример таквог тумачења појављује се у Августиновој *De civitate Dei* (V.18). У ренесансној уметности она поново добија своје изворно значење и уводи се у пропагандну патриотску уметност. Један од познатих и утицајних примера била је композиција укључена у програм зидних слика са представама патриотских врлина у Sala dei Capitani у римском Palazzo dei Conservatori, у којој је заседао градски сенат.[90] Зидне композиције је извео сликар Томазо Лаурети у периоду између 1586. и 1594. Њихова тема је непобедивост и заштита Рима, постигнута кроз личну врлину, хероизам и жрвовање њених грађана. Приказане су четири епизоде из античке римске историје, директно преузете из Ливијевог списа *Ab urbe condit.* У овај најужи круг патриотских тема укључена је и композиција *Гај Муције Сцевола пред Порсеном.*

На Шмуцеровом бакрорезу Рубенсове композиције из колекције Кауниц, коју је поновио и Стефан Гавриловић на својој изгубљеној слици, приказан је кулминациони тренутак догађаја. У првом плану је Сцевола, окружен етрурским војницима, са десном руком на ватри жртвеника, док поред њега лежи убијени писар. Наспрам Сцеволе, у позадини, седи Порсена на златном трону.[91] Догађај се обично тумачио као алегорија храбрости и издржљивости, а пре свега постојаности.[92] Израз „ставити руку у ватру" због доказивања постојаности властитог уверења је преузет из приче о Сцеволином подвигу у етрурском логору. Он се с таквим значењем појављује у амблематским приручницима већ у XVI веку. Ћезаре Рипа у зборнику *Iconologia* описује амблем постојаности као женску фигуру која је леву руку обавила око каменог стуба, док је

---

89 За морално тумачење подвига Гаја Муција Сцеволе у списима Тита Ливија и Валерија Максима и његову везу са Сенекиним стоицизмом: R. A. Kaster, *The Taxonomy of Patience, or When Is 'Patientia' Not a Virtue?*, Classical Philology, Vol. 97, No. 2, 2002, 133-144. О уобличавању модерне неостоичке политичке војне етике, систему врлина и месту које у тим оквирима заузима постојаност: G. Oestreich, *нав. дело*, 76-89, пос. 81.

90 R. Akin, *Christian Soldiers in Sala dei Capitani*, Sixteenth Century Journal, Vol. 16, No. 2, 1955, 206-228, пос. 208, сл. 4.

91 Према Пиглеровим истраживањима тема *Гај Муције Сцевола пред Порсеном* стекла је популарност још у раној ренесанси и континуирано се слика све до краја XVIII века. Уп.: A. Pigler, *Barockthemen*, II, Budapest 1974, 410-412.

92 R. A. Kaster, *нав. дело*, 134-145. Уп.: J. S. Held, *нав. дело*, I, 384, где се у контексту exemplum virtutis тумаче и други симболични акцесорни елементи композиције, као што је сфинга на жртвенику.

десну руку у којој држи мач ставила у ватру.[93] У зборнику *Symbola Heroica,* штампаном у Антверпену 1576, на пиктограму истог амблема је приказана рука са мачем изнад пламена, а он је пропраћен девизом „Делати и патити храбро." Постојаност је била и основна врлина Липсијусовог неостоичког моралног кодекса, истакнута и у наслову његовог најпознатијег дела, што је у сваком случају допринело популарности приказивања ове теме у нововековној европској уметности.[94]

Сторија о скитској краљици Томириди опширно је описана у првој књизи Херодотове *Историје* (I,201-214), а у римску књижевност је преноси Валерије Максим у *Facta et dicta memorabilia* (IX,10). Тема је у новијем европском сликарству постала популарна у раној ренесанси, а са несмањеним интересовањем слика се све до краја XVIII века.[95] У барокном религиозном сликарству она се алегоријски повезује са представом усековања главе светог Јована Крститеља, а у оквирима маријанских програма тумачи се као античка праслика Богородичиног тријумфа над злом и њеног саучествовања у страдањима сина. На Рубенсовој композицији, као и на каснијој Гавриловићевој слици, нема религиозних импликација. Тема се доследно ослања на античке изворе и сагледана је превасходно као политичка морална апстракција. Успон и пад персијског краља Кира већ је Херодот протумачио као „exemplum" трансформације владара у тирана, док његову смрт сагледава као логичан завршетак владавине тираније и неумерене освајачке политике.[96] Морални лик персијског владара састављен је од врлина и порока. Врлине га у првом периоду владавине воде ка успеху, а пороци га у другом периоду владавине одводе у смрт. Кирови одбрамбени ратови са почетка владавине доносе слободу персијском народу, а каснији освајачки ратови прете да ту исту слободу одузму другима. Тиме Кир губи небеску заштиту и стиже га праведна божанска казна. Кирова судбина, његов успон и пад, постали су предмет тумачења већ у грчкој класичној политичкој филозофији, а посредством Ксенофоновог списа *Cyropaedia* тема се актуелизује и у политичкој култури новог века.[97]

---

93 C. Ripa, *Iconologia*, Padua 1611, 99. У каснијем Хертеловом издању Рипиног зборника представа алегоријске персонификације постојаности је измењена само утолико што мач држи у руци објављеној око стуба, симбола стабилности, а не у руци стављеној у пламен. Уп.: *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1756-60 Hertel Editition of Ripa's Iconologia*, Ed. by E. A. Maser, New York 1971, 139.

94 G. Oestreich, *нав. дело*, 13-27.

95 A. Pigler, *нав. дело*, I, 344-345.

96 H. C. Avery, *Herodotus' Picture of Cyrus*, The American Journal of Philology, Vol. 93, No. 4, 1972, 529-546, пос. 538-540; J. G. Gammie, *Herodotus on Kings and Tyrants: Objective Historiography or Conventional Portraiture?,* Journal of Near Eastern Studies, Vol. 43, No. 3, 1986, 171-195, пос. 178-179.

97 W. R. Newell, *Tyrany and the Science od Ruling in Xenofon's 'Education of Cyrus'*, The Journal of

Слика приказује завршну епизоду када скитској краљици Томириди доносе главу побеђеног персијског краља. Према Херодотовим наводима, Кир је у походу на скитско племе Масагета на превару заробио краљичиног сина, који се потом убио. Томирида се због тога, крећући у одлучујућу битку, заклела да ће ако победи у бој, Кирова уста напунити људском крвљу. Према Херодотовом опису (I, 214), краљица сама на бојном пољу тражи Кирово тело, и пронашавши га ставља његову главу у мешину са крвљу.[98] На Рубенсовој композицији, коју следи и Стефан Гавриловић, догађај је приказан као барокна дворска сцена. Са једне стране стоји раскошно одевена Томирида са пратњом. Испред ње клечи младић и ставља Кирову главу у посуду пуну крви, а иза њега стоје дворјани и посматрају догађај. Представу прате Томиридине осветничке речи исписане на латинском језику уз доњу ивицу сцене: „Satia te sanguine quem semper satisti" (Засити се крвљу којом си се увек наслађивао). Оне се на Рубенсовим композицијама не појављују и Стефан Гавриловић их је, по свему судећи, преузео са графичког листа узетог за узор.

Одабирање једне античке хероине за морални пример показује у извесној мери намеру митрополита Мојсеја Путника да нарученим композицијама створи заокружену целину. Сличне тежње се у ширим европским оквирима могу пратити од времена ране ренесансе, када се уобличава идеја о представама историјских личности као примерима херојске врлине. Тада се под утицајем античких литерарних извора, пре свега списа *De Viris Illustribus*, сликају галерије идеализованих портрета знаменитих историјских ликова, а међу њима се појављују и жене.[99] Портретске представе се од краја XVI века све чешће замењују историјским композицијама, одабраним да илуструју примере исте херојске етике. У историзованој култури друге половине XVIII века представе врлина античких хероина, супруга, мајки, удовица, и кћерки уживале су у ширим европским оквирима скоро подједнаку популарност као и представе њихових супруга, очева и браће. Био је то одраз нове улоге жене која постаје симбол одбране части домаћег огњишта, породице, па и државе.[100] У конзервативној српској средини овакве идеје су одјекнуле у мањој мери и то више у књижевности, него у визуелној култури. Један

Politics, Vol. 45, No. 4, 1934, 889-906; C. Nadon, *From Republic to Empire: Political Revolution and the Common Good in Xenofon's Education of Cyrus*, The American Political Science Review, Vol. 90, No. 2, 1996, 361-374.

98 Херодот, *Историја*, I, Нови Сад 1988, 108-109.

99 О спису и његовој структури: M. M. Sage, *The Viris Illustribus: Chronology and Structure*, Transactions of the American Philological Association, Vol. 108, 1978, 217-241. О уобличавању појма хероја у ренесанси, утицајном и у потоњим периодима: R. Starn, *Reinventing Heroes in Renasisance Italy*, Journal of the Interdisciplinary History, Vol. 17, No. 1, 1986, 75-77.

100 R. Rosenblum, *нав. дело*, 58-59, 61-62.

од првих заговорника таквих схватања био је Доситеј Обрадовић, што потврђује и четрнаесто поглавље његових *Собранија* посвећено славним женама.[101] Обрадовић истиче да половину људског рода сачињавају жене и да је њихово морално васпитање једнако важно као и васпитање мушкараца. То васпитање, како он сматра, упутно је засновати на славним примерима прошлости. Свакако да наруџбина митрополита Путника није примарно мотивисана пропагирањем просветитељских Обрадовићевих схватања. Неопходно је имати на уму да је тема у оквирима неостоичког јавног политичког морала тумачена као осуда тираније, па је у том смислу Кирова судбина за образовану придворну елиту била превасходно алегорија пораза поглавара Османске царевине.

***

Композиције Стефана Гавриловића *Гај Муције Сцевола пред Порсеном* и *Томирида с Кировом главом*, што их је Мојсеј Путник наручио за митрополијску резиденцију у Карловцима могу се протумачити као патриотски „exemplum virtutis". Слике су настале средином осамдесетих година XVIII века, између 1784. и 1788, у време припрема Јосифа II за рат против Османске царевине, схваћен међу српском етнијом у Хабзбуршкој монархији као рат за ослобођење Србије. Њихова основна тема заснована је на идеји патриотске борбе и жртвовања за отаџбину, а она је исказана преко историјских примера преузетих из античког литерарног наслеђа уведеног у то време у општи образовни систем. У том контексту композиције су рани примери визуелног формулисања новог моралног кода јавних врлина са патриотизмом на челу, прихваћених у култури Карловачке митрополије у току последњих деценија XVIII века. Стара идеја династичког патриотизма, заснована на култу владара, остаје у Хабзбуршкој монархији и даље актуелна, али се проширује идејом о отаџбинском патриотизму у чије средиште се поставља култ државе. За српски етнос у Хабзбуршкој монархији то је значило актуелизовање питања старе српске државе, царства од Немање остављеног. Према схватањима аустријске спољње политике, коју следи и митрополијски двор у Карловцима, ослобођене територије је требало припојити Хабзбуршкој монархији.

Аустријско освајање Београда почетком октобра 1789. довело је до поплаве патриотских осећања у целој монархији, а посебно међу српском етнијом. Мојсеј Путник је три дана по освајању Београда послао честитку фелдмаршалу Гидеону Лаудону, а овај је одговорио захвалницом и уверавањем да ће му свака прилика да митрополиту и целој нацији

101 Д. Обрадовић. *О славним женама*, Сабрана дела, II, 103-112.

учини услугу бити драга. У Бечу је победа прослављена низом јавних свечаности а угледни песници, попут Блумауера, Алксингера, Хашкаја, Баумберга, Прандштерера и Колера, спевали су панегирике посвећене Јосифу II.[102] Међу панегиричарима се појављује и Доситеј Обрадовић са одом *Песма о избављењу Србије*. Панегирик је илустрован бакрорезом Јохана Георга Мансфелда на коме је Јосиф II представљен као ослободилац Србије.[103] У посветним стиховима панегирика хабзбуршки владар се прославља као: „Србије миле, мили господар." Из истих панегиричких мотива настао је и спев Јована Рајића *Бој змаја са орловима*.[104] И у њему се Јосиф II прославља као ослободилац Србије, а право хабзбуршке круне на српске земље, у складу са Рајићевим протонационалним патриотизмом, не доводи се у питање. Једино, за разлику од Обрадовића, русофилски настројени Рајић своје дело није посветио хабзбуршком владару. Емануил Јанковић, познати јавни радник, превео је Лаудонову биографију штампану у Бечу 1788.[105] Истовремено у његовој књижари у Новом Саду продају се патриотски интонирани графички листови са призорима из аустријско-турског рата и ликовима фрајкораца.

Неуспехом ратних операција, завршених миром у Свиштову, ослобођење Србије се показало као краткотрајна илузија, што је у потоњим деценијама довело до промене патриотских осећања српске етније, посебно у Османској царевини. Она ће почетком наредног века повести ослободилачку борбу која ће довести до стварања самосталне српске државе у чијим се оквирима патриотска уметност ставља у функцију националне идеје. Стари механизам истицања античких патриотских узора биће убрзо заборављен и међу Србима у Хабзбуршкој монархији. Био је то разлог да се и историјске композиције Стефана Гавриловића преместе из репрезентетивних просторија карловачког митрополијског двора у споредне просторе, а да се потом потпуно уклоне и забораве.

---

102 T. S. W. Blanning, *нав. дело*, 429-432.

103 Д. Обрадовић, *Песна о избавленију Сербие*, Беч 1789.

104 Ј. Рајић, *Бој змаја са орлови*, Беч 1791.

105 Е. Јанковић, *Ойисаније живоӣа и хероических дел царско краљевскої фелдмаршала Барона оӣ Лаудон*, Беч 1788.

Miroslav TIMOTIJEVIĆ

STEFAN GAVRILOVIC'S COMPOSITIONS GAIUS MUCIUS SCAEVOLA BEFORE PORSENNA AND TOMYRIS BEFORE CYRUS' HEAD AS PATRIOTIC EXEMPLUM VIRTUTIS

Summary

Having overseen completion of the rebuilding of his residence at Sremski Karlovci in 1784, the Metropolitan Mojsej Putnik proceeded forthwith to have it redecorated. The results of his endeavour, however, were all but obliterated by fire four years later. Of the paintings commissioned for his new residence only few survived. These included two historical compositions by Stefan Gavrilovic of Karlovci – Gaius Mucius Scaevola before Porsenna and Queen Tomyris before Cyrus' Head – which used to adorn the residence until the First World War. The former is lost, and the latter has been purchased by the National Museum, Belgrade, from a private owner who came in the possession of it in the meantime. As evidenced by the sources, both compositions were painted after the printed copies of Peter Paul Rubens's works. They depict themes from classical antiquity which, in light of Rubens's Neo-Stoic views, may be interpreted as patriotic. The Neo-Stoicism of Justus Lipsius laid the groundwork for the modern state theory and was very influential in shaping Joseph II's enlightened absolutism. Seen as the foremost political virtue of public moral, patriotism was promoted amongst the Serbian ethnos in the Habsburg Monarchy throughout the eighteenth century, but it was inclined towards the cult of the ruler, whose portraits were introduced into private and public spaces. With the spread of Neo-Stoic concepts, the dynastic interpretation of patriotism was expanded to embrace the concept of love and sacrifice for the fatherland, visually conveyed through the historical subject matter. The concept was widespread, and the Metropolitan Mojsej Putnik relied on it when commissioning paintings for his residence.

1. Јохан Георг Мансфелд, Јосиф II, Илустрација у књизи Константина Филипифеса фон Гаја *Јосиф Втори император римски*, Беч 1773.

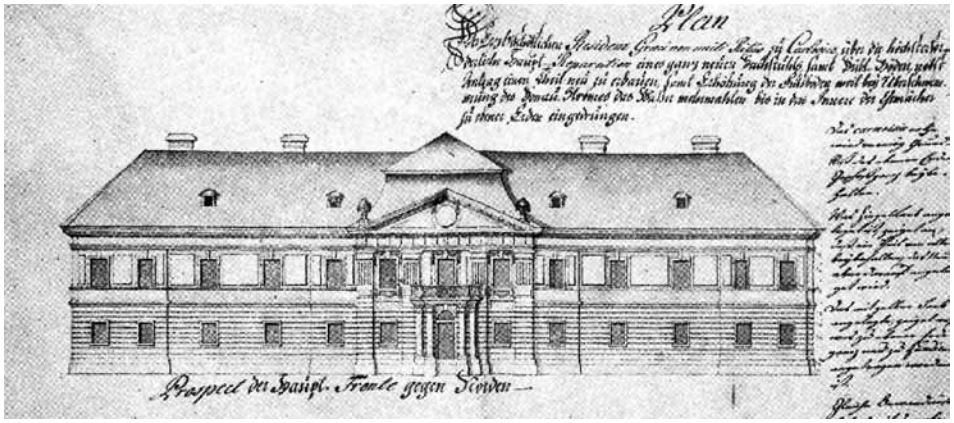
1 Johann Georg Mansfeldt, Joseph II, illustration from the book by Konstantin Philipiphes von Gai, Joseph, Holy Roman Emperor, Vienna 1773

2. Стефан Гавриловић, Митрополит Мојсеј Путник, између 1784. и 1888, Митрополијски двор у Сремским Карловцима, сада у Галерији Матице српске, Нови Сад

2 Stefan Gavrilović, Metropolitan Mojsej Putnik, between 1784 and 1888, Residence of the Metropolitan in Sremski Karlovci, now in the Matica Srpska Gallery, Novi Sad

3. Стари Митрополијски двор у Сремским Карловцима, архивски снимак

3 The Old Residence of the Metropolitan in Sremski Karlovci, archive photo



4. Георг Милер, План за реконструкцију новог митрополијског двора у Сремским Карловцима, 1784.

4 Georg Müller, Plan for the reconstruction of the New Residence of the Metropolitan in Sremski Karlovci, 1784

5. Стефан Гавриловић, Христос и Самарјанка, 1795, Сремски Карловци, Црква светог Петра и Павла, сада у Галерији Матице српске, Нови Сад

5 Stefan Gavrilović, Christ and the Samarian Woman, 1795, Sremski Karlovci, Church of SS. Peter and Paul, now in the Matica Srpska Gallery, Novi Sad

6. Бартоломео Алтомонте, Христос и Самарјанка, Приватно власништво, Беч

6 Bartolo Altomonte, Christ and the Samarian Woman, Private Collection, Vienna

7. Стефан Гавриловић, Томирида с Кировом Главом, између 1784. и 1788, Митрополијски двор у Сремским Карловцима, сада у Народном музеју, Београд

7 Stefan Gavrilović, Queen Tomyris Before the Head of Cyrus, between 1784 and 1788, Residence of the Metropolitan in Sremski Karlovci, now in the National Museum in Belgrade

8. Петер Паул Рубенс, Томирида с Кировом главом, 1633, Лувр, Париз

8 Peter Paul Rubens, Queen Tomyris Before the Head of Cyrus, 1633, Louvre, Paris

9. Петер Паул Рубенс, Томирида с Кировом главом, 1633, Музеј лепих уметности, Бостон

9 Peter Paul Rubens, Queen Tomyris Before the Head of Cyrus, 1633, Museum of Fine Arts, Boston

10. Петер Паул Рубенс, Антонис ван Дајк, Гај Муције Сцевола пред Порсеном, 1621, Збирка Кауница, сада у Музеју лепих уметности, Будимпешта

10 Peter Paul Rubens, Antonis van Dijck, Caius Mucius Scaevola Before Lars Porsenna, 1621, Kaunitz Collection, now in the Museum of Fine Arts, Budapest

Миодраг ЈОВАНОВИЋ УДК 75:929 Јакшић Ђ.

„ЖРТВА АВРАМОВА“ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Једна слика не би морала бити предмет посебне пажње само зато што се сматра несталом. Подстицајна је чињеница да је у питању откривање дела Ђуре Јакшића са представом *Жртве Аврамове*. Публиковање на страницама Зборника Народног музеја утолико је природније пошто је била намењени поклон њеним фондовима. Наиме, слику је поседовала старија госпођа настањена у Шибенику. По презимену и родослову била је изданак лозе Јакшића. То се подударало са увидом Вељка Петровића у многе детаље српске уметности новијег доба. Још пре 1927. године забележио је да је *Жртва Аврамова* у кући доктора Жарка Јакшића у Великом Бечкереку. Штавише, објавио је њену фотографију.[1] Осамдесетих година прошлог века власница госпођа Јакшић је договорила да се једном приликом слика као дар донесе у београдски Народни музеј. Ратне недаће су онемогућиле план. Остала је само фотографија у боји.

Позивањем на Вељка Петровића, први пут после њега, *Жртва Аврамова* је поменута 1978. године, такође са црно-белом фотографијом.[2] Не много опширније, али већ на основу виђеног, коментарисана је 1992. године.[3] Мада није потписана извесно је дело Ђуре Јакшића, као уље на платну величине 68,3 × 103,3 сантиметра. Настала две године после покушаја да студира у Бечу и Минхену, она садржи резултате, пре свега, сусрета са делима старих мајстора. Са посебном пријемчивошћу он је доживљавао барокно сликарство, нарочито низоземске мајсторе. У бечком Историјско-уметничком музеју и минхенској Старој Пинакотеци било је довољно

1 (М. Кашанин), В. Петровић, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, 113, сл. 169.

2 Н. Кусовац, М. Јовановић, *Ђура Јакшић – сликар*, Београд 1978, 50 (кат. бр. 36).

3 М. Јовановић, *Међу јавом и мед сном, Српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992, 183.

радова Рубенса и Рембранта да Јакшић задовољи своје одушевљење. Послуживши се понудама савремених средстава штампе, није искључиво да је из Беча или Минхена понео и властите скице. Ма колико је устаљена иконографија представе у којој отац Аврам жртвује, убија сина Исака, стилске епохе су јој ипак могле давати и специфична обележја. Три фигуре нису отварале лак пут до постизања драматичне сцене, али барок га је налазио, користећи наглашене композиционе дијагонале, придодајући снажну гестику, па и експресивност ликова. Ако тога није у већој мери било код Рембранта, не треба тражити ни у романтичарској инспирацији Ђуре Јакшића. Ипак, Јакшићева композиција није статична. Изграђена је на двема укрштеним дијагоналама, једном коју појачава Аврамова уздигнута рука са ножем, другом, мирнијом, са анђеоском фигуром у крошњама дрвећа. Глава анђела евоцира бидер-мајерске идеализоване ликове Константина Данила, док отац и син носе реализам портретских физиономија. Колористичко решење је допринос динамици сценографије, смењивањем зелене, беле, љубичасте и плаве површине. У прилици да буде пред оригиналом Вељко Петровић обогаћује поглед на фотографију: „*Жртва* је једна лепа композиција у троје с врло нежним складом љубичастих, сивкастих и зелених тонова и с једним прворазредним, дубоким, сочним, романтичним пејзажом", написао је.[4]

Првим трима сликама у каталогу Јакшићевог опуса као да су већ били фиксирани будући тематски оквири његовог сликарства. Започео га је батаљистичким платном *Бој Црногораца са Турцима*, следио је први портрет, па икона *Богородице* на трећам месту, 1852. године. Низале су се друге поруџбине, посебно судбоносан рад на иконостасу у родном месту Српској Црњи. Познато је незадовољство Црњана због тога што његове иконе нису успешно опонашале владајући сентиментални манир Данилове школе. Јакшић, међутим, није посустао ни одустао од сликања религиозних тема. Напоредо са антологијском *Девојком у плавом* низао је религиозне мотиве који заслужују боље вредновање. Ништа мање јаке пасте и силовитог намаза није било ни на иконама настајалим када и *Деца у белом, Девојка са лаутом, Краљевић Марко, Цар Душан, Кнез Лазар*. Требало би већу пажњу посветити избору самих мотива. Улога наручиоца не може бити умањена, пресудна је, ипак, спремност Јакшића да их сликовито оствари. Сви ти мотиви имају устаљена места на иконостасима, али Јакшићеве иконе аутономни су штафелајни комади. *Христа на гори*, односно *Молитву у Гетсиманском врту* насликао је за време бечког боравка, тако да најави свој будући романтичарски ликовни језик. Сликајући *Апостола Павла*

4 (М. Кашанин), В. Петровић, нав. дело.

поново је стајао пред рембрантовском згуснутом хроматиком. У *Извођењу Христа пред Пилата* појавило се и обраћање Рубенсовом колоризму.

Јакшићева *Жртва Аврамова*, дакле, није била непозната. Црно-беле илустрације у књигама пружале су довољно података о њеном изгледу. Фотографија у боји, додуше недовољно звучних тонова, може бити корисна допуна, па и замена за оригинал слике коју је дародавац наменио Народном музеју.

Истовремено и подстицај нади да ће дар бити доступан. Такође и за проверу да ли се један Јакшићев *Женски портрет* налази недалеко од Шибеника, у Галерији умјетнина у Сплиту. У прилог трагању за Ја-кшићевим потомцима и његовим делима директор угледног сплитског му-зеја написао је 29. марта 1971. године следеће писмо: „Галерија умјетнина у Сплиту откупила је била још 1934. један женски портрет на коме је сигнатура Ђ. Јакшић. Тај је портрет висио у Галерији под Јакшићевим именом низ година док нису послије рата посјетили Сплит хисторичари умјетности из Београда који су изјавили да не сматрају слику (макар се ради о заиста квалитетном портрету из прошлог стољећа) Јакшићевим дјелом. Тада је легенда с Јакшићевим именом замјењена легендом: Непознати сликар XIX стољећа и с том легендом слика виси још и данас. И мене би веселило да се ријеши питање њена аутора", завршио је писмо Круно Пријатељ.[5] Провера атрибуције једне сигниране слике не би штетила ако би била у корист опуса Ђуре Јакшића. Као ни налажење његове *Жртве Аврамове*.

5 Писмо је било упућено аутору овог текста, уредно заведено у Галерији умјетнина под бројем 83/2.

Miodrag JOVANOVIĆ

ABRAHAM'S SACRIFICE BY ĐURA JAKŠIĆ

Summary

One of Đura Jakšić's works on a religious theme, Abraham's Sacrifice, which he painted in 1854, is known to be in the possession of a Mrs. Jakšić, a descendent of the painter's family residing in Šibenik. In writing about contemporary Serbian art in Vojvodina, Veljko Petrović mentioned this painting by Jakšić in 1927, which was in Veliki Bečkerek at the time, and he published a photograph of it. Later, he published the book. In the 1980s, the owner, Mrs. Jakšić, expressed the wish to bequeath Abraham's Sacrifice to the National Museum and, on one occasion, arrangements were made for the painting, to be transferred, as a legacy, to Belgrade. Needless to say, the events of the war made it impossible to carry out her wish. However, on the basis of a colour photograph, we know what this painting that was intended for the National Museum looks like, the appearance of which would significantly contribute to a deeper insight into Đura Jakšić's work as a painter.

1. Ђура Јакшић, Жртва Аврамова, 1854

1 Đura Jakšić, Abraham's Sacrifice, 1854

Бранко ЧОЛОВИЋ

УДК 75:929 Сударевић К.
75:929 Сударевић В.

ПРИЛОЗИ ПОЗНАВАЊУ СЛИКАРА ВУКА И КОНСТАНТИНА СУДАРЕВИЋА

Мотивација за додатно говорење на ову тему потекла је, барем испочетка, из налаза двију икона пророка на иконостасу цркве св. Петра и Павла, у поддинарском селу Полачи изнад Книна.[1] Једнаку важност у избору добила је и чињеница што је по завршетку рата сам иконостас претрпио видне девастације и барем трећина икона нетрагом је отуђена. А оне преостале углавном немушто пресликаване или, боље речено, премазиване, у незавидно лошем су стању, листом потклобучене, ако већ није са њих дјеломично или потпуно отпао бојени слој. Из истих разлога са иконостаса су скинуте посве почађављеле и једнако пресликане царске двери.[2]

Дрвена конструкција иконостаса цркве у Полачи има за сјеверно-далматински крај и за вријеме XVIII – XIX вијека већ класичан изглед.[3]

---

1 Премда је садашња црква реновирана, то не показује само бијела жбука на фасади, већ и дјеломично измјењена просторна концепција и посебно ванјски изглед са доминантним звоником у виду лође на западном прочељу, ипак је, заједно са још неколико њих, убрајана у ред најстаријих у Далмацији. По Никодиму Милашу освећена је 1458. благословом зетског митрополита Јосифа, в. *Православна Далмација*, Нови Сад 1901, 162; према неким изворима обнављана је 1740, в. М. Јачов, *Правни саветници при млетачкој влади о православнима у Далмацији и Боки Которској*, Споменик САНУ CXXII, Београд 1981, 64; М. Радека, *Прилози о споменицима културе код Срба у Сјеверној Далмацији*, АЛМАНАХ Срби и Православље у Далмацији и Дубровнику, Загреб 1971, 165.

2 Баш некако у ово вријеме Црква је прегла да умјесто попуњавања старог, очито руковођена практичнијим и наоко јефтинијим рјешењима, изради нови иконостас, дрвену конструкцију, али посве нове иконе, тако да са понешто забринутости пратимо даљњу судбину ових садашњих.

3 О облицима иконостасне преграде и декоративним детаљима видјети монографске приступе: А. Сковрaн, *Непознати мајстор иконостаса цркве Св. Ђорђа у Горњим Биљанима,* Далматински епископ Симеон Кончаревић и његово доба, Споменица о 200-годишњици његове смрти, 1769-1969, Београд 1970, 57-78; Р. Вујичић, *Прилоі познавању*

На њему се егземпларно сусрећу сви дотад у Далмацији забиљежени конструкциони и декоративни елементи, досљедно поновљени у облицима и детаљима. Осим зоне са шест престоних икона, треба казати асиметрично постављених, будући су на јужном дијелу иконостаса три иконе биле постављене у блоку – *Исус Христос*, *Св. Петар и Павле*, *Арханђел Михајло*, а саме двери ђаконикона постављене одмах уз јужни зид, док је на сјеверном дијелу издвојена икона *Св. Петке*, потом низ прекидају двери проскомидије, слиједе иконе *Св. Јована Крститеља* и *Богородице са Христом*. Обе зоне изнад низа са престоним иконама аркадно су завршене и на њима су постављене иконе апостола, пророка, великих празника и појединачних светитеља, у поретку који је поодавно поремећен из иконографски уобичајеног распореда. Изнад самих двери, по вертикали су биле постављене нешто шире, мада и оне са дрвеним лучним оквиром, иконе са сценама *Полагања у гроб* и *Тајне вечере*. На дрвеном, у бијело обојеном соклу рељефно су издвојене крупне шестерокраке звијезде.

Од икона које су се очувале у релативно добром, визуелно читљивом стању међу оним које нису пресликаване, наслућују се подразумјевајуће иконе *Великих Празника* и то, по правилу, у првој зони, *Васкрсење Христово, Улазак у Јерусалим, Распеће, Васкрсење Лазарево, Обрезање Христово*, потом појединачне иконе апостола. Врло је вјероватно да су они и пророци били сликани заједно, и напокон, иконе појединачних светитеља од којих су, боље од осталих, сачуване иконе *Св. Георгија* и *Св. Петра и Павла*.

Већ на први поглед могла се установити блиска сродност икона пророка са онима отприје нађеним у цркви св. Георгија у Плавну и њеном филијалном храму - капели, у оближњем селу Радљевцу.[4] Захваљујући тамо сачуваном потпису сликара и исписаној години настанка, те иконе су омогућиле прецизно датирање и атрибуцију, а како је и на овим иконама, баш у свему, опонашан образац примјењен у Плавну, помислили смо, у први мах, да се ради о дјелу Вука Сударевића, што је опет отварало читав низ могућности које су у недостатку провјерљивих чињеница биле подлога за различите спекулације. Међутим, када су иконе скинуте с иконостаса и тек провизорно очишћене, видјело се да је питање поријекла тема и стилских изведеница ипак нешто једноставније, а паралеле које су се онда саме по себи наметале ишле су искључиво из једног смјера. Наиме, пронађени

иконописа бенковачког краја, Бенковац кроз вјекове 1, Бенковац 1987, 187-194;. М. Савић, *Српске цркве и иконопис Равних котара*, Зборник Народног музеја XV-2, Београд 1994, 101-129. Исти, *Сликарство у српским црквама сјеверне Далмације од краја XIV до почетка XX вијека,* Београд 2000, 206, 210.

4 Б. Чоловић, *Иконопис книнске крајине*, Београд 1995, 19, сл. 64-71; Исти, *Иконопис книнске крајине* – 2, Београд 1997, 10-11, сл. 7-13. Сама црква Св. Ђорђа у Плавну саграђена је 1618, в. Н. Милаш, *Православна Далмација*, 184; такође М. Јачов, *Правни саветници*, 64.

потпис на полеђини престоне иконе *Богородице с Христом*, омогућио је разрјешење барем на основном слоју анализе проблема – питање аутора, а нама ће осим за анализу Константиновог дјела послужити и као додатни и веома драгоцјени повод за причу о родоначелнику сликарске породице, Вуку Сударевићу, његовим досада познатим дјелима, преференцама и засадама које ће генерацијама наслиједовати његови крвни али, како ствари стоје, и стваралачки сродници.[5]

ИКОНЕ ПРОРОКА

Тик сјеверног зида, у првој зони као прва у реду, испод аркадно ријешеног дрвеног оквира, изведеног као тордирана врпца испод којег су правокутни зупчасти испусти, смјештена је икона пророка. Сам допојасни лик налази се на златној подлози унутар двоструког овала, који је изнутра удвојен додатном линијом. Тако створена трака испуњена је сребрним премазом, а слободни простор између тог овала и правокутне површине иконе димензија 32 × 45 цм. исликан је у сва четири угла флоралним мотивима или чак уколико правилно асоцирамо и извјесном имитацијом дубореза тако својственог барокним иконостасима. Пророк је насликан тијела закренутог удесно, супротно положају главе. У подигнутој лијевој руци држи врло украшену књигу, по рубу бисерним низом, а по средини некаквом инкрустацијом, на коју показује десном руком благо подигнутом у висини појаса. Одјенут је у декоративне хаљине, посебно се то односи на горњу кратких рукава на којој се назиру вегетабилни узорци, са карактеристичним рубом и својеврсним расцепљењем све до испод рамена. Доња, богато набрана хаљина завршена је уским златним рубом, а испод појаса је чвором затегнута свијетла, некоћ вјероватно бијела драперија огртача. На глави има дворогу, фригијску капу без икаквих украса.[6] Тијело је прилично волуминозно, лице је правилних црта, а особито нос, обрве и очи држе се добрих међусобних односа. Титле су сада невидљиве, засигурно се налазе испод дебеле скраме прашине и могућих лакирних премаза. Горњи дио подугачке у широким слаповима обликоване браде, преко појаса у благом сужењу, па све до украсне траке лице иконе раствара бијела болусна подлога. Тај дио бојеног слоја отпао је, док се и на самој позадини примјећују сличне, али већ саниране промјене.

Икона са ликом другог, допојасно сликаног пророка дијели све техничке и ликовне карактеристике са првоспоменутом иконом. Нажалост и

5 Ту тезу већ је изнио и увелике разрадио М. Савић, *Сликарство*, 207, 221..

6 Штавише, пророк са фригијском капом изванредно наликује пророку Захарију са иконостаса у Плавну, с том разликом што светитељ умјесто исписаног свитка има у рукама књигу. Међутим, став фигуре која прстом показује на свитак у једном или на књигу на другом примјерку, физиономске црте, детаљи одјеће, готово су подударни, в. Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, 34, сл. 71..

тешка оштећења бојеног слоја која се у овом случају протежу средишњом вертикалом тако да је лице највећим дијелом ишчезло. Оно што се ипак може назријети јесте лик младоликог пророка, смеђе кратке косе, чини се голобрадог, одјенутог у широки плашт који се, имајући у виду смјер набирања тканине, по свему судећи, веже испод врата. На глави носи источњачки турбан.[7] Примјећује се основни дубоки маслинастозелени тон инкарната, преко њега јединствене партије свијетлог окера, дубоке сјенке на крајевима овала лица као и на личним цртама око правилно исликаног носа и посебно очију. Сликарски истовјетан третман сликаних површина примјећује се и на подигнутој руци коју истичу танки и дугачки прсти. Текст на развученом свитку благо свинутом при врху, са сложеном калиграфском витицом при дну текста исписан је рукописом често сретаним у XVIII вијеку. Да поновимо, стилска анализа двију икона из цркве Св. Апостола Петра и Павла у Полачи недвосмислено упућује на паралеле које ове иконе имају са иконама сачуваним у цркви храма св. Георгија у Плавну, као и онима затеченим у филијалној цркви Јоакима и Ане у недалеком Радљевцу. Повезује их облик овала са стилизованом бојеном биљном вријежом у угловима,[8] истовјетан сликарски приступ који одликује широк, брз али надасве прецизан потез кичице, третман бојених површина, како инкарната тако и онај који се тиче начина драпирања, најзад и потпуно истовјетне димензије сликане даске. Сликар је једнаку вјештину приказао у поставци ликова од којих је само Јона приказан у строго фронталном ставу. Сви остали, без разлике, имају врло правилне црте лица, посве диференцираних физиономија. Наглашено дубоке сјенке по ободу лица и личних црта, јака просвјетљења на истуреним дјеловима са много бијеле боје, и нарочито оног за Вукове плавањске иконе пророка карактеристичног реског сивог тона, због великих онечишћења, није било могуће уочити и на овим иконама.

Поред царева и пророка Давида и Соломона са врха двери, на чијој полеђини је остао, нажалост, прилично истрвен запис са годином, за цркву Св. Георгија у Плавну Вуко Сударевић је осликао читав низ пророка: *Малахију*, *Михеја*, *Авакума*, *Данила*, *Самуила и Захарију*, затим

---

7 Упркос видним оштећењима овај пророк ликом се потпуно саображава пророку Данилу из цркве Св. Георгија у Плавну, в. Б. Чоловић, *нав. дело*, сл. 69. Сам текст на свитку у којем пророк објашњава Навукодоносоров сан парафразиран је дио *Књиге пророка Данила* 2, 3. Правилно ишчитавање текста и његово разумјевање заслуга је проф. Славка Зорице на чему му, и овом приликом, најсрдачније захваљујемо.

8 Управо изглед ових вињета умногоме удаљава од помисли да су оне Вуков рад и као такве припадале његовој ударној цјелини у Плавну. На иконама из Полаче ови детаљи су лошије сликани, постајући готово аморфни у односу на биљну вријежу која је била у основи Вукових сликарија на угловима икона пророка. Појава тог елемента у ком се назиру колико имитација декоративног дубореза, толико и јасни утицаји графичких листова, честа је на Вуковим иконама. Иконографску смисленост овог детаља засад остављамо по страни.

по свему истовјетне иконе пророка из цркве Св. Јоакима и Ане у Радљевцу са поновљеним ликовима пророка и царева *Соломона*, *Давида*, а потом оне са представом *Јоне*, *Илије*, *Исаије*,[9] из чега се види да су насликана чак једанесторица пророка. Од великих недостају Језекиљ и Јеремија, а одабир малих текао је по засад непознатим принципима, али и поред тога, тако постављени у симболичном смислу префигурирају апостолски низ, који је у пуном обиму ипак изостао. Иконографски промишљена поставка пророка обично у другој зони иконостаса била је већ прилично устаљена пракса друге половине XVIII вијека,[10] док је сам њихов ликовни приказ у датом случају ослобођен детерминација путем предмета или симбола везаних за њихова пророштва; већина њих представљени су или са књигама или свицима.[11] Понеки благосиљају, други прстом указују на размотане свитке, док Давид и Соломон, поред изгледом различитих круна као главног знака владарског достојанства, у руци имају скиптаре.

Поред икона пророка из цркве у Радљевцу потјечу и двије композиције Великих празника, *Рођење Христово* и *Успење Богородице*,[12] као и икона *Петозарнинх мученика*,[13] што умногоме увјерава да су ове иконе, без обзира на садашњу дисперзију, некоћ биле саставни дијелови иконостаса, разложно је претпоставити баш оног из цркве Св. Георгија

---

9 Б. Чоловић, *Иконопис* 1997, 20..

10 У којој су зони иконостаса полачанске цркве пророци изворно стајали није питање на које се може једноставно одговорити. Тешко да су били баш у првој зони гдје су и затечени, а врло вјероватно нису ни били заступљени у пуном броју.

11 Пророк Илија, изнимно, у подигнутој десној руци држи дугачки нож.

12 За ову икону је уочено да композицијски увелике слиједи једну италокритску икону која се налазила у цркви Св. Георгија у Книнском пољу, в. М. Савић, *Сликарство*, 130, сл. 38. Сва је прилика да је на композицији *Успења* баш као и на неким својим другим радовима редуковао сликане предлошке које је имао, јер се блиске сличности налазе и на примјерцима, чији је узор била фламанска графика које је учестало користио критски иконописац Теодор Пулакис, в. Ι. .Κ. Ριτγοπουλος, *Ο απογραφος Θεδορος Πουλακις και ι φλαμανδικι χαλκογραφια, Ασηνα* 1979, πίν. 138.

13 Упркос живом колориту, начину драпирања волумена, готово истовјетним рукописом исписаним насловима, приближно једнаких димензија, ова се икона стилом већ помало удаљава од онога начина сликања примјењеног на иконама пророка. Другачија је обрисна линија, физиономије су облије и сасвим стилизоване, толико да се протагонисти међусобно уопште не разликују, а сами ликови имају широм отворене, сањалачке очи какве углавном не налазимо на другим Вуковим дјелима. Уз то начин сликања пода у перспективи, ентеријера уопште, свакако није карактеристична особина његових радова, па смо ову икону склонији приписати или његовом помоћнику или, могуће, потреби да се сам сликар до краја прилагоди неком заданом предлошку. Штавише, овај стилски образац много је типичнији за дјела сликара који се поистовјећује са мајстором биљанског иконостаса, али се истовремено сматра аутором иконостаса Св. Стефана у оближњем Голубићу, а кога напокон, М. Савић, *Сликарство*, 207, под именом Николе Судара (забиљеженим на полеђини иконе *Богородице с Христом*, в. Б. Чоловић, *Иконопис* 1997, 18, биљ. 15) држи директним потомком и, посебно, најважнијим баштиником опуса Вука Сударевића. Његове радове, потом, препознао је на иконостасима храмова у Стрмици, Биљанима Горњим, Билишанима, Биовичину селу, Братишковцима, али исто тако на појединачним иконама у манастиру Крки, Скрадину и Бенковцу.

у Плавну, уз важну опаску да за њу Вуко Сударевић, сасвим сигурно, није извео престоне иконе.[14] Оне сачуване престоне иконе дјело су неке путујуће грчке радионице која стилом наслијеђује карактеристике већ отприје исказане на престоним иконама иконостаса цркве Св. Спиридона у Скрадину, Св. Николе у Братишковцима и Саборне цркве у Шибенику. Најмлађи одјек ове стилске групе традиционално ослоњене на италокритски иконопис, али већ клонулог замаха, угаслије палете и свакако мање увјерљивог цртежа са специфичним аберацијама, јесу престоне иконе цркве Св. Јована у Стрмици.

Аплицирајући, штавише, стилску анализу не само на те двије иконе пророка, неголи посебно на престону икону *Богородице са Христом,* увиђамо да се заправо ради о дјелу једног те истог сликара. Поновљена је палета боја и, надасве, поставка инкарната са основним дубоким маслинастосмеђим тоном преко кога је нанесенен свијетли окер са траговима руменила, који у основи не може сакрити утјецај италокритског сликарства икона, као и синтетичан, у широким али сасвим спретним потезима киста, начин наношења боје. У детаљима, попут другачије сликаних прстију на рукама, виде се одређене разлике у односу на адекватне дијелове на иконама пророка, које, чини се, ипак више потичу од захтјева знатно већег формата сликане површине, прије него што наводе на могућност сликања од стране другог мајстора. У анализи ове иконе сасвим је умјесно призвати формалне и стилске паралеле које дијели са бројним примјерима мадонерски изведених Мајки Утјешитељица (Madre della Consolazione),[15] што се посебно очитује у сликању бадемастог изреза очију са подвученим линијама подочњака, с том битном разликом што је умјесто уобичајеног, прозирног вела испод Богородичиног, златном траком оивиченог мафориона, сликана традиционалнија схема са модром грчком капом на глави.

У структуралном цртачком дијелу овој икони недостаје мјера у волуменима ипак поголеме Богородице и круто усправљеног Христа, свакако појединачних дијелова тијела у односу према цјелини, а напосе финоће у приступу драперији. Колористички је икона сведена на црвену, плаву, окер, жуту и зелену, без финијих тонских каскада. На полеђини иконе између два укована кушака остављен је, великим словима смјештеним унутар подвучених паралелних линија, у три реда оловком исписан ћирилични запис: СИЮ ИКОНУ КУПИ ЂУРАЂ ЧЕКО

14 Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, 19. Изгледа да је читав иконостас био декомпониран, зацјело онда када су у неколиким приликама рађене преправке и обнове храма, јер се у цркви тренутно налази иконостас из средине XIX вијека са иконама на платну.

15 О бројним примјерцима овог типа у Далмацији и могућностима њихове атрибуције в. Z. Staničić, *Nikola Zafuri u Boki Kotorskoj*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 26, Split 1986/87, 379-391.

(...) КОНСТАНТИНЪ СУДАРЕВИЋЪ Л. 187(1)[16]. Занимљиво да су истовјетне ознаке касне италокритске школе, посебно тон инкарната, уочене и на још једном Константиновом потписаном и датираном дјелу, престоној икони арх. Михајла из цркве Св. Николе у селу Ервенику у Буковици из 1861,[17] али се истраживач, руковођен опрезом радије опредјелио за наоко реалнију могућност обнове и пресликавања одређених партија старијег иконостаса од стране овога сликара.[18] Те иконе јесу пресликане, али сигурно не од стране Константина Сударевића него неког још млађег и, свакако, неупоредиво слабијег зографа који је и основни цртеж и бојене површине поновио грубим начином и сасвим другачијом техником сликања. У исто вријеме, релативно високи стандард ликовних особина иконе Богородице са Христом са иконостаса у Полачи пријечи ту претпостављену могућност. Прије ће бити да се ради о својеврсној сликарској поетици, синкретичкој по својој природи, али с обзиром на техничке способности умјетника спремног да га усвоји и разради, сасвим прихватљиве у крајњем издању.[19]

---

16 Баш на мјесту завршне бројке стоји окомито положена удубљена пруга, а како преко ње нема никаквих трагова оловке, очито је она својим пружањем прекрила претпостављену јединицу.

17 На полеђини престоне иконе, испод дугачког кушака, на исти начин као и у Полачи, исписан је текст по водоравно извученим линијама: Slu iKONY KYPI GLIGORIA POPI}\ i BRATa EGw P. KOSTANTIN\ SYDAREVI}\ L. 1861. Осим тога што су престоне иконе добро одмјерене у цртежу и волумену, сасвим класичне поставке фигуре у неутралном простору, због темељитог накнадног премазивања готово ништа конкретније не можемо рећи о њиховом стилу. Уважавајући већ запажене особине стила сасвим је отклоњена могућност да је радио затечене иконе апостола у првој и пророка у другој зони иконостаса, али смо увјерени да се његов рад може препознати на иконама *Св. Параскеве* и *Св. Георгија*. Светитељкин допојасни лик, фронталног става испод полукружног, флорално испуњеног завршетка, штедра употреба злата и солидна моделација лица уз тачан цртачки склоп, посве је налик оној икони из цркве Св. Јована у Стрмици, в. Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, сл. 122; М. Савић, *Сликарство,* 209, који га везује за претпостављеног иконописца Николу Судара. Примјер из Стрмице је, треба истаћи, дотјеранији, чистије ликовности и посебно бољег начина изведбе од овога у Ервенику, и уза све сличности ипак није дјело истог сликара. Икона *Св. Георгија*, унаточ већег формата, умногоме показује сличности са истоименом иконом из Полаче. Због тога обе ове иконе могу се, са нешто више разлога, присајединити опусу Константина Сударевића. Такође, не може се не запазити да је са обију ових икона отпало више од половине бојеног слоја, знатније са иконе *Св. Параскеве*, а ништа боље није стање са читавим иконостасом. То је чињеница пред којом стојимо немоћни, па нека овај рад буде макар прилог размишљању о тој теми и потреби да се ови нимало неважни дијелови наше умјетничке баштине што хитније и квалитетније санирају, а не само да се, као до сада, скину са иконостасне конструкције и склоне од очију. Сама црква Св. Николе у Ервенику, према познатим изворима, подигнута је у периоду 1669-1682, в. М. Јачов, *Правни саветници*, 63, али се на њој распознају и старији грађевински слојеви, првенствено се то односи на шиљатим луком завршену лунету са нишом изнад улаза, у којој се примјећују трагови хроматизације. Сам звоник на преслицу настао је 1817. године.

18 М. Савић, *Сликарство*, 145.

19 Важност записа на овој икони уистину је велика, али не и пресудна у атрибуцији читавог иконостаса. На њему се истиче да је ктитор купио тек ову икону, а не да је наручио чи-

Пажњу ваља усмјерити и на ктитора, мјештанина Полаче, Ђурађа Чеку који, очито, није истакнут у никаквом професоналном или статусном својству. Знамо на основу шематизама да засигурно није био јереј, поготово не надлежни. Да ли је он наступао у име читаве црквене заједнице или је био индивидуални приложник остаје неразјашњено, будући је на запису само он истакнут, као и недвосмислен податак да је од сликара купио баш ову икону.[20]

С овим доказом требало би да је, упркос огромној сличности, отклоњена свака могућност да иконе са иконостаса цркве у Полачи припадају опусу Вука Сударевића. А заправо једина сачувана дјела већег формата која је Вуко извео јесу престоне иконе манастира Драговића, *Арханђел Михајло* и *Св. Јован Претеча*. Стилска анализа сасвим удаљава ове примјерке једне од других, мада оне у Драговићу због стања очуваности и нису права референца за поређење. *Арханђел Михајло* има нову уметнуту даску са потпуно другачије сликаном главом,[21] док је *Св. Јован Крститељ* поприлично оштећен, али се и поред тога могу препознати правилне црте лица и специфични топли тон инкарната с преовлађујујућим свијетлим окером и са упадљиво исцртаваним браздама на челу. На овим примјерима фигуре, било да стоје у сведеном пејсажу као на Јовановом примјеру, или на дводјелној, неутралној позадини као код арханђела Михајла, исказују мањак интереса за пластицитет, тако да, укупно узев, волумени дјелују знатно неувјерљивије, присутне су покоје цртачке несавршености па чак и незграпности, али истовремено, у крајњем изразу због равнотеже ликовних елемента дјелују колико једноставно толико и сасвим прочишћено. Све ове иконе лишене су сувишних декоративних елемената или пак времену барока својствених детаља. Уосталом, због природе самих мотива залепршане тканине и динамичније покрете, попраћене јачим колористичким и свјетлосним контрастима овдје доиста не срећемо. Премда рађени по изразито барокним обрасцима и познатим предлошцима, исто би се могло закључити о стилским својствима икона Свете Тројице или Сабора светих арханђела, Вуковим дјелима потеклим из манастира Крке.[22]

тав ансамбл. Међутим, ништа није било разложније него да се црква опреми стилски јединственом цјелином поготово зато што је то, за потпуно опремање цркве, било практичније и јефтиније рјешење. Присуство икона које имају стилске паралеле са дјелима друге генерације сликара Сударевића умногоме оснажују ову претпоставку.

20 И на полачанској и ервеничкој икони записе је архаичним језиком и писмом извео сам сликар.

21 Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, 18.

22 Значај овој икони осим сачуваног потписа сликара придаје иконографски склоп који је у потпуности преузет и тек незнатно адаптиран рад фламанског графичара Јана Саделера, в. I. K. Ριτγσπσυλοσ, *нав. дело*, Πzv. 118. Постоје, међутим, и друге, можда и ближе паралеле, посебно графички лист Захарија Орфелина из 1758. *Св. Тројица и арханђел Михајло*, в. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, сл. 103, које непосредно говоре о

Најзад, због свега би се и престона икона *Св. Петке*,[23] упркос видним оштећењима бојеног слоја и накнадним премазима, могла с доста добрих разлога, стилом равноправно придружити осталим дјелима на иконостасу. У прилог томе, више од осталог показује начин драпирања тканине, сликање инкарната које истина није толико блиско критском поступку као на поменутој Богородичиној икони, а посебно цртање и сликање прстију који се својим облицима и специфичним деформацијама нимало не разликују од оних на Богородичиној икони. Иста иконографска схема, истина настала готово пола стољећа раније, може се сусрести на истоименој икони Николе Судара изведеној за цркву у Билишанима,[24] уз напомену да се по свему слична поставка фигуре у простору, пејсаж и архитектура, али и кудикамо супериорнији извођачки приступ сусреће и на престоној икони храма Св. Петке у селу Кањанима код Дрниша.[25] И већ поменута икона Арханђела Михајла на којој су видљиве тек покоје партије лица и дијелови одјеће, баштини добар дио сликарских особина примјењених на икони Св. Петке. Разлика постоји само у поставци потпуно фронталног, допојасног приказа фигуре у декоративној одјећи, док је изглед симетрично постављеног лица са изразито особеним цртама на седлу носа, тамним сјенкама око очију, умногострученим линијама колобара, баш као и румен и свијетле партије на овалу лица оно што их повезује у исту групу дјела. Не можемо се, ипак, отети дојму да је ова икона, првенствено због мекших сјенки, цртежа лица и, нарочито начина наношења боје на инкарнат, доиста много тактилније сликана. Обје поменуте иконе сада имају незграпне круне од простог искуцаваног танког лима са једноставним полукуглама различите величине, као главним украсом.

Оно нешто изворно сачуваних икона Великих празника и појединачних светитеља дају довољно материјала за анализу стила икона Константина Сударевића. Све оне имају сликани лучни дио на којем су у угловима сасвим схематски исцртани симетрично компоновани вегетабилни мотиви.[26] Фигуре су углавном ситне, архитектура уколико на-

---

угледању на исте изворе, поготово ако се пореде фигуре двојице анђела у доњој партији композиције са онима који су се нашли на овој Вуковој икони.

23 Иконостас је релативно пространи, широк толико да се на њему уз троје двери налазило шест престоних икона, али све осим оних истакнутих су или потпуно уништеног бојеног слоја или до краја пресликане негдје у другој половини XIX вијека. На икони *Арханђела Михајла* сачуван је највећи дио лица и попрсје са траговима горње хаљине.

24 М. Савић, *Сликарство*, 213, сл. 242.

25 Црква Св. Петке основана је 1782. али је садашња грађевина подигнута 1888. године, в. М. Радека, *Прилози*, 161. Та чињеница чини реалнијом претпоставку да је ова икона, заједно са врло оштећеном иконом *Св. Јована Крститеља*, дио првобитног иконостаса с краја XVIII вијека.

26 Овај детаљ једно је од битних обиљежја не само овог сликара већ читаве на њега наслоњене радионице. У односу на релативно поуздано издвојена дјела Николе Судара, који је

лази мјеста на композицијама посебно је третирана и, свакако, детаљније исцртавана. Спорадично се јављају деформитети, редовна је то појава на пуним профилима приказаних лица, оним које иначе красе додатни подцртани овали око широм отворених очију. Овом сликару понекад недостаје мјере и у самим пропорцијама, тако да су тијела или издужена, као у сцени Полагања у гроб, или су због превеликих глава помало здепаста као на композицији Васкрсења Христовог, што истина може бити посљедица прилагодбе формату, али у исти мах пријатно изненађује када слика анималне мотиве, магарца у сцени Уласка у Јерусалим или изгледом коња на икони Св. Георгија, гдје је не само суверено извео обрисну линију, неголи је специфичним тонским сликањем истакао сву пуноћу волумена.[27] У колористичком спектру понајвише се служио окером, црвеном, зеленом, плавом, у понешто пригушеним тоновима, а нити лазурни премази нису му били непознати. Мада је због онечишћења незахвално доносити судове о палети или својствима боје, ипак се у односу на претходнике уочава пуно поснији намаз и мање звучан колорит. У примјеру рада овог сликара види се једна особина која се често чује приликом процјењивања дјела западњачких умјетника, а то је својеврсна ретардација стила. Ако је Вуко Сударевић био стилом савремен добу у којем је стварао, а доиста јест, онда оно што ради Константин стотину година доцније није ништа друго већ утврђивање старог градива, копи-рање предлошка.[28] У природи иконописа то је

и сам, евидентно, имао стално упослене сараднике блиске стилом извођења, овај детаљ на Константиновим иконама знатно је површније исцртаван. Чињеница што све оне, по неки пут чак и престоне, имају више или мање флоралним украсима испуњене углове, могла би говорити како су унапријед биле замишљене да стоје у лучно засведеним дрвеним аркадама иконостаса.

27 Поредећи ову икону *Уласка у Јерусалим* са оном истоименом коју је извео његов вјероватни претходник Никола Судар у Биљанима Горњим, в. М. Савић, *Сликарство,* сл. 231, уочава се уз несумњиве сличности и знатније синтетизовање форми, па чак и упрошћавање. Заједнички им је дашак непосредности, понекад и наивности. Уза све то, ове иконе су и јасан доказ дуготрајног располагања, свакако унутар исте радионице, старим картонима и сликаним моделима са фиксираним композицијама којих се корисници генерацијама нису одрицали.

28 Друштвени фон стварања Вука Сударевића био је оптерећен бројним и нескривеним сукобима православне цркве са католичком хијерархијом која је пречесто, ослоњена на млетачку управу или непосредно на широке овласти генералних провидура, своју самовољу у запосједању надлежности знала исказивати и насилним средствима, в. Н. Милаш, *Православна Далмација*, Нови Сад 1901; M. Bogović, *Katolička crkva i pravoslavlje u Dalmaciji za vrijeme mletačke vladavine*, Zagreb 1982; М. Јачов, *Венеција и Срби у Далмацији у XVIII веку*, Београд 1984. Сликарство је тада, а посебно икона, осим живе ријечи дневно изговаране на службама у храмовима, било једини медиј којим је располагала црква, па је, изнад свега, морало послужити афирмацији основних догматских начела православне вјере и на њу складно надограђене националне културе. Константин Сударевић, већ поданик Аустрије, слика у сасвим промјењеним друштвеним и политичким приликама. У то вријеме, умјесто Цркве, предводничку улогу у јавном и посебно културном животу све више преузимају грађански слојеви који програмски одбацују традиционалне вриједности, уводећи на велика врата модерне европске форме стваралаштва, нарочито у књижевности, позоришту и драмским играма, архитектури, иако и оне, добрим дијелом, нису лишене националног предзнака и романтичарских заноса, али друштвене навике, облачење, потпуно су саобразне времену и срединама у којима учествују животом и

свакидашња и више него легитимна појава, међутим, у вријеме када он слика на такав, по свему традиционалан начин, у далматинском иконописању већ се дешавају битне иновације у поступку, техници и, коначно, самом стилу.[29] Његово сликарство у својим најбољим тренуцима формално досеже снагу узора, толико да је понекад тешко разликовати почетну представу од изведенице и за ту врсту занатске солидности му заиста треба одати свако признање, а што је једнако битно истаћи, у квалитативном смислу никад не пада на онај зографски ниво којег у овом времену, средином XIX вијека, на далматинским иконостасима и појединачним иконама има поприлично. Једнако међу *реставраторима,* као и међу онима који су испуњавали индивидуалне наруџбе посве пауперизованог и укусом доиста скромног сеоског друштвеног слоја.

Враћајући се на основну тему разговора, иконе пророка, може се закључити да се ради о иконама које у цјелости слиједе задати узорак, иконе које је Вуко Сударевић насликао за горњу зону иконостаса цркве Св. Георгија у Плавну[30], и да се један дио, мотиве није било могуће ни онда а нити сада егзактно утврдити, нашао у цркви сусједног села Радљевца. Тамо се пак, нашла икона *Успења Богородице* са исписаном годином и потписом сликара ^ERTOVI V L] TO GDNE 1765 VyKO SyDAREVI} MALAR, која је у многоме помогла датацији читаве цјелине.[31] Међутим, уколико смо барем дјеломично разазнали иначе истрвен запис са полеђине врха двери на коме су у неправилним пољима, додатно украшеним дуборезом и волутом на крајевима,[32] сликани пророци и цареви Давид и Соломон, чини се да су сликане 1761. или можда 1764. године.[33]

радом. О начинима и путевима осавремењивања друштвених структура српског народа у овим крајевима и опште политичким приликама, међу осталим, в. K. Milutinović, *Vojvodina i Dalmacija 1760-1914*, Novi Sad 1973; R. Petrović, *Nacionalno pitanje u Dalmaciji u XIX stoljeću*, Sarajevo-Zagreb 1982; B. Prpa-Jovanović, *Srpsko-dalmatinski magazin*, Split 1987.

29 Посебно кроз дјела домаћих већ школованих сликара Симеона Вукојевића и Данила Петровића, као и странаца попут Николаоса Аспиотиса, или једног по свему западног сликара који је углавном дјеловао у Далмацији, Антонија Цукара, в. М. Савић, *нав. дело*, 221 – 226.

30 Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, 19. Такође, М. Савић, *нав. дело*, 129. Мада је Константин очито баштинио многа искуства својих претходника, неки пут, баш као и у овом случају он је посегнуо за обрасцима који се везују за родоначелника Вука Сударевића. Да ли се угледао на постојеће картоне или је копирао саме Вукове иконе, на то питање није могуће поуздано одговорити? Показано је да у другим сегментима свог опуса увелике наслиђује прототипове друге генерације сликара, првенствено оне које се барем засад везују за врло продуктивног Николу Судара.

31 Б. Чоловић, *Иконопис* 1997, 10 – 11, сл. 8.

32 Тај специфичан детаљ просто свинуте волуте на завршној четвртини царских двери, изворно барокног поријекла, једва чујни ехо разлисталих врхова двери панонског дијела српске умјетности, у већ увелике рустифицираном издању сусрећемо и на иконостасу цркве Св. Лазара у Бргуду, М. Савић, *Сликарство*, сл. 244, али и на знатно боље сликаним дверима, до данас у цјелости сачуваног иконостаса цркве Св. Луке у селу Отону код Книна.

33 Та недоумица још увијек остаје, мада би са овом познијом годином, да исувише не спекулирамо, било могуће сасвим прецизно, у готово двије године датирати читав ансамбл.

Сличност ових двију бројки, занимљиво, испољава се и на још једном Сударевићевом запису сачуваном на, 1594. у манастиру Острогу штампаном *Василију Великом*, изгледа исте године када је књигу листао и на њој, исто тако, одговарајуће записе оставио пришелац у Далмацију, Доситеј Обрадовић.[34]

Вуко Сударевић одувијек се сматрао домаћим сликаром, у првом реду зато што је његово презиме, у том облику и његовим изведеницама, било својствено овом поднебљу. Али проширујући то питање, што се заправо зна о порјеклу презимена Сударевић? Не много и не више него о осталим сјевернодалматинским презименима и њиховим носиоцима који су се ниоткуда, у ери учесталих млетачко-турских ратова и бројних присилних сеоба, бљесковито појављивали на овом простору и онда исто тако нестајали. Сасвим овлашно биљежимо га у групи влашких породица придошлих негдје из Херцеговине, које су се доста рано, још средином XVI вијека затекле недалеко од Задра.[35] Надаље, прилично бројни носиоци овог презимена спомињу се и у бременитим временима Морејског рата, иако ортографија на документима није потпуно уједначена барем када се ради о главним самогласницима, *а* и *о*.[36] Већ почетком XVIII вијека у Скрадину се појављују први Сударевићи,[37] док средином истог стољећа надасве трговачки и на привредном плану све потентнији градић из Мостара насељава трговац Сава Сударевић.[38] Понеки архивски пабирци из Задарског државног архива показују и друге ратничке изданке ове фамилије,[39] која се баш у том свјетлу, исказала у пречанским крајевима,

---

34 Б. Чоловић, *Необјављени записи из књига манастира Драговића*, Љетопис СКД Просвјета св. 8, Загреб 2003, 194-195. Истине ради, и не само да бисмо ублажили наше тренутачно незнање, овом приликом морамо истаћи да је Доситејеве записе много прије, али у заиста неприкладним и стога релативно недоступним публикацијама прочитао и протумачио први прави проучавалац културне баштине Срба у Далмацији Dušan Berić, *Zapisi Dositeja Obradovića u manastiru Dragoviću*, Nova Tribuna, Šibenik 26. I i 2. II 1940, и потом у некадашњем *Bulletinu, Novi doprinos o Dositeju Obradoviću iz Dalmacije,* Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII, Split 1949.

35 Б. Храбак, *Влашка и ускочка кретања у северној Далмацији у XVI столећу*, Бенковачки крај кроз вјекове, Бенковац 1988, 256.

36 Б. Десница, *Историја котарских ускока*, Београд 1950, св. II, 122. Ради се о Јовану Сударевићу (Содаревић на тал. изворнику) из Парчића у Лици, који, 1685. записнички испитиван, изражава спремност да пријеђе на млетачки територију, у подручје Жегара. Из приближно истог времена је и запис о упису саландара извјесног Марка Сударевића на корицама *Поменика* манастира Крке бр. 57.

37 Никола Содаревић у саставу чете, нетом из Мореје придошлог заповједника, капетана Милована Павасовића, насељава се крајем XVII вијека за вријеме генералног провидура Данијела Долфина у Скрадин, в. J. Ante Soldo, *Skradin pod Venecijom*, Radovi Zavoda JAZU 33, Zadar 1991, 139.

38 *Исто*, 159

39 Капетан Стефан Сударевић 1778. г. посебним дукалом ген. пров. Алвизе Фоскарија бива потврђен у неким својим привилегијама стеченим још 1752. у чети олтрамарина, ДАЗ, *Фонд генералних провидура*, Алвизе Фоскари кут. 190, књ. 1.

са којима су имали непосредне, могуће чак и крвне везе. Гајо Сударевић из Ирига,[40] заставник аустријске војске милошћу царице Марије Терезије стиječe у првој половини XVIII вијека заслужено племство. До данас је ово презиме остало у селу Отону (Бендер), треба истићи, у непосредној близини села Плавна, али само у облику Судар. Појава да се одређена презимена срећу у дужем и краћем облику, углавном без уобичајеног дочетка ријечи – овић, или - вић, није нимало ријетка у континенталном дијелу Далмације.[41]

Једнако важно питање у проучавању личности, самим тим и дјела овог сликара које се неизоставно намеће, јесте учесталост његових потписа, толика да се нико од иконописаца прије и послије њега у далматинском иконопису није тиме истицао. Потписао се на дверима у Плавну, затим у Радљевцу, 1761. или 1764. године; 1765. на славској икони *Сабора Светих арханђела са Светом Тројицом* у манастиру Крки,[42] дословно VyKO SyDAREVI} MALAR GODA 1765, потом 1767. на престоним иконама *Св. Арханђела Михајла* и *Св. Јована Претече*, манастира Драговића, VyKO SyDAREVI} NA^ERTA GODA 1767, а с тим потписима, руку под руку, иду они које је оставио по књигама из цркава и манастира сјеверне Далмације.[43] Уз потписана дјела треба истаћи икону *Свете Тројице*[44] из дрнишке цркве Успења Богородице која у потпуности пресликава иконографску формулу већ искориштену на горњој партији истоимене крчке иконе.

Као интегрални дио Вуковог ликовног стваралаштва истичу се његови записи и уз њих сасвим прецизне датације, које дају додатне прилике за разумјевање њега самога, али и времена у којем је живио и дјеловао.

---

40 Из Ирига је и сликар Атанасије Сударевић рођен 1765., в. О. Микић, *Цртежи Атанасија Сударевића*, Свеске друштва историчара уметности 1, Београд 1977, 11-13, који приликом уписа на бечку сликарску академију као очев позив наводи – сликар, в. К. Амброзић и В. Ристић, *Прилоі биоіграфијама српских уметника 18. и 19. века*, Зборник Народног музеја II, Београд 1959, 422.

41 Ž. Bjelanović, *Prezimena sjevernodalmatinskog prostora u ispravama XVII vijeka*, Зборник о Србима у Хрватској 2, Београд 1991, 327-366. Запажање да се ради о варијанти истог презимена дијели и М. Савић, *Сликарство,* 207.

42 Опет је оставио сличан потпис: *Вуко Сударевић малар іода 1765*.

43 Досада познатим и углавном објављеним записима придружује се и онај из Скрадина, на којем је Вуко уз потпис, због штуре информације у чију вјеродостојност ипак не треба сумњати, не знамо да ли и годину, оставио и неколико цртежа дијелова главе, в. М. Савић, *нав. дело*, 131.

44 Ова икона настала 1764. (нажалост тренутно није нам доступна да бисмо потврдили овај раније дати исказ) в. Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, сл. 14, сасвим је замислива унутар горњих зона неког иконостаса као средишња сцена, међу Великим празницима или у пророчком фризу, могуће баш оном из Плавна. Још једном треба нагласити да је град Дрниш и црква Успења Богородице, још граматом епископа Никодима Бусовића, била под духовним старањем калуђера манастира Крке, заправо његов метох, в. Н. Милаш, *Православна Далмација*, 420. Икона се сада налази у *Ризници Патријаршијскоі двора* у Сремским Карловцима заједно са свим осталим из Далмације донесеним ризничним благом.

Појава записа увијек поред примарне сврхе истицања појединца има и додатну комеморативну улогу, посебно када се наведе година или нека сродна забиљешка. Управо због потребе да се исказује на овај, уско гледано, литераран начин, готово да смо у напасти Вука дефинисати и као могућег преписивача.[45]

У његовом добу облик слова био је толико унифициран, а поменичка природа текстова углавном стандардизована ако већ није била уско богословске домене – записи са одговарајућим молитвама, да је напросто немогуће графолошки одвојити поједине рукописе, па тако и њему атрибуирати поједине записе, којих је нарочито много у поменицима манастира Крке. Изванредно су слични они на којима се он сам потписао са оним записима различите садржине и забиљежених имена. Саме године је већ исписивао арапским бројкама, што је још један примјер одступања од старог обичаја и зорни уступак модерном. Важност тих записа лежи у још једној чињеници, а то је готово неизоставно истицање припадности своме цеху, сваки пут би на крају текста, уз одговарајућу годину, стајало и оно *малар*.[46] У два поменута случаја дословно је истакао у глаголском облику *чертови* и *начерта* своју улогу творца иконе као сликара, позива којему се, изгледа, у цјелости посветио. И поред оваквог професионалног истицања не може се са неком великом поузданошћу установити његов друштени положај, па тако ни осталих сликара без обзира на претпостављени степен упослености који је нарочито у XVIII вијеку био знатан.[47] Битно је истаћи да се због свега овога о Вуку може размишљати као о свјетовном лицу, јер он, очито, има за потребу нагласити преседан и јасан отклон од прастаре, али и њему савремене праксе да су сликари махом долазили из редова монаха или свештеника. Та чињеница из теолошки сасвим објашњивих разлога умногоме је опредјељивала анонимност већине сликара, па тако и оних, постојањем и дјелом присутних у Далмацији. Ако су се понекад и

45 Слична питања зазивао је и сачувани потпис једног војвођанског, широким интересима окупираног сликара, уједно и Вуковог савременика, в. Д. Медаковић, *Један аутобиографски запис сликара Николе Нешковића*, Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 195 – 203.

46 P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* II, Zagreb 1972, 361, именицу *малар* чије је порјекло још у старословенском и црквенословенском, налазимо још у чешком и пољском језику. У сликарској пракси XVIII вијека равноправно се користио назив иконописац, као и молер који потјече из аустријско–њемачког нарјечја, а оба ова назива готово посве су истиснула појам зографа. Добар број података по овоме питању нуди Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I-II, IV-V, Београд 1902, као и О. Милановић-Јовић, *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад I, 1957, II, 1958, III, 1959. па надаље, гдје се нађе небројено примјера употребе различитог називља за исти појам.

47 Све што поуздано знамо о сликарима друге половине вијека јесте изјава савременика и намјераваног иконописца Герасима Зелића, *Житије*, Београд 1988, 45, да осим Матеје Веје, попа у Шибенику, у Далмацији расположивог живописца није било. Поменуте 1782, посредно дознајемо, нити Вуко Сударевић није био активан.

појављивали под црквеним именом попут Спиридона јереја,[48] на дрнишкој икони *Вазнесења Христовоī*, која успут речено, баштини многе Вукове особине стила, ни онда о њима не знамо много више осим што такве потписане и датиране иконе могу да послуже као поузданији кронолошки и стилски репери.

Сударевић сасвим извјесно није био свештеник, чак му је и име народно. Записи желе оставити дојам да није имао никакво друго звање и стога је разложно претпоставити да се издржавао искључиво сликарством. Чак и сам одабир назива професије једнако говори о снази одлучности да престаје бити пуки зограф или иконописац, и без обзира на природу тема својих дјела које су још увијек само иконе, и даље искључиво везане за цркву и њене наруџбе, он жели бити сликар - малар. Из до јуче посвећене сфере резервисане само за припаднике клера, како оне из монашког тако оне из круга мирских свештеника, он се, очито, већ приклања свјетовној димензији посла. Тај непобитни дашак модерности могао би се с пуно разлога приписати од строгих религијских стега ослободитељском духу времена, комплексној барокној епоси са посве новим друштвеним односима и околностима када свјетовни сектор почиње заузимати све значајнија мјеста у социјалној структури економски више него скромне српске заједнице.[49] Овако конкретним самоквалифицирањем умјетник није морао ништа изгубити на тежини, напротив. Под једноставним називом малара крије се релативно добро у ствари струке упућени стваралац, што је недвосмислено показао и доказао кориштењем разноврсних сликарских приручника са одговарајућим предлошцима, који су били неизоставни прибор у његовом вјероватно добро фундираном атељеу, али ништа мање и упућеношћу на духовне науке, напосе на тада много читане наслове из руске богословске литературе. Подсјећамо да је један Вуков потпис, како сам истиче *недостојноī* власника, остао и на *Бесједама Јована Златоустоī*, Москва 1712, из манастира Драговића,[50] док је својеврсних цртачких крокија, не знамо засигурно да ли баш његових, остављено по бројним књигама манастира Драговића и Крке.[51] Чињеница

48 Б. Чоловић, *Иконопис* 1995, 19. сл. 7.

49 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996.

50 Б. Чоловић, *Необјављени записи*, 189, 196.

51 На већ поменутом, у Острогу 1594. штампаном *Василију Великом,* на оном истом гдје је на предњим корицама оставио запис испод кога се потписао и Доситеј, сачували се се неколики цртежи глава са крилима и кратки, пригодни текстови, в., *Исто*, 194. Из библиотеке манастира Крке, потјече рукописни *Литургијар* бр. 35, гдје се Вуко потписао на 67 листу. Такође, и на 206. листу *Поменика* бр. 57 стоји да је MAISTORX VYKO, а не знамо ко би други осим нашег сликара то могао бити, као прилог уписао 5 надница, што посредно имплицира његову пословну везаност за манастир Крку.

да су га уз цркве и парохијско свештенство упошљавали и далматински манастири говори довољно у прилог његовом угледу.

Руковођени том претпоставком налазимо се пред проблемом временског распона његове активности, све због тога што су његови засад познати потписи настајали у размаку од једва шест-седам година, уколико препоставимо да је први запис настао 1761, а посљедњи 1767, путањом започетом у Плавну, а завршеном у манастиру Драговићу. Трајање његовог рада зацјело је било дуже, и свакако не започиње од оног тренутка када се први пут потписао. Да ли је његова посвећеност искључиво свом занату била довољна за уздржавање и да ли је могао као сликар зарађивати свој новац искључиво у Далмацији, или је у потрази за послом морао избивати, није лако разложно објаснити.[52] На основу досада познатог, Сударевићевим дјелима није једноставно наћи пандана у сликарској оставштини крајева између Саве и Дунава, што опет не искључује могућност да је као искусни и, самим тим, жељама и укусу наручилаца прилагодљиви иконописац могао изићи усусрет различитим тражењима, сљедствено томе не и прерадикалним промјенама стила. Остаје још увијек отворено питање колико би далеко од свог базичног начина сликања могао одступати сликар формиран на средњовјековној баштини и напосе искуствима италокритског сликарства,[53] али неоспорно једним својим дјелом окрзнутог новом барокном поетиком. Њено, макар утишано присуство можемо сасвим лијепо посвједочити и на временски и стилски блиским иконама гдје, нажалост, изостаје његов потпис. Најпотпунију сродност са познатим Вуковим дјелима изражава икона *Каменовања св. Стефана*, са записом при дну који спомиње вјероватног ктитора, архимандрита Никанора Рајевића, NIKANOR RAIwVI} ARHIMANDRITA ApNE (1755) која, осим што је рађена по позноренесансном предлошку адаптираном од стране Михајла Дамаскина[54] одаје, особито због присуства биљне вријеже по рубовима, и јасан утјецај графичких

52 Мада се у првом тренутку чинило непрактичним повезати познате податке из биографије сликара Атанасија Сударевића из којих се види да је он рођен баш у вријеме пуне активности Вукове на територију Далмације, чини се да није било препрека да се наш сликар, једнако као и прилично бројни путујући учитељи каквих је у Далмацији било доста, споменимо само оне најдубљег трага попут Стефана Марковића и Доситеја Обрадовића, нађе час на једном час на другом крају Карловачке митрополије, тамо гдје је било потребе за његовим звањем и гдје се нудио посао.

53 Ова одредница искључиво се односи на посебан дубоки, тамномаслинасти тон инкарната и начин третирања драперија који у неизмјењеном виду налазимо у поствизантијском сликарству Солуна друге половине XVIII вијека, в. S. Kissas, *An Athonite Icon Depicting a Thessalonian Hagiologion*, Западноевропски барок и византијски свет, Београд 1991, 199-205.

54 M. Chatzidakis, *Icones de Saint – Georges et de collection de l' Institut*, Venise 1962, pl. 32; Π. Λ. Βοκοτοπουλοζ, *Εικονεζ τηζ Κερκυραζ,* Αθηνα 1990, 31.

листова. Једнако тако и насловна икона манастира Крке, *Сабора светих арханђела*, [55] због поновљеног записа, једнаких димензија сликане даске, до у детаљ пресликаног графицистичког украса по ободу иконе и напосе јединственог ликовног приступа могла би се с доста разлога придружити Вуковим непотписаним дјелима. Инкарнат је бојом истовјетан познатим Вуковим дјелима, ту су и специфична искривљења форми, својеврсне, сјенкама подцртане торзије руку или ногу, као и наглашена дубока сјенка која се у виду траке продужава од очних дупљи право на бочне стране главе. Све то указивало би на потребу Вукову каријеру протегнути нешто мало дубље у прошлост, свакако деценију прије неголи ће се онако отворено објавити са потписима, у дјелима у којима нема некаквих почетничких слабости и лутања у тражењу властитог израза.

Бројни Вукови записи још због нечега завређују посебну пажњу. Њиховим ишчитавањем у затеченом контексту установило се неколико више него чудних подударности, посебно она да су 1764. године, унутар исте књиге оставили записе он и тада већ замонашени Доситеј Обрадовић.[56] У својим биографским биљешкама Доситеј пропушта именом или позивом истаћи ову личност, макар таквих помена о људима које је упознао или овлаш сусретао, код њега обично не недостаје. Прави разлог томе заиста не знамо, али да се морала успоставити некаква интерперсонална веза међу њима двојицом више је него разложна претпоставка. Путеви су им се осим у манастиру Драговићу, врло вјероватно, могли укрстити и у Плавну, мјесту гдје ће Доситеј зачети једну од првих свјетовних школа на српском језику и написати нека од својих важнијих дијела,[57] а такав

55 Чак и сама препоставка да је архимандрит Никанор Рајевић аутор ове иконе, којој се начином изведбе у потпуности придружује истоимена икона из Обровца, в. М. Савић, *Сликарство*, 125-126. не чини нам се увјерљивом у првом реду зато што је сврха ових потписа на крчким иконама искључиво правне природе. И то у двојаком смислу, primo – она непосредно исказује власништво над иконом, secundo – битна је због истицања Никаноровог статуса, имајући у виду предводнички положај крчких архимандрита у хијерархији српске цркве у Далмацији. У том тренутку је био од посебног значаја, будући да је репресивним мјерама било онемогућено дјеловање епископа Симеона Кончаревића, али не и његовог опуномоћеника Никанора Рајевића

56 Приликом свог првог боравка у Далмацији, у времену од 1761-65, Доситеј се у манастиру Драговићу задржао око два мјесеца, чекајући извјесног попа Лазу с којим је требао отићи у Приморје, али се због куге намјеравани пут морао одложити, в. Доситеј Обрадовић, Изабрани списи, *Живот и приключенија*, Нови Сад – Београд 1969, 161.

57 *Исто,* 189 – 190. Занимљиво да је Доситеја на посјет Плавну због изванредне потребе за учитељем напутио баш драговићки калуђер Спиридон Торбица, који је са својим сабратом протосинђелом Мелентијем био капелан на тој парохији. И не само што је тамо учитељевао него му је Плавно бивало полазна тачка за ход по читавој области: *Стојећи у Плавну, у сва три Далмације манастира и у друга различна села и вароши на церковне празнике позивали су ме проповеди говорити*, *Исто*. Нажалост, село је морао напустити оног тренутка када су из парохије измјештени његови манастирски покровитељи, након чега је он отишао за проповједника у Скрадин. У Плавну је Доситеј боравио 1769. гдје је написао своју другу *Буквицу* (прва је настала у селу Орлићу), касније објављену под

сусрет, имплицирамо на основу временске подударности, могао се догодити и у Скрадину.

Повезаност пак, манастира Драговића и сликара Вука Сударевића може се посредно аргументирати преко чињенице што су драговићки калуђери велико и богато село Плавно[58] у книнској околини, смјештено на некадашњој тромеђи Отоманског царства, Аустроугарске империје и Млетачке републике, данас Лике, Босне и Далмације, сматрали својеврсним леном и ту редовно држали свога капелана. Који је почетни акт стајао у основи тог положаја, тешко је због изостанка савремених историјских извора судити, али је у том смислу сасвим индикативан спис из Државног архива у Задру из којег се јасно истиче ова, не знано кад, успостављена веза.[59] Она је била узајамна јер су баш калуђери из тог насеља генерацијама и понајвећим бројем попуњавали братство манастира Драговића.[60] По свему изнијетом наслућује се да је његов рад на иконостасу у Плавну као и прихватање особина насликаних икона била она права препорука за наставак дјеловања у манастиру Драговићу, који су му омогућили манастирски капелани, мјештани поријеклом, а завјетом Драговићани. Ту му је повјерено, ништа мање, него осликавање двају, тада вјероватно недостајућих престоних икона.[61] Кредити које

називом *Ижица* или *Доситејева Буквица,* в. Z. Jakšić, *Dositej Obradović u Dalmaciji*, Zadarska revija 6, Zadar 1961, 472.

58 М. Јачов, *Правни саветници*, 64. Средином XVIII вијека Плавно је имало 125 породица са чак 1400 житеља.

59 Све до краја Морејског рата 1684. село Плавно налазило се на турској територији, јер се баш у њега, зацјело због повољног географског положаја и одговарајуће утврде, склањају преостали припадници обласних господара из породице Дуракбеговића. Неколико година доцније, 1692, генерални провидур Данијел Долфин уговорно додјељује земље ускоченим Билајцима (Лика - оп. аутора) у Плавну, Зрмањи, Пађенама и Мокром пољу, в. Б. Десница, *Историја котарских ускока* II, Београд 1951, 252. Штавише, једном од тројице капетана Николи Пирићу, житељу Плавна, исте године додјељује кулу Мухамедбега Дуракбеговића, *исто*, 252. Провидур Долфин у једној својој одлуци 1694. допушта новоименованом епископу Никодиму Бусовићу да обнови манастир Драговић, додјељујући му одговарајућа имања у непосредној близини, али у њему нема нити спомена о другим посједима или метосима, па тако ни о Плавну, *исто,* 309-310, а кад његов насљедник Алвизе Мочениго манастиру Драговићу додјељује замашну инвеституру 10. септембра 1699, *исто,* 351, опет нема ни трага Плавну, тако да се тај однос вјероватно успоставља тек по закључењу Пожаревачког мира, 1718. године, када су се оба ова локалитета нашла на млетачкој територији. Веза је, дакако, могла бити успостављена и раније, али на посредан начин о чему свједочи документ из 8. маја 1773. Државни архив Задар, *Акта млетачких провидура*, Ђакомо Рива, бр. кут. 181, фасц. II, carte 185. гдје се истичу монаси манастира Драговића као *attuali* капелани села Плавна у некаквом спору са појединим мјештанима.

60 Један, релативно касни податак о избору драговићког игумана из 12. децембра 1788. биљежи шеснаесторицу присутних калуђера, од којих, судећи по презименима барем шесторица потјечу из села Плавна, в. С. Алексијевић, *Споменак Милорадов*, Книн 1990, 18.

61 Б. Чоловић, *Како је изгледао стари манастир Драговић*, Зборник Народног музеја XVI-2, Београд 1997, 151.

је он својим радом тада стекао прешли су и на његове стваралачке потомке и епигоне, који су једнако као и он били прилично запослени на црквама и манастирима широм Далмације. А задаћу афирмације непотрошених особина иконописног стваралаштва, протегнувши га у готово неизмијењеном издању дубоко у XIX вијек, као крајњи изданак афирмиране радионице, али и заточник специфичним стилом одређене врсте иконописа, имао је да изврши Константин Сударевић. Он сам, кретао се утабаним стазама својих претходника, строго се држећи заданих предложака, без скретања у непознато, притом не занемарујући класичне занатске вриједности. У његовом дјелу могу се пратити дословни цитати са икона његових претходника и то не само непосредних него и оних старијих. Па ма колико деривирао потврђене вриједности које су савременици очито цијенили, и тако своју сликарску индивидуалност подређивао успостављеном маниру, мјерећи чак и строгим метром, о њему се може размишљити као о сасвим присталом, потпуно традицији окренутом иконописцу.

Branko ČOLOVIĆ

CONTRIBUTIONS TO LEARNING MORE ABOUT THE PAINTERS, VUKO AND KONSTANTIN SUDAREVIĆ

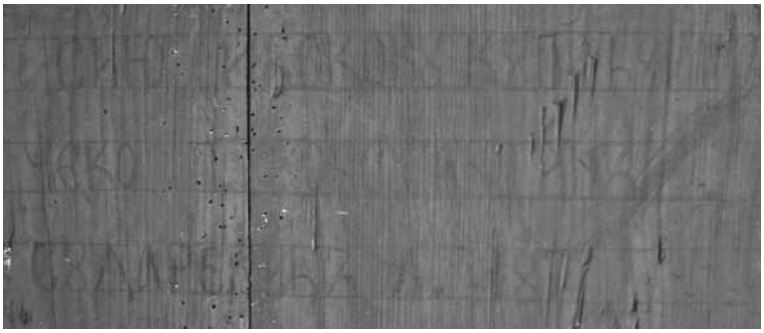
Summary

This paper is more of an „on site" attempt to understand the particulars we have learned than an in-depth analysis of the work of what was in every aspect a unique and almost century-long painting practice and an evidently very busy workshop, whose ultimate scion signed his name on the central icon of the Mother of God with Christ on the iconostasis in the Church of SS. Peter and Paul at Polača, near Knin. Unfortunately, at this point the new iconostasis changes the situation entirely. On it are icons that were painted by Konstantin Sudarević in 1871.

Besides the Mother of God with Christ, he definitely painted the central icons of the archangel Michael, St. Paraskeva, as well as the series of icons of the Great Feasts and the individual saints, all those, which were not painted over by some anonymous zograph so they became unrecognisable. His other, partly completed (since it was obvious that he did not do the icons in the upper zones with the prophets and the evangelists), are the icons on the iconostasis in the Church of St. Nikola in Ervenik, which were painted in 1861. Based on a stylistic analysis, the icons of St. Paraskeva and St. George in the same church, now in an alarmingly poor condition, are also attributed to him. Th is painter from the second half of the XIX does not indicate any kind of concession to the modern. He adhered without reservation to the tradition upheld by his creative predecessors. In spite of the outside world, where there were visible changes in style and artistic tastes, he staunchly adhered to the old models and, one should emphasis, to the legacy of his own family. Because, only in this way can one explain the fact that he painted the prophets down to the very last detail in the same way as his ancestor and, to all appearances, the founder of the painting workshop, Vuko Sudarević, had done a century before him. In his approach to other motives and themes, he again relied on the works of his ancestors and teachers, whose painting legacy we find all over Dalmatia. Perseverance in the old, well-proved iconographic and stylistic positions almost obliterates any clear distinction between one generation and the next and, were it not for the relatively numerous signatures, this procedure would be considerably harder to accomplish. Konstantin applied his inherited experience in traditional icon painting very well, adjusting his style to the taste of the village milieu, such as those in Polača or Ervenik. The fact that in some of his paintings he emulated Vuko Sudarević gave us reason to say something more about the latter painter, as well - primarily through his preserved works and, what is more important, signatures, which are equally to be found on icons, books and biographies. We endeavoured with more arguments than hitherto, to show that he was a secular individual, professional, self-assured and, it would appear, a fertile creator, whose works are to be found in all the important places in Dalmatia, and which mainly comply in style and technique with the times in which the traditional was interwoven with the modern, which at that time was baroque in spirit. Indeed, he does not stand out so much for his artistic qualities as for the fact that the large number of his signatures with additional data, which one rarely finds elsewhere, allows us to understand his creative personality, in addition to resolving some outline issues of chronology, at the same time.

1. Богородица с Христом, Полача

1 Blessed Virgin with Christ, Polača



2. Запис на полеђини иконе Богородица с Христом

2 Inscription on the back of the icon, Blessed Virgin with Christ

3. Пророк Данило, Полача

3 The Prophet Daniel, Polača

4. Пророк Данило

3 The Prophet Daniel

5. Пророк Захарија, Полача

5 The Prophet Zechariah, Polača

6. Пророк Захарија

6 The Prophet Zechariah

7. Полагање у гроб, Полача

7 The Interment of Christ in the Tomb, Polača

8. Света Параскева, Ервеник

8 St. Parasceva, Ervenik

9. Запис на полеђини иконе арх. Михајла у Ервенику

9 Inscription on the back of the icon of the Archangel Michael in Erevenik

Петар ПЕТРОВИЋ

УДК 75:929 Предић С.
929.54 Предић

СВЕТИСЛАВ ПРЕДИЋ (1883 – 1957)

„Име часно заслужи ли човек,
имао је рад чеīа да живи“[1]

Бројна и угледна породица банатских Срба – *Предић*, оставила је неизбрисивог трага у културној историји нашег народа. Уназад више од једног столећа она је непрекидно давала неизмеран допринос подизању и развоју националне традиције, културе и уметности. Најпознатији у плејади знаменитих Предића, сликар Урош (1857–1953), својим вишеструко значајним уметничким делом видно је допринео развоју српске уметности на крају XIX и почетком XX века.[2] Ако су му сликарство и уметност били на првом месту, на другом му је без сумње била његова породица, о којој је у свакој прилици водио рачуна.

Урош Предић је по завршетку Првог светског рата, прилажући своју *Аутобиоīрафију* као новоизабрани члан Српске краљевске академије, поред осталог истакао и то да је његов отац Петар, када је био студент филозофије у Пожуну (данас Братислава) ишао пешице у Беч да види чувену галерију слика у Белведереу и да чује италијанску оперу.[3] На истом месту напомиње и да су сва његова браћа били добри, па чак

1 Стихови које је на надгробном слову изговорио Трифун Ђокић, у спомен Светиславу Предићу, 31. маја 1957. године.

2 О Урошу Предићу до сада најопширније видети у: М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, монографија, Галерија Матице српске, Нови Сад – Златна грана, Суботица, 1998.

3 У. Предић, *Аутобиоīрафија*, Гласник СКА XXVIII, 1914-1919, Београд 1921, 284.

и одлични цртачи.[4] Деца његове браће, пак, била су достојна угледа својих родитеља. Милан Предић, драматург, књижевни критичар и управник Народног позоришта у Београду, бавио се и сâм сликарством и био одличан познавалац уметности[5]. Миливој Предић, по завршетку Трговачке академије у Београду и Академије у Лајпцигу, службовао је са успехом у неколико државних установа попут Народне банке, Српске штедионице у Загребу, Класне лутрије у Београду, да би потом био професор на Трговачкој академији и покретач више дневних листова, а као драмски писац и свестрани новинар оставио је за собом запажено и признато дело.[6] У знамените чланове породице Предић убраја се и Урош Ст. Предић који се бавио фотографским занатом у Паризу, док посебно место међу заслужним Предићима има правник, секретар Индустријске коморе у Београду, дипломата, преводилац, сатирични и хумористични писац, сарадник у многим књижевним часописима и дневним листовима, и уз то и *сликар* - др Светислав Предић.

Светислав, или како су га најближи од мила звали Славко, врло рано је испољио ону породичну особину коју је до крајњих консеквенци развио Урош Предић као најдаровитији у фамилији. Мада је већи део свог живота посветио истраживању светске и наше књижевности, писању и превођењу, а један чиновничкој и потом врло плодној дипломатској каријери, Светислав Предић је сваки тренутак слободног времена користио да цртежом и сликом забележи пределе и људе које је сретао током свог живота. Упркос околностима које су га наводиле да се чешће лати мастила и пера, пре него боја и кичице, Светислав је ипак успео да остави за собом једно, нажалост, не тако обимно и разноврсно, али сигурно јединствено и до сада скоро непознато и непроучено цртачко и сликарско дело. Управо ови сачувани радови подстакли су нас да Светислава Предића упознамо мало боље, да сазнамо нешто више о његовом животу и раду, али и да на прави начин разумемо његово сликарство које је, уз остале аспекте његове свестране личности, било укорењено у богатом, традиционалном наслеђу и узорном васпитању његове породице.

---

4 *Исто*.

5 К. Павловић, *Милан Предић као сликар*, Зборник Народног музеја XI-2, Београд 1982, 167-174; Р. Јовановић и др., *125 година Народног позоришта у Београду*, Галерија САНУ, Београд 1994.

6 В. П.(Вељко Петровић), *Предић Миливоје*, НАРОДНА ЕНЦИКЛОПЕДИЈА, Књ. III, уредник Ст. Станојевић, Београд 1928, стр.550.

Живот

Светислав или Славко Предић родио се у банатском селу Томашевцу 3. јуна 1883. године.[7] Име **Светислав** је добио на крштењу по Стеријином комаду *Светислав и Милева* (познатом и као *Невиност*).[8] На имању свог деде у Томашевцу је провео скоро три године. Ту је и уписан у школу, те је научио да чита и пише пре него што је почео да похађа школу у Београду. Занимљив податак који у својим сећањима открива Светислав односи се на његовог оца који је, попут скоро свих Предића у породици, умео и лепо да црта.[9]

Један од догађаја из раног детињства који му је остао урезан у памћењу, везан је за његовог стрица, сликара Уроша Предића. Некако кроз маглу се присећао да је једног касног јесењег поподнева седео миран и позирао свом стрицу који је портретисао њега, свог трогодишњег синовца Светислава-Славка.[10] Крајем лета 1889. Св.Предић напушта Томашевац и одлази за Београд код својих родитеља где уписује Реалку. Време његовог васпитања је било завршено у Томашевцу. Бављење и дружење са људима од којих је видео само добро, оставило је трага на Светислава за цео живот.

По преласку из Томашевца у Београд, Предићева породица се настанила у тадашњој улици Два бела голуба бр. 4 (Лоле Рибара, данас Светогорска). Првих двају разреда основне школе није се сећао, али истиче да га је у трећем привукла историја и веронаука. У прву београдску гимназију уписује се 1893. године. У трећем разреду почео је да пева у хору у Саборној цркви. Наставник му је био Стеван Мокрањац који се 1898. оженио Светислављевом старијом сестром Маријом-Мицом.

Уписује се на Филозофски факултет Велике школе у Београду, на групи за германистику. За историју и теорију књижевности пресудну улогу одиграо је његов професор на Великој школи Богдан Поповић који

---

7 Животопис Светислава Предића заснован је на сачуваном аутобиографском рукопису, насловњен са *Успомене* и обухвата више од стотину куцаних страница. Претпостављамо да је писан након Другог светског рата, у размацима и са паузама све до 1956. године. У наставку, тамо где то није назначено, као извор за Светислављев животопис коришћен је поменути аутобиографски рукопис који је припадао Светислављевом зету, г. Станоју Белићу. Напомињем да ми је љубазношћу г. Белића и проф. Миодрага Јовановића овај рукопис уступљен на коришћене за рад, чиме им се овом приликом искрено захваљујем.

8 Јоанн С. Попович, *Невиность* или *Светиславъ и Милева*, штампано у Будиму, 1827.

9 Тако Светиислав о свом оцу у *Успоменама* каже још и то, да је био врло уредан и педантан; да је одело увек носио беспрекорно чисто, као и обућу. Нарочито истиче да је школу волео можда више него кућу, те је у њој службовао скоро до смрти, прешавши увелико осму деценију живота.

10 Овај портет би могао да буде онај Светислављев који је репродукован код М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, на стр. 160 под бр.21.

му је позајмио књигу *Вештина писања* (L'Art d'ecrir enseigné) од Антоана Албала. Ова књига је у тој мери утицала на Светислава да је неколико година потом написао своју књигу под истим насловом.

Одлуку да изучи правне науке да би се потом бавио адвокатуром Светислав је донео 1902. и то највише подстакнут студентским немирима и протестима против Пашићевог говора у Народној скупштини. У јесен исте године отац му је помогао да се упише на студије права на Бечком универзитету, али се, за сваки случај, уписао и на Велику школу у Београду. Прекида студије права у Бечу 1905. и долази у Нови Сад, да би примио позив за одслужење војног рока у саставу Моравске дивизије. У време када је студирао права Богдан Поповић га је позвао да буде коректор у *Српском књижевном гласнику*. Упоредо са обавезама коректора Светислав је марљиво полагао испите, тако да је већ марта 1908. окончао своје студије права и тиме био промовисан у доктора правних наука.

По повратку у Београд и на интервенцију Јована Скерлића започиње са државном службом у окружном суду у Београду, најпре као писар, а у периоду од 1910. до 1918. и као кмет – правник. Није протекло много времена проведеног у државној служби и Светислав одлучује да се венча са Анђом Радовановић, ћерком доктора Милана Радовановића, управника Опште државне болнице.[11]

Највише га је интересовала социјална и комунална политика, зато што су се ту могли брзо осетити резултати рада. У том погледу је објавио и неколико чланака у дневним листовима и одржао низ предавања и реферата о комуналним и социјалним питањима Београда. Искуство у овим пословима користиће му након Првог светског рата, када је у периоду 1918-1921. био секретар Индустријске коморе, а потом и вице-директор Прометне банке у Београду.

Као резервни официр Светислав је током Првог светског рата провео једно време у саставу француске ваздухопловне ескадриле, која је била стационирана на Бањици. Као преводилац и одличан познавалац француског језика Светислав је познанство и време проведено са француским саборцима искористио да напише за то време корисну књижицу *Употреба аероплана у рату*, која је била одмах штампана као званично издање Врховне команде српске војске.

После рата Светислав је почео да сарађује као фељтониста у дневном листу „Политика", пишући углавном о општим или комуналним проблемима престонице, али и краће прилоге за рубрику „Међу нама".[12]

---

11 Светислав и Анђа Предић имали су двоје деце, ћерке Мирјану (умрла 1964) и Станиславу (умрла 2002). Супруга Анђа је умрла у Београду 1937. године.

12 Од хумористичко-сатиричних фељтона које је објављивао у дневним листовима Политика, загребачкој Домовини, Новом Листу и Препороду, Светислав је начинио по-

Потписивао се псеудонимом *Фезет* [13] Од 1930. је у дипломатској служби, али не запоставља писање и превођење, највише за „Српски књижевни гласник“.

У дипломатији прво намештење је добио као конзул Краљевине Југославије у Милану, где је службовао све до 1935. године, када је премештен за начелника Конзуларно-привредног одељења Министарства иностраних послова. Након смрти супруге Анђе 1937. Светислав бива постављен за генералног конзула Краљевине Југославије у Лилу. На том положају и у том граду затиче га Други светски рат. Убрзо по окупацији Краљевине Југославије бива враћен са осталим дипломатским и конзуларним чиновницима у Београд, где је до краја 1941. и пензионисан.

За време окупације реактивирао се као секретар Удружења банака и ту био све док се Удружење није угасило 1946. године. Као искусан и успешан преводилац, лектор и коректор, Светислав у поратним годинама бива ангажован од стране разних установа попут Управе индустрије дувана, Радио Београда, Српске књижевне задруге и Српске академије наука. Од књижевних дела која је написао у то време поменућемо два значајна: *Вештина писања* (настала за време рата, а објављена 1951.године) и *Писци кваре језик* из 1955, а од преводилачких *Гран Канарије* са италијанског језика 1947, *Елегија написана на сеоском гробљу*, са енглеског од Томаса Греја (необјављено) и *Лаоокон* од Лесинга са немачког 1954. године. Од 1950. до смрти 1957. био је редовни сарадник књижевног часописа „Наш језик“. Свој живот сликовито је резимирао у једној реченици својих *Успомена*, када је рекао: „*Када се човек осврне на свој живот, онда се он слива цео у једну нејасну слику из које се понављају поједини тренуци, као што се у банатској равници на видику уочавају врхови торњева*“.

СВЕТИСЛАВ ПРЕДИЋ КАО СЛИКАР

Већ је претходно било речи о томе да је у породици Предић нарочито био изражен тзв. уметнички ген. Урош Предић је као најдаровитији из породице највише и пружио и оставио за собом. Он је несумњиво за своју породицу био узор пуне старатељске брижности и великог пожртвовања.

Не треба овде испустити из вида једну врло битну чињеницу, на коју нам скреће пажњу сâм Светислав Предић у својим *Успоменама*. Он каже да је његово интересовање за ликовну уметност настало у

себне збирке које је назвао *Шала о збиљи* и *У безименој земљи*. Написао је и неколико комедија у једном чину попут *На белом хлебу*, *Стекао човек телефон*, *Верден је пао*, итд.

13 Турско име које је Светислав усвојио још као дете; Славко Предић, *Успомене* (рукопис).

атељеу његовог стрица Уроша Предића, који је уз Пају Јовановића био несумњиво најистакнутији представник тзв. академског реализма у српском сликарству краја XIX века.[14] Светислав ову чињеницу нарочито подвлачи у својим сећањима онда, када призива своје безбрижне дечачке дане проведене у Томашевцу и Орловату.

Тако се сећа и доласка у Томашевац свог стрица, сликара Уроша који је у то време, око 1889/90. почето да ради иконе за српску цркву у Старом Бечеју.[15] Сва деца су била срећна када су могла да буду у просторији њихове куће која је сликару служила као соба и као атеље. О томе Светислав дословно каже:

„*Мирис уља и терпентина остао ми је још од тог времена најмилији мирис, а неких слика нисам могао да се сит наједам. Његово* (Урошево – прим. П.П.) *присуство у кући уносило је у целу породицу нарочиту ведрину. Врло се много играо с нама већ од раног јутра. Увече смо седели око овалног стола и цртали како је ко умео. Главни предмет биле су лађе које су увек, због нашег пута у Панчево, биле у нашој породици на великој цени.*

Једанпут сам, док смо после вечере седели око стола, замолио стрица да ми нацрта ловца и он је одмах узео моју хартију и почео да црта. Ја сам напрегнуто гледао како из писаљке извире ловац, али што је цртеж више напредовао, завлачио сам све више лице на плач, док нисам заплакао: ловац је обема рукама ухватио једну испружену подигнуту ногу и из ње пуцао као из пушке. Сви су се смејали једино сам ја био неутешан“.[16]

Из тог времена потиче и цртеж Уроша Предића који је познат под називом *Мали библиотекар* или *Мали библиофил.*[17] Он је послужио уметнику као предложак за слику истог назива, коју је потом купио краљ Милан и која је по тврђењу Предића нестала у „катастрофи династије 29. маја 1903. године“.[18] Цртеж је, међутим, у том смислу важан, што он заправо представља Светислава Предића као дечака од непуне две или три године живота[19]. Такође и цртеж под називом *Добро јутро*, из истог

---

14 Св. Предић, *Успомене* (рукопис); О реализму видети: Н. Кусовац, *Реализам у српском сликарству XIX века*, Народни музеј, Београд 1970; Н. Кусовац, В. Ристић, *Српско сликарство крајем XIX века*, каталог изложбе, Галерија „Јован Поповић“ - Опово и Народни музеј Београд, Опово 1973, 7-16.

15 М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, 90-93.

16 Св. Предић, *Успомене* (рукопис).

17 Репродуковано у: Урош Предић, *Из мог албума*, Матица српска, Нови Сад 1947, 21, кат. бр. 18; М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, 87.

18 Наведено по: М. Томандл, *Библиографија и списак радова Уроша Предића*, Зборник за друштвене науке Матице српске 34, Нови Сад 1963, стр. 148, кат. бр. 315.

19 Урош Предић, *Из мог албума*, поговор С. П. (Светислав Предић), 39, где се каже да је *Мали библиотекар* у ствари „*... портрет уметникових синовца, који тада није ни слутио да ће некад и он бити писац*“.

времена, доводи у везу малог Славка Предића са његовим стрицем, тада већ признатим уметником.[20]

Након неколико успешних година проведених на месту асистента професора бечке ликовне Академије Грипенкерла, Урош Предић одлучује да се врати у родни Орловат, где је према сопственом сведочењу провео „петнаест својих најбољих година".[21] Извесно време са њим је живео управо његов синовац Славко, који је тада као београдски гимназијалац проводио летње распусте код свог стрица у Орловату.[22] Иако је Светислав са пажњом посматрао нека од најзначајнијих дела која је Урош Предић тада стварао као портретиста и „иконограф", у њему се још увек није у тој мери разпламсала жеља да се посвети цртању и сликању, да би и сâм кренуо стазама свог великог стрица Уроша. Животни пут младог Светислава као правника није прекинуо, већ је за неко време само одложио његову младалачку жељу да се бави сликарством. Та жеља је планула у једно немило време, када је Европом већ увелико буктао Први светски рат.

На основу једног мањег броја сачуваних радова Светислава Предића из времена Првог светског рата, види се да је у њима још увек јак утицај његовог стрица Уроша (Пешкир као студија за драперију, цртеж из 1916.). Оно што је, међутим, код Светислава током тих ратних година био корак напред, било је његово пробуђено интересовање за сликање различитих живописних предела које је тада видео и доживео. Ако уопште у рату и може да се има неки пријатни тренутак, за Светислава је то ипак био боравак у бугарском месту Водену 1917. године.[23] Тада су настали пејзажи Водена и околине у оловци и акварелу, према којима ће касније израдити и неколико бакрореза.[24] Композиционо и у погледу ликовног третмана они су проистекли из реалистичког схватања природе, али зналачки изведеним контрастима светлости и сенки дочарана је атмосфера тихих и усамљених градских предела захваћених ратом.

Потребу да свој визуелни и душевни доживљај прикаже цртежом и сликом, Светислав је озбиљно схватио када је са војском у касну јесен

---

20 *Исто*, стр. 24, кат. бр. 21.

21 У. Предић, *Аутобиографија*, Годишњак СКА XXVIII, 302.

22 Светислав Предић се сећа да је током тих месеци заједничког живота дан био строго испрограмиран. После доручка и кратке шетње, у девет сати свако је почињао свој посао – чика Урош да слика а Светислав да учи. Да би свом стрицу прекратио време, Светислав је морао да чита текстове наглас. Такође се сећао да је стриц редовно добијао стране и домаће часописе на које се био претплатио; Св. Предић, *Успомене* (рукопис).

23 О свом боравку у Водену Св. Предић каже следеће: „*Варош је у чаробној околини, као нека оаза у македонској пустињи. Лежи на једној висоравни на коју се пење стрмом серпентином. Подножје брда обрасло је дудовом шумом, кроз коју теку потоци ломећи се водопадима преко падина*"; Св. Предић, *Успомене* (рукопис).

24 Бакрорези места Воден из 1917. године, дим. 16,5 × 12 см и 11,2 × 7,5 см (у власништву Богдана Љ. Поповића, Београд).

1917. стигао у француски град Тулон. Скице и забелешке из Водена које је радио у оловци и акварелу, израдио је потом у уљу на платну и картону. Према сведочењу самог Светислава, тада је настало неколико успелих портрета, славска икона Светог Николе и понеки предео.[25] Из те групе радова занимљива је слика мањег формата коју смо назвали *Калварија*, на којој је приказана група људи окупљених у подножју крста на коме је разапет Христос. Ово је у целини једно особено и самосвојно његово дело које језиком симболизма одражава ауторово мисаоно и духовно сагледавање ратних страдања свог народа. С друге стране, потреба да слика морске и нарочито приобалне пејзаже, код Светислава је напросто морала да настане током његовог боравка на Крфу, у првој половини 1918. године. Посматрајући светлосне одсјаје сунца у мору, и то рекли бисмо са истих оних места са којих су посматрали и сви наши знаменити ратни сликари који су боравили на Крфу, Светислав је додатно био инспирисан да се преда сликању пејзажа, јер како је током тих месеци на Крфу посведочио да и сâм не зна „(...) *да ли īде на земљи има онаквих боја*".[26]

По завршетку Првог светског рата и повратку у Београд, Светислав започиње врло успешну каријеру у банкарским пословима и пословима Индустријске коморе, док се упоредо са видним успехом огледао и као фељтониста у „Политици". Повремено је у свом скицен-блоку бележио понеки пејзаж, најчешће у оловци, а покаткад и у акварелу или гвашу. Далеко више пејзажа Светислав је насликао када је од 1930. започео своју дипломатску каријеру која је између осталог била исто тако успешна као и каријера банкара или привредног секретара. Предели из околине Милана, мотиви са путовања по Италији, као и пејзажи из Француске, највише из Лила и околине, сликани претежно у техници акварела, по духу врло су блиски нашем пејзажном сликарству с краја XIX и почетка XX века.[27] Прозрачност и светао колорит на овим пределима, међутим, приближавају Светислава сликарству пленеризма и импресионизма, али не у оном смислу какав је био и код наших истакнутих протагониста импресионизма.[28] Од свих тих пејзажа из тридесетих година прошлог века највише их је уопште и сачувано, те би се на основу њих могло дословно говорити о Светиславу

25 Св. Предић, *Усīомене* (рукопис).

26 *Исīо*.

27 О пејзажу у српском сликарству најопштије у: Н. Симић, *Пејзаж у срīском сликарсīву*, Београд 1970; такође и код: М. Рогић, *Пејзаж у срīском сликарсīву XIX века*, Свеске Друштва историчара уметности 15, Београд 1983, 64-70.

28 С. Живковић, *Беоīрадски имīресионисīи*, Београд 1979. Врло сличан приступ Светислављевом у сликању предела имао је и наш познати филолог, ректор београдског Универзитета и председник САНУ Александар Белић, који се и сам помало бавио сликарством (неколико његових пејзажа мањег формата из 1930-их у акварелу налазе се у Легату Исидоре Секулић у Универзитетској библиотеци у Београду).

Предићу понајвише као о сликару *пејзажисти.*[29] Он ће као свој омиљеним мотив сликати пределе и касније, током окупације и након рата, све до касних четрдесетих и раних педесетих година.

За време Другог светског рата Светислав је једно време проводио у стану-атељеу стрица Уроша, који се налазио у данашњој Светогорског улици број 27.[30] Гледајући га како ради и успут понешто читајући, повратио је вољу за сликањем, упркос оскудном и несигурном животу у окупираној престоници. Тако је у атељеу под његовим надзором израдио неколико портета (попут *Студије старца са дугом брадом* у оловци из 1943; *Портрета Уроша Предића* из 1943. и *Автопортрета* из 1944. у акварелу). Када су дошли краћи јесењи дани, у договору и по савету Уроша Предића, Светислав се уписује у приватну сликарску школу Младена Јосића.[31] Све до зиме 1947. Светислав је похађао часове цртања, сликања, вечерњег акта, мртве природе и портрета, како на Јосићевом сликарском течају, тако и на Академији ликовних уметности. Из овог периода датира и неколико предела из београдске околине и предграђа, цртаних у оловци или сликаних у акварелу или гвашу. Упоређујући их са претходним његовим радовима од пре рата, јасно се уочава помак, без обзира на то што је Светислав тада увелико загазио у седму деценију свог живота. Приметне сликарске одлике у његовим делима као што су сигурност у потезу, истанчан осећај за перспективу и ваздушасту атмосферу, колористички склад, као и изнијансирани односи светлости и сенки, несумњиво су учврстиле Светислава у намери да се пре или касније озбиљније огледа и у другим сликарским техникама, можда на већим форматима и са другим темама. Међутим, учестале обавезе лектора, коректора, преводиоца, стручног сарадника у дневним листовима које је преузео у послератним годинама, нису дозвољавале Светиславу да сликарство као своју другу велику љубав, приближи и стави раме уз раме уз књижевност као своју прву и заправо највећу љубав.

Поред свега што је Светислав Предић оставио за собом као правник, преводилац и у највећој мери као писац драмских дела (објављених или необјављених), он је свој прилог београдској и у целини српској култури и уметности, на један посебан начин дао и као сликар. Сачувани цртежи,

---

29 Предели у акварелу и понеки у уљу из 1930-их година налазе се у власништву Светислављевог зета г. Белића. Љубазношћу г. Белића овом приликом репродукујемо неколико радова Св. Предића из ових година.

30 А. П., *Седамдесет пет година уметник*, Правда, Београд, 15.јануар 1939; З. Кулунџић, *Сликар Урош Предић* – разговори с београдским уметницима и књижевницима, Општинске новине, Београд, септембар 1939.

31 О Јосићевој сликарској школи видети у: С. Живковић, *Младен Јосић 1897-1972*, монографија 2, едиција Српска уметност од XVIII до XX века, Народни музеј Београд, Београд 1997, 29-30.

графике, акварели и уља откривају једно другачије лице Светислава Предића, другачије од онога какво знамо из редова његових књига и драма. Да га поред тога ћудљива и непредвидљива страна живота није вукла на другу страну, где је морао да решава неизбежне егзистенцијалне проблеме, Светислав би, верујемо, своју искрену љубав према сликарству показивао онако како је достојно имена и дела таквог великана какав је Урош Предић. Без обзира на то, Светислав се на искрен и доследан начин приближио свом великом стрицу, указавши му с једне стране безгранично поштовање и захвалност што га је увео у свет сликарства, док је с друге стране цртежима и сликама, које је с извесним прекидима стварао све до позних година живота, у целини оправдао његово поверење иза ког су, као и код свих Предића, стајали морал, достојанство и углед.

Petar PETROVIĆ

SVETISLAV PREDIĆ (1883-1957)

Summary

Svetislav Predić belongs among the prominent and worthy members of the reputable Banatian Serb family of Predić. It is little known that Svetislav (also called Slavko by some people), besides being a lawyer and Secretary of the Chamber of Industry in Belgrade, a diplomat, translator, satirical and humoristic author, and a contributor to many literary magazines and daily newspapers, periodically went in for painting, as well.

His uncle, the well-known painter of academic realism, Uroš Predić, played a crucial role in his education as an artist. He taught Svetislav as a young boy, as well as during the Occupation in World War II, instructing him in the skills of drawing and painting still life, figures and portraits, landscapes and architecture. Svetislav Predić produced the majority of his works, mainly landscapes, during World War I (when he was in Vaudun and on Corfu), and then during the 1930s (while in the diplomatic service in Milan and Lille), during World War II in Belgrade (in the studio of his uncle, Uroš, and in the private school of Mladen Josić), and in the post war years until the 1950s. He mainly did drawings and sketches in pencil and aquarelle, while his favourite media were aquarelle, guache and oils.

Based on Svetislav Predić's surviving works, most of which belong to the descendents of the Predić family in Belgrade, one can describe Svetislav Predić as a good draughtsman and a refined colourist, who expressed his love of art and painting mostly as a landscape painter, recording with his pencil and brush the scenery and places he visited. His understanding of art and painting in general, is rooted essentially in the poetics of academic realism in the way he experienced it in the works of his great relative, Uroš Predić (1857-1953).

1. Урош Предић, Светислав Славко Предић, 1912.

1 Uroš Predić, Svetislav Slavko Predić, 1912.

2. Урош Предић, Анђа Предић, 1911.

2 Uroš Predić, Anđa Predić, 1911.

3. Урош Предић, Светислав Предић
као дете, 1885.

3 Uroš Predić, Svetislav Predić as a child, 1885.

4. Урош Предић, Мали библиофил, скица
(мали Славко Предић), пре 1888.

4 Uroš Predić, The Little Bibliophile, sketch
(Slavko Predić as a child), before 1888.

5. Урош Предић, „Добро јутро“, скица
(мали Славко Предић), 1888.

5 Uroš Predić, “ Good Morning”, sketch
(Slavko Predić as a child), 1888.

6. Светислав Предић, Студија драперије
(пешкир), 1916.

6 Svetislav Predić, Study in drapes (towel), 1916.

7. Светислав Предић, Распеће (Калварија), 1916-18

7 Svetislav Predić, The Crucifixion (Calvary), 1916-18

8. Светислав Предић, Воден-мотив са џамијом, бакрорез, 1917.

8 Svetislav Predić, Voden - Motif with a mosque, copper-plate, 1917.

9. Светислав Предић, Воден, бакрорез, 1917.

9 Svetislav Predić, Voden, copper-plate, 1917.

10. Светислав Предић, Предео из околине Милана,

10 Svetislav Predić, Landscape around Milan,

11. Светислав Предић, Приобаље (Malresine), 1932, акварел

11 Svetislav Predić, Coastal Belt (Malresine), 1932, aquarelle

12. Светислав Предић, Глава старца, скица, 1943.

12. Svetislav Predić, Head of an old man, sketch, 1943.

13. Светислав Предић, Мотив из шуме, скица, 1943

13 Svetislav Predić, Motif from the forest, sketch, 1943.

14. Светислав Предић, Аутопортрет, 1944, акварел

14 Svetislav Predić, Self-portrait, 1944, aquarelle

15. Светислав Предић, Мотив са црквом у пределу, скица, 1946.

15 Svetislav Predić, Landscape with church, sketch, 1946.

16. Светислав Предић, Дереглије, 1946, акварел

16 Svetislav Predić, Barges, 1946, aquarelle

17. Светислав Предић, Студије, крајем 1940-их

17 Svetislav Predić, Studies, end of 1940s

Драгутин ТОШИЋ

УДК 75:929 Глишић М.

МАЛИША ГЛИШИЋ

Оружје, глад, крв и пегавац – свирепи симболи Првог светског рата – учинили су трагедију српског народа апсурдном; пресецајући наде и судбине у свирепој жетви живота, јахачи ратне апокалипсе засејали су и вечите успомене на смрт. У огромну раку четворогодишње посмртне равни, где је сахрањено примерно родољубље и где почива узвишена оданост отаџбини, спуштен је ковчег са језгром српског стваралачког и духовног живота. Преживели сведок, савременик мучних збивања и ондашњих прилика, свестрани Бошко Токин,[1] саставио је и објавио болан, мада непотпун каталог књижевника и уметника, који су вољи оружја и ћудима насиља предали своје драгоцене животе. С више пажње но патетике, именима старијих „Веље Рајића, Милутина Ускоковића, Николе Антуле, Димитрија Туцовића, Риста Вукановића, Проке Јовкића, Надежде Петровић, Милутина Бојића, Диса, Франа Галовића“ – Токин придружује кобну судбину млађих – „Милана Луковића, Милоша Комадинића, Милана Поробића, Бана Нушића, Леона Лебла, Стеве Мићића, Илије Петковића, Цвијета Јоба, Николе Боровца, Јове Чубрила, Душка Таназевића.“[2] Токинов тужни споменар, не једини у свођењу стравичног биланса после сабласне ратне (и хуманитарне) катастрофе,

1 Новинар, публициста и преводилац, ликовни и филмски критичар, учесник у првом светском рату као добровољац српске војске. V. V. Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata* (1918-1941), Beograd 1983, 426-427.

2 Б. Токин, *Југословенски ратни, књижевни и уметнички калеидоскоп,* Летопис Матице српске 317, Нови Сад 1927, 235; уп.: Б. Лазаревић – Б. Пурић, *Једно подушје*, Забавник 5, Крф 1917, 1-3.

није потпун: удес књижевника *Младе Босне* је сличан. Жртве су Драгутин Мраз, Данило Илић, Милош Видаковић и Владимир Гаћиновић.[3]

У разузданом гневу, смрт је обесно проредила српско ликовно стваралаштво. Поред Риста Вукановића и Надежде Петровић, које наводи и памти Токин, у ратовању или од његових последица животе су изгубили Петар Раносовић, Видосава Ковачевић, Коста Јосиповић, Даница Јовановић, Александар Лазаревић, Бранко Радуловић, Ђорђе Михаиловић, Бранко Јефтић; ратна пошаст је немилосрдно жртвовала носиоце српског импресионистичког сликарства.[4] Од последица тифуса умире Надежда Петровић, запаљење плућа и заборав покосили су Косту Миличевића. Њиховој судбини и стваралачком знамењу, прикључује се и Малиша Глишић. У звању ратног сликара и војној униформи, исцрпљен неизлечивим обољењем плућа, сликар умире крајем јесени 1916. године на положајима код Ниша; с првим сумраком, како су налагале околности, на старом гробљу у пратњи кише и несносног ветра, сахрањен је без опела.[5]

Није ли ишчитани именик преминулих, суморни венац од духа покошене младости, делимично подстакао Данила Киша на универзалну мудрост есеја Енциклопедија смрти.[6]

Извори

Оскудни, расути и проређени, различитог порекла, природе и садржине, доступни подаци о Малиши Глишићу, његовом животу и уметничком раду, подразумевају архивску грађу, новинске вести и уметничка дела (слике и цртеже), која својом ликовном садржином и сигнатурама са уредно наведеним хронолошким подацима указују на извесност реконструкције житија и стваралаштва угледног српског уметника. Током деценија протеклог века, са порастом интересовања истраживача за Глишићеву судбину, откривено је мноштво чињеница које су потврђивале детаље о његовом школовању, раду у позоришту и учешћу у ратовима, отклањајући сумње и неизвесност, наслућивања и претпоставке изнете у историографији. Одсуство података за поједине периоде сликаревог кратког живота са трагичним исходом, поуздано надокнађује знатан број Глишићевих накнадно пронађених слика и цртежа, посебно оних с његових почетака, на основу којих се са извесношћу пружа читак увид у три временске и стваралачке целине, које

3 П. Палавестра, *Књижевност Младе Босне,* Сарајево 1965, 249-250.

4 Уп.: С. Живковић, *Коста Миличевић,* Нови Сад 1970, 129.

5 -слав. (Јурај Оршић-Салветићки), *Сликарева смрт - † Малиши К. Глишићу,* Београдске новине 15. XII 1916.

6 Д. Киш, *Енциклопедија мртвих* (у истоименој књизи), Београд-Загреб 1983, 215-226.

подразумевају време школовања (1903-1909), италијански (1910-1912) и ратнички период (1912-1916).

Архивска грађа

У одсуству крштенице, основне податке о пореклу Малише Глишића чува сведочанство из 1903. године о завршеној гимназији, приложено уз молбу за запослење срочену 1907. године и упућену Министарству просвете и црквених послова.[7] До следећег податка стиже се преко уписне књиге студената Краљевске академије ликовних уметности у Минхену из које се дознаје да од 13. октобра 1908. Глишић студира на цртачком одсеку Хуга фон Хабермана.[8] По повратку у Београд, сликар привремено ради као сценограф у Народном позоришту на шта указује документ из октобра 1909. године.[9] Следећи податак чува градски архив. Реч је о изводу из записника са седнице Одбора општине београдске, када је одбијена молба Малише Глишића за откуп његових слика.[10] Сведочење архивске грађе довршава група докумената која прате Глишићево кретање у првом светском рату на простору од Крагујевца, преко Богатића, до Липолиста.[11]

Периодична грађа

Појава Малише Глишића у уметничком животу забележена је у београдској штампи крајем 1907. године када је у излоге дуж Кнез Михаилове улице и на Теразијама поставио дванаест својих слика.[12] Вест из београдских новина пренели су сремско-карловачко *Бранково Коло*[13] и дубровачки *Срђ*.[14] Учешће Малише Глишића на изложбама у Риму 1911.

---

7 Архив Србије, Министарство просвете ф. 19, р. 82, 1907.

8 Уписна књига студената Краљевске академије ликовних уметности, под редним бројем 3525; уп.: Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство,* Зборник радова Народног музеја II, Београд 1960, 275.

9 Архив Србије, *Народно позориште* (необрађена грађа за 1909, рн. од 5. X 1909.); уп.: В. Краут, *Сценографи београдскої Народної позоришта до* 1914, Годишњак града Београда XIV, Београд 1967, 322-323.

10 Историјски архив Београда, *Записник са седнице Одбора општине београдске,* књига I, 1912, стр. 369; уп.: С. Живковић, *Коста Миличевић,* Нови Сад 1970, 152.

11 Архив војноисторијског института, *Фонд Војске Краљевине Србије*, к. 10, ф. 2, 10/1; к. 83, ф. 2, 10/5, 11.

12 аноним, *Изложба слика*, Самоуправа 11. IX 1907, Београд; аноним, *Са сликарске изложбе*, Вечерње новости 13. IX 1907, Београд; уп.: М. Коларић, *Изложбе у Београду* 1904-1911, Народни музеј, Београд 1990, 29.

13 аноним, *Изложба слика,* Бранково коло 39, Сремски Карловци 1907, 1208; уп.: М. Коларић, *нав. дело*, 29.

14 аноним, *Изложба*, Срђ 20, Дубровник 1907, 955.

и Четвртој југословенској уметничкој изложби у Београду 1912. године забележили су каталози[15] и уметничка критика.[16] Своју другу самосталну изложбу (ако се излагање у београдским радњама сматра првом) сликар је приредио 1914. године у просторијама Друге мушке гимназије у Београду што је, у предратним околностима, сасвим површно забележила београдска штампа.[17] Последњи непосредни извор о Малиши Глишићу је суморни некролог публикован крајем 1916. године, чијим се открићем утврђују узрок смрти и успоставља, доскора неизвесна хронолошка тачност.[18]

Историографија

У поратним околностима, у данима пречих послова око сређивања општег хаоса, бриге преживелих за властиту егзистенцију и општу обнову заборављало се на мртве. Тој судбини није измакао ни Малиша Глишић. Премда учесник у ратовима од 1912. године до смрти, његових дела нема на изложби ратних сликара Врховне команде одржаној у школи Петра Првог код Саборне цркве у Београду крајем 1919. године.[19] Исправљајући пропуст приређивача изложбе, на значај Малише Глишића указао је Вељко Петровић у енциклопедији Станоја Станојевића.[20] У краћем тексту књижевник је забележио сликарево школовање у Минхену и Риму, учешће у ратовима где је служио „као обвезник грађанског реда“ и „као сликар у одреду београдске одбране“. Према властитом естетском критеријуму Петровић је сликара уврстио у „најспособније пленеристе нашег млађег сликарског нараштаја.“ Податак о Глишићевом сценографском раду у београдском Народном позоришту, који је у одредници наведен,

---

15 *Espozisione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del regno di Serbia*; *Четврта југословенска уметничка изложба*, Београд 1912.

16 Д. Митриновић, *Срби и Хрвати на Међународној Уметничкој Изложби у Риму,* Српски књижевни гласник 26, Београд 1911, 888; Н. Петровић, *Четврта Југословенска Изложба*, Штампа 1. VII 1912, Београд; М. Пијаде, *Кроз Југословенску Изложбу,* у књизи: М. Пијаде, О уметности, Београд 1963, 61; Ј. Мише, *Четврта југословенска изложба,* Звезда I-II, Београд 1912, 761; Ј. Мише, *Четврта југословенска изложба,* Пијемонт, Београд 21. v 1912.; Б. Лазаревић, *Четврта југословенска изложба,* Реч, Београд 21. VI. 1912,.

17 аноним, *Уметничка изложба*, Пијемонт 12. v. 1914, Београд; аноним, *Изложба слика*, Политика 17. v 1914. ; аноним, *Изложба слика*, Штампа 24-26. v 1914; аноним, *Откупљене слике*, Штампа 26.vi 1914..

18 -слав. (Јурај Оршић Салветићки), *Сликарева смрт – † Малиши К. Глишићу,* Београдске новине 15. xii 1916.

19 Ц. Зограф, *Изложба ратних сликара,* Мисао 2, Београд 1919, 148-152.

20 В. Петровић, *Глишић Малиша,* Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка I, Загреб 1928, 486. У доцнијим, ликовним уметностима посвећеним енциклопедијама в.: M. Kolarić, *Glišić Mališa*, Enciklopedija likovnih umjetnosti II, Zagreb 1962, 393; V. Ristić, *Glišić Mališa*, Likovna enciklopedija Jugoslavije 1, Zagreb 1984, 456-457.

установиће се са извесношћу четири деценије доцније у архивским истраживањима.[21] Уочи другог светског рата, вероватно с разлога што је на то подсећало Глишићево сврставање у Енциклопедију, три његове слике *Поглед на Земун*, *Утопљеник* и *Цар Лазар* освануле су на изложби у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ у организацији Удружења сликара и вајара ратника 1912-1918. у Београду.[22]

После Другог светског рата свестрани, енциклопедијски обавештени Павле Васић је поставио темеље за истраживања, саставио (срочио) скицу за студију о животу и делу Малише Глишића. Свестан пролазности успомена и порозности сећања он је трезвено указао на стваралачку величину и сликареву трагичну жртву, на потребу да се његовом својеврсном делу приђе с више истраживачке акрибије и новим естетским расуђивањем; посебно стога, што је он „први од наших сликара новијег доба сликао ратне сцене у импресионистичком духу.“[23] Поред тога, у свом тексту Васић је изнео мноштво непознатих података породичног и биографског карактера. Апел Павла Васића међу првима прихватила је Вера Ристић. Прибраним истраживањима она је сазнања о сликару допунила подацима о учешћу на изложбама у оквиру уметничког удружења *Медулић*, такође, открићем мноштва непознатих слика из Глишићевог опуса. У оцени његовог стваралаштва истакла је посебно импресионистичке радове настале у Италији, не упуштајући се у тумачење метафизичких својстава Глишићевих слика.[24] Овом битном естетском проблему остао је дужан и Миодраг Б. Протић. У два маха (наврата) он савршено тачно, искуством властите праксе, тумачи сликарев поступак, поједине радове убраја у „остварења епохе“[25], јер се облик „искуственог поклапа са обликом ирационалног“[26], међутим, то не оправдава сасвим

21 В. Краут, *нав. дело*, 322-323.

22 *Прва изложба радова Удружења сликара и вајара* 1912-1918, Београд 1940, 7. У краћој, произвољно писаној биографији Малише Глишића, коју је донео каталог, изнесени су непоуздани подаци о студијама у Прагу, такође, непрецизни искази о месту рођења (Београд уместо Бађевци), години смрти (1915. уместо 1916.) и облику сахране који демантује текст некролога. Овај низ нетачности осујетио је истраживања и радозналост испитивача завео на погрешне трагове.

23 П. Васић, *Малиша Глишић*, Ревија за књижевност, позориште, музику, филм, и ликовне уметности, Београд 15. 2. 1953; прештампано у књизи: П. Васић, *Живот и уметност*, Београд 1983, 151-153.

24 В. Ристић, *Малиша Глишић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 303-311.

25 М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 41.

26 M. B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, у каталогу: 1900-1920: Plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam, Beograd 1972-73, 12. На изложби, одржаној истом приликом, Глишић је заступљен са дванаест слика: *Ташмајдан*, *Острво*, *Предео из Рима*, *Предео из Италије*, *Пејсаж из Италије*, *Борови*, *Предео с кућама*, *Предео из околине Једрена*, *У рову*, *Црни врх*, *Беле куће* и *Предео из Рима*.

лапидаран критички суд лишен одговарајућег стрпљења за несумњиве врлине Глишићевог мајсторства.

Коначно, непуних шест деценија од сликареве смрти, све учесталија истраживања и интересовања, исходила су се у текст раван феноменолошким врлинама Глишићевог сликарства. Не без разлога сматран за Јована Скерлића српске уметности XX века, Лазар Трифуновић је у бриљантном тумачењу Глишићевог сликарства извршио периодизацију његових дела, сагледао зрелост његових остварења, „несношљиву лакоћу" разумевања импресионистичког експеримента, коначно, значај и завештање његових слика у антиципацији будућих ликовних искушења. Подробно објашњавајући његов сликарски поступак, битно различит од знаменитих носилаца српског импресионизма (Надежда Петровић, Коста Миличевић, Милан Миловановић), он је, залазећи у метафизичке слојеве Глишићевих слика италијанског периода, откривао својства дубља од разума, запажао слике на граници очаја у којима почива свет без наде, какав ће и бити током Првог светског рата и у деценијама демијуршког двадесетог века.[27]

Посвећени зналац српског, посебно београдског импресионизма, несебични Станислав Живковић је у освртима на дело Малише Глишића с преданом пажњом тумачио сликареве узоре и указао на оригиналност ликовног поступка, не без жаљења што је у ратним временима Глишић био принуђен да напусти велики формат италијанског периода на рачун малог, скромног формата. Са посебним симпатијама за оригинални ликовни језик Малише Глишића, он узноси (пише о открићу) „значајног уметника, који се у сусрету са једном непознатом природом и поднебљем осетио ослобођеним. Врело медитеранско сунце и доживљај меких, треперавих штимунга мора, чемпреса и пинија помогли су му да пронађе спонтани израз помало барбарски, али богат и сочан. Његова оригиналност је пре свега у пластичној фактури, којом разликује планове, партије неба, земље и воде, преноси вибрирање светлости кроз устрептали ваздух."[28]

У обимној студији посвећеној позоришној прошлости, Олга Милановић се осврнула на сценографску делатност Малише Глишића с примедбом, што се „овај сликар истинског талента, искреног надахнућа, распеване палете и техничке вештине није дубље везао за позориште."[29] Историографију о Малиши Глишићу у протеклом веку, закључује Брати-

27 Л. Трифуновић, *Српско сликарство* 1900-1950, Београд 1973, 58-60; уп.: L. Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, у каталогу: 1900-1920: Plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam, Beograd 1972-73, 31.

28 С. Живковић, *Београдски импресионисти*, Београд 1977, 13, 98, 100.

29 О. Милановић, *Малиша Глишић*, у књизи: Београдска сценографија и костимографија (1886-1941), Београд 1983, 63-64.

слав Љубишић. У краћем огледу, налик обредном сећању, он сажима своја и општа расположења о Малиши Глишићу, ревносно подсећа на његов живот, студије, изложбе и трагичну судбину, коју је кратко памћење, српска колективна слабост, могла да учини апокрифном. Не без разлога аутор неколико Глишићевих слика сврстава с правом у имагинарни музеј.[30]

Несвакидашња појава Малише Глишића у српској уметности првих деценија XX века, по ћуди не увек схватљивих противуречности, била је, чини се, више предмет усмених, како стручних, тако и лаичких расуђивања, но објект веће истраживачке радозналости и писаних коментара. Међутим, ако је његово сликарство збуњивало и било недокучиво већини његових савременика, што су нехотице признали у својим, махом, стерилним осврти ма, готово је незамисливо (али истинито) да се Малиши Глишићу, с мање или више стрпљења, нису посветили Милан Кашанин, Звонимир Кулунџић, Михаило Петров, Момчило Стевановић или Миодраг Коларић. Одраз тог расположења савршено доказује колекција Павла Бељанског са само једном Глишићевом сликом.

Београд 1903 – 1907.

Невелика али разноврсна садржина приступачних извора пружа основе за реконструкцију житија Малише Глишића; учитавање у историографско штиво, што га бележи незнатна група досадашњих истраживача, нуди прилику за монографску обраду; у синхронизацији са, махом уредно, сигнираним цртежима и сликама, свакако и приступом у знамените ликовне догађаје, којима је уметник био сведок (или учесник), студија се чини извесном.

Увидом у доступна и докучива документа сазнаје се да је Малиша Глишић рођен 6. новембра 1886. године у Бађевцима недалеко од Београда. Неуобичајено, ретко крштено име, свакако дато из миља, пружа претпоставку да је био јединац. Изостали су подаци о његовом детињству и основном школовању. Није познато када су се његов отац Коста, учитељ и мати Ката, домаћица настанили у Београду, али је извесно да су живели у дворишној згради у Светогорској улици бр. 35, где је до своје смрти 1938. године боравила сликарева мајка.[31] Малиша Глишић је похађао и завршио средње школовање у оближњој гимназији „Вук Стефановић Караџић“ код Ботаничке баште. Када је 15. јуна 1903. године стекао сведочанство, суочио се са исходом који је очекивао: скроман, просечан успех и монотонију спасоносних *тројки*, реметила је усамљена, али, видеће се, наговештајна *петица* из цртања. Оправдана и вредна, она

30 Б. Љубишић, *Малиша Глишић*, у књизи: Плава линија трајања, Београд 1997, 9-11.

31 П. Васић, *Малиша Глишић* у књизи: Живот уметности, Београд 1973, 151.

је предсказивала сутрашњицу Малише Глишића. С јесени исте године уписао је приватну сликарску школу коју су у то време водили Бета и Ристо Вукановић.[32] Смештена у Капетан Мишиној улици бр. 13, школа је располагала библиотеком и репродукцијама класичних мајстора, а практични рад подразумевао је цртање и сликање цвећа, мртве природе, гипсаних реплика и живих модела на хартији, платну, свили, дрвету и стаклу. Већ у првом, зимском семестру, Малиша Глишић је остварио свој, чини се први, али свакако један од најранијих радова. На цртежу оловком који струка води под називом *Сликарка и модел* испољио је свој несумњив таленат: разигран потез, складну смену светлог и тамног у тумачењу ликова и фигура, коначно, упадљив наговештај симболизма у силуети сликарке, која својом појавом у позадини (другом плану) лебди ношена илузијом уметничке музе; како је у питању лик Бете Вукановић, с разлогом се претпоставља да је Глишићев ђачки рад подједнако ласкао и сујети и педагошкој пракси београдске уметнице. Усамљена, одлична оцена из средње школе обистинила је своју оправдану вредност.

Наставак образовања тече уобичајено. Почетак нове школске године, међутим, обележио је знаменит уметнички догађај. У септембру 1904. године, у част стогодишњице првог српског устанка и крунисања Петра Карађорђевића, отворена је Прва југословенска уметничка изложба.[33] Приређена у просторијама Велике школе, она је на заједничко излагање окупила мноштво српских, хрватских, словеначких и бугарских уметника, са више стотина радова. Изложба таквог уметничког обима и ликовне разноврсности била је позната само мањини упућених који су раније суочили какав инострани пример. Из дипломатских разлога, како би се избегао политички ризик, уметници су излагали у оквиру посебних одељења према својој националној припадности.

Пошто је званична организација изложбе из истих разлога била поверена студентској омладини, ђаци *Српске цртачко-сликарске и уметничко-занатске школе*, како је гласио њен нови назив проширеног програма, већ и природом својих студија били су упућени да пруже помоћ у разноврсним пословима око изложбе. Несвакидашњи догађај био је прилика Малиши Глишићу да коначно разуме, да дефинише одлуку о избору свог животног позива. С младалачком страшћу, свакодневно тумарајући по изложбеним просторијама, он је обнављао првобитне утиске, увиђао сличности и памтио разлике, мотрио поруке и стваралач-

32 В.: З. Симић Миловановић, *Прве уметничке школе у Београду*, Годишњак града Београда II, 1955, 311-352; Л. Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа*, Београд 1978; Ј. Марковић, *Легат Бете Вукановић*, Београд 1990, 9-14. Славици Стаменковић и Јасни Марковић, вишим кустосима Музеја града Београда, памтим пажњу и срдачно колегијално разумевање.

33 Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе* 1904-1927, Београд 1983, 38-60.

ке изазове, поредио поступке и с пажњом слушао коментаре. Његово расуђивање није познато али је извесно да је на изложби открио узоре и стекао своје ликовне симпатије. Са одлучношћу која је превазилазила школске лекције Малиша Глишић је прибрану пажњу посветио групи словеначких сликара. Понесен искреним дивљењем, као да пред очима има свето привиђење, зурио је у импресионистичка платна, посебно згранут поетском раскоши слика Ивана Грохара и готово музичком (ако фигура дозвољава) анализом светлости Матије Јаме. Разрешио је дилему: свој пријемчиви таленат везао је за, у властитим околностима, најсавременији ток сликарске праксе. Затварање изложбе дочекао је неспокојан: лично искуство и импресионистичка магија су се разликовали. С младалачком самоувереношћу Малиша Глишић се одлучио; надахнуће је дошло с првим снеговима. Крајем новембра или у децембру 1904. године на картону скромног формата насликао је антологијски *Ташмајдан*. Пре неголи његове старије колеге он је у српском сликарству обистинио прво импресионистичко дело.[34] Прослављајући своје пунолетство досегао је зрелост обдарених, смелост да се понесе са изазовом импресионизма, да испољи његове основе, „расветљену палету, плаве сенке, слободан потез с густим слојевима и изразиту склоност ка сликању атмосфере."[35] Не мање, усудио се на делимичну дезинтеграцију форме и обавио селекцију светлосних ефеката. Овој слици ће се већ 1907. године прикључити *Дереглије на Сави* Надежде Петровић и *Мост цара Душана у Скопљу* Милана Миловановића, образујући узорни импресионистички триптих у српском сликарству.

Није познато какав је утисак на Глишићеве савременике, професоре у школи и колеге са студија, оставио његов први рад у уљу. Без сумње представљен на изложби ђачких радова указивао је на упадљиву смелост и самосталност аутора у трагању за властитим изразом и својеврсним рукописом, који се ослобађао пленеристичких назора.

Крупне, непосредне догађаје Малиша Глишић прати са удаљености и с пажњом. Лета 1905, заслугом Надежде Петровић у природи Сићева група југословенских уметника успоставља рад прве сликарске колоније.[36] Следеће, 1906. године у Софији приређена је Друга југословенска уметничка изложба, обележена сасвим скромним успехом у односу на претходну и протестним одустајањем неколицине млађих уметника.[37] Те године Малиша Глишић на скученом простору картона слика

34 Б. Поповић, *Прва Југословенска Уметничка Изложба*, Српски књижевни гласник 15, Београд 1905, 323. У свом исцрпном тексту о изложби, аутор као да нехотице охрабрује Глишићево опредељење када тврди да је импресионизам његова „најскорашњија симпатија."

35 Л. Трифуновић, *Српско сликарство* 1900-1950, Београд 1973, 59.

36 К. Амброзић, *Прва југословенска уметничка колонија*, Зборник радова Народног музеја I, Београд 1958, 261-286.

37 Д. Тошић, *нав. дело*, 61-82.

монументалну панораму *Беоīрад*, не без сећања на колорит и поступак Матије Јаме. Лирски озарену сцену, са реком и обалама, засипа прозрачна, порозна природна светлост под небеским плаветнилом. Смелим потезима сликарског алата Глишић је складно сажео своје емоције у призор, који, сагледан са висина, где је ваздух разређен а поглед подвргнут склоностима осетљивог ока, тумачи раскош сликареве импресије пред недокучивим лепотама природе.

Почетком 1907. године престолонаследник Александар Карађорђевић је предао јавности изложбу чланова *Јуīословенске умеīничке колоније*. Постављена у просторијама Народног музеја,[38] изложба је окупила дванаест уметника.[39] Уз Надежду Петровић, своје радове су представили: сликари Пашко Вучетић, Рихард Јакопич, Матија Јама, Иван Грохар, Мирко Рачки, Емануел Видовић, Томислав Кризман, Анте Катунарић, Александар Божинов, Никола Михаилов и вајар Иван Мештровић. Већ према вишенационалном саставу излагача упадљиво се оглашавао интегрални принцип окупљања, сасвим супротан федералистичком начелу какав је у организацији *Савеза Ладе* заступљен на двема југословенским изложбама у Београду и Софији. У суштини, изложба Југословенске уметничке колоније манифестовала је коначни раскол, епохалну деобу млађих и старијих југословенских уметника, судар авангарде и традиције, неминовно разилажење генерација.[40] Метафорички посматрано, чин и састав *Колоније* представљали су резиме највиталнијих модернистичких настојања изнетих на Првој југословенској уметничкој изложби 1904. године у Београду. Убрзо после изложбе већина излагача и учесника *Колоније* уврстила се у *Медулић*, неформално и независно удружење савременог уметничког програма, које ће на међународној изложби 1911. у Риму[41] и Четвртој југословенској уметничкој изложби 1912. године у Београду[42] прогласити време модерног стваралаштва на југословенском тлу.

Не без сујете и снова о успеху, Малиша Глишић је изложбу *Колоније* чекао с нестрпљењем. Сада већ зрелији, са одлежаним искуством и оствареним сликама у уљу, обновио је своје првобитне утиске о делима словеначких импресиониста; не мање, с откривалачком пажњом стајао је пред делима Емануела Видовића. Аналитичка подела светлости, негована колористичка структура и драмски карактер Видовићевих слика, прожетост симболизма и дивизионистичке фактуре, одевени плаштом меланхолије, сугестивно су опседали Глишићева расположења.

---

38 Народни музеј се у то време налазио у згради, која је порушена приликом изградње данашњег Филолошког факултета. В.: Н. Стојановић, *Како се снабдевао Беоīрад око* 1900, у књизи: Београд у сећањима 1900-1918, Београд 1977, 45-53.

39 А. Г. Матош, *Изложба Јуīословенске умеīничке колоније*, Штампа 28. II, 1-4, 6-7. III 1907.

40 Д. Тошић, *нав. дело*, 79.

41 К. Амброзић, *Прва Јуīословенска Умеīничка колонија*, Зборник радова Народног музеја I, Београд 1958, 261-286.

42 Д. Тошић, *нав. дело*, 96-121.

Младалачка радозналост и љубопитљивост открили су узоре; духовно порекло у делима Ивана Грохара, Матије Јаме и Емануела Видовића водило је у Италију, ка венецијанском поентилизму и палети Ђованија Сегантинија.[43] Понет откровењем, наликовао је особи која је у великом сликарском тонду пронашла дукат.[44]

Већ више пута истакнуто одсуство података о Глишићевом животу призива, за неке године, вероватноћу претпостављања. Верује се, да је с пролећа 1907. године, сликарев отац, учитељ Коста Глишић преминуо. Лишен средстава, Малиша Глишић у мају пише министарству просвете. Читки рукопис вештог цртача, с разлога „сиротног стања", склапа молбу за запослење. Допис прати сведочанство о свршеној средњој школи. На полеђини молбе, анонимни П. В. препоручује подносиоца захтева пажњи надлежних.[45] Док ишчекује одлуку, коју чиновништво уме да протегне у вечност, Малиша Глишић припрема своју прву (самосталну) изложбу. Лишеност галеријског простора и тадашњи обичај принудили су га да своје радове постави у излоге београдских продавница на Теразијама и Кнез-Михаиловој улици.[46] Писаних коментара о изложеним делима није било, а усмене оцене ишчезле су у времену и вечности. Од потпуног заборава успомену на Глишићеву септембарску изложбу сачували су поједини београдски листови. Непознати аутор, можда сликарев пријатељ, тим поводом пише: „Млади и даровити сликар Малиша К. Глишић изложио је више својих сликарских радова и то: у радњи код Ђукановића, 'Попов конак у Топчидеру', женска глава Аулија и 'Сељанчица'. Код С. Б. Цвијановића, 'Мотив са Саве', 'Фишеклије', 'Светитељ', 'Кула' код Пашика, 'Мотив са Топчидерске реке', 'Улица у Јеврејској махали', 'Део Калемегдана' и 'Зимско сунце', у трговини код Престолонаследника 'У самоћи'. Своје радове и продаје. Обраћамо пажњу публици."[47] Мање од похвале о својој даровитости, Глишић се, у оскудици, радовао препоруци која је најавила могућност откупа његових дела. Истраживачку таштину, међутим, храбрио је списак с називима слика, основе за каталошки попис раних Глишићевих радова.

Као и много шта из Глишићевог живота није извесна ни судбина изложених слика. Двема се ипак ушло у траг. Реч је о портрету *Аулија* (женски лик) и пејзажу *Мотив са Саве* (*Београд*). У вези с првом, известилац расуђује да сликар није био предодређен за портретисту што потврђују и каталошки подаци лишени овог мотива; опредељен

43 B. H. Zbinden, *Giovanni Segantini*, Bern 1964.

44 Парафраза стиха из песме В. Попе под називом *Хлеб*, прочитане о годишњици смрти Х. Л. Борхеса.

45 Архив Србије, Министарство просвете, ф. 19, р. 82, 1907.

46 Н. Стојановић, *нав. дело,* 45-53.

47 аноним, *Са сликарске изложбе*, Вечерње новости, Београд 13. IX 1907, .

за „предео и композицију“ Глишић, другом својом сликом, зналачки влада простором и низањем планова у перспективи док је обистињује (остварује) једноставним, стога и убедљивим сплетом „беле и тонова модро сиве боје“.[48] Шта се збило са осталим радовима и најављеном продајом остаје у домену предвиђања.

Минхен 1908 - 1909.

У ишчекивању одговора министарства на поднети захтев, Малишу Глишића је чекало пријатно изненађење. Уместо чиновничког посла, тако неприкладног његовом таленту, добио је оно што није очекивао ни у најсмелијим жељама: стипендију за наставак студија у иностранству. Утисак је да су усмени коментари о његовим јавно представљеним делима сврховито надокнадили изостанак писане речи о изложби. Од октобра 1908. године Малиша Глишић је у звању студента Краљевске академије ликовних уметности у Минхену.[49]

Несумњиво да је овакав расплет млади сликар доживео као дар с неба. Наставак школовања на угледној академији дуге традиције пружао је прегршт прилика каквих није било у Београду. Поред теоретске и практичне наставе, баварска престоница, једно од средишта европске културе, нудила је музеје разноврсног садржаја од класичне до савремене уметности; као један од средишта сецесије, у то време широм европског континента актуелног стваралачког изазова, Минхен је неговао живу излагачку праксу посвећену непосредној, савременој уметности. Драгоценост боравка у иностранству усклађивало је присуство знатног броја српских сликара.[50] Окружен њима Глишић је могао да проверава и своје утиске и своју ликовну праксу.

Не мање задовољство (срећу) имао је и са својим наставницима. Као сви почетници, уписан на цртачки одсек, стекао је професора који је савршено одговарао његовом темпераменту и разумевању стваралаштва ничим спутане духовне делатности. У младости доследни следбеник академског реализма, Хуго Хаберман се у зрелим годинама одрицао превазиђене сликарске праксе, прихватао импресионистичке палете, залазио у илузије симболизма и свет сецесије са исходима који су млађим сликарима служили за узор. Открића ликовних изазова која је себи дозвољавао, није крио; напротив, препоручивао је студентима

48 В. Ристић, *Малиша Глишић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, Нови Сад 1967, 305.

49 Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1960, 275.

50 Између осталих тада су у Минхену Бранко Поповић, Моша Пијаде, Љубомир Ивановић, Никола Јеремић, Михаило Миловановић и други. В.: Ј. Секулић, *нав. дело*, 273-275; В. Ристић, *нав. дело,* 306.

на предавањима и проверавао на својим делима. Била је то повољна околност за Глишићева неспокојна трагања у тумарању ка шифри властитог израза.

На првој, изгледа јединој години студија у Минхену, Малиша Глишић је, према предвиђеном програму, радио скице и студије оловком. Пространи атеље и посебно, наги модели, пружили су прилику какву није имао у патријахалном Београду.[51] Из тог времена сачувана је десетина цртежа, претежно актова, на којима се опажа дозревање сликареве цртачке вештине испољене већ приликом школовања код Бете Вукановић. Пажња за детаљ и надзор над целином, разиграно смењивање светлости и сенке, анатомска тачност, упадљива контура која сеже у илузију перспективе и лака стилизација сведочили су о Глишићевој цртачкој обдарености. Схватајући линију као тачку у смишљеном котрљању ка ликовној истини, паралелној са природом, он је трагове оловке разумевао не као отиске графита, већ као наставак ума и надахнућа, спонтани израз дубоких осећања, преображених у визуелна откровења ока.[52]

Упућен на вежбе и усавршавање цртежа Малиша Глишић на академији није био у прилици да слика. Скромни материјални оквири сводили су сликареве пиктуралне снове на мудрост теорије и визуелно памћење узорних примера. Невелика стипендија, довољна за преживљавање уз одрицања, није подразумевала скупоцене аргументе сликарства. Поред тога, минхенско урбано поднебље, лишено инспиративних мотива, ускраћивало је визуелне сензације у додиру са импресијом. Некако тада је разумео и упамтио заувек да светлост, битни феномен импресионизма којим је био опседнут, треба суочити у нетакнутој природи алпског пејзажа, бљештавој Прованси или прозрачном плаветнилу Медитерана.

Народно позориште

С тим искуством и мапом цртежа вратио се средином 1909. године у Београд. У доколици летњег распуста и оморини засипаној летњим пљусковима, могао је да размишља о протеклим збивањима која су му наменили случај и судбина. Календар властитих успомена (или је то каталог протеклих догађаја) бележио је, памтио дане проведене на београдској сликарској школи, узбуђења Првом југословенском уметничком изложбом, узорну ликовну манифестацију чланова *Ју-*

---

51 У тексту А. Г. Матоша, *Изложба Југословенске Уметничке Колоније*, Штампа 3. III 1907, Београд, књижевник, не без ироније, пише да „лепог женског модела нема ни за паре. Лепе Београђанке не скидају кошуље у интересу уметности.“

52 Захваљујем колегиници Љубици Миљковић, вишем кустосу Народног музеја на пријатељској помоћи.

словенске уметничке колоније, искрено дивљење пред сликама Ивана Грохара, Матије Јаме, откровење Емануела Видовића и коначно сазнање да порекло њиховог ликовног поступка лежи на искуствима стеченим угледањем на Ђованија Сегантинија. Знаменит исход била је мала уљана слика *Ташмајдан*, импресионистички првенац у српском сликарству, чије ће епохално значење бити објашњено пет деценија доцније. Проничући у властиту прошлост сликар се, не без сујете, сећао свог првог самосталног излагања у излозима београдских трговина које је само критика прећутала. Најживље представе што су му навирале у мисли биле су успомене из Минхена. У ноћима без сна покушао је да сведе утиске о метежном уметничком преплитању разноврсних ликовних могућности где су се врзмали симболизам и сецесија, ехо импресионизма и поентилизам, пиротехника фовизма и бритки експресионизам, изненадна појава кубизма. У неспокојном низању утисака, трајно се везивао за култ импресионистичке светлости и подстицао своју узнесеност величанственом природом, опчињен идејом да бљеском сунчевог спектра обистини разлагање сликане форме.

У ходочашћу властитим успоменама затекла га је понуда са позивом у звање позоришног сценографа; био је то, вероватно, одговор на његову две године стару молбу за запослење али и ласкаво признање младом сликару. Када се зна да тих година Народним позориштем управљају драматурзи Милан Предић, утицајни ликовни критичар и Милан Грол, професор и истакнути политичар, а да позоришном савету председава Богдан Поповић,[53] врховни арбитар београдског духовног живота, понуда је значила колико признање, толико и поверење у Глишићеве уметничке врлине. Самоуверено, као и у претходним приликама када се усуђује на импресионистички експеримент и приређује изложбу у београдским продавницама, Малиша Глишић без предрасуда и колебања прихвата понуђену службу. Радознало суочавање са изазовима и срчана потреба да проверава своје способности пред непознатим искушењима били су израз Глишићеве неустрашиве нарави, његове плахе стваралачке нужности да у пракси овлада тајнама општег сликарског искуства.

Одлуку да се прихвати сценографске дужности прати стицај повољних околности. У практичном смислу Глишић се нашао у прилици да унапреди ликовне хоризонте, прилагоди великом формату и принципима перспективе, да статичност призора прожме несвакидашњом илузијом и практично упозна начела монументалне композиције. Сем тога, у позоришној вреви, која окупља разнолико мноштво ауторитета београдског културног живота и политичке праксе, могао је да дође у додир

53 М. Грол, *Из позоришта предратне Србије*, Београд 1952, 42.

са личностима које би својим утицајем препоручиле његове жеље за студијским боравком у Италији. Корисне савете с тим у вези, могао је да чује од Симеона Роксандића, који се, после једногодишњег усавршавања и запаженог успеха у Риму, вратио 1907. године у Београд.[54]

Обим Глишићевог сценографског рада и време проведено у служби позоришту нису детаљно познати. Истраживања у несистематизованој документацији открила су да је почетком октобра 1909. године хонорисан за два насликана предела,[55] за неустановљену представу. Извесним се чини да је у те дане донео коначну одлуку и одустао од наставка студија у Минхену. Ако се размотре стечена сазнања о његовој природи, брзини којом је учио и усклађеној пријемчивости за модеран сликарски језик, неминовно се намеће следећи закључак. Вансеријски типови, какав је без сумње Глишић био, имају потребу за школовањем до граница које сами себи одреде. Свестан да је превазишао академску неминовност, радознао, нестрпљив, у трци с временом, нашао се на прагу меланхолије: желео је и веровао да може више но што су то околности допуштале. Ослоњен на бритку, селективну меморију свога ока, самоуверен у вештину својих руку страховао је да његов изразити сликарски сензибилитет гасе минхенска академија и баварска клима. Жељан уметничке праксе „Глишић иде краћим путем и брзо ка циљу.“[56]

Италија 1910 – 1912.

На одлуку о прекиду студија, међутим, утицале су и околности које су Глишићевим жељама пружале варљиве наде и неизвесност ишчекивања. Тих година Краљевина Србија ужурбано се припремала за учешће у прослави педесетогодишњице уједињења Италије. Суделовање у националном празнику суседа, који је подразумевао свенародни карактер, указивало се српским владиним круговима као прилика подударна живим културно-политичким настојањима разједињених југословенских народа. Присуство на прослави италијанског уједињења потврђивало је и подстицало замисао о југословенској културној заједници, која се с почетка заснивала на својој политичкој суштини. Не штедећи средства за идеју коју предлаже југословенској јавности и препоручује међународној пажњи, Србија је у Риму подигла сопствени павиљон.[57]

---

54 Д. Тошић, *Десет писама Симеона Роксандића*, Годишњак града Београда XLIII, Београд 1996, 163-167.

55 В. Краут, *Сценографи Народног позоришта у Београду до* 1914, Годишњак града Београда XIV, Београд 1967, 322-323; О. Милановић, *Малиша Глишић*, у књизи: Београдска сценографија и костимографија (1886-1941), Београд 1983, 63-64.

56 Л. Трифуновић, *Српско сликарство* 1900-1950, Београд 1973, 59.

57 К. Амброзић, *Павиљон Србије на Међународној изложби у Риму 1911. године*, Зборник

Отворена 23. марта 1911. године свечаност је обухватила читав спектар разноврсних изложби локалног, етнолошког, археолошког и ликовног карактера, али је највећу пажњу привукла међународна изложба ликовних уметности на којој су излагали Клод Моне, Пол Сињак, Морис Дени, Франц Штук, Едвард Мунк, Хуго Хаберман, Џемс Енсор, Пјер Бонар, Огист Реноар, Едуар Вијар, Албер Марке, Огист Роден и други.[58]

У српском павиљону, под истим сводом на страном тлу, изложена су дела српских, хрватских, босанских и црногорских уметника. Између осталих, учествовали су Надежда Петровић, Марко Мурат, Урош Предић, Владимир Бецић, Лазар Дрљача, Петар Почек, Иван Мештровић, Ђорђе Јовановић, Тома Росандић, Симеон Роксандић и Малиша Глишић.[59] Уз сву неусклађеност и приметне разлике између појединих уметника српски павиљон је упечатљиво деловао на савременике највише захваљујући мноштву и форми Мештровићеве скулптуре, којом је запоседнут највећи део изложбеног простора. Одзив критике, посетилаца и јавности био је у складу са овим претеривањем. Смисао изложбе и њени преостали учесници нестајали су као недужне жртве у сенци Видовданског храма.

Учешће Малише Глишића на изложби у Риму, у одсуству архивских доказа и докумената, дозвољава логику претпоставки. Запажен рад на позоришној сценографији и утицајни појединци омогућили су му студијски боравак у Италији. Судећи по изложеним сликама и датуму отварања међународне изложбе (23. март 1911.) Глишић је доспео у Рим у пролеће 1910. године. Предлог да се уврсти у излагаче, несумњиво потекао из круга уметника окупљених у *Медулићу*, био је двојако сврховит. Млади и даровити сликар, особеног ликовног рукописа, већ својим боравком у Риму, није оптерећивао буџет изложбе.

Непуне четири године од скромног излагања у излозима београдских продавница, двадесетједногодишњи Малиша Глишић у српском павиљону у Риму, као најмлађи учесник, представља сутрашњицу српског сликарства. Тако се и понаша. Наступа са пет монументалних пејзажа: *Pastorella*, *Racionto*, *Monte Sant Angelo*, *Ponte del Salvatore* и *Gioia dei bambini*. У додиру с медитеранским поднебљем коначно је открио светлост коју је до тада видео само у туђим сликама, за којом је трагао од Београда, преко Минхена до италијанске обале Тиренског мора. Иста светлост озарила је, распламсала његов темперамент; велике површине сликарског платна

радова Народног музеја III, Београд 1962, 237-266; Д. Тошић, *Учешће Србије на изложби у Риму 1911. у извештају архивске грађе*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16, Нови Сад 1980, 341-385.

58 К. Амброзић, *нав. дело*, 249-250.

59 Дела словеначких сликара, Ивана Грохара и Матије Јаме, раних Глишићевих узора, била су, стицајем политичких околности, изложена у аустријском павиљону. В.: К. Амброзић, *нав. дело*, 263.

гониле су га да слика као у трансу. Недуга сценографска пракса савршено се уклапала у његове монументалне визије природе. Дивизионистичка подела светлости (боја) остварена је рељефном структуром чије је порекло лежало у земаљским узорима. И када су наликовале Сегантинијевом рукопису, Глишићеве слике, спонтани изливи осећања за природу Медитерана, почивале су на својеврсној колористичкој елоквенцији.

Појаву Малише Глишића на изложби у Риму критика је, искључиво, па стога неприродно посвећена Мештровићевом учешћу, забележила површно и противуречно. У осамљеном, јединoм освртu на младог сликара, известилац каже: „Г. Малиша Глишић, са два пејзажа показао је много техничке невештине, и треба још много да учи; ствари су брзо рађене, неумирене, недовољно простудиране. Г. Глишић треба да учи, то понављам: поред све невештине техничке, ове две мале ствари показују снажно осећање природе, масе нарочито, и не говоре да њин млади творац нема талента."[60] Необавештен и недорастао Глишићевом делу, пометен Мештровићевом сенком, Митриновић својим освртом назире сврху када покреће истраживачке дилеме у вези са два мања сликарева рада. Није ли поред пет монументалних слика, наведених у каталогу, штампаном знатно пре отварања изложбе, Глишић учествовао са више изложених дела?

Четврта југословенска уметничка изложба, Београд 1912.

Југословенско уметничко сажимање и духовна солидарност испољени на изложби у Риму одјекнули су разговетним ехом у домаћој средини. Био је то морални подстрек да се упорније и трезвеније, с вером, подстакнутом европским признањем, настави делатност на југословенском уметничком зближавању. Приређивачки и уметнички неуспеси *Савеза Ладе*, запажени на изложбама југословенског сазива 1906. у Софији и 1908. године у Загребу, обележени протестним одсуством млађих уметника савремене ликовне праксе, били су јасно упозорење да се избегне сличан ризик. Бојазан од новог промашаја у организацији југословенске уметничке сарадње, посебно су подстицале самосталне, изван надлежности *Савеза* покренуте и приређене изложбе *Југословенске уметничке колоније, Српског уметничког друштва* и незваничног *Медулића*. Запажене по врлинама несумњиве ликовне смелости, ове манифестације указале су на потребу за преуређењем и преображајем уметничке сарадње.[61] У јавности се, стога, мења расположење: објективна критика осудила је суревњивост, нетрпељивост и самовољу старијих уметника у *Савезу Ладе*

60 Д. Митриновић, *Срби и Хрвати на Међународној Уметничкој Изложби у Риму*, Српски књижевни гласник 26, Београд 1911, 888.

61 Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе* 1904-1927, Београд 1983, 96-98.

и стала уз демократска гледишта млађе генерације стваралаца. У таквим околностима 1912. године Београд припрема Четврту југословенску уметничку изложбу. Посвећена *Културној заједници Јужних Словена*,[62] она је својим садржајним приређивачким и ликовним исходима у календару уметничких збивања озваничила модерно стваралаштво на југословенском тлу.

Уз учешће многих уметничких група различитих ликовних опредељења, изложба је постављена у просторијама новоподигнуте зграде Друге београдске гимназије.[63] У то време, смештена недалеко од Народног позоришта, на месту где данас почива палата *Политика*, поред обавезне наставе, служила је у сврхе јавне трибине, са програмом који ће доцније преузети Коларчев народни универзитет.

Када је 12. маја 1912. године краљ Петар I Карађорђевић предао изложбу јавности, мноштво посетилаца се суочило са призором, чији обим и разноврсност, није био у власништву њихове меморије. Више стотина радова, збуњивало је и мањину упућених, међутим, радозналост посетилаца и пажња критике усмерени су били на ликовне особености уметника групе *Медулић*.[64] Никло из клице *Југословенске уметничке колоније*, ово удружење окупило је српске, хрватске, словеначке, босанске и далматинске уметнике чија је ликовна пракса подразумевала разуђену делту уметничких токова од симболизма и сецесије, преко импресионизма и поентилизма, до експресионизма, фовизма и Сезанових принципа модулације боја и конструкције форме. Између осталих, у редовима *Медулића*, излагали су Леон Коен, Емануел Видовић, Владимир Бецић, Милош Голубовић, Тодор Швракић, Томислав Кризман, Иван Грохар, Матија Јама, Надежда Петровић, Бранко Поповић, Тома Росандић и Иван Мештровић у знатно скромнијем, стога и разумнијем издању неголи претходне године у Риму.

Позив да излаже са *Медулићем* Малиша Глишић је дочекао у расположењу које буди успомене на недавну прошлост. Пет година од изложбе *Југословенске уметничке колоније*, коју памти као надахнути посетилац, нашао се у друштву својих узора из младости (Грохар, Јама, Видовић) као равноправни учесник. По ћуди властитог избора из Рима је донео пет слика: *Пут на Монте Чирчео, Монте Теодорико* и три предела, чији топографски одређенији називи нису забележени у каталогу. Нису поменути ни појединачно у осврти ма известилаца који су, с мање или

62 Уп.: *Четврта југословенска уметничка изложба*, Београд 1912, 1. (каталог изложбе); Д. Тошић, *Додатак каталогу Четврте југословенске уметничке изложбе*, Свеске 18, Београд 1987, 126-128.

63 Између два рата, у поткровљу гимназије налазио се атеље Јована Бијелића који су похађали многи београдски сликари. Уп.: С. Тихић, *Јован Бијелић*, Сарајево 1972, 53.

64 V. Novak-Oštrić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“* 1908-1916, Zagreb 1962, 5-14.

више разумевања (и пажње) уочили Глишићеве слике. Књижевник Бранко Лазаревић, сасвим искрено, нема слуха за „пет тврдих, сувих, и безваздушних пејзажа, од којих *Монте Теодорико* изазива пажњу тиме што значи као целина. Остали су врло суви, једнолики, са радним 'жутим погледом' као основним који нешто мало подсећа на Стернена."[65] Безначајна по Глишићево стваралаштво, ова опаска као да извире из претходног Митриновићевог саплитања пред делима младог сликара. Усиљено и површно, Моша Пијаде у сликама открива недозрелост али, на утеху, и несумњив таленат.[66] У два маха исте садржине, сликар Јеролим Мише, с мање критичког но практичног искуства, бележи: „Малиша Глишић изложио је неколико пејзажа из римске околине. Поседује крепчине и свежине у схватању масе, док нема осећаја за даљине и дубине мора и етар неба. Умара вечито монотона интонација, вечно у свим сликама једнолично третирање нијанса. Без сумње поседује талента, само изгледа да се пре рада петрифицирао, што није добар знак за младог уметника. Чудновато је да не долази у Србију да слика пејзаже родног краја?"[67] Најближа сликаревој стваралачкој мисли, Надежда Петровић са симпатијама излаже своје утиске: „Малиша Глишић има талента, његови пејзажи, премда сувише пастозно сликани, имају израза у форми и тоновима. Предели су му и мотивски добро бирани и у рам унесени; контрасти тонова кадмијума и кобалта са ултра-марином су му често успешно изражени и хармонисани, нарочито онај, који представља неколико кадмијумских и циноберских кућа на сунцу, којима су у залеђају брда и небо топла љубичаста боја."[68]

Противуречан, неуједначен, каткад и одбојан став домаћих критичара пред делима Малише Глишића не треба да чуди. Већина извештача ликовних збивања још увек мисли и расуђује у категоријама академске уметности, чији неминовни залазак не жели да призна. Стога су њихова гледишта посвећена махом старијој генерацији стваралаца а тумачења у сфери пуке дескрипције; свако прекорачење устаљене, јавности докучиве ликовне праксе, доживљава се као јерес. Поглед на уметничко дело пресвучен је мреном одоцнеле естетске свести. Слојевито значење и духовне врлине слике, идеје да призори почивају на властитим феноменима, потреба да се сликарство ослободи калупа литературе, страна је и неприхватљива већини. Стога су њихови написи у суочавању са новим и непознатим појавама у сликарској пракси махом недоречени, немушти, када су млађи уметници у питању, често увредљиви, са пови-

65 Б. Лазаревић, *Четврта југословенска Изложба*, Реч, Београд, 21. VI 1912.

66 М. Пијаде, *О уметности*, Београд 1963, 61.

67 Ј. Мише, *Четврта југословенска изложба*, Пијемонт, Београд, 21.V 1912.

68 Н. Петровић, *Четврта југословенска изложба*, Штампа, Београд, 1. XII 1912.

шеним гласом упозорења и отрцаном препоруком да морају да још уче. У превирању и учесталом смењивању стваралачких замисли крајем XIX и на почетку XX века, у вреви разноврсних ликовних говора и плахом трагању за изразом и стилом, Надежда Петровић се савршено снаслази како у пракси, тако и теорији. У младости и сама жртва неумесне критике,[69] отпорна на неукост и неразумевање, свестрано креативна, она је и сликом и саветом разастирала светле ликовне хоризонте. У трезвеном разумевању токова савремене стваралачке свести, свесна да самосталност слике обистињују искључиво светлост, боја и форма, она савршено разуме и одобрава експерименте Малише Глишића у области дивизионистичке технике сликања, која подразумева контрасте боја, рељефну фактуру, склад светлосних вибрација и чврсту форму, суштинско усаглашавање вечног и пролазног.

Четврта југословенска уметничка изложба 1912. године у Београду означила је крај сликаревог италијанског периода. У одсуству писаних сведочанстава (оправдан истраживачки пропуст) о Глишићевом боравку у Риму поуздан доказ је, искључиво, мноштво сачуваних слика. Потекле из истог духовног крила, оне се, по физичкој величини, групишу у призоре малог формата и скупину монументалних размера. Првој групи мањих димензија, налик првенцу *Ташмајдан*, припадају *Стене I*, *Стене II*, *Пејсаж из Италије* и *Пејсаж са усамљеним бором*; ниско спуштеног хоризонта, колористички узнемиреног неба, усталасаног мора, оне су, несумњиво, предлошци за веће планове, ехо Глишићевог искуства у раду на позоришној сценографији. У тим сетним, готово романтичарским призорима, лишеним фигура да би се подстакла илузија осамљености, нараста плима меланхоличног расположења, које ће у платнима већих размера, досегнути свој разговетни облик. У сликама *Via Аріа*, *Монте Чирчео*, *Предео*, *Борови*, *Терађина*, Глишић је испољио искрена надахнућа „за пролазни тренутак једног одређеног осветљења", вештину да рељефном фактуром „која разликује планове, партије неба, земље и воде, преноси вибрирање светлости кроз устрептали ваздух."[70] Међутим, у метафизички напуштеним призорима, ослобођеним људског присуства и трагова њиховог постојања, на тим „бескрајним површинама неба и мора, Глишић је могао да развије свој метод сликања: он је зидао фактуру боје, испод ње подвлачио светлост и на сасвим другојачији начин од својих савременика користио четку, нож и прсте. Али, његови пејзажи с мора нису колористички разиграни и у осећању раздрагани сонети о сунцу и води, већ монохроме и суморне слике, којима је уместо боје важнија материја. Сасвим необично, оба пута кад се нашао на морским обалама,

69 П. (Петар Одавић), *Госпођица Надежда Петровићева. Изложба сликарских радова*, Нова Искра 9, Београд 1900, 288.

70 С. Живковић, *Београдски импресионисти*, Београд 1977, 98.

са Глишићем 1911. и 1912. у Италији, и са Миличевићем 1918. на Крфу, српски импресионизам је потонуо у таласима људске резигнације. Шта је то било тако фасцинантно, застрашујуће, у тој води и на том небу, какав је то знак? Светло је остало да гори још једино у Миловановићу, на Каприју. У Глишићу је оно 1911. и 1912. угашено морском влагом и залеђеном материјом која више личи на испуцану земљу жељну кише, него на море... Глишићеве ииталијанске слике су на граници очаја, а свет у њима је без наде."[71] Ако је уметничко стваралаштво, посебно сликарство, вештина мудрости предвиђања без доказа, а уметник, песник или сликар, личност пророчанских способности за видовито предсказање сутрашњице, онда у Глишићевим поентилистичким представама са обала Тиренског мора, оствареним у креативном трансу, треба видети чежњу за завичајем, још пре, меланхоличне слутње уткане у ликовне проповеди пред судбоносним догађајима у којима ће сликар бити учесник, сведок и жртва.

По затварању Четврте југословенске уметничке изложбе, Глишић је градској управи понудио неке од слика на откуп.[72] Одбијен без образложења, разумео је да естетска свест београдских општинара тавори у мраку њихових чиновничких столова и јаловој равни замрле уметничке критике као мерила вредности. Свикле на промашена улагања, ритуал из властите надлежности, градске управе, мимо промена персонала и протеклог времена, не мењају своје навике, а случај са антологијском збирком Павла Бељанског, на метафизичку утеху Глишићу, врхунац је београдског бирократског слепила.

Ратови

Ускраћен за продају слика, Малиша Глишић, међутим, није заборављен пред почетак балканских ратова. У септембру 1912. године у саставу је друге армије, где, уз своје колеге по струци, на дужности (у звању) ратног сликара, има историјски одговоран задатак „да буде најосетљивији, уметнички сведок најтежих часова свога народа."[73] Из тог времена првих Глишићевих ратних дана, сачувана је јединствена успомена, усамљени, непосредни траг његовом физичком изгледу: цртеж оловком што је овековечио сликарев лик у профилу, у униформи и под шајкачом, дело је његовог пријатеља, колеге и саборца Милоша Голубовића.

Покренут са идејом о коначном протеривању Турака са југоистока европског тла, Први балкански рат удружио је Србију, Грчку, Црну Гору и Бугарску. Прибранија од других, српска војска слави победе код

71 Л. Трифуновић, *Српско сликарство* 1900-1950, Београд 1973, 60.

72 С. Живковић, *Коста Миличевић*, Нови Сад 1970, 152.

73 Л. Трифуновић, *Ратни сликари* 1912-1918, Београд 1964, 4, у истоименом каталогу Војног музеја у Београду.

Куманова и Битоља, а затим, стиже у помоћ Бугарима приликом опсаде Једрена. Рат је окончан поразом Турске и примирјем склопљеним крајем маја 1913. у Лондону. Незадовољни одредбама међународног уговора о подели македонске територије, Бугари су у ноћи крајем јуна 1913. године напали Србију. Удружена с Грчком, српска војска излази као победник; мировним уговором склопљеним у августу 1913. у Букурешту, окончан је други балкански сукоб.

Кретање српске војске и њене победе Малиша Глишић прати под ратном опремом и са сликарским прибором. Из времена балканских војних сукоба, дакле, од септембра 1912. до средине 1913. године, сачувано је и данас приступачно на увид, десетак његових цртежа, неколико слика са кумановског ратишта и поједина дела из већег циклуса слика насталих приликом опсаде Једрена. Сачувани цртежи, ратом наметнуте тематике, којом га је задужила војна команда, сећају на Глишићево, у школи и на студијама запажено мајсторство; врлину да смишљеним, колико и вичним гестовима оловке (и туша), потеклим из руке надареног посматрача, сугестивно дефинише призоре из свакидашњице војних дејстава.

Неизбежна инспирација, у сликама уљем, доживела је знатне промене у односу на дела италијанског периода. Ратна скученост свела је слике на величине равне околностима у којима су настале. Слојевита структура, налик грађи ластавичијег гнезда, мења свој изглед. Сликар више не зида призоре са илузијом мозаичког ткања, већ се густа фактура, посебно у циклусу једренских слика, складно разлива у рељефне бразде, засејане лирским расположењем за боју, завејане мислилачким бдењем над патином времена и мренама векова. Трајно опчињен проблемима светлости Глишић се форми и боји својих слика посвећује дозрелим поетским рукописом у којем леже властита проживљеност и универзално разумевање вечне пролазности.

Стицајем околности који подразумева Глишићев ратни распоред, у садржај слика овог периода уводи се људска фигура. Својим ликовним особеностима и повесним смислом примерне су *Битка код Куманова* и *Ровови код Куманова*.[74] Превазилазећи документарни карактер и драгоценост историјског сведочанства, ова два уља на картону почивају на својеврсној архитектури композиције: низање војника – нишанџија у рову и складној перспективи, под плаветнилом јесењег небеског свода, испољава знамења ликовног (и естетског) савршенства, који ратну свакидашњицу вазноси у сфере пиктуралне поетике. Не мање, обе слике указују на Глишићеве, до ових призора, незапажене узоре. Удаљено њихово порекло, могућно је тражити у редовима стрелаца са асирских

74 В. Ристић, *нав. дело*, 308, упозорава на неусаглашеност хронологије историјског догађаја са сигнатурама слика и нуди могућна образложења.

рељефа; временски ближи пример је извеснији јер се у њему назире сликарево поштовање за Франциска Гоју. Сродан шпанском мајстору у тематском смислу кад слика ужасе рата, Глишић својим кумановским сликама, читав век доцније, призива *Трећи мај 1808. у Мадриду* (*Стрељање на планини Принципе Пио*), кад чини омаж класику сликарства.

Већина доступних слика Малише Глишића из времена балканских ратова (обе кумановске, призори са опсаде Једрена, *Мртва стража*, *Војници око казана*, *Бојно поље*, *Војнички ручак*, *Црни врх – кота 1050*, *Маневри*), растерећене немилих сцена, указују на ток ратовања и по краљевину Србију повољне исходе. Брижљиво сликане и уредно сигниране, оне носе спокој и стрпљење уметника који ратује на победничкој страни. Уз десетак цртежа и мноштво слика за које се са извесношћу зна, стиче се утисак да је Глишић у балканским сукобима промишљао и предвиђао своју самосталну изложбу. Непосредни догађаји уверавају у ту чињеницу.

Крај ратовања и одредбе мировног уговора враћају Србију у пређашње стање; поштеђен разарања, Београд ужива спокој уравнотежене свакидашњице. Страначка надмудривања и политички маневри, на једној, а културна и уметничка врења, на другој страни, образују панораму јавног, духовног и стваралачког живота. У таквим приликама Малиша Глишић припрема своју прву званичну самосталну изложбу. Окончане студије у Риму, храбро држање у ратовима и, посебно, тематика слика, које сећају и славе победе српске војске, обезбедили су му изложбени простор раван његовој уметничкој величини. У свечаној сали Друге мушке гимназије, током месеца маја 1914. године, Малиша Глишић је представио четрдесетак својих радова.[75] Каталог изложбе, ако је публикован, није пронађен, а на основу броја изложених слика, претпоставља се да је изложба имала ретроспективни садржај: поред призора из балканских ратова, изложена су дела из времена школовања и монументалне панораме италијанског периода. Изложба таквог опсега и значаја, међутим, забележена је узгред, у површним извештајима појединих београдских листова.[76] Изостала су и критичка гледишта: углед, величина и знамење изложбе подозревали су бојазан известилаца да своје неразговетне утиске пошаљу у јавност.

Признања су дошла, међутим, са друге стране. Током изложбе, „неколико радова са положаја при опсади Једрена“ откупио је Крум Г. Чапрашиков, бугарски посланик у Београду.[77] Када се размотре истине из непосредно завршених балканских ратова, овај се гест сасвим трезвено

---

75 П. Васић, *нав. дело*, 152.

76 аноним, *Уметничка изложба*, Пијемонт 12. v 1914; аноним, *Изложба слика*, Политика 17. v 1914; аноним, *Изложба слика*, Штампа 24-26. v 1914.

77 аноним, *Уметничка изложба*, Пијемонт, Београд, 12. vi 1914.

схвата као израз националне суревњивости ратоборних суседа.[78] Подстакнути и овим случајем, који подразумева нежељену сеобу слика у Софију, надлежни узвраћају: „Министарство просвете откупило је неколико ратних слика г. Малише Глишића. Министарство је ове слике поклонило гимназијама у унутрашњости Србије.“[79] Неочекиван, изненађујући поступак ресорног министарства, посебно одлука о додели слика школама, има прерушени смисао и скривено значење. Србији прети нови рат, његов праг је на Дрини, а гимназије су неисцрпан извор бораца и добровољних болничарки; сврха поклоњених слика је васпитни чин, који свој ехо назире у општем отаџбинском расположењу и патриотској готовости.

Немо држање критичке речи на једној и уносна продаја слика на другој страни поједностављена су обележја у расуђивању о Глишићевој ретроспективи. Са упадљивим супротностима, међутим, сликар није имао када да се забавља. Непосредно по затварању изложбе, крајем јуна 1914. године, у Сарајеву су испаљени хици, који ће вишегодишњу анексиону кризу изродити у светски рат, уводно искушење европског хуманизма у XX веку. Неколико дана пре званичне објаве, крајем јула, сликар подсећа врховну команду: „За време ратова 1912-13 год. решењем Господина Начел. Врх. Команде Бр. 86. мца Септембра 1912. год. узет сам за ратног сликара и одређен при II армији и сво време био на бојном пољу.

Пошто је сада рат са Аустро-Угарском то сам слободан пријавити се и умолити Госп. Начелника Штаба Врх. Команде да ме и овом приликом одреди за ратног сликара и упути на војиште и у исто време слободан сам умолити за објаву по којој би имао право на слободно кретање по положајима и права на принадлежности које сам имао прошлих ратова 1912-13 год.“[80]

Наредба Живојина Мишића сврстава Малишу Глишића у редове Друге армије, која под командом Степе Степановића, распоређена на тлу Мачве, ишчекује битку на Церу. Крајем августа 1914. године поражени се повлаче; српска војска слави победу уз знатне губитке људства. У звању које му је додељено Глишић је непосредни учесник и сведок ратних исхода; стваралачка способност предвиђања, прожета искуствима из балканских ратова, међутим, учинили су га неспокојним. Почетни успеси нису га преварили. Све већом очигледношћу уверавао се, умишљао и слутио апокалиптичне последице. Метафизичка стрепња, испољена у италијанским призорима, суморним сликама „на граници очаја, без наде“, остваривала се брже од предвиђања и суровије од предсказања. Много пре

78 П. Васић, *нав. дело*, 153.

79 аноним, *Откупљене слике*, Штампа 26. VI 1914, Београд.

80 Архив Војноисторијског института, Фонд Војске Краљевине Србије, кут. 10, фасц. 2, 10/1.

других, схватио је да се налази пред отвореним вратима пакла. Јава ратне свакидашњице немилосрдно је разарала његову, чинило се несаломиву вољу. Захваћен очајањем, рвао се са животном противуречношћу. У хаотичном размишљању бљештала је блиска прошлост, окончане студије, самостална изложба, јавна признања и продаја слика; пред њим се, у свакодневном крстарењу кроз ужас, указивао сумрак посрнулог хуманизма, назирао је „утваре, ватре, вар", суочио се с тишином која вибрира у ишчекивању самртног крика.

Немоћан да се одупре приливу сабласних искушења, скршен првим знацима опаке бољке и њеним напредовањем, утеху и заборав тражи у алкохолу. Средином септембра 1914. године у Липолисту, залутале свести и обманутих чула, лишен самоконтроле, чини изгред. По пријави Степе Степановића, о прекршају дисциплине одлучује Живојин Мишић: сликар је „уклоњен са војничке просторије и упућен у место свога сталног становања у Београду."[81]

Подједнако цивилни, колико и војни порок, у историји ратовања често и злоупотребљен, алкохол и његове последице у Глишићевом испаду, војвода је покровитељски размотрио, не без увида у сликарево примерно држање у балканским окршајима и примењиве врлине његових ратних призора. По свом облику и сврси, изречена казна неодољиво је наликовала медицинском упутству о нужности терапије.

Рат је настављен са променљивом срећом и честим прегруписавањем у оквирима заграђених страна. У касну јесен 1914. године Малиша Глишић учествује у одбрани Београда.[82] Када су, међутим, по свом устаљеном обичају да без објаве препадају српску територију, средином октобра 1915. године бугарске трупе, сврстане на страни Аустроугарске, напале са истока, Глишић се са војском повлачи на југ, у ширу област Ниша, куда су, знатно раније, у безбедним околностима, избегли политички врхови. Судећи по развоју догађаја, на том подручју се затекао крајем октобра исте године када је град окупиран.

Две доступне слике и по много чему необичан садржај некролога, усамљени су и за сада једини трагови о Малиши Глишићу након повлачења из Београда. Невелике по формату, обе слике су из 1915. године; поред временске усаглашености, прожете су истоветним побудама и ликовним поступком. Хоризонт је узнесен у врх призора где се указује нијансирани колорит ведрог неба. Прва, под називом *Ратни плен*, којем цинизам препоручује преиначење у *Ратни профитер* или *Доручак на трави*, припада ратном жанру: у чељусти балканског вука-лешинара ишчезавају земни остаци палог војника. Оглодане кости руке и ноге сабласно беласају у океру ниског растиња. Запрепашћујућа ратна јава,

81 Архив Војноисторијског института, Фонд Војске Краљевине Србије, кут. 83, фасц. 2,10/11.

82 П. Васић, *нав. дело*, 151-152.

обистињена натурализмом мучне садржине, није без старије књижевне паралеле. Подударност с литературом Емброуза Бирса, сведоком и учесником у грађанском рату Сједињених америчких држава (1861-1865), наметљиво је несумњива. Мања разлика је у другој врсти звери и њеном прождрљивом гесту; у литерарној слици, америчка дивља свиња рије по утроби рањеног наредника.[83] Није познато, готово је невероватно да је Глишић могао да зна за приповетке америчког писца; извесно је, међутим, да независно један од другог, у различита времена а истоветним поводима, са иронијом која се храни гнусним, и писац и сликар поклапају своја надахнућа бездушном ратном орнаментиком.[84]

Меланхолично расположење, немоћ да се одупре неизлечивој зарази, исцрпно обележава друга слика: пали српски војник, у агонији распетих руку и лица окренута к небу, лежи у светлости и раскоши србијанског пејзажа. Помиреност са судбином и наговештај неизбежног Малиша Глишић решава илузијом одјавног филмског кадра: на зеленом одру ливаде, у жељи да стваралачки предухитри неминовно, илуструје пројекцију властите смрти.

На тај час није дуго чекао. Писани, од три наведена извора, некролог с краја децембра 1916. године, као вербални наставак претходне слике, сада смештене у суморну јесен, скрушено извештава: „Био је мутан јесењи дан. Небо је било мрачно и тужно као да је и оно молило последње часке душе, која га је тако често престављала у лепим контурама његовог небеског плаветнила.

На малом војничком креветцу покривеном прљавим чаршавом, на коме је толико прије њега испустило своју идеалну душу, обрањену на разним пољима части и славе, лежао је наш Малиша.

Мало јастуче, чија се боја већ не распознаје, било је једино узглавље које је подупирало дугачку главу са већ упалим очима, дугом бујном плавом косом, зашиљеним мршавим носем и мрачним и тужним погледом, који је гледао негде далеко. Очни капци црнкасти спустили су се немарно на утрнуле очи... Образи блиједи и испијени од боловања. Преко једног војничког ћебета измрљаног крвљу висиле су двије дуге суве кости са дугачким ушиљеним прстима од само још костију и коже са прљавим дугачким ноктима, офарбаним још на по неком мјесту сликарском бојом.“[85]

---

83 Приповетка *Coup de grâce*, у књизи: Е. Бирс, Необичне приче, Београд 1965, 25.

84 Бирс и Глишић деле сличну судбину: нису познати датуми њихове смрти нити почивалишна места.

85 -слав. (Јурај Оршић-Салветићки), *Сликарева смрт* - † *Малиши К. Глишићу,* Београдске новине 15. XII 1916. Аутор некролога је одговорни уредник *Београдских новина*, које су публиковане за време окупације Београда, у Првом светском рату. Зна се и за његову књигу *На коњу и у рову*, Београд 1917, која га, збирком ратне прозе, представља као ратног репортера. В.: В. Драговић, *Српска штампа између два рата*, Београд 1956, 336.

У ништавило „прохладне ноћи“, поетски расположени тврде „прве спокојне ноћи“, по ћуди календара и вољом судбине, Малиша Глишић се отиснуо безмало сажимајући тридесети рођендан са датумом смрти.

На војничкој постељи почивао је спокојан и равнодушан; разоружан, ослобођен ровова и ратовања, лишен страха и стрепњи, исцељен, заувек избављен. Са честицама боја на прстима, знамењем да је сликао до последњег даха јер је веровао да му од тога зависи голи живот, Малиша Глишић је зашао у несагледиву алеју сенки, стравичну, до краја недокучиву заоставштину Првог светског рата.

Post scriptum

Рођен 6. новембра 1886. године у Бађевцима недалеко од Београда, Малиша Глишић, претпоставке су неизбежне, проводи безбрижно детињство у пејзажу нетакнуте завичајне природе. Окружен својим првим друговима, скромне животне околности не опажа, понесен безазленим играма. Прескакање туђих плотова, брање зеленог воћа, клис и пиљци, узбуђења пред пролећни пљусак и омађијано ишчекивање спектакуларне појаве дуге, купања, увек кришом, у оближњем потоку или водојажи, санкање на завејаној падини, ритуални су „рани јади“ његове свакидашњице; после вечере, отац Коста, сеоски учитељ, чита, можда рецитује, стихове Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, Војислава Илића. Радознали Малиша, прекида очеву лирску параду; тражи тумачење мистерије дуге. На рубу сна чује, али не разуме: дуга је чаробна игра боја у преламању светлости, а боје су светлост на различитим таласним дужинама...

Сеоску идилу прекида сеоба породице у Београд. Средином последње деценије XIX века средње образовање стиче у гимназији „Вук Стефановић Караџић“. Оближњи *Јевремовац* пореди са пејзажима Бађеваца. На часовима гимнастике, лаке телесне грађе, наговештене у обреду крштења, па стога, брзог корака и хитрог скока, у непогрешивом запажању школских другова, добија надимак *Кенīур*.

Гимназијско школовање, са добрим успехом и *пēтицом* из цртања, завршио је непосредно по атентату, којим је обављена смена династија. Мање од убиства краљевског пара, јавност се запрепашћивала обликом испољеног зверства. Недокучива су Глишићева размишљања о овом догађају; утисак је, пошто се није везивао за удружења или групе, да на политичка превирања гледа с презиром, можда огорчен што се страначким ујдурмама даје значај који не заслужују. Вештина лицемерне употребе других била је страна његовој природи; трезвено се управљао за својом природном вештином. Уписао је сликарску школу. Моћ запажања, цртачку обдареност и стваралачке слободе испољио је на првим часовима:

у ласкавој представи Бете Вукановић, прерушеном ликовном флерту, почивало је младалачко, вертеровско занесењаштво.

Сасвим спонтано, у складу с властитом уобразиљом, на Првој југословенској уметничкој изложби и пред платнима словеначких уметника открива сликарске узоре. Пунолетство и рану стваралачку зрелост прославио је призором *Ташмајдан*, којим српско сликарство обележава свитање импресионизма.

С временом и сменом догађаја бледе сећања на свирепе истине преврата. У првој деценији прошлог века, Београд прераста у просвећено средиште. Свестрани развој духовног и стваралачког живота удружује Јована Скерлића, Богдана Поповића, Бранислава Петронијевића, Јована Цвијића, Божидара Кнежевића, Михаила Валтровића, Милоја Васића, Јована Дучића, Милана Ракића, оснивачку посаду *Ладе*, знамените сликаре, скулпторе и архитекте. Културноуметничку вреву обистињују предавања, концерти, позоришне представе, изложбе, прве филмске пројекције; отварају се разноврсне уметничке школе, расписују конкурси за архитектонска решења и уметничке споменике. Паркови се украшавају скулптурама, по улицама ничу урбанистички брошеви (*Хотел Москва*, *Управа фондова*, *Београдска задруга*). У сенци београдског „златног периода", у његовом наличју су Домановићева сатира, тајно деловање *Црне руке* и пророчански песимизам Владислава Петковића Диса.

У таквим околностима Малиша Глишић ишчитава и пореди садржаје *Српског књижевног гласника* и часописа *Дело*, са изоштреном пажњом листа илустроване странице *Нове искре*. Почетком 1907. године, на изложби *Југословенске уметничке колоније* обнавља сећања на сликарске узоре. У мају исте године самоуверено излази у јавност: дванаест својих слика поставља у излоге београдских радњи на Теразијама и Кнез Михаиловој улици.

Расположење средине према изложби, однос до којег се може са извесношћу доспети је двојак. На једној страни је равнодушност критичке речи, опора истина што ће се временом, од прилике до прилике, за живота сликара и дуго после његове смрти, испољавати од крајњег неразумевања до безочног заборава, који својом учесталошћу неодољиво подсећа на заверу. С друге стране је гледиште надлежног министарства: изложба препоручује аутора за стипендију у иностранству. У октобру 1908. године Малиша Глишић је на минхенској академији; као почетник, усавршава вештину коју му је одредила судбина. Имајући у виду и време проведено на часовима код Бете Вукановић, чињенице су необориве: у темељима Глишићевог сликарства је немачка цртачка традиција.

За време летњих ферија 1909. године прихвата понуду београдског Народног позоришта; са искуствима у сценографском раду и правовременим препорукама отиснуо се на студије у Италију, докопао се тла својих сликарских снова, озарен порозном светлошћу Медитерана. Учи-

тан у штиво Ежена Шеврела о симултаном контрасту, обавештен о пракси Жоржа Сераа и Пола Сињака у области постимпресионистичког експеримента, Малиша Глишић се практично упознао и непосредно осведочио у врлине оптичког изазова пред платнима Ђованија Сегантинија, италијанског следбеника француских родоначелника неоимпресионизма.

Временски узастопне изложбе, 1911. у Риму и 1912. у Београду, данас је то јасније но онда, гласно су сведочиле да се Глишић, после минхенског тумарања, вратио „својим правим изворима, себи и својој стварној природи. Као у сну, у магновењу, у грозници, за непуне две године, он је створио зрело сликарско дело, које се и вредношћу и експериментом налази у самом врху српског импресионизма. Начин како је Глишић сликао светлост битно се разликује од поступка Надежде, Миловановића и Миличевића: раздвајање светлости изведено је пастозном, 'чупавом' фактуром која је по слици распоређена тако да даје утисак преливања. Порекло овакве зелене и жуте светлости слојевите структуре, која га толико одваја од групе српских импресиониста, налази се у самосталним експериментима које су надахнули ииталијански мајстори, а пре свега, сецесионизам Сегантинија. Глишићева густа и брутална фактура, у којој видим првог претечу енформелу и структуралном сликарству, уводи нови сензибилитет у настанак и доживљај слике: то су тактилне вредности које делу дају нову димензију, непознату његовим српским савременицима. Истовремено, у тим густим и влажним масама остварено је спектрално и аналитичко разливање светлости, слично дивизионизму, с тим што се мешање боја не одвија оптички, у посматрачевом оку, ни на палети, већ на платну, непосредно, током сликања. *Пут на Монте Чирчео* (1912), *Предео из Италије* (1911) или *Пејсаж с мора* (1911) доносе једну поруку коју српски импресионизам, на жалост, није следио. Са овим сликама затворене светлости која просијава, искри, испод тешког потеза и нагомилане боје, српски импресионизам је стигао и на морске обале, да оствари свој сан о води и сунцу."[86]

Особеним поступком, који тежи да опонаша природне узоре, какви су нежно таласање бонаце, благо лелујање пшеничних поља, мозаички склоп рибље крљушти, посебно, склад у грађи ластавичијег гнезда, Малиша Глишић је самоуверено управљао српско сликарство ка врховима европске уметничке праксе.

Балкански војни окршаји и служба у звању ратног сликара упутили су Глишићево стваралаштво ка новим искушењима. Из ратова се вратио са мноштвом слика, које ће, уз претходне, италијанске пејзаже,

86 Л. Трифуновић, *Српско сликарство* 1900-1950, Београд 1973, 59-60.

изложити на својој ретроспективи 1914. године у Београду. У циклусу слика насталих приликом опсаде Једрена, у приморју Тракије, Глишић је свој особени, слојевити ликовни поступак подвргао епсколирском расположењу у којем су се складно прожимали древно и свакидашње, вечно и пролазно.

Почетак светског рата вратио је сликара на фронт. Већ првих дана, мимо почетних успеха српске војске, скрушен здравственим слабостима, па стога и мрачним слутњама, слика последње призоре, који су, подједнако, цинична осуда рата и наговештај властитог краја. Крајем јесени 1916. преминуо је на подручју Ниша, где је и сахрањен. Место гроба није познато.

У траг физичком изгледу Малише Глишића доспева се увидом у цртеж, што га је, пред почетак балканских ратова према сликаревом лику у профилу, начинио Милош Голубовић. Поређењем цртежа са одговарајућим фотографијама, Глишић је препознат на заједничкој слици ученика *Српске цртачко-сликарске и уметничко-занатске школе* из 1908. године. На основу ова два извора (двадестдвогодишњег ђака и двадесетшестогодишњег ратног сликара) потврђују се сећања његових савременика: био је висок, мршав, дугог врата и дугуљастог лица, под бујном плавом косом, широког чела и танког носа над рашчешљаним брковима.

Што се Глишићеве природе тиче, сећања савременика да је био особењак, увек закопчан, повучен, свадљив, неуротичан, укратко, непријатан човек, у потпуности демантује садржај некролога. Обредна дирљивост текста, међутим, не подозрева чињенице. О сликаревом карактеру сведочи особа која га присно познаје и памти у различитим околностима. Несумњиви су пишчеви изрази поштовања за сликарево гордо држање у ратовима, оданост пријатељима, безазлену искреност и отворену предусретљивост, за његову нежну и осетљиву душу склону тузи али и орну за весеље. Суд о Глишићевом понашању и поступцима, до којих сазнања допиру, у сведеном исказу је изричит: сликар није био особењак, његово животно и стваралачко бдење почивало је на искреном занесењаштву, на жељи да се поистовети са сликарством. Самосталан и самоуверен, доследан и носталгичан, отпоран на неразумевање, ведар и меланхоличан, осетљив на жртве и своје слабости, скрушен и саркастичан, до краја привржен уметности – атрибути су његовог духовног портрета.

На самрти, у додиру с вечним, гасили су се несвакидашњи дух, поштење родољуба и животна страст, нестајао је пажње достојан човек, истоветан са својим европским савременником, чију је судбину, непосредно по ратној пустоши, са дубоком хуманистичком одговорношћу, Херман Хесе тумачио као општи појам: „ево човека, ecce homo, уморни, похлепни, дивљи, детињасти и рафинирани човек нашег позног времена, умирући Европљанин који тежи смрти: профињен од многих чежњи, болестан од многих порока, прожет одушевљеним сазнањем о својој пропасти,

спреман за сваки напредак, зрео за сваки корак уназад, сав у жару и сав посустао, овисан од судбине и бола као морфиниста од отрова, усамљен, испражњен, прастар, Фауст и Карамазов у исти мах, животиња и мудрац, до краја огољен, лишен частољубља, сасвим наг, обузет детињим страхом од смрти, а ипак спреман да умре.“[87]

Текст о Малиши Глишићу посвећен је сећању на моје родитеље Ксенију и Симу.

87 Х. Хесе, *Аутопортрет*, епилог приповетке: *Клинсорово последње лето*, Изабрана дела Хермана Хесеа 4, Београд 1985, 282-283. Приповетка је први пут објављена 1920. године у Берлину.

Dragutin TOŠIĆ

MALIŠA GLIŠIĆ

Summary

The youngest in the generation of the first Serbian impressionists, Mališa Glišić was born in Baćevci in 1886. He finished his school studies at the gymnasium in Belgrade. His power of observation and the gift to draw led him to the painting school of Beta and Rista Vukanović. His impressions at the First Yugoslav Art Exhibition in 1904, permanently bound him to painting; he discovered his pictorial models in the canvases of Slovenian impressionists. At the end of that year, he painted the Tašmajdan, the work that Serbian art celebrates as the dawn of impressionism.

The exhibition he arranged in the shop-windows of well known Belgrade firms was his recommendation for a scholarship abroad. From 1908, Mališa Glišić studied at the Munich Academy in the class of Hugo Habermann, where he worked on perfecting his drawing skills. The Munich environment, however, failed to satisfy his need for the bright light that would illuminate the painter's impressionistic emotion.

During the summer holidays of 1909, he accepted an offer from the National Theatre in Belgrade and tried his hand as a stage set designer. The busy life of the theatre and the acquaintances he made there enabled him to continue his painting studies in Rome, where he finally grasped what was to become the foundation of his dreams as an artist, he saw the canvases by Segantini, understood the optical challenges of simultaneous contrast and painted some post-impressionist (divisionist) canvases that are unique in Serbian art. Around that time, he became a member of the Medulić group, with whom he exhibited in Rome in 1911, and in Belgrade in 1912. The Balkan wars awakened an obligation in Mališa Glišić. As a war painter, he recorded the horrors of destruction and the darker side of human nature.

For his services to his country and to art, a big retrospective exhibition of Glišić's works was staged in 1914. On the eve of the Great War, the exhibition drew no comment; the artist was once again at the front lines, and his visual notes were stripped of hope. The first world-scale slaughter was launched. The painter retreated southwards with the army. At the end of 1916, his fingers smeared with paint, he died while the light of his art touched the darkness of war, in the area of Niš.

Unique for his work, alone in his painting procedure that emulated natural models as they were - the gentle ripples of calm water, the mild swaying of the wheat fields, the mosaic structure of fish scales, harmony in the fabric of a swallow's nest, Glišić heralded the future of structural painting and the euphoria of the informel.

ХРОНОЛОГИЈА

1886.	новембар	6.	рођен у Бађевцима
1903.	јуни	15.	завршио средњу школу у Београду
1903.	септембар		уписао приватну сликарску школу у Београду
1904.	новембар-децембар		насликао *Ташмајдан*, своју прву слику
1907.	септембар		изложба у београдским продавницама
1908.	октобар	13.	уписао студије на академији у Минхену
1909.	октобар		на дужности сценографа у београдском Народном позоришту
1910.	октобар		студије на академији у Риму
1911.	март	23.	учествује на Међународној изложби у Риму у српском павиљону
1912.	мај	15.	излаже на Четвртој југословенској уметничкој изложби у Београду, завршава студије у Риму
1912.	септембар		балкански ратови
1913.	мај		ратни сликар друге армије Куманово, Једрене
1914.	мај	17-27.	ретроспектива у Другој мушкој гимназији у Београду
1914.	август	2.	први светски рат, ратни сликар друге армије
1916.	децембар		умире у Нишу.

КАТАЛОГ СЛИКА

1. Ташмајдан, 1904.
уље на картону, 13 x 20 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић 904.
Музеј града Београда

2. Попов конак у Топчидеру
1907, Београд

3. Аулија (женски портрет)
1907, Београд

4. Сељанчица
1907, Београд

5. Мотив са Саве (Београд), 1906.
уље на картону, 19,5 x 28,5 см.
сигн. д. д.: М Глишић 906
Народни музеј Београд

6. Фишеклије
1907, Београд

7. Светитељ
1907, Београд

8. Кула
1907, Београд

9. Мотив са Топчидерске реке
1907, Београд

10. Улица у Јеврејској махали
1907, Београд

11. Део Калемегдана
1907, Београд

12. Зимско сунце
1907, Београд

13. У самоћи
1907, Београд

14. Морски таласи, око 1911.
уље на картону, 14 x 24 см.
вл. М. Јовковић

15. Стене I, око 1911.
уље на платну, 21,5 x 33 см.
сигн. д. д.: М. Глишић
вл. М. Јовковић

16. Стене II, око 1911.
уље на платну, 16 x 22,5 см.
вл. М. Јовковић

17. Пејсаж из Италије, око 1911.
уље на платну, 12 x 15 см.
вл. Симона и Вукашин Чупић

18. Брдски пејзаж I
уље на картону
вл. М. Јовковић

19. Брдски пејзаж II
уље на картону
вл. М. Јовковић

20. Пејсаж са усамљеним бором, око 1911.
уље на картону, 13 x 20 см.
сигн. позади: Малиша К. Глишић
вл. М. Јовковић

21. *Предео из Рима*, 1911.
уље на платну, 65 x 89,5 см.
сигн. д. д.: Мал. К. Глишић 911
Музеј савремене уметности, Београд

22. Предео с мора (Монте Чирчео), 1911.
уље на платну, 122 x 86 см.
сигн. д. д.: Мал. К. Глишић M. Circeo
Народни музеј, Београд

23. Предео (Острво), 1911.

уље на платну, 65 x 140 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић 911
Народни музеј, Београд

24. Предео из Рима – Виа Аппиа, 1911.

уље на дасци, 22 x 35,5 см.
Народни музеј, Београд

25. Пасторела

1911, Рим

26. Раконто

1911, Рим

27. Монте Санти 'Анђело

1911, Рим

28. Gioia dei bambini

1911, Рим

29. Понте дел Салваторе (Terracina)

1911, Рим

30. Монте Теодорико

1912, Београд

31. Предео из Италије – Terracina, 1912.

уље на платну, 89 x 170 см.
сигн. д. д.: Мал. К. Глишић 912
Terracina
Народни музеј, Београд

32. Борови, 1912,

уље на платну, 43 x 76 см.
сигн. д. д.: Мал. К. Глишић 912
Спомен-збирка Павле Бељански,
Нови Сад

33. Могила Екмечкеј код Једрена, 1912.

уље на дасци 19 x 26 см.
сигн. д. д.: М. Глишић
Музеј савремене уметности, Београд

34. Земуница српских војника код Једрена, 1912.

уље на дасци, 19 x 26 см.
сигн. д. д.: М. Глишић
Музеј савремене уметности, Београд

35. Предео с кућама, 1912.

уље на платну, 25,5 x 36 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић Г – 912
Вл. Д. Јеротић

36. Предео из околине Једрена

вл. Д. Јеротић

37. Снег на Једрену

(према Вери Ристић)

38. Утврђење Шајтан-Торлу

(према Вери Ристић)

39. Карађоз-Табија

(према Вери Ристић)

40. Предео, 1913.

пастел на хартији, 60 x 161 см.
сигн. д. д.: Мал. К. Глишић 913 -VII-
Народни музеј, Београд

41. Позадина у рату, 1913.

уље на картону, 25,5 x 29,5 см.
сигн. д. д.: МК Глишић 913
вл. породица Трифуновић

42. Комора, 1913.

уље на картону, 38 x 45 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић 913 Пећ

43. Мртва стража, око 1913.

уље на картону 13 x 19,6 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић
Народни музеј, Смедеревска Паланка

44. Битка код Куманова, 1913.

уље на картону, 13 x 22,5 см.
сигн. д. л.: М. Глишић 913
Народни музеј, Београд

45. Ровови код Куманова, 1913.

уље на картону, 15 x 23,5 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић 913
Народни музеј, Београд

46. Црни Врх – Кота 1050, 1913.

уље на дасци, 19 x 26 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић X 913 Црни Врх
Народни музеј, Београд

47. Утопљеник и врба, уље

(према Павлу Васићу)

48. Пејсаж, 1915.

уље на картону, 19,5 x 25,5 см.
сигн. д. л.: М. Глишић

49. Муратово тулбе, 1915.

уље на картону, 21,5 x 17 см.
Народни музеј, Београд

50. Ратни плен, 1915.

уље на картону, 18,5 x 25,5 см.
сигн. д. д.: М. К. Глишић 915

51. Пали ратник, 1915.

уље на картону, 22 x 33 см.
сигн. д. д.: М. Глишић 915.

52. Цар Лазар, око 1916, уље

1940, Београд

За слике без техничких података, до којих се у истраживању није доспело, наведени су година и место излагања.

КАТАЛОГ ЦРТЕЖА

1. Сликарка и модел, 1903.
оловка 21,5 x 27 цм.
сигн. д. л.: МГ 1903.
Музеј града Београда

2. Мушки акт
оловка, 37 x 27 цм.
Музеј града Београда

3. Женски акт
оловка, 37 x 27 цм.
Музеј града Београда

4. Два акта и четири скице глава
оловка, 27 x 36 цм.
сигн. д. л.: Малиша Глишић
Народни музеј Београд

5. Седећи акт с леђа
оловка, 27 x 36 цм.
сигн. д. л.: Малиша Глишић
Народни музеј Београд

6. Лежећа женска фигура
бајц на папиру, 35,5 x 27 цм.
сигн. д. д.: М. Глишић
Народни музеј Београд

7. Лежећи дечачки акт
оловка, 35,5 x 27 цм.
сигн. д. д.: М. Глишић
Народни музеј Београд

8. Клечећи женски акт
оловка, 27 x 35,8 цм.
сигн. д. л.: Малиша Глишић
Народни музеј Београд

9. Полулежећи женски акт
оловка, 27 x 36 цм.
сигн. д. л.: М. Глишић
Народни музеј Београд

10. Стојећи женски акт
оловка, 27 x 36,5 цм.
сигн. д. л. : Малиша Глишић
Народни музеј Београд

11. Автопортрет (карикатура)
сангвин
(према Павлу Васићу)

12. Студија главе
оловка
(према Вери Ристић)

13. Предео са насељем
туш, 16,4 x 26 цм.
Музеј града Београда

14. Кровињара
оловка, 18,8 x 26,7 цм.
Музеј града Београда

15. Војници
оловка, 27 x 23,5 цм.
Музеј града Београда

16. Војник на стражи
оловка, 34,2 x 18,7 цм.
Музеј града Београда

17. Група војника
оловка, 15,5 x 21,5 цм.
Музеј револуције Београд

18. Војник на стражи
оловка, 33 x 17,5 цм.
Музеј револуције Београд

19. Једрене, 1912.
туш, 15,5 x 22,5 цм.
сигн. д. д.: Секјил-Једрене 27. XI 1912
М. К. Глишић
Музеј револуције Београд

Господину Министру Просвете и Црквених Послова

Године 1903. свршио сам четири разреда Реалке, као што се види из поднесеног Сведочанства о Нижем Течајном Испиту.

Пошто сам сиротног стања, стога најучтивије молим Господина Министра, да ме изволи примити за службеника /практиканта/ при Министарству, обећавајући, да ћу поверени ми посао отправљати на задовољство свих претпостављених ми.

У нади, да ми Господин Министар неће молбу одбити, остајем

12 Маја 1907 год
у Београду.

Покоран
Малиша К. Глишић

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ
И ЦРКВЕНИХ ПОСЛОВА

П. Бр. 6955
Примљено 12. Маја 1907.
У БЕОГРАДУ

Вредан је пажње.
П. В.

Архив Србије, Министарство Просвете, ф. 19, р. 82, 1907.

Гимназија
Вука Стеф. Караџића
Број уписнице
9.

С В Е Д О Ч А Н С Т В О
о нижем течајном испиту

Малиша Глишић рођен 6. новембра 1886. год. у Бађевцима /окр. београдски/, вере православне, положио је нижи течајни испит у овој школи 1903. школске године и
показао овај успех:

Веронаука	добар
Српски језик	добар
Немачки језик	добар
Француски језик	-
Земљопис	добар
Историја Срп. Народа	добар
Јестественица	-
Хемија с Минер /алогијом/	добар
Математика	добар
Цртање	одличан
Гимнастика	-
Певање	добар

Четврти разред учио је у разреду ове Гимн. од 1902 / 3 год.
Владање добро, вредноћа марљив.
у Београду, 15. Јунија 1903 год.

Разредни старешина,
Чед. Петровић
суплент

Директор,
Ср. Ј. Стојковић

Архив Србије, Фонд Министарства просвете ф. 19 – р. 82 / 1907.

УПИСНА КЊИГА
Студената Краљевске академије ликовних уметности започета
13. октобра 1884.
/извод у преводу/

Редни Број	И М Е	Место рођења и заним. родитеља	Ста-рост	Специјалност	Д а т у м						Примедба
					Пријема			Иступања			
					год.	месец	дан	год.	месец	дан	
3525	Глишић Малиша	Београд Отац: учитељ † Православне вероисповести	21	Цртачки отсек Вон Хаберманн	1908	Окт.	13				

В.: Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1960, 275.

Рачун од 15. x 1909. године за „два предела“

Архив Србије, *Народно позориште*, Несистематизована грађа за 1909. годину.

Уп.: В. Краут, *Сценографи Народног позоришта у Београду до* 1914, Годишњак града Београда XIV, Београд 1967, 322-323.

Записник са седнице Одбора општине београдске
(извод)

„Одлучено је да се од Милоша Голубовића откупи рад ‘Млада девојка у белом’. Одбијене су молбе Косте Миличевића и Малише Глишића за откуп њихових слика.”

Историјски архив града Београда, Записник са седнице Одбора општине београдске, књига I, 1912, стр. 369.

Уп. С. Живковић, *Коста Миличевић*, Нови Сад 1970, 152.

ШТАБ
Врховне Команде
Бр 860
26. VII. 1914 год.

Господину Начелнику Штаба Врховне Команде
Крагујевац

За време ратова 1912-13 год. решењем Господина Начел. Врх. Команде Бр. 86. мца Септембра 1912 год. узет сам за ратног сликара и одређен при II-ој Армији и сво време био на бојном пољу.

Пошто је сад рат са Аустро-Угарском то сам слободан пријавити се и умолити Госп. Начелника Штаба Врх. Команде да ме и овом приликом одреди за ратног сликара и упути на војиште и у исто време слободан сам умолити за објаву по којој би имао права на слободно кретање по положајима и права на принадлежности које сам имао прошлих ратова 1912-13 год.

У нади да ће ми Господин Начелник молбу одобрити,
остајем

25. Јула 1914 год.
Крагујевац.

С поштовањем
Малиша К. Глишић, акад. сликар.

ОБр. 860
2 VIII 1914. год.

Наређујем:

Да се г. Малиша Глишић упути за ратног сликара у Штаб II Армије, где ће бити на обичном оброку замишљен.

Издати му објаву.

Заст. Начл. Штаба
Ђенерал Мишић

Издата му објава и упућен у II армију.

Архив Војноисторијског института, Фонд Војске Краљевине Србије, кут. 10, фасц. 2, 10/1.

ВРХОВНА КОМАНДА

ТЕЛЕГРАМ

Главној интен/дантури/

Молим јавите шта следује од новчане хране војном сликару г. Малиши Глишићу упућеном овој команди од врховне команде В. бр. 860.

Командант
начелник интендантуре
Новаковић

ВРХОВНА КОМАНДА
ГЛАВНА ИНТЕНДАНТУРА
Бр. 2243

Оперативном одељењу Врх. Команде с молбом за извешће: у каквом својству, односно с којим правом на храну /чиновничко-официрску или обично обвезничку ?/ војну, упућен је овај сликар на ратиште. Ако није чиновник, онда је потребна одлука Начелника Штаба Врх. Ком., ако се налази, да му ту храну треба дати.

11. Авг. 1914 год.
Крагујевац

Главни Интендант
пуковник
/нечитко/

Архив Војноисторијског института, Фонд Војске Краљевине Србије, кут. 83, фасц. 2, 10/5.

Врховној Команди
Обавештајном одсеку оперативног одељења

У прилогу % а по чл. 7 Упута о употреби ратних сликара од 20 Августа т.г. Кобр 2401. шаљем 11 комада фотографских снимака са обележеним називом на полеђини сваког снимка.

А по чл. 5 Упута од 20 августа т.г. Кобр 2401. шаљем требовање за фотографски материјал с молбом да ми се исти по могућству што раније пошаље, како би своју дужност (рад) без прекида радити могао.

У нади да ће ми Врховна Команда молбу испунити, како бих могао све снимке израдити и упутити Врховној Команди.

29 Августа 1914 г.
Богатић

Малиша К. Глишић
ратни сликар II армије

ШТАБ Врховне Команде
О Бр. 3254
4. IX 914

Пошто су слике примљене, то у акта.

6/IX – 1914
Ваљ.

Шеф обавешт. отсека,
потпуковник Драг. Т. Димитријевић

Архив Војноисторијског института, Фонд Војске Краљевине Србије, кут. 83, фасц. 2, 10/11.

ШТАБ
ДРУГЕ АРМИЈЕ
Пов. Бр. 159.

Врховној Команди

Г. Малиша Глишић, кога је Врховна Команда упутила овој Армији да се употреби као ратни сликар, наклоњен је пићу, прављењу нереда и нападима на становништво, с тога се он више не може трпети у овој Команди.

О овоме част ми је известити Врховну Команду с тим, да сам г. Глишића уклонио из ове армије и да сам га упутио Врховној Команди која ми га је и доделила.

12. септембра 1914. год.
Липолист

Командант,
Војвода, Степ. Степановић

Уклонити га са
војничке просторије
Мишић

ШТАБ
Врховне Команде
О . Бр /нечитко/
15. IX 1914 год.

Обавестити да га одмах уклони
са војничке просторије
/потпис нечитак/

Пошто је Глишић уклоњен са војничке просторије и упућен у место свога сталног становања у Београду.

то до даљнег
у акта

18. IX 1914. год
у Ваљеву

шеф обавештајног
одсека, пуковник
Драг. Т. Димитријевић

Архив Војноисторијског института, Фонд Војске Краљевине Србије,
кут. 83, фасц. 2, 10/11.

Изложба слика

Господин Малиша К. Глишић, млади сликар, изложио је своје радове, и то: Код Ђукановића „Поезија“, код Урошевића и Коена, кнез Михаилова улица, „Попов конак у Топчидеру“, код С. Б. Цвијановића „Мотив са Саве“, „Фишеклије“, „Светитељ Кула“, код „Париског Шика“ „Мотив са топчидерске реке“, „Улица у Јеврејској Махали“, у трговини код Престолонаследника на Теразијама „У самоћи“.

Публика која цени уметност треба да обрати пажњу на ове радове младог сликара. Слике су на продају.

Самоуправа 11. IX 1907, Београд.

Са сликарске изложбе

Млади и даровити сликар Малиша К. Глишић изложио је више својих сликарских радова и то: у радњи код Ђукановића, „Попов конак у Топчидеру“, женска глава Аулија и „Сељанчица“. Код С. Б. Цвијановића, „Мотив са Саве“, „Фишеклије“, „Светитељ“, „Кула“, код Пашика, „Део Калемегдана“ и „Зимско сунце“, у трговини код Престолонаследника „У самоћи“.

Своје радове продаје. Обраћамо публици пажњу.

Вечерње Новости, 13. IX 1907, Београд.

Уметничка изложба

У Другој гимназији отворена изложба М. Глишића. Бугарски посланик Чапрашиков откупио неколико радова са положаја при опсади Једрена.

Пијемонт, 12. V 1914, Београд.

Изложба слика

Изложба слика Малише К. Глишића, отворена је закључно до 27. о.м. у сали II београдске гимназије од 9 пре до 6 по подне.

Политика, 17. V 1914, Београд.

Изложба слика

Изложба слика г. Малише Глишића, на којој су изложене и слике из циклуса „Опсада Једрена“, биће отворена до трећег дана Духова у подне. Изложба је у Другој Гимназији.

Штампа 24-26. V 1914, Београд.

Откупљене слике

Министарство просвете откупило је неколико ратних слика академског сликара г. Малише Глишића. Министарство је поклонило ове слике гимназијама у унутрашњости Србије.

Штампа 26. VI 1914, Београд.

Усмено саопштење вајара Илије Коларовића

„Једног дана дошао је бугарски посланик и откупио већи број радова - можда десетак - све оне који су приказивали мотиве из опсаде Једрена 1913. године.“

Уп.: П. Васић, *Малиша Глишић*, у књизи: Живот уметности, Београд 1973, 153.

Напомена: Прегледани листови београдске штампе, у којима се очекивао текст о Глишићевој ретроспективи, као по правилу и сви редом, нису били комплетни. Изостанак бројева за поједине датуме из времена изложбе и по њеном затварању /мај-јуни 1914./ оставља могућност да је критичког написа било; ова претпоставка и стога јер једно од трагалачких искустава вели да одсуство доказа није увек доказ одсуства.

Espozisione di Roma 1911.
Padiglione delle belle arti del regno di Serbia
/katalog/

MALIŠA GLIŠIĆ

47. Pastorela.
48. Raconto. – (Conte)
49. Monte Sant' Angelo. – (Picco Montano)
50. Pont del Salvatore. – (Terracina)
51. Gioia dei bambini. – (Joîed d' enfants)

Г. Малиша Глишић, са два пејзажа показао је много техничке невештине, и треба још много да учи; ствари су брзо рађене, неумирене, недовољно простудиране. Г. Глишић треба да учи, то понављам: поред све невештине техничке, ове две мале ствари показују снажно осећање природе, масе нарочито, и не говоре да њин млади творац нема талента.

Д. Митриновић, *Срби и Хрвати на Међународној Уметничкој Изложби у Риму*, Српски књижевни гласник 26, Београд 1911, 888.

Четврта југословенска уметничка изложба
Београд 1912.
/каталог/

МАЛИША ГЛИШИЋ

311. Пут на Монте Чирчео
312. Монте Теодорико
313. Предео
314. Предео
315. Предео

Малиша Глишић изложио је неколико пејзажа из римске околине. Поседује крепчине и свежине у схватању маса, док нема осећаја за даљине и дубине мора и етар неба. Умара вечито монотона интонација, вечно у свим сликама једнолично третирање нијанса. Без сумње поседује талента, само изгледа да се пре рада петрифицирао, што није добар знак за младог уметника. Чудновато је да не долази у Србију да слика пејзаже родног краја?

Ј. Мише, *Четврта Југословенска Изложба*, Пијемонт 21. V 1912, Београд.

Ј. Мише, *Четврта југословенска изложба,* Звезда I–II, Београд 1912, 761.

~

... Малиша Глишић, са својим ииталијанским пејзажима, који још нису довољно зрели, али нам откривају несумњив таленат

М. Пијаде, *Кроз југословенску изложбу*, у књизи: О уметности, Београд 1963, 61.

Г. Малиша Глишић је изложио пет тврдих, сувих и безваздушних пејзажа, од којих *Монте Теодорико* изазива пажњу тиме што значи као целина. Остали су врло суви, једнолики, са радним „жутим погледом" као основним који нешто мало подсећа на Стернена.

Б. Лазаревић, *Четврта Југословенска Изложба*, Реч 21. VI 1912, Београд.

~

Малиша Глишић има талента, његови пејзажи, премда сувише пастозно сликани, имају израза у форми и тоновима. Предели су му и мотивски добро бирани и у рам унесени; контрасти тонова кадмијума и кобалта са ултра-марином су му веома често успешно изражени и хармонисани, нарочито онај, који представља неколико група кадмијумских и циноберских кућа на сунцу, којима су у залеђају брда и небо топла љубичаста боја.

Н. Петровић, *Четврта Југословенска Изложба*, Штампа 1. VII 1912, Београд.

СЛИКАРЕВА СМРТ - † МАЛИШИ К. ГЛИШИЋУ

Био је мутан јесењи дан. Небо је било мрачно и тужно као да је и оно молило последње часке душе, која га је тако често престављала у лепим контурама његовог небеског плаветнила.

На малом војничком креветцу покривеном прљавим чаршавом, на коме је толико прије њега испустило своју идеалну душу, обрањену на разним пољима части и славе, лежао је наш Малиша.

Мало јастуче, чија се боја већ не распознаје, било је једино узглавље које је подупирало дугачку главу са већ упалим очима, дугом бујном плавом косом, зашиљеним мршавим носем и мрачним и тужним погледом, који је гледао негде далеко. Очни капци црнкасти спустили су се немарно на утрнуле очи... Образи блиједи и испијени од боловања. Преко једног војничког ћебета измрљаног крвљу висиле су двије дуге суве кости са дугачким ушиљеним прстима од само још костију и коже са прљавим дугачким ноктима, офарбаним још на по неком мјесту сликарском бојом.

Потмули поглед гледао је негде далеко неодређено у бесконачност.

Како је све пролазно. Да ли је то заиста Малиша, питао сам се не вјерујући и сам. Да ли је могуће, да преда мном лежи већ смрвљено тело онога високог здравог човјека, са широким челом и дугуљастим лицем, који је гордо ишао с бојишта на бојиште и са кичицом у руци остављао патње ратникове душе на простом бијелом платну; зар је то наш Малиша, кога сам видео и код Једрена и на Мачковом камену и у логору и у тузи и у весељу. Више ни кашаљ га није узнемиравао, по који пут потмуло јекне, то је све.

Како сам са уживањем гутао Малишине речи, кад ми је на својој лепој изложби његових слика из циклуса „Опсада Једрена“ у сали друге београдске гимназије објашњавао лепе мотиве дубоко осталих у успомени борбе око Једрена. – Како ми је са заносом говорио о оним страшним борбама, где је пољивена толика крв.

Сједели смо једне пријатне вечери за столом у једној лијепој нишкој башти при чаши вина. Тешка бољка, која га је и сурвала у гроб беше већ отпочела да узима маха. Он и сам увиђаше, да крај није далеко и да патњи и борби живота удруженим са овом грабљивом бољком, неће моћи још дуго да одољева, али бар привидно утјешен нашим пријатељским речима, којима га храбрисмо, да ће он дуго још с нама проводити пријатне вечери поред чаше доброг вина и лијепе музике, тако рећи кроз сузе одговори: „Ви можда, али ја знам, да су мени ово посљедње вечери с вама.” И ми његови пријатељи нећемо видјети више нашег Малишу.

Крај живота ове добре душе примаче се. Кроз истмурени јесењи дан појави се сунце, сликареве груди испунише се неким чудним мирисавим ваздухом, посљедњи узадах вину се у дивној, цветној, бескрајној пољани...

Кажу да оно неколико тренутака, за колико се утопљеник дави, види цио свој живот; кажу да за један тренутак може видјети у свој потпуности призоре који су у истини трајали читаве часове! И блажено лице умирућег умјетника разведри се сјећајући се лијепих дана младости своје, он виде своју лијепу цијелу прошлост, али у брзо осети тешку садашњост, која га води у смрт, и његове јасне очи замутише се и осузише.

Малише Глишића није било више. Једног од најбољих млађих умјетника нестало је. То је био један од ријетко отворених и честитих људи, што се може наћи.

Простодушан, добар и искрен, до претераности, предусретљив као нико, одан каквих је мало и вијеран пријатељима до смрти...

Ниједна душа није била отворенија, њежнија и осетљивија, ниједан таленат није више задобијао, срце пуно поштења и племенитости. То је био прекрасан човјек, разборита и отворена духа.

Осванyо је кишовит дан. Проста кола дођоше позно у вече пред малу капелу, да понесу сликарево тело у вечни покој. Кочијаш уздахну и без воље сиђе с бока. – Ах ово вријеме, гунђаше он прекорно, шмркнув носем натовари леш и не радо понесе на бок. Лаки остаци сликареви труцкаху се по неравној калдрми. Кљусе шљапкаше по ријетком блату, скоро сваки час спотичући се. Кочијаш се климаташе монотоно на колима и шљапкајући по блату довуче кола до гробља.

Киша падаше, а од силног вјетра шушташе дрвеће, али се у мраку не видјеху ни киша ни дрвеће.

Уморно тјело спушташе се у дубоку раку, да почива тихим сном. Стари гробар затрпаваше полако сликареве остатке и тупи ударци земље о прост дрвени сандук сањиво звоњаху као пјесме. Све је тако тихо, само гробар пјесму пјева о свелом ђулу...

-слав.

Београдске новине, 15. XII 1916. /Јурај Оршић-Салветићки/

Примедба: у лаичкој поетици и патетици некролога, на неколико места указује се неодређеност, која је, стога, мање облик сазнања а више терен сумњи: у вези с врстом болести, тлом збивања, датумом смрти и местом сахране. Претпоставке су неопходне, уз мање резерве, чине се извесним: кашаљ потмулог звука назире туберкулозу, доколица у „башти при чаши вина" одвија се на нишком подручју, у дане с почетка децембра пада датум смрти, а погреб је, по свему судећи обављен на старом нишком гробљу.
Аутор некролога је потомак грофовске породице Оршић. В.: А. Оршић Салветићки, *Род Оршића*, Загреб 1943.

ГЛИШИЋ МАЛИША, сликар /1885 – 1915, Ниш/. После четири разреда београдске реалке и уметничке школе у Београду, Г. се 1908. уписао у Уметничку Академију у Минхену, коју је 1910. прекинуо због немаштине. По повратку у Београд неко време био је запослен као сценски сликар у Народном Позоришту. Лето 1909. провео је у Риму, одакле је донео неколико свежих пејзажа. У балканском рату служио је као обвезник грађанскога реда, а у Светском Рату као ратни сликар у одреду београдске одбране. Г. је, сем неколико портрета и композиција из војничког живота, највише сликао природу и спада, уз К. Миличевића, међу најспособније пленеристе нашег млађег сликарског нараштаја. Оставио је за собом добар број слика и студија из београдске околине и старога Дорћола. Учествовао је на изложбама Ладе и на III и IV Југословенској Изложби.

В. Петровић, *Глишић Малиша*, Народна енциклопедија српско–хрватско–словеначка, I књига, Загреб 1928, 486.

Примедба: у тексту В. Петровића нужно је начинити следеће исправке. Године сликаревог рођења и смрти су 1886. и 1916, рођен је у Бађевцима, није излагао са *Ладом* и није учествовао на Трећој југословенској уметничкој изложби 1908. у Загребу. Неке од ових непрецизности преузеће састављачи каталога и организатори Прве изложбе удружења ратних сликара и вајара 1912-1918, на невољу, и мањи број истраживача који су се бавили животом, уметничким делом и судбином Малише Глишића.

ГЛИШИЋ МАЛИША, сликар

Рођен је у Београду /сиц/ где је учио Уметничку школу, а затим продужио студије у Прагу /?/ и Риму. За време Балканског рата учествовао је при опсади Једрена, као ратни сликар, и израдио већи број слика. Године 1914. он је ратни сликар штаба I армије. После рата са изложбе у Београду највећи број слика са Једрена откупљен му је. Као тежак болесник за време повлачења остао је и умро 1915 год. /сиц/ и свечано сахрањен од Бугара. /сиц/

36. Поглед на Земун уље
37. Утопљеник »
38. Цар Лазар »

Прва изложба радова Удружења ратних сликара и вајара 1912-1918, Београд 1940, 7.

1. Ђаци Уметничко-занатске школе у Београду, 1907/08

1 Pupils of the Arts and Crafts School in Belgrade, 1907-08

2. Малиша Глишић (детаљ заједничке фотографије)

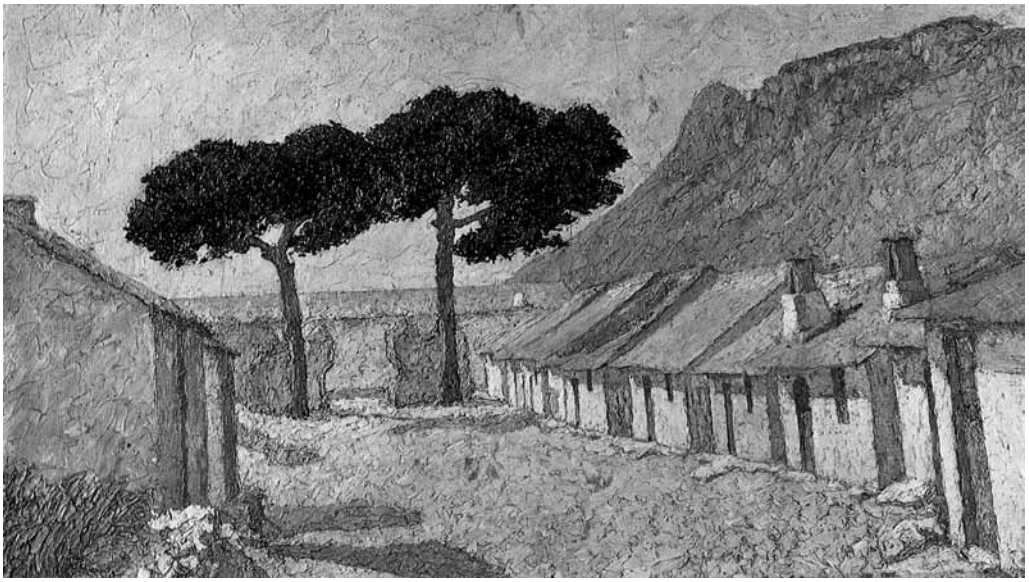
2 Mališa Glišić (detail from joint photograph)

3. Малиша Глишић, Ташмајдан, 1904.

3 Mališa Glišić, Tašmajdan, 1904

4. Малиша Глишић, Пут на монте Чирчео, 1911.

4 Mališa Glišić, Road to Monte Chircheo, 1911



5. Малиша Глишић, Борови, 1912.

5 Mališa Glišić, Pines, 1912

6. Милош Голубовић, Малиша Глишић, 1912.

6 Miloš Golubović, Mališa Glišić, 1912

7. Малиша Глишић, Мртва стража, око 1913.

7 Mališa Glišić, Night Watch, around 1913

8. Малиша Глишић, Ровови код Куманова, 1913.

8 Mališa Glišić, Trenches near Kumanovo, 1913

9. Малиша Глишић, Битка код Куманова, 1913.

9 Mališa Glišić, Battle of Kumanovo, 1913

Угљеша РАЈЧЕВИЋ

УДК 730:929 Ђурђевић С.
821.163.41'929 Ђурђевић С.

СТАМЕНКО ЂУРЂЕВИЋ (1888-1941)

ВАЈАР И КЊИЖЕВНИК

Током последње две деценије XIX века рођено је десетак младих људи који су се у својим раним годинама живота определили за уметнички позив, звање скулптора, а своју уметничку праксу и углед покушавали да остваре и стекну у Београду. То су: Драгомир Арамбашић (1881), Живојин Лукић (1884), Стаменко Ђурђевић (1888), Душан Јовановић-Ђукин (1891), Ђорђе Ораовац (1891), Илија Коларовић (1894) и Милан Недељковић (1896). Уметничко образовање стицали су како ко, у земљи и на страни, а уметничким послом најдуже се бавили у земљи, и ту на своје дело скретали пажњу ликовне јавности и ликовне критике. Од њиховог талента, вредноће, али и услова који су им били пружани за рад, за које су успели да се изборе, зависио је и њихов појединачни, индивидуални домет у уметности за коју су се определили. Многи од њих, нажалост, нису оставили дело у толиком броју да би историја уметности могла да данас о њима и њиховом раду донесе ваљан суд. Многима је дело, пошто није било пренето из гипса у трајнији материјал, уништено – нестало, а некима до даљег и загубљено. Било је и покушаја да се дела једног од њих (средином прошлог, XX века) сакупе и изложе, организује изложба, али се од покушаја одустало услед тога што радови нису сачувани – а ако је нешто и сачувано, не зна се у чијем је поседу. Галерија „Душан Влајић“ у Скадарлији чинила је покушаје да за замишљену и планирану изложбу прикупи дела Драгутина Арамбашића, Галерија САНУ дела Живојина Лукића, али је све остало само на покушају. Нажалост, не само да остварења већине тих уметника нису у наше време била изложена оцени ликовне публике и критике (изузимајући оно што се чува и излаже у музејима), већ нису добила ни адекватну презентацију у стручној

литератури, а о монографијама и да не говоримо. Изузетак је, не без разлога, Сретен Стојановић (најмлађи од њих), што охрабрује.

Иако Стаменко Ђурђевић, по броју сачуваних дела, не пружа велике могућности да се о њему, његовом животу и раду, данас говори и да се дефинитивно донесе објективан суд о његовим уметничким достигнућима, ми то чинимо, покушавамо, уверени да би свако одлагање овог одговорног посла довело добронамерног истраживача у још тежи положај, пред чињеницу да су нестала и она дела која су нам до данас била позната и доступна.

БИОГРАФИЈА СА ПОДАЦИМА О ШКОЛОВАЊУ

Стаменко Ђурђевић, на основу сачуваних података и сведочења рођака и познаника, рођен је 19. (6. по старом календару) фебруара 1888. године у Крњеву, код Смедеревске Паланке. Рођен је у породици Милоја и Анђелије Ђурђевић, сиромашних земљорадника. Из овог брака, поред Стаменка, супружници су имали и млађег сина Небојшу. Небојша Ђурђевић погинуо је као борац у Првом светском рату, на самом почету ратних борби. Милоје, познат вођар у свом крају, и мајка Анђелија, сеоска видарка, нису имали могућности да ишколују своју децу. Стаменко је радио све послове у кући, чувао стоку и први пут, као чобанин у пољу узео у руке ножић да њиме деље у дрвету, обликује различите фигуре. Одмах пошто је завршио основну школу, он је напустио родитељски дом. У Смедереву је похађао гимназију и истовремено радио као шегрт. Већ тада је испољио и књижевне амбиције, писао је песме. Када је напунио четрнаест година Стаменко је прешао у Београд и радио на Сави као амалин, носач, а касније у једној трговини постао трговачки помоћник[1].

Рано, 1902-3. године Ђурђевић се оженио Даницом Дадом Радосављевић из Великог Орашја. Из овог брака рођена су три сина: Зоран (1904), Небојша и Милоје. Сва деца Стаменка и Данице рођена су у Београду. Даница, Стаменкова супруга, неко време је била професор Женске стручне школе у Београду (Ул. Краљице Наталије). За ове као и друге податке о Стаменку дугујемо захвалност његовом сину, Зорану, са којим смо се пре двадесетак година упознали у Београду.

На позив вајара Ђоке Јовановића Стаменко се 1906. године уписао у Уметничко-занатску школу у Београду. Већ јуна 1908. године, *Вечерње новости* у свом броју од 9. јуна, у чланку под насловом *Изложба Уметничко-занатске школе,* обавестиле су своје читаоце о томе шта је њихов новинар – критичар затекао у Школи, и како је доживео тај

1 S. Pau. (Siniša Paunović), *Đurđević Stamenko,* Likovna enciklopedija Jugoslavije, tom I, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, 381.

сусрет са Школом и ђацима. Бата, како се потписао аутор чланка, писао је опширно:

Сваки професор има своје одељење. При уласку у Школу, прво се ступа у одељење ї. Јовановића вајара, іде су изложени вајарски радови двојице такмичара: ї.ї. Лукића (Живојина) и Ђурђевића, који су у трећој іодини, а затим радови ђака из прве іодине. Г. Лукић је далеко измакао ї. Ђурђевићу. Г. Лукићеви се радови истичу као први у вајарском одељењу, особито неколико актова-барељефа. Мекоћа моделовања, кожа, мишићи, то се све код ї. Лукића јасно види као по природи (...)

Исти су модели служили ї. Ђурђевићу, који је као и Лукић радио по природи, али Ђурђевићеви радови сви су іотово недовршени. Њеіова је стваралачка снаіа многі издашнија, машта му је пак фантастичнија, јер то се да приметити по њеіовим радовима, ї. Ђурђевић тражи слободу и слободне потезе, као што то раде и остали светски вајари данашњеі доба, али док је ї. Ђурђевић ђак ї. Јовановића он то неће постићи, особито кад знамо да је ї. Јовановић професор, који не даје својим ђацима снаіе, маха и полета, већ на против он им при коректури убија сваку вољу и даље одушевљење за рад. Дешавао сам се за време Јовановићеве коректуре, он неће своме ђаку рећи: добро је, већ увек то није ништа; нема ничеіа, остави школу, боље ти је... и т. д. па и поред свеіа тоіа убијања воље рад ї. Лукића је ипак за три іодине успео и показао да би моіао бити славан вајар и мајстор-вештак..[2].

Други критичар, М. Ћ. (Милан Ћурчин) у *Српском књижевном іласнику* XXI, 1908. године, поменуо је, у својој критици са исте изложбе, и Стаменка Ђурђевића, али уз примедбу: "У вајарском одељењу Господина Ђоке Јовановића долазе у обзир само два ђака, изразитији и вештији Лукић и мање изражени Стаменко (име или презиме?)"[3].

Ђурђевић је, највероватније, са успехом завршио школовање у Уметничко-занатској школи, да би 1909. године отишао у Париз и тамо наставио уметничко школовање. На основу сачуване документације из Министарства просвете (каснија документа – после Првог светског рата), види се да је Ђурђевић био заинтересован за школовање на Ecole des Beaux Arts у Паризу. Помиње се да је учио код проф. Марсијеа. О Ђурђевићевом боравку у Паризу тих година, 1909-1912. нема сачуваних писаних трагова, па ни потврде о томе где је и код кога студирао вајарство. По повратку у Београд Ђурђевић се на својим молбама Министарству просвете редовно потписивао као „академски вајар", па, претпостављамо, да је за то имао ваљано оправдање, поседовао важећу диплому.

---

2 Бата, *Изложба Уметничко-занатске школе,* Вечерње новости, 9. јун 1908.

3 М.Ћ. (Милан Ћурчин), *Изложба Уметничко-занатске школе,* Српски књижевни гласник, XXI/I, 1908, 58-62.

Пред рат, 1913/14. године он је поново у Београду, са породицом, у стану у Крунској улици бр. 31. Миран породични живот и уметнички рад Стаменко је био принуђен да прекине одмах по избијању Првог светског рата. Мобилисан је и одведен на фронт, али је већ у првим сукобима његове јединице с непријатељем био заробљен и одведен у заробљенички логор, у Нежидер. Болестан, или по доброј вези, он успева да издејствује отпуст из логора и одлазак на лечење, опоравак, у Чехословачку. Боравио је у Пјештанима у Словачкој. Ту се добро снашао, чак имао и услова за рад на скулптури, па је био у прилици и да излаже, како је то, касније, причао својим укућанима.

Из овог периода, Ђурђевићевог боравка до 1913. у Чехословачкој, постоји писани траг у *Србобрану* из пера анонимног критичара. Критичар је пренео читаоцима податак о томе да су прашке новине писале о младом кипару Ђурђевићу и његовим кипарским пројектима везаним за историју Чехословачке. У целини преузимамо овај занимљив чланак:

Прашка Самосталност пише о Српском кипару Стаменку Ђурђевићу, младом уметнику, рођеном у селу Крњеву у Србији, који је на трновитом путу умјетности дошао до златноі Праіа, іде ради и усавршава се већ три іодине.

Своју младост провео је Ђурђевић као пастир код оваца, слично славном талијанском сликару Сеіеминију, да се доцније посветио умјетности. Па и славни, у свијету чувени Иван Мештровић, био је такођер пастир, а данас је први међу умјетницима, понос нашеі народа.

Од младоіа чобанина Ђурђевић постао је носач робе а касније човјек, који се пробијао уз најтежи живот к идеалу умјетникоі стварања, Ђурђевић је дошао све до Лондона, ідје је студирао у умјетничким іалеријама бајословне збирке кипарства свију вјекова; касније је отишао истим послом у Париз. А сада већ три іодине ради у Праіу.

Прва Ђурђевићева композиција заиста пажње вредна била је алеіоријска скупина статуа, коју је млади кипар назвао Чешка 15 вијека. Млади српски кипар симболизира Чешку из славне прошлости као монументалну појаву матере, која држи на рукама мало дете. Под њима је низ хуситских бораца који чине са двије дјевојке на брзим коњима компактан доњи дио опће успело компоноване скулптуре. То је Ђурђевићево дјело у скици купило српско Министарство просвјете.

Бетовенова ілава црномањастоі творца Чешке 15 вијека снива о великој изради скупине у тучу, жутом и бијелом мрамору, из којеі би била исклесана тешка, поносно подиінута појава – Мајка Чешке... Али велики сан младоі српскоі умјетника као да ће, на жалост, остати само неостварен сан.

Осим тоіа Ђурђевић неуморно ради на друіим дјелима; од којих ваља споменути моделовану фиіуру осјећајне жене, кћери Франтишека

Палацкоīа и жене Фр. Риīа, која је била маши жене īокојноī минисшра Брафа.

Ђурђевић је уīраво довршио Поīрсје Г-ђе Риīове, коју је измоделовао као хранишељицу осшављеноī дјешеша, īо мишљењу саме Г-ђе Брафове веома је усīјело, иако је нашао на расīолаīању само неколико не баш најјаснијих фошоīрафија.

Младом Сшаменку Ђурђевићу није било моīуће уз њеīове īрилике дуīо сшудираши у сшраним школама; у Праīу је био īодину дана ђак īрофесора умјешничке школе Драхоњскоī. Уīркос шоме он је шаленаш, који мноīо обећава, нарочишо у īоршрешној сшруци.

Надајмо се, вели чешки лист, да ће īреīалачки срīски кипар савладаши маšеријалне īреīреке, и да ће продријети некојим својим дјелима не само у својој оšаџбини, неīо и у Чешкој, у којој ће Ђурђевић, можда, наћи друīу оšаџбину.[4]

По завршетку рата наш вајар отишао је из Чехословачке у Француску, поново у Париз. Тај његов боравак у Паризу покривен је ваљаном документацијом, архивском грађом из Министарства просвета у Београду. Тако смо сазнали, из једног дописа послатог из Париза Министарству просвете, да је Стаменко Ђурђевић био упућен на продужетак студија у Париз 12. фебруара 1919. године. Била му је додељена стипендија у трајању од три месеца, као и путни трошак. У Паризу, на Ecole des Beaux-Arts, није се могао уписати јер је: *(...) задоцнио са доласком, а īо īодинама сшароши не може биши редовни сшуденш. Привашне школе су шакође одмакле, јер је школска īодина на измаку. С шоīа је он, ради даљих својих сшудија морао узеши један аšеље...* У наставку дописа тражен је одговор на питање: како Министарство просвете мисли поступити у случају Стаменка Ђурђевића. Одговор је конципиран на самом акту: *Одобравам да се из буџеша Просвешноī Одељења у Паризу издаје īуна државна īомоћ и све друīе īринадлежноши, које се издају и друīим сшуденшима исше сшруке, Сшаменку Ђурђевићу, вајару у Паризу. Минисшар Љуб. М. Давидовић*

Из другог акта, од 29. октобра 1919. године, Ђурђевићеве молбе министру просвете, сазнајемо:

По ослобођењу Србије, врашио сам се из роīсшва и у Вашем Минисшарсшву добио сам сшиīендију за Париз од 250 фран. месечно, īде сам се усавршавао у скулīшури.

Сшиīендија ми исшиче 30. децембра 1919. īодине.

Пошшо желим да радим у већем, а за сиīурносш да бих шо и моīао, īозивам се на Īосīодина рекшора беоīрадскоī универзишеша Др Јована

4 Аноним, *Срīски кипар у Праīу*, Србобран, 30/1913, 52.

Цвијића, који зна о мојим успесима; ТО МОЛИМ Господина Министра да ми изволи одредити субвенцију са већом месечном помоћи, да би могао плаћати атеље, моделе и материјал; и за путни трошак до Париза.

Београд, 29. X 1919. *С поштовањем*
Студеничка 79. *Стаменко Ђурђевић*
Академ. Вајар

Ђурђевић је пред крај године, новембар-децембар 1919. оболео, па је био на лечењу у Чехословачкој, а затим у Београду на опоравку. Током боравка у Београду он се обраћао Министарству просвете и упорно молио да му буде продужена стипендија и за 1920. годину. Молба му је била услишена, о чему постоји и документ: *Одлучујем: да се г. Стаменку Ђурђевићу издаје стипендија до краја јула 1920. школске године. исто тако има му се издавати по 30 фр. месечно на име набавке материјала за рад, и има му се издати путни трошак за пут ради лечења.* Одлуку је потписао министар правде, као заступник министра просвете.

Што се тиче Ђурђевићеве болести, он је поднео уверење да болује од запаљења костију десног колена – artritis tuberculose, како је било констатовано у лекарском уверењу које је поднео Министарству. У коју је школу био уписан школске 1919/20. године, и да ли је уопште био уписан, тешко је рећи. Он, у једној својој молби из 1919. помиње школовање и каже: *Школу нисам посећивао јер сам мислио да је већ било време да се самостално развијам. На исти начин је радио и вајар г. Душан Јовановић, по одобрењу Просветног Одељења...*

До када је Ђурђевић остао у Паризу тешко је рећи. Подаци се не подударају. У сваком случају у Београду је био маја 1922. године, када је са Момиром Коруновићем приредио изложбу у великој сали Официрског дома. Тако, овом изложбом, започео је Ђурђевићев уметнички пут и уметнички развој, иако је и знатно пре тога времена он излагао неке од својих раних радова.

Поред ратних страдања и болести, Стаменко Ђурђевић је у животу имао и других тешких тренутака, губитака. Наиме, пред крај 1929. године, новембра или децембра, погинуо му је син. У писму Удружењу квалификованих ликовних уметника Југославије, чији је био члан, он је обавестио Управу удружења да неће, због трагичног догађаја – погибије сина, моћи да присуствује једном важном скупу свог новог уметничког удружења.

Своје писмо завршио је речима: „Друг за друга, колега за колегу и само ће на тај начин бити заштићен и појединац".

У потпису: „С поштовањем
Ваш колега и друг
Стаменко".[5]

Стаменко Ђурђевић је погинуо приликом немачког бомбардовања Бео-града, априла 1941. године.

---

5 Историјски архив Београда, К-XIV / 10,5.

УМЕТНИЧКИ ПУТ – СКУЛПТОРСКИ РАД

Прво Ђурђевићево представљање ликовној јавности у Србији било је на IV Југословенској уметничкој изложби у Београду. На овој великој Изложби, приређеној у Другој мушкој гимназији од 13. маја до 1. јула 1912. године, Стаменко Ђурђевић је излагао са Друштвом српских уметника (вајари: Пашко Вучетић, Јован Пешић, Стаменко Ђурђевић). Излагао је своје ране радове, у Каталогу евидентиране под бројевима. 652. *Бетовен,* 653. *Портрет I. X,* 654. *Пројект за споменик (Карађорђу).* Овај свој споменик, *Карађорђе*, као и споменик *Краљ тријумфатор (Краљ Петар први)* Ђурђевић је понудио Двору на откуп, напоменувши у понуди из 1923. године: „Што се тиче цене, то остављам вама на располагање".

О овој изложби објављено је преко тридесет приказа и критика, Нисмо имали увид у све критике, али они најугледнији критичари тог времена, попут Милана Предића и Бранка Лазаревића не помињу Ђурђевића ни његово изложено дело. Драгутин Тошић, у својој књизи *Југословенске уметничке изложбе* (Београд, 1983) констатује да је Ђурђевић излагао: *своје ране радове, са још јасно испољеним школским утицајем.*

Стаменко Ђурђевић и пре 1914. године, иако је још био студент у Паризу, али и за време свог боравка у Прагу и Пјештанима, представљао се ликовној јавности и критици својим делом. О томе, данас, мало знамо, не поседујемо ваљану документацију, али су нас о тој активности обавештавали аутор и његова супруга. У једној молби Министарству просвете Ђурђевић је писао да је нека његова композиција добила *конкурс у Прагу,* и да је фотографија исте објављена у неком тамошњем часопису. Стаменкова супруга, Даница, 10. јануара 1920. писала је министру просвете о томе да је њен муж, Стаменко Ђурђевић: *(...) радио 1914. год. Своје Српске војника III позива, а за рачун Министарства војног.* То је статуа, *Споменик Трећепозивцу* који се и данас налази у Карађорђевом парку у Београду. Овај споменик, као што је познато, пратио је читав низ непријатних догађања, како током Првог светског рата, тако и у наше време када је војнику, трећепозивцу, била одрубљена глава. Недовршена статуа била је однета за време окупације, Првог светског рата, а Дирекција плана, преко свог Одељења у Бечу вратила је назад у Београд. Статуа је дуго стајала незаштићена, изложена временским непогодама, па је Даница Ђурђевић 19. јануара 1920. године поднела захтев Министарству просвете, у коме је тражила да се њеном мужу, стипендисти у Паризу, дозволи одсуство од два-три месеца за које би време довршио започету статуу. Молба није благовремено решена, а статуа је предата на чување Стевану Грубићу, индустријалцу и резервном пешадијском капетану, као иницијатору за подизање Споменика Трећепозивцу. Даница Ђурђевић, сада 10. марта 1920. године, поднела је нову молбу Министарству просвете:

(...) пошто Дирекција плена припада под кабинет Министра председника, обраћам се с молбом за наређење да се статуа преда на чување Министру просвете док се мој муж не врати и као аутор доврши исту статуу, пошто нема разлога, зашто би се статуа уступила г. Грубићу, који није уметник, нити може довршити без мог мужа започету статуу.

Споменик Трећепозивцу завршен је и откривен 1923. године, у Карађорђевом парку, трудом Друштва за улепшавање Карађорђевог парка и околине, који су основали угледни Београђани, житељи краја око цркве Светог Саве на Врачару.

Раној фази Ђурђевићевог скулпторског рада припадају и две скулптуре, *Биста гумца Ланера,* о којој је писано у *Штампи* 1909. године[6], као и *Попрсје др Јована Цвијића,* за које је сам Ђурђевић, у једном допису Министарству просвете, писао да је Попрсје урађено у карарском мермеру. Аутор се тада обратио министру с молбом да Министарство откупи Попрсје за *најскромнију цену од 25.000 динара.* На самом писму, у Министарству, дописано је: *Реферисати Господину Министру. Нема буџетских могућности. У акта...* Из овог периода, 1914. године, потиче и *Попрсје Стевана Павловића*, недавно уочено у породици Павловић у Београду.

ПРВА ИЗЛОЖБА СА МОМИРОМ КОРУНОВИЋЕМ

По повратку у земљу, у Београд, Ђурђевић је прионуо на посао. У жељи да се представи ликовној јавности и критици он грозничаво ради, најчешће портрете познатих суграђана, угледних политичара и војних лица, високих чиновника али и понеку студију са темом из националне историје. Већину портрета Ђурђевић је урадио по живим моделима, успевао је да добије сагласност модела да му позирају у атељеу. Када је у Београду сакупио тридесетак радова Ђурђевић је успео и да обезбеди покровитеља за своју изложбу, али и галеријски простор у коме су се, иначе, одржавале најзначајније изложбе тог времена. Била је то Велика сала Официрског дома. Изложбу је организовао са арх. Момиром Коруновићем, који је изложио своје пројекте (*Главна пошта у Београду, Соколски дом, Гимназија у Јагодини...* и друге). Изложба је била отворена 16. маја 1922. године. Ђурђевић је том приликом изложио тридесет и четири дела, у различитим материјалима, а изложбу је пратио Каталог са пописом свих радова обојице аутора. Критика није пропустила да забележи изложбу. Угледни критичар, Бранко Поповић, објавио је своју критику у *Српском књижевном гласнику.* Критика је била поражавајуће неповољна. Изречен је читав низ озбиљних примедби самом скулптору, али и прекор *београдским госпођама,* које су биле покровитељице изложбе. Поповић,

6 *Један рад г. Ђурђевића,* Штампа, 236, 7/1908, 3.

без имало устручавања, већ у првој реченици, оспорава Ђурђевићу дар. Он је написао:

(...) Тридесет четири рада Г. Стаменка Ђурђевића показују на још један несумњив начин његову недаровитост. Она показује још и његово незнање и његово несхватање скулпторске уметности. Човек остаје под утиском комедијаштва, простоте и дрскости. Ни душе, ни памети, ни укуса, ни снаге у овим гипсаним гомилама. У коликој мери на овим радовима нема облика! Они нису ни компоновани ни моделовани. Они су без скулптуралне и без анатомске форме. Или су надри уметнички смлаћени. И ми се на њих заиста не бисмо ни осврнули, да нам нису приказани у друштву са Г. Момиром Коруновићем, под заштитом београдских госпођа и читаве серије портретисаних лица из највиђенијих кругова нашег јавног и државног живота ... [7]

Надаље, Поповић износи уверење да се Коруновићу, али и покровитељицама, Ђурђевић наметнуо управо *како се наметнуо и самој уметности.* Критичар није пропустио прилику да замери и Београду што се немарно односи према значајним уметницима, какви су Мештровић и Росандић, па скреће пажњу да се у Београду не смеју *дешавати овакве јавне уметничке и друштвене саблазни...* мислећи на изложбу радова Стаменка Ђурђевића.

Данас, осамдесет три године после одржавања поменуте изложбе, тада изложено дело Стаменка Ђурђевића или је уништено или нестало, с малим изузецима, тако да нисмо у прилици да било шта кажемо у одбрану аутора, да покушамо да га после дуге временске дистанце објективно сагледамо, да ублажимо оштрицу критичаревог пера. Ипак, полазећи од несумњивог ауторитета Бранка Поповића, који је до 1922. године имао за собом петнаестогодишњи критичарски стаж, тешко да бисмо смели посумњати у његов истанчани осећај за уметничко дело, па и објективност. Тешко да бисмо могли да кажемо како је Стаменко Ђурђевић, тих двадесетих година прошлог века, био по схватањима испред свог времена, да је његов приступ скулптури, пре свега портретисаним личностима био много слободнији, крајње личан, да није робовао неким важећим правилима по којима портрет и биста конкретне личности, мора да буде верно пренет лик у камен или бронзу. Можда је то био његов приступ, његов избор, али ако је тако, онда је то скупо платио.

Сачувана је фотографија с отварања ове изложбе Стаменка Ђурђевића и Момира Коруновића, па је доносимо с најосновнијим подацима[8].

---

7 Б. Поповић, *Влахо Буковац ... Повремене изложбе у Београду,* Српски књижевни гласник, НС, VI/3, 1922, 214-218.

8 На фотографији, у средини, седе: др Иван Рибар, председник Краљевске народне скупштине; десно генерал Узун Мирковић; лево генерал Васић, министар војни. Иза др Ивана Рибара стоје: Стаменко Ђурђевић и Момир Коруновић.

Чини нам се да је цео његов живот, даљи уметнички пут, био обележен негацијама изреченим од стране Богдана Поповића, али и још једног угледног критичара тог времена – Милана Кашанина.

Како је на критику Богдана Поповића реаговао Ђурђевић, тешко је рећи. Као аутор он се, у то можемо бити сасвим сигурни, није могао у свему сложити са својим критичарем. Морао је изградити механизме одбране, а они су могли бити: *критичар не разуме моје дело,* или, *критичар из неких само њему знаних, ванумет̄ничких п̄обуда, неīира моје дело.* Да није тако, или слично реаговао, Ђурђевић би одмах, или нешто касније, пригушио у себи уметнички нагон и потребу да се као скулптор доказује средини у којој и није било неког значајнијег искуства са уметничком дисциплином коју је он неговао. Да смо у праву докази су и бројне потешкоће којима су били изложени и много угледнији вајари када су покушавали да своја дела, у облику јавних споменика, изложе погледима и оценама Београђана. Најбољи пример за то је и сам Иван Мештровић, његов *Победник,* који је уместо на Теразијама постављен на Калемегдану, али и други, који су имали среће да на конкурсима прођу са својим делом, да им дело буде одабрано и награђено, а онда су се морали натчовечански борити да то дело буде и изведено, постављено на место где је то конкурсом било и планирано.

ДРУГА САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА

Ђурђевић, млад и пун елана, није подлегао утицајима негативне критике и ироничним смешцима оних који су веровали да знају шта је уметност, шта је модерна скулптура. Он је прионуо послу и, само две године касније, опет уз свесрдну помоћ покровитеља, организовао изложбу у просторијама Извозне банке у Београду. О овој изложби писао је једино Милан Кашанин у *Срп̄ском књижевном īласнику,* посветивши аутору изложбе само неколико редака у критици под насловом *Две изложбе (Јелисавет̄а Пет̄ровић и Ст̄аменко Ђурђевић).* Кашанин је критику закључио речима: *Он (Ђурђевић) је изнео двадесет̄ак скулп̄т̄ура, које је зазорно и п̄оīледат̄и, īде ли дуже задржат̄и на њима, или се, п̄о невољи, о њима бавит̄и. Г. Ђурђевић је лишен свакоī т̄алент̄а, и неразумљиво је от̄куд има људи који му п̄оклањају п̄ажњу као умет̄нику ...*[9]

Неуобичајено оштро, могло би се рећи – сурово. Али, пошто је аутор ове оцене био угледни критичар Милан Кашанин, немамо право да посумњамо у његов суд. Ми, данас, не знамо шта је Ђурђевић тада изложио, каталог нисмо имали прилике да видимо (ако га је и било), али претпостављамо да је и овом приликом излагао портрете, можда и неки пројект за споменик. У сваком случају изложба није била прихваћена

9 М. Кашанин, *Две изложбе,* Српски књижевни гласник, НС, XI/6, 1924, 476-477.

од критике, о њој и није нико други писао осим Кашанина, изузимајући кратке најаве у дневним новинама.

СПОМЕНИК НА КАЛЕМЕГДАНУ

Неуспеси изложбе у Извозној банци нису збунили и деморалисали Ђурђевића. Уосталом он је био професионалац, скулптор, па је од скулпторског рада морао и да живи, ако је то, у то време, у Србији икако било могуће. Те, исте 1924. године, он је потписао и уговор са Главним одбором Српкиња „Кнегиња Зорка“ о изради *Попрсја Кнегиње Зорке*. Кнегињино попрсје било је поручено када је Одбор донео одлуку да на Калемегдану постави трајно обележје патронеси под чијим је именом деловао. Ђурђевић је на време завршио поручено попрсје и предао га на одливање Фабрици „Гођевац“ у Београду, а чланице Одбора планирале су да споменик открију 6. септембра текуће године. Тада је, неочекивано, дошло до спора на линији аутор – Одбор – и фабрика као ливац. Морала је бити формирана Комисија за оцену Ђурђевићевог рада. Комисија је изрекла низ примедби на Ђурђевићев рад, али је било и озбиљних примедби на то како је Попрсје било изливено. Од првог дана, првог решења које је понудио Ђурђевић Одбору, биле су изречене многе примедбе, па су до усвајања коначног решења рад прегледале три комисије. Прва, у саставу Момчило Живановић, Симеон Роксандић и Тома Росандић (кога је током рада Комисије заменио Вељко Петровић), констатовала је записнички:

1. *Да је у моделу глава Кнегиње Зорке довољно добра, како у погледу вајарске стилизације лика, тако и у погледу израза лица портретиране личности, али је величина главе, у односу према величини бисте, а нарочито с обзиром на знатну висину постоља, несразмерна, т. ј. и сувише мала;*
2. *Да одливак у бронзи не одговара оригиналу у гипсу у томе смислу, што су услед рђавог, фабрички шаблонског ливења, утрвени сви вајарски квалитети, а незналачки брутална и примитивна цизелација учинила је, да ово попрсје заостаје иза оригиналног модела и да је тиме апсолутно изгубио сваки уметнички карактер.*

Према овоме комисија налази, да се ова одливена биста не може употребити за намењени циљ (...)

Пошто је аутор поступио по примедбама и кориговао основни модел, Комисија је поново изашла да оцени Попрсје. Из записника Комисије читамо: *Да је Г. Ђурђевић на поменутој бисти само одрезао у неколико конђу и рамена, а величина главе у односу према попрсју остала је иста, т. ј. недовољна, као што је комисија у првом извештају констатовала.*

У осшалом, за йроцену изїледа једноїа сйоменика, увек је йошребан модел целокуйноїа сйоменика у шачној размери, чеїа у овом случају није било (...)

После треће интервенције коју је скулптор обавио, поново је изашла Комисија (уместо Вељка Петровића тада је у њој био Милан Кашанин) и донела закључак:

(...) Да је Г. Сшаменко Ђурђевић, вајар, имајући у виду йриїоворе, учињене од сшране ове комисије њеїовом йрвом моделу, йоново измоделирао йойрсје йок. Кнеїиње Зорке и да је овим новим моделом исйравио раније їрешке и дао најбоље шшо он, као умешник, у оййшше може дайи.

Како је Одбор Срйкиња "Кнеїиња Зорка" у своје време йоверио израду овоїа сйоменика Г. Ђурђевићу нейосредно и на своју руку, свакако на основу своїа уверења да досадашњи радови Г. Ђурђевића йружају довољну їаранцију за добро умешничко решење, - шо йошйисана комисија налази, да Одбор Срйкиња може усвојиши нови модел йойрсја за йројекшовани сйоменик, као један од најбољих радова Г. Ђурђевића, када је већ Одбор Срйкиња имао шако лейо уверење о умешничком значају Г. Ђурђевића (...)

Чланови Комисије ставили су тачку на уметнички спор, не успевши да прикрију свој цинични став како према аутору, тако и госпођама које су седеле у Одбору Српкиња „Кнегиња Зорка".

Пошто је спор потрајао, Попрсје је постављено и, уз велику помпу, откривено на Великом Калемегдну тек 3. јуна 1926. године, у 11 часова. Београдска штампа је овом догађају посветила значајну пажњу, па је *Самоуйрава* донела и похвалу из пера свог новинара: *(...) Г. Сшаменко Ђурђевић, вајар, који је сйоменик израдио, имйозаншним и енерїичним йокрешом руке свлачи са сйоменика шробојни засшор, леїа, мисаона и блаїа фиїура Кнеїиње Зорке йојављује се (...)*[10]

Ђурђевић је, ваљда по први пут у својој уметничкој каријери, имао пуно разлога да буде задовољан, чак поласкан. Својим делом, *Йойрсјем Кнеїиње Зорке*, ућуткао је критичаре и покренуо новинаре да у својим гласилима похвално пишу о делу и чину свечаног откривања коме су присуствовали принц Павле са Кнегињом Олгом, председник Владе и бројни министри.

Йойрсје Кнеїиње Зорке стајало је на Великом Калемегдану, главној стази, код централног серкла, у близини споменика Војиславу Илићу, све до завршетка Другог светског рата и доласка комуниста на власт. Тада је, нетрагом, нестало са свог места. Можда то и није неки велики уметнички губитак за Београд, али је, са цивилизацијског становишта – недопустиво.

---

10 У. Рајчевић, *О једном умешничком сйору у Беоїраду 1924. їодине,* Годишњак града Београда XXXVI, 1989, 217-225.

СПОМЕНИК КРАЉУ ПЕТРУ I КАРАЂОРЂЕВИЋУ У ДОБРЉИНУ

Година 1924. била је за Ђурђевића плодна, али не и нарочито успешна. Поред приређене изложбе у Извозној банци у Београду и потписаног уговора о изради *Поирсја Кнеиње Зорке*, он је у јесен 1924. године открио свој *Споменик краљу Петру I Карађорђевићу* у Добрљину, селу на путу између Босанског Новог и Босанске Костајнице. За овај споменик је у тадашњој штампи било речено да је то: *друи Краљев споменик, подиинут после оноі у Сарајеву – у парку Артиљеријске радионице.*

Споменик у Добрљину био је подигнут средствима житеља Добрљина и околине. Откривен је у недељу, 9. новембра 1924. године на најсвечанији начин. Споменик је освештао митрополит бањалучки Василије Поповић. У две краће вести које је објавило *Време,* првој 25. октобра 1924, речено је да је Одбор за подизање споменика упутио позив Двору да пошаље свог представника на свечаност у Добрљин, као и *представнике надлештава и удружења београдских, да присуствују овој видној пажњи народа с оне стране Дрине;* а у другој вести, оној од 8. новембра, није било потврђено да је на прослави и освећењу споменика био и представник Двора, али је наглашено да је Споменик освећен у присуству *војних и іраћанских власти, свештенства и корпорација.*

Организатори свечаности потрудили су се па је откривање Споменика увеличала војна музика, која је интонирала државну химну. Једна војна јединица плотунском паљбом одала је дужну пошту преминулом краљу. Одржано је и неколико патриотских говора, а онда су на Споменик положени венци.

Споменик је уклоњен чим је дошло до политичких промена, Другог светског рата и револуције.[11]

ПРОЈЕКТ СПОМЕНИКА МАКЕДОНСКИМ ЈУНАЦИМА

Замисао Стаменка Ђурђевића, позната нам је само по једном опису из *Бранковоі кола.* Анонимни аутор информације из поменутог часописа, писао је:

На једној стени сувише траженоі изломљеноі облика постављене су три фиіуре, три мађедонске усташе, здрави и силни људи, којима је донекле дат изілед јунака из наших народних песама. Под шубарама сва тројица, оірнути кабаницама, укрштених реденика, са појасима начичканим револверима и муницијом, стоје један поред друіоіа као да нешто очекују. Испред њихових ноіу сложене су, хоризонтално, њихове пушке. На средини стене, која уједно служи и као постамент, начињен је пролом, кроз који треба да бије вода, а на дну је удубљење, поред коіа се

11 У. Рајчевић, *О уништеним српским споменицима, Споменик краљу Петру првом Карађорђевићу,* у: Затирано и затрто, Прометеј, Нови Сад 2001, 192-193.

један сељак, наслоњен на стену, заиледа у воду, држећи за руку једно дете. Са друге стране пала је уза стену једна Српкиња, која у левој уздигнутој руци подиже ка јунацима цвеће, лице прислонила уз камен, обгрливши га десном руком. На средини стене ка горњим фигурама извајана је табла са урезаним натписом: Мађедонским јунацима.[12]

У наставку свог написа аутор износи замерку Ђурђевићу, која се односи на: *(...) положај пушака и фронталног положаја фигура, због чега је и изглед јунака нешто неслободнији, а руке сакривене – Свакако је у овом делу Ђурђевићеву лепа залога, да се може развити у ваљаног уметника, ако буде радио и даље вредно и савесно.*

Споменик никада није изведен, а највероватније да није сачувана ни фотографија модела у гипсу, тим пре што споменик од Ђурђевића није био поручен, већ је он скицу урадио по свом нахођењу.

Исте, 1908. године, Ђурђевић је урадио и *пројект за Споменик косовским јунацима*, што је забележило *Видело,* лист који је излазио у Београду.[13]

ТРЕЋА САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА

После релативног успеха са *Попрсјем Кнегиње Зорке*, Ђурђевић је одлучио да, још једном – трећи пут, своје скулпторско дело изложи београдској ликовној публици и критици. Пред сам крај 1926. године, са старим савезницима из Извозне банке, он организује своју нову изложбу. И овом приликом излагао је попрсја, портрете, али колико? – немогуће је рећи јер каталог са изложбе, и ако га је било, нисмо имали прилике да видимо. О изложби је писао угледни скулптор и критичар Сретен Стојановић. Пошто је критику писао Ђурђевићев колега (млађи по годинама и студијама) мислимо да је потребно критику пренети у целини, тим пре што је Стојановић, за разлику од ранијих Ђурђевићевих критичара, видео у делу овог аутора и извесне уметничке вредности, али и напредак у односу на изложена дела 1922. и 1924. године. Стојановић је писао:

Нераздвојни другови при изложбама Стаменка Ђурђевића и цео базар Извозне банке појављују се поново у Официрском дому. Са великом рекламом и тенденциозним ширењем гласова о старим мајсторима и старој школи, да се привуче збуњени Београд, ова изложба, премда је приређена у Официрском дому, остала је на висини базара.

Цео Павиљон је испуњен поврћем, баштама, тарабама, таласима, јуначким подвизима и другим привлачним мотивима од сваке боје и сваке

12 *Пројект за споменик мађедонским јунацима,* Бранково коло, 1908.

13 *Пројект споменика косовским јунацима,* Видело 47, 29/1908, 3.

врсте. Овај немоћући базар није требало крстити именом уметничке изложбе, ни ти ћа извлачити из подрума Извозне банке. Природно је да трговац тражи начина да рекламира своју робу, али му се није смело дотле у сусрет излазити.

Главни кривац за све ово биће Г. Ђурђевић, коме то уопште не иде ни најмање у рачун, јер са две трећине својих радова он спада тамо, али са једном трећином он би требало да се издвоји, јер ни ти је он неко од старе школе, како ни они други, ни ти је он апсолутно без талента као они други.

У женским бистама нема Г. Ђурђевић среће – јер нема ни укуса ни мере, што доказује и биста Кнегиње Зорке, која је најбоља од свих и која је рађена за камен, али је по несрећи изливена у бронзи и тиме потпуно упропашћена. Г. Ђурђевић окривљује одбор за ово ливење у бронзи.

Фигура нема ни једне, нема ни композиције, осим једне мале скице; нема ничега од биста. Г. Ђурђевић се задовољава са попрсјима што баш није много похвално за уметника. Ипак ако узмемо разлику између оне изложбе од пре три године и ове сада, постоји напредак. Док пре није било ничег средњег где би човек могао око зауставити, сад има ***Бисту министра војног****, која је добро савладана и у целини и у детаљима и* ***Бисту Ђенерала Јовановића****, која би у дрвету дала доста добар ефекат.*

Уопште Г. Ђурђевић је несвесно упућен на дрво са својим сечењем, великим и оштрим формама. А када би почео да ради у материјалу, ја мислим да би временом добили неколико лепих глава у храстовини.

Зато би било потребно разортачење са базаром из подрума Извозне банке (...)[14]

Колико знамо, имамо сачуваних података о Ђурђевићевом делу, он није прихватио савет колеге С. Стојановића и није оставио ни један рад у дрвету.

ЂУРЂЕВИЋЕВО ДЕЛО НА ИЗЛОЖБИ РАДНИЧКЕ КУЛТУРНЕ ДЕЛАТНОСТИ

Током четврте деценије прошлог века, Стаменко Ђурђевић, није више био активан као у првој деценији, не бар што се тиче потребе да излаже и своје дело представља ликовној јавности и критици. У дневној штампи наишли смо на податак да је Ђурђевић, пред крај четврте деценије, излагао на Изложби радничке културне делатности у Београду. То би, највероватније, био и његов последњи јавни наступ са својим делом на некој ликовној манифестацији.

Изложба је била отворена 11. септембра 1938. године у 9 часова, у просторијама Дома Центра за радничко васпитање, Зорина бр. 19. Том

14 С. Стојановић, *Изложба Стаменка Ђурђевића,* Мисао XXII/163-164, 8/1926, 251.

приликом Ђурђевић је излагао са колегама М. Кујачићем и Д. Прегерником, а сва тројица су представљени као *радници уметници.* Ђурђевић је том приликом излагао бисте: др Драгише Ђурића, Димитрија Туцовића, др Живка Топаловића и Милице Топаловић. Критичар, Милица Ђукић-Топаловић (чија је биста била изложена на поменутој изложби), поменула је само ове Ђурђевићеве бисте, али то не значи да их није било изложено више. Што се тиче изложеног дела Стаменка Ђурђевића, критичар је о аутору и делу пресудио: *Он* (С. Ђурђевић) *је велики уметник, књижевник и песник. У њему су се стекли разноразни таленти и сви скупа дали велику уметничку руку, кад длетом оживљава ликове и групе.*

(...) У маси је тешко дати замаха, али друг Стаменко чини изузетак у томе.

Немање простора на изложби и рђаво залеђе учинило је да бисте нису добиле монументалност, која би настала у каквој дворани и пиједесталима.

Ипак сви су посетиоци дуго посматрали бисте и дивили се уметничком раду.[15]

У којој је мери Ђурђевић могао бити задовољан критиком, тешко је рећи. Морале су му годити похвале, али и он сам, ако је био и мало објективан, морао је у писању критичара осетити наклоност и симпатије према политичком истомишљенику или човеку који је по неким питањима био близак. Милица Ђукић- Топаловић, ословила је Ђурђевића *друг Стаменко,* што може да значи и нешто више.

При крају своје критике, М. Ђукић-Топаловић, закључила је: *(...) радовима наша три уметника можемо бити не само задовољни већ и поносни. Они чине част радничком покрету, радничкој класи и дају доказа за две концепције:*

1. *Да у радном народу има далеко више талената и генија но што их може данашње друштво да одгоји. Кад једном и они сви дођу до изражаја тек ће настати величанствено уметничко и научно остварање (...)*

То је, углавном, било све што је о вајарском делу Стаменка Ђурђевића било изречено за непуне три деценије живота и рада. Они који су то дело имали прилике да виде на самосталним Ђурђевићевим изложбама, који су пролазили поред његових јавних споменика, могли су да изричу, и изрицали су, оштре критике али и похвале, јер су били у много повољнијем положају од нас, данас.

15 М. Ђурић-Топаловић, *Три радничка уметника,* Радничке новине, 39, Београд 1938, 4.

ОСТАЛИ САЧУВАНИ РАДОВИ

Данас, пола века од уништења *Попрсја Кнегиње Зорке* у Београду, пред нама се налази само једанаест (11) радова, једанест биста иначе плодног скулптора Стаменка Ђурђевића, док два знамо само по сачуваним фотографијама (*Попрсје Кнегиње Зорке* и *Портрет непознатог мушкарца средњих година*). Од тих једанест радова, попрсја и рељефа, пет се налазе на Новом гробљу у Београду: попрсја Светомира Љ. Матића, Душана Јовановића те Мушкарца и Жене и рељефи Марка С. Ђуричина и Мушке и женске главе на гробу Стојана Пајкића. Два рада су у камену, а три изливена у бронзи. Ови Ђурђевићеви радови, намењени да стоје на гробним местима покојника, да ликом подсећају живе на драге покојнике, и нису клесани или вајани с другим, озбиљнијим амбицијама. Ипак, мора се скулптору признати савладан карактер и евидентна снага која избија из *Попрсја ђенерала Светолика Љ. Матића.* Свих пет радова припадају периоду од 1927. до 1938. године.

Најранији сачувани, нама познат Ђурђевићев рад је *Попрсје Стевана Павловића,* сачувано у породици Павловић (арх. Бојка) у Београду. Попрсје је сигнирано са: *Stamenko, Pariz, 1914*. Ако се Стаменко пред сам почетак Првог светског рата вратио из Париза у Београд, ово попрсје морало је настати у првој половини године, до пред објављивање рата Србији, 28. јула 1914. У породици Павловић су нам потврдили да је лик њиховог претка врло добро погођен, ухваћен. Упоређивањем овог попрсја са неким попрсјима из каснијих, тридесетих година, закључујемо да се Ђурђевић те 1914. године још увек држао упута које је могао да добије од својих професора, да се још није био „ослободио“ у трагањима за личнијим приступом, слободнијем виђењу и скулпторском прилазу моделу чији ће лик, пренет у глину, добити неке карактеристичне деформитете – истицање, хипертрофирање грудног коша, или стилизацију глава у изразито кубичне масе.

Попрсје Николе Пашића - „Пророка победе“ – како је свој рад назвао Стаменко Ђурђевић, однедавно се налази у поседу Историјског музеја Србије у Београду. Ово попрсје, гипс, управо је карактетистично за ону фазу Ђурђевићевог скулпторског рада када стилизацијама покушава да разрешава проблем. Лик Николе Пашића као да је исклесан секиром у храстовини, онако како је то замишљао Сретен Стојановић када је у својој критици рекао да је Ђурђевић : (...) *и несвесно упућен на дрво са својим сеченим, великим и оштрим формама.*

Данас, када се у поимању уметничког дела штошта променило, ни најконзервативнији критичар, чини нам се, не би могао а да не прихвати *Попрсје Николе Пашића* као уметничко дело несумњиве снаге и изражајности.

Групи поменутих портрета припада и *Попрсје др Вељка Рамадановића,* јавни споменик у кругу Школе, Дома за слепе „Др Вељко Рамадановић“ у Земуну. У парку, на широком постољу, на коме је и плоча са опширним објашњењем ко је био др Рамадановић, стоји његово попрсје. Ово Ђурђевићево попрсје припада, као и *Попрсје Драгољуба М. Маринковића* (из поседа Народног музеја у Београду) радовима када је аутор на хипертрофирани грудни кош, од стомака према врату – без упуштања у анатомску разраду, приступао реалистичком моделовању главе инсистирајући на тежњи да ухвати карактер портретисаног, што је у оба случаја и успео. То што попрсја, хипертрофирани грудни кош, делују као „надувани балон“ изнад кога је добро моделована глава, и не мора претерано да смета општем утиску.

Сачувано *Попрсје др Драгише Ђурића* из Музеја у Пријепољу, које је излагано 1938. године на изложби у Извозној банци у Београду, највероватније да је и настало у тим годинама, баш као и *Попрсје Боре Продановића*. Ова два попрсја представљају аутора као уметника о коме се, данас, мора говорити с више уважавања него што су о њему и његовом раном делу говорили критичари из првих деценија XX века.

Попрсје др Ђурића, дело у белом камену, мермеру, презентује аутора, скулптора, који је, испољивши своју сигурност рада у камену, постигао све оно што се могло тражити, очекивати, од портретисте који клеше камен у намери да остави препознатљив, убедљив и снажан лик човека и борца који ће својим животом, ратничким подухватима, остати запамћен у историји града у коме се попрсје и данас чува.

Попрсје Боре Продановића, рад у гипсу, у ствари је успела студија. Ђурђевић, заустављен испред глине у свом атељеу, прстима и неком алатком која му се нашла при руци, у кратком временском раздобљу, ухватио је лик млађег човека, не инсистирајући на детаљима, већ масама. Коса, чело, образи, нос, брада – од детаља на којима се инсистирало само су уста (усне), Ђурђевић је доказао своју надареност, која је, највероватније, сазревала и долазила до изражаја с годинама – у марљивом раду који је испунио Ђурђевићев живот, све до његовог трагичног краја. Попрсја *Димитрија Туцовића* и *Наталије Тодоровић-Котурић*, из поседа Музеја града Београда, само су два из низа стандардних Ђурђевићевих радова.

Као на куриозитет своје врсте указујемо и на то да се Стаменко Ђурђевић, вајар, појавио у једном документарном филму из 1930. године и као глумац. Мало је познато широј јавности да је далеке 1930 (маја) у Београду приказана премијера филма *За част отаџбине*. Филм је произвело предузеће „Артистик-филм“. Исте године била су приказана још два документарна филма, Један од њих био је филм *Кроз буру и огањ*, сценаристе и редитеља Ранка Јовановића. У филму су играли: Ковиљка Константиновић, али и наш познати вајар Стаменко Ђурђевић.[16]

16 *Филмска читанка родољубља,* Политика, 10. мај 1980.

Ђурђевић је, иако неподржан од уметничке критике, био члан уметничког удружења, Удружења квалификованих ликовних уметника Југославије, из кога је иступио због чињенице да му није додељен обећани атеље. То сазнајемо из писма којим је о својој одлуци обавестио Васу Поморишца, сликара.[17]

КЊИЖЕВНИ РАД

Стаменко Ђурђевић био је активан и на књижевном плану. Своје радове штампао је под псеудонимом **А де Маиа**. Писао је песме, бајке, легенде и романе. У Лексикону писаца Југославије, тому II, дата је библиографија радова овог скулптора и писца. Тако смо сазнали да је Ђурђевић, од 1919. до 1938. године објавио следеће књиге: *Мајка Анђелија*, епски спев (1919); *Витез на белом коњу,* легенде (1927); *Вождова глава,* апотеоза; *Земљом,* песме; *На језеру бајке* (1933); *Порна* (1933); *Семирамида* (1933); *Паклена ноћ,* роман (1938). Критика је пратила Ђурђевићев књижевни рад, а у поменутој Енциклопедији помињу се критичари Јелена Спиридоновић-Савић, М. Ђурић-Топаловић[18], А. Локар и други, чије су критике о Ђурђевићевом делу објављиване у *Српском књижевном гласнику, Радничким новинама, Штампи, Гласнику резервних официра и ратника* и другим.

Јелена Спиридоновић-Савић, угледни писац и критичар, објавила је у *Српском књижевном гласнику* две критике о две Ђурђевићеве књиге: *Семирамида* и *Порна,* обе из 1933. године.[19] Приближавајући читаоцима садржај прве књиге, епоху, време догађања радње у Ђурђевићевој трагедији *Семирамида,* Јелена Спиридоновић је закључила: *Садржај целе трагедије је учење Заратустрино, које има у живот да спроведе Семирамида, јер је у њеној руци мач – власт. Племенита владарка чини све за добро својих грађана не заборављајући никад велику опомену свога учитеља Заратустре: ‚Снагу државе држи само снажан мач и частан рад. Али изнад свега мач!` Истину ове максиме, која изражава тиранију и деспотизам, и ако у спровођењу најплеменитијих намера, чини нам се и сувише ратничка из уста једног мудраца. Као мудрац и Заратустра је морао добро знати: да одузимањем слободе, покретљивости, самосталности, узимамо живим људима сав смисао живота, стварајући од њих ствари. И тиме га уништавамо у оном највишем: његовом достојанству човека (које уосталом аутор кроз цело дело хоће да изгради и зато га и ослобађа од богова). Или можда практично право имају на то достојанство: само царице и мудраци?!*

17 Писмо Стаменка Ђурђевића сликару Васи Поморишцу, 25. фебруара 1930.

18 М. Ђурић-Топаловић, „*Порна*“, *трагедија савременог света у 5 делова,* Радничке новине 23, 1933, 3.

19 Ј. Спиридоновић-Савић, *Две необичне књиге, „Семирамида“ и „Порна“* Српски књижевни гласник XL, 1, 1933, 66-69.

Трагедија је натопљена атмосфером епохе, коју је писац понекад и са пуно поезије знао дочарати, те нам открити живо збивање тог дела далеког и необичног света. Морални став писчев, који провејава кроз дело и загрева га јесте трагична чежња душе човекове ка Идеалу; срећа и несрећа споредне су појаве у борби живота, а прави циљ развића јесте: племенитији, виши човек.

Другу своју критику, посвећену трагедији *Порна,* Јелица Спиридоновић-Савић завршила је речима:

Ова трагедија: Песма чежње ка вишем човеку, наговори нас на размишљања о многим другим стварима, постичући нас да не останемо само на размишљању, но и учинимо нешто за наш идеал, онакав, каквог га у срцу носимо.

Извесни пасажи трагедије дати су са много топлине, дочаравајући нам атмосферу далеког Истока, његовог менталитета, с којим се често меша и испреплиће душа самог аутора.

У данашње време површног стварања, ова књига је доказ да има још међу нама и таквих, који се носе с извесним дубљим проблемима, и зато аутору и припада наша захвалност...

Ђурђевић, сасвим сигурно, овакве топле речи критике није имао прилике да прочита када се говорило о његовоим скулптурама. Да је више писао, да је дуже живео... ко зна!?

Из књиге *На језеру бајка* преузимамо кратак одломак ове прозе, која може нешто више да каже и о писцу и скулптору:

Уморна је душа моја,
Страшног ли хаоса који тутњи светом!
Уставите машине, хеј! Зар сте ослепели те не видите како
су отеле маха?! – Ужас! Оживеле су као страховите наказе,
добивши новочовечију сатанску душу, бивших радних људи, сада
сувишних на овоме свету, запрепашћених, са разроганеним очима,
пуним страха и бола, беже испред њих, које захватају и носе све
пред собом.
Носе сатанске машине, дело материјализма новог човека,
у захукталом бесу своме у амбис пролетера, капитал и
цивилизацију...

Постоји сачуван документ, једно Ђурђевићево писмо, из кога се види да је он одржао и једно јавно предавање у Новом Саду. У писму госпођи К. Суботић, Ђурђевић је обавештава да предавање у Новом Саду најаве као „Американизација европске расе и културна декаденција". Предавање је одржано 17. новембра 1926. с почетком у 18 часова.[20]

20 Писмо Г-ђи К. Суботић, Матица српска, Рукописно одељење, инв. бр. 16. 157.

ЗАКЉУЧАК

Од дела насталих за непуне три деценије плодног уметничког рада, четири изложбе на којима је било приказано стотинак радова, углавном мушких попрсја, данас се пред нама налази само два споменика и једанест портрета (девет попрсја и два рељефа), укупно тринаест остварења. То можда и није мало ако се упореди с оним што је остало сачувано и доступно од Ђурђевићевих колега, Д. Арамбашића (рођен 1881) и Ђорђа Ораовца (рођен 1891), али је недовољно да би се донео ваљан суд о његовом уметничком делу, оценило то скулпторско дело и да бисмо му, скулптору и делу, одредили место у историји српске скулптуре прве половине XX века.

Да о Ђурђевићевом уметничком делу, његовим споменицима и попрсјима, нису врло негативно писали они који су то дело видели у оригиналу, на изложбама и у простору, а негативно су писали критичари којима морамо да верујемо (Б. Поповић, М. Кашанин и С. Стојановић), можда бисмо још и могли да дамо себи мало више слободе и да на основу онога што је пред нама, благонаклоније гледамо на укупни Ђурђевићев допринос српској уметности. Овако, уз неминовну ограду, ми своју пажњу усредсређујемо само на данас сачувано Ђурђевићево дело, тих тринаест радова.

Споменик трећепозивцу у Карађорђевом парку, стојећа фигура војника педесетих година живота, у статичном ставу карактеристичном за сличне споменике, најраније је нама познато Ђурђевићево дело. Војник је дат у униформи, с фишеклијама око паса и пушком у левој руци. Постављена на узвишење сложено од камених, необрађених блокова, фигура доминира простором.

Иако ово није јавни споменик за који би се могло рећи да је дело посебне уметничке вредности, аутор је испунио жеље поручилаца и оставио рад који сведочи о великој жртви изгинулих бранилаца Београда у рату 1914-1915. године. Споменик, који је претрпео велико оштећење у наше време, после рестаурације и конзервације, одолева времену.

Споменик др Вељка Рамадановића у кругу Дома спепих у Земуну, постављен је у наше време, 1993. године. Попрсје оснивача Школе за слепе налазило се у кругу школе, у главном ходнику који води од главног улаза у школске просторије. Захваљујући труду и пажњи директора, наставника и особља школе, биста је изливена и постављена у круг школе, на постамент с аплицираном плочом на којој су уклесани подаци о др Рамадановићу и његовим заслугама за бригу о слепима.

Попрсје се, по уметничкој вредности, не разликује од низа Ђурђевићевих сачуваних попрсја насталих после 1930. године.

ГРОБЉАНСКА ПОПРСЈА И РЕЉЕФИ

Два мушка попрсја, затим једно удвојено (мушко и женско), као и два рељефа, дела су која је Ђурђевић оставио на Новом београдском гробљу. Ако су попрсја и рељефи рађени после смрти оних које је вајар исклесао у камену или излио у бронзи, онда је морао радити користећи фотографије покојника и консултујући се са онима који су покојнике познавали. Такав приступ раду одувек је био незахвалан и проблематичан, из више разлога: лоших фотографија и непоузданих сећања живих о мртвима.

Иако су Ђурђевићева порсја и рељефи на Новом гробљу најчешће изразито реалистички и „тврдо“ исклесани, то је, несумњиво, разлог тај да би се удовољило захтевима покојникових рођака, оних који у таквим приликама траже да портретисани што више личи на покојника – онако како га они носе у својим сећањима.

Остаје нам да се надамо да је Ђурђевић и овај посао обавио на задовољство поручилаца.

ПОПРСЈА У ПОСЕДУ ЧЕТИРИ МУЗЕЈА, ТРИ У БЕОГРАДУ, ЈЕДНО У ПРИЈЕПОЉУ И ЈЕДНО ПОПРСЈЕ У ПОРОДИЦИ ПАВЛОВИЋ У БЕОГРАДУ

Ових седам попрсја, шест мушких и једно женско, настала су у различитом временском периоду, од 1914. па до 1937. године, три године пре Ђурђевићеве погибије. Попрсја су неуједначене уметничке вредности, мада имамо утисак да су највреднија: *Попрсје Стевана Павловића* (1914), *Попрсје др Драгише Ђурића* (1930) и *Попрсје Боре Продановића* (касније године).

На основу овог, малобројно сачуваног скулпторског дела Стаменка Ђурђевића могли бисмо да закључимо да је он скулптор неуједначене уметничке снаге, аутор остварења која бележе и евидентне падове, али да је, из нама неоправданих разлога, био нападан више и жешће од својевремене критике, него што је то било потребно па и корисно уметнику, коме је критика требало да укаже где греши и да га усмери на пут који би дао озбиљнији резултат.

ПОПИС РАДОВА

Попис је сачињен на основу каталога, критика и сличних извора

Јавни споменици:

1. *Трећепозивац српске војске (1923) у Карађорђевом парку у Београду;*
2. *Споменик Краљу Петру I (1924), село Добрљин;*
3. *Споменик кнегиње Зорке (1926), Велики Калемегдан у Београду;*
4 *Споменик др Вељку Рамадановићу, Дом слепих у Земуну;*

Гробљанске скулптуре:

5. *Мушко порпсје (Светомир Љ. Матић, 1870-1931, ђенерал, бан Дунавске бановине), камен, 53 см, Ново гробље, парцела 2, гробница 2-II;*
6. *Мушко порпсје (Душан Јовановић, на гробници Љубице и Душана Јовановића, судије), бронза, 57 см, Ново гробље, парцела 79, гробница 115 – IV;*
7. *Порпсје човека и жене (мушка и женска глава у рељефу на гробници Стојана Пајкића), бронза, 53 см, Ново гробље, парцела 27, гробница 1 – II;*
8. *Мушка глава у високом рељефу (на гробници Марка С. Ђуричина, министра правде, 1861-1926), камен, 36 х 36 см, Ново гробље, парцела 3, гробница 48 – III;*

Дела преузета из чланака о животу и раду Стаменка Ђурђевића, приказа и каталога његових изложби:

9. *Порпсје Стевана Павловића, у Дому породице Павловић у Београду;*
10. *Портрет Г-ђе Ригове;*
11. *Чешка 15 века;*
12. *Пројект Споменика косовским јунацима*;
13. *Пројект Споменика мађедонским јунацима;*
14. *Споменик Карађорђу;*
15. *Порпсје др Јована Цвијића;*
16. *Срђа Злопогледа;*
17 *Краљ Тријумфатор;*
18. *Славни Краљ;*
19. *Портрет Јоце Јовановића, министра грађевине;*

20. *Портрет др Станојла Вукчевића, председника Скупштине и народног посланика;*
21. *Портрет др Војислава Суботића, оператера;*
22. *Портрет др Војислава Јањића, секретара Скупштине и народног посланика;*
23. *Портрет др Владе Ђорђевића;*
24. *Портрет др Милана Коруна, народног посланика;*
25. *Портрет Смиље Бабићке;*
26. *Портрет Милице Јовановићеве;*
27. *Портрет Добриле Кнез-Милојковићеве;*
28. *Портрет Зоре Несторовић;*
29. *Портрет Љубомира Ст. Пешића;*
30. *Соколић;*
31. *Бебица;*
32. *Портрет Милоша Васића, министра војске и морнарице;*
33. *Портрет пуковника Драг. Узун-Мирковића, команданта целокупне жандармерије;*
34. *Портрет пуковника Ђира Даскаловића, команданта места;*
35. *Портрет пуковника Пере Марковића, начелника Општег војног одељења;*
36. *Портрет инжењера Косте Јовановића;*
37. *Соко;*
38. *Син Ресаве;*
39. *Над хришћанском хипокризијом;*
40. *Лепота;*
41. *Владика Доситеј;*
42. *Веља Поповић, трговац;*
43. *Портрет Светозара Прибићевића, министра просвете;*
44. *Портрет Драг. Пећића, народног посланика;*
45. *Портрет Љубе Давидовића, председника Демократске странке;*
46. *Портрет др Рибара, председника Скупштине;*
47. *Детаљ за „Вилинско језеро“;*
48. *Драган Ланер-Лазић, глумац (1884-1924);*
49. *Портрет ђенерала Јовановића;*
50. *Портрет Монија де Були;*
51. *Портрет Де Мајо Дида;*
52. *Бетовен (1920);*
53. *Цар Душан;*
54. *Портрет Живка Топаловића;*
55. *Портрет непознатог мушкарца (сачувана фотографија);*

У поседу Народног музеја у Београду:

56. *Портрет Драгољуба Маринковића (1927), бронза, 64,2 × 52 × 30,3 см, сигн. са десне стране: Стаменко 1927. Инв. бр. 721;*
57. *Портрет Боре Продановића, гипс, 61,2 × 63,6 × 40,8 см., сигн. позади: Стаменко. Инв. бр. 386;*

У поседу Музеја града Београда:

58. *Биста Димитрија Туцовића (1937), бронза, висина 64 см, сигн.: Стаменко, 1937. Инв. бр. У 453;*
59. *Биста Наталије Тодоровић- Котурић (1937), гипс, висина 56 см, сигн.: Стаменко. Инв. бр. У 503;*

У поседу Музеја у Пријепољу:

60. *Др Драгиша Ђурић (1930), мермер;*

У поседу Историјског музеја Србије у Београду:

61. *Никола Пашић (Пророк победе), гипс;*

У поседу Угљеше Рајчевића у Београду:

62. *Аутопортрет, уље на платну.*

Uglješa RAJČEVIĆ

STAMENKO ĐURĐEVIĆ, SCULPTOR AND AUTHOR (1888-1941)

Summary

Stamenko Đurđević, the sculptor and author (born in Krnjevo, near Smederevo, November 18, 1888 - died in Belgrade April 7, 1941), was the son of Miloje, a poor farmer, and his wife, Anđelija. Besides Stamenko, the Đurđević couple had another son, Nebojša. Their father, Miloje was a well-known fruit-grower and their mother, the village herbalist. Stamenko was married early, in 1902, to Danica Radosavljević. They had three sons: Zoran, Nebojša and Miloje.

Even as a small boy, Stamenko began carving figures from wood. After finishing the village primary school, he continued his schooling at the Gymnasium in Smederevo. Later, the sculptor Đorđe Jovanović invited him to become a student at the Arts and Crafts School in Belgrade. By 1908, he had already exhibited in the schoolchildren's' exhibition, which was noticed by the critics. After two years of studying, he left for Paris to continue his studies, under Professor Mercier at the École des Beaux Arts. He also spent some time studying in Prague, in the class of Professor Drahonjovski. He interrupted his further art training because of World War I, during which he was captured and taken to the Nežider prison-camp.

Not long after the war, he was granted a state scholarship and went back to Paris to resume his studies. He soon fell ill and traveled to Czechoslovakia for treatment. He returned to Belgrade to recuperate in 1920, and later went off to Paris again. He finally came back from his travels abroad in 1922. The same year, he took part in an exhibition with the architect, Momir Korunović, in which he displayed 34 of his works, mostly portraits and busts of prominent and well-known public figures. Subsequently, in 1924, he exhibited his work alone, and the third display of his work was in Belgrade in 1926, with the Export Bank team. A span of twelve years was to elapse before he next displayed his work, which was in 1938, at the collective Exhibition of Workers' Cultural Activities, along with M. Kujačić and Pregarnik. Bogdan Popović, Milan Kašanin, Sreten Stojanović, and Milica Đukić-Topalović wrote reviews about his work, some of which were favourable whereas others were critical.

Stamenko Đurđević was also an author. He wrote poems, fairy tales, novels and plays. He published his first work in 1919.

In the period between 1914 and 1941, he produced three public monuments, two in Belgrade and one in Debrljin. Only his Monument to the Third Call-Up in Karađorđeva Park is still standing, while his monuments to Knjeginja Zorka and King Petar I were destroyed after World War II.

About ten of his portraits have been preserved at the Novo Groblje cemetery and in museums: the Bust of Dr. Veljko Ramadanović, the Bust of General Svetomir Lj. Matić, the Bust of Dušan Jovanović, Male and Female Bust on the tomb of Stojan Pajkić, the Portrait of Marko S. Đuričić (deep relief - Novo Groblje cemetery), the Bust of Dragoljub Marinković, the Bust of Bora Prodanović (National Museum in Belgrade), the Bust of Dimitrije Tucović, the Bust of Natalija Todorović-Koturović (City of Belgrade Museum), the Bust of Nikola Pašić (History Museum in Belgrade), the Bust of Dragiša Đurić (Museum in Prijepolje), the Bust of Stevan Pavlović.

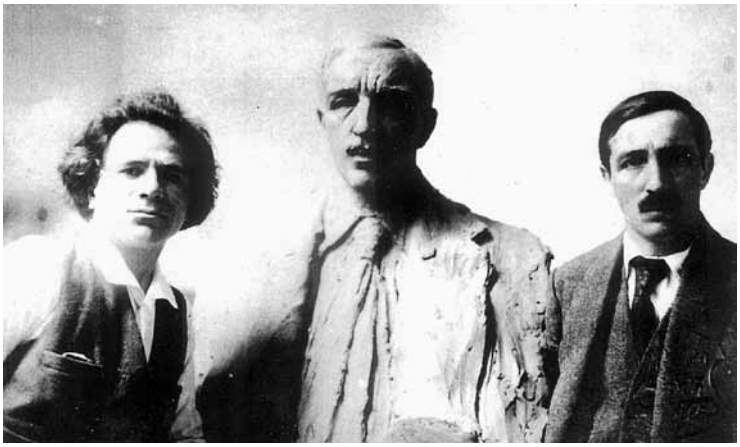
His published literary works are: The Mother Anđelija (1919), an epic poem; The Knight on a White Hose (1927), a legend; The Head of the Vožd; Across the Land, poems; Fairy Tale on the Lake (1933); Porna (1933); Semiramis (1933) and Hellish Night, a novel.

1. Стаменко Ђурђевић (1888-1941), Аутопортрет

1 Stamenko Đurđević (1888-1941), Self-portrait

2. Стаменко Ђурђевић, фотографија из 1923.

2 Stamenko Đurđević, photograph from 1923



3. Стаменко Ђурђевић, мушко попрсје, модел Н. Н.

3. Stamenko Đurđević, male bust, model N.N.

4. Снимак са отварања изложбе Стаменка Ђурђевића и Момира Коруновића, 1922.

4 Opening of the Stamenko Đurđević and Momir Korunović Exhibition, photograph, 1922

5. Откривање Споменика трећепозивцу, 1923, Карађорђев парк у Београду

5 Unveiling of Monument to the Third Call-Up, 1923, Karađorđev Park in Belgrade

6. Откривање Споменика кнегињи Зорки, 1926, Велики Калемегдан.

6 Unveiling of Kneginja Zorka Monument, 1926, in the Upper Kalemegdan

7. Кнегиња Зорка, споменик на Великом Калемегдану

7 Kneginja Zorka Monument in the Upper Kalemegdan

8. Споменик др Вељку Рамадановићу, Дом слепих у Земуну

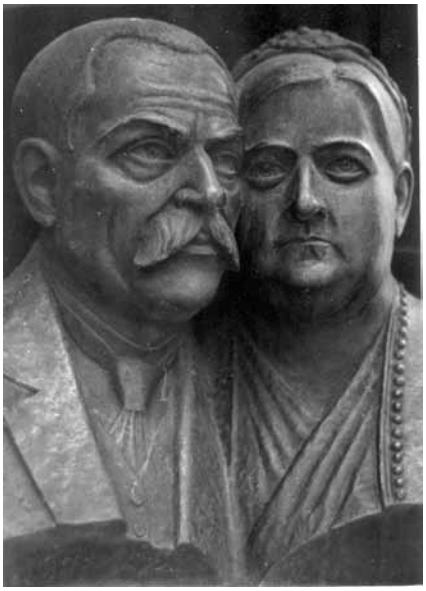
8 Dr. Veljko Ramadanović Monument, Institute for the Blind in Zemun

9. Светомир Љ. Матић, ђенерал, Ново гробље у Београду

9 Svetomir Lj. Mašić, General, Novo Groblje cemetary, Belgrade

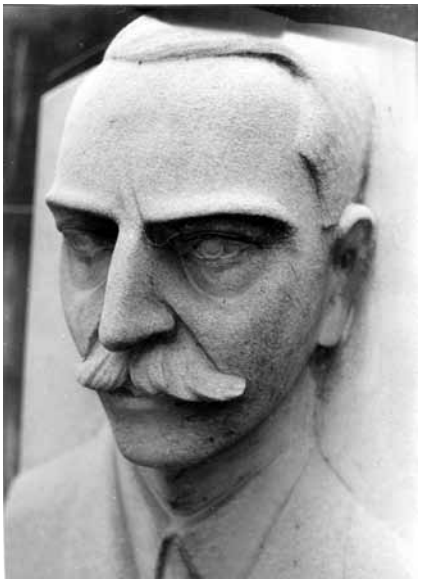
10. Душан Јовановић, Ново гробље у Београду

10 Dušan Jovanović, Novo Groblje cemetary, Belgrade



11. Мушко и женско попрсје, Ново гробље у Београду

11. cemetary, Belgrade



12. Марко С. Ђуричић, министар правде, Ново гробље у Београду

12 Marko S. Đuričić, Minister of Justice, Novo Groblje cemetary, Belgrade

13. Стеван Павловић, 1914, дом породице Павловић у Београду

13 Stevan Pavlović, 1914, Pavlovic family house, Belgrade

14. Никола Пашић (Пророк победе), Историјски музеј Србије

14 Nikola Pašic (Prophet of Victory), Historical Museum of Serbia

15. Драгољуб М. Маринковић, 1927, Народни музеј у Београду

15 Dragoljub M. Marinković, 1927, National Museum in Belgrade

16. Др Драгиша Ђурић, 1930, Музеј у Пријепољу

16 Dr. Dragiša Đurić, 1930, Museum in Prijepolje

17. Бора Продановић, Народни музеј у Београду

17 Bora Prodanović, National Museum in Belgrade

18. Димитрије Туцовић, 1937,
Музеј града Београда

18 Dimitrije Tucović, 1937,
City of Belgrade Museum

19. Наталија Тодоровић-Котурић,
1937, Музеј града Београда

19 Natalija Todorović-Koturić, 1937,
City of Belgrade Museum

20. Добрила Кнез-Милојковић

20 Dobrila Knez-Milojković

Јеша ДЕНЕГРИ

УДК 75:929 Добровић П.

ПАРИСКИ КРИТИЧАРСКИ ДНЕВНИК ПЕТРА ДОБРОВИЋА

Дванест ликовних критика које је Петар Добровић објавио између 13. марта и 19. јуна 1927. у недељнику *Pariser Deutsche Zeitung* на немачком језику представља у укупном опусу овог уметника једно важно поглавље како због увида у Добровићеве критичарске могућности, тако још пре због помоћи при разјашњавању неких одлучујућих и далекосежних процеса који се управо у то време одвијају у његовом сликарству.[1]

Наиме, године између 1927-1930. у Добровићевој уметности М. Б. Протић означава као *Други прелазни период*, прецизирајући да тај период почиње 1927. уметниковим боравком у Паризу и Кањ-сир-Меру (*Cagnes-sur-Mer*), када и где настаје пресудни преокрет од конструктивног ка колористичком сликарском концепту који ће потом, у тридесетим годинама, представљати Добровићев карактеристични и зрели сликарски језик, у којему ће он достићи своје кључне уметничке врхунце. Односно, како то Протић детаљније образлаже:

„Оличење његове нове тежње није више Сезан, већ Ван Гог или Матис, нити форма већ претежно чиста боја. Иако до промене долази уз извесно колебање, постаје очигледно да је свршено са ренесансним реминисценцијама, историјским смеђим, смеђецрвеним и зеленомрким тоном; побеђује чиста боја и облик који јој одговара, а такође и мотив из свакидашњег живота. Венере су се преобразиле у купачице. Стварни

1 *Ликовне критике Петра Добровића у Pariser Deutsche Zeitungu*, приредила Олга Добровић. Зборник за ликовне уметности Матице српске, 19, Нови Сад 1983, 305-323, такође *Документација о стваралаштву Петра Добровића – ликовне критике-интервјуи-политички чланци-писма,* приредила Олга Добровић, Галерија Матице српске, Нови Сад 2002, 34-54.

преокрет настаје међутим у Кањ-сир-Меру 1927. где Добровић одлази са породицом и Коњовићем да слика и летује".[2]

Но да овај преокрет није уследео једино због Добровићевог одласка на медитеранску обалу и само ради спонтаног сликања у њеној раскошној природи, него да је тај преокрет умногоме припремљен и условљен уметниковим непосредним сазнањима и искуствима о париским уметничким збивањима у време његовог боравка у првој половини 1927, конкретно сведочанство о томе нуде поједини подаци, запажања и закључци садржани у текстовима Добровићевих ликовних критика објављених у поменутом недељнику.

Приређивач збирке ових критика за јавност, једина особа која би у детаље о Добрићевим париским контактима могла да буде упућена, уметникова супруга Олга, не наводи податке о томе како је он ступио у везу са уредништвом париског недељника, нити каквог је садржајног и идеолошког карактера било то гласило. Но да је Добровић, осим што је за *Pariser Deutsche Zeitung* писао ликовну критику, у тој истој редакцији подржан и као уметник сведочи податак да је управо у том листу објављен натпис критичара Валдемара Жоржа (*Valdemar Georges*) о *Salon d' Escalier*, где у броју од 5. јуна 1927. он као излагаче тог Салона помиње и издваја Добровића, Коњовића и Стијовића. Још једном, при крају овог – према М. Б. Протићу – уметниковог „прелазног периода", Добровић ће излагати у Паризу, и то 1930. у *Salon des Independants*. А сам временски оквир овог „прелазног периода" (1927-1930), на почетку и на крају којега стоје два Добровићева наступа у париским салонима, такође и на почетку којега стоји и његова сарадња као критичара у поменутом гласилу, указују на то који уметнички и културни кругови чине конкретни контекст Добровићеве париске интеграције. Не улазећи у поближе именовање и обележавање тих кругова напросто зато што нам о томе недостају детаљнији увиди и сазнања, ипак је могуће назначити да се Добровићева париска излагања и његова активност као критичара могу сместити у ону уметничку и духовну климу која се после чувеног пледоајеа Жана Коктоа (*Jean Cocteau*) из 1926. води под девизом „позив на ред" (*le rappel à l'ordre*), односно, према другим тадашњим изворима, стоји у знаку „повратка реду" (*le retour à l'ordre*)[3].

А ову духовну климу уметничког Париза управо тог времена врло убедљиво одсликао је Добровићев млађи савременик и познаник, париски ученик и отуда директни познавалац појава о којима сведочи Момчило Стевановић:

---

2 М. Б. Протић, *Петар Добровић 1890-1942*, каталог ретроспективне изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, јун-септембар 1974, 14.

3 О феномену „повратка реду": *Le Retour à l'ordre*, Université de Saint-Etienne 1974.

„Који је дух преовлађивао у веома сложеној уметности Париза у том времену око 1925-1930. године? Године великих теорисања, ‚открића‘ и програмске уметности, године фовизма, кубизма, орфизма, пуризма стајале су већ у прошлости. Крупна имена Матис, Пикасо, Брак, Дерен, Руо, Леже, Дифи, Фриез блистала су у пуном сјају, али се сада више држало до стваралачке индивидуалности ових сликара но до чистоте идејних смерова чији су они били протагонисти, чистоте према којој су сада и сами постајали равнодушни. Осим тога, испољило се једно пролазно осећање за предахом од учесталих све нових и нових ‚изама‘, за реасумирањем, пре него за ревизијом онога што је у залету било створено. Најзад, један отпор према тежњима које су уметност водиле у езотиричну апстракцију манифестовало се под геслом *retour aux apparences.* Престиж сликара који никада нису теорисали, Диноајеа де Сегонзака, Утрила, био је у порасту. По свему изгледа да је гесло враћања на ‚изглед ствари‘ наишао на нарочит одзив код наших сликара. Несклоност према апстракцији, скретање ка реализму, манифестује се у овом моменту као општа, ваљда свима њима заједничка црта“.[4]

Иако на крајње сажетом и фрагментарном узорку париских изложби у трајању од свега три месеца, Добровићев критичарски дневник ипак нуди бројне податке у прилог препознавања уметничке атмосфере Париза друге половине двадесетих, описане у наведеној Стевановићевој тврдњи. Поводи о којима у том тромесечном периоду Добровић пише јесу текуће изложбе у појединим париским приватним галеријама, што његовим написима даје карактер хронике о збивањима и именима већина којих нам данас много не значе. Но неколико догађаја из тог низа приредби нуде прилику не само за шири размах Добровићевог критичарског писања него – што је, заправо, за њега самог значајније – даје увиде у препознавање Добровићевих сликарских афинитета и поводе за уочавање уметничких проблема са којима се он сам као сликар у том тренутку суочава. То се најпре односи на две ретроспективе, Огиста Реноара (*Aguste Renior*) у Галерији Бернхајм Жен (*Bernheim Jeune*) и фовиста у Галерији Бинг, обе о којима Добровић пише са великом наклоношћу, одајући тиме да у њиховим учесницима видi не само опште прихваћене историјске вредности, него умногоме и сопствене сликарске узоре. А још приснији однос према поводима свог писања Добровић исказује у освртима на изложбу Хајма Сутина (*Chaim Soutine*), такође у Галерији Бинг, и на заједничку изложбу Брака, Дерена, Лежеа, Матиса и Пикаса (*Georeges Braque, André Derain, Fernand Léger, Henri Matisse, Pablo Picasso*), за које ће рећи да су то „имена са којима се идентификује целокупна савремена уметност“, у Галерији

4 М. Стевановић, каталог Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад, поново објављено у књизи *Студије, огледи, критике,* Музеј савремене уметности, Београд 1988, 36.

Пола Розенберга (*Paul Rosenberg*). Начин и тон којима Добровић пише о овим изложбама јасно одаје да су му се оне указивале вредним не само као критичару, него да су му много значиле управо као сликару. У тим је изложбама он сасвим вероватно тражио и пронашао подршку у тежњама којима је у том часу заокупљен, и то не једино у погледу мотива и језика слике, него и у погледу осећања сликара у процесу сликања. Ево, на пример, како Добровић види Сутина:

„Након колористичке егзалтације фовиста – колористичка егзалтација Сутина. Он је визионар који са Пикасовим рационализмом и Браковом лириком нема ничег заједничког. Његов цинобер поиграва у фантастичним тоновима. Његове слике стварају утисак као да су рубини, топази, тиркизи разасути по платну. Његови пејсажи су катаклизма, а главе издужене као код Грека. Сутинов стил је непосредан, често хаотичан. Располаже способношћу да у себи сажме пролазне вибрације“.[5] А о Матису пише следеће: „Матис представља прелаз од Сезана до Пикаса. Сезанове мрље и флеке побудиле су праву револуцију против форме у класичном, а касније и у академском смислу речи. Матисово оповргавање форме колористичким визијама у његовим најранијим диференцијама даљи су ток у овом правцу. Занесен новим хармонијима и прожет немирима унутрашњег живота, он стоји овде као путоказ новим генерацијама“.[6] Могуће је са ваљаним разлозима претпоставити да се у терминима „колористичка егзалтација“ (поводом Сутина) и „оповргавање форме колористичким визијама“ (поводом Матиса) крију особине сликарства које ће и сâм Добровић на почетку свог сликарског преображаја хтети да достигне. Те особине он не примењује као директни утицај поменутих уметника, него са њима се поистовећује сопственим склоностима ка непосредном и ослобођеном сликарском поступку у аутономним пиктуралним и колористичким својствима језика сликарства; тежећи тим вредностима Добровић као сликар примере и подршке налази управо у делу двојице поменутих уметника виђених на париским изложбама, о којима као критичар у свом париском критичарском дневнику пише, посвећујући им нарочиту пажњу. У исто време, међутим, супротно његовој привржености врхунским дометима париских сликарских схватања, стоји Добровићев знатно хладнији однос и очигледна дистанца према такође подједнако врхунском уметничком домету једне друге културе, конкретно према Клеу (*Paul Klée*), чију је изложбу у време свог париског боравка видео у Галерији Вавен-Монпарнас (*Vavin-Montparnasse*): „Тешко нам пада да се упустимо у критику његовог уметничког програма. Кле припада оној екстремној гарди која је најближа овдашњим надреалистима. Сигурно да поједини његови радови

5 *Ликовне критике Петра Добровића у Pariser Deutsche Zeitungu*, 320.

6 *Исто.*

поседују много шарма и патину старих оријенталних цртежа. Укус којим он остварује своје визије је рафиниран и његова привлачна снага лежи у тој префињености“.[7] Рећи за Клеа једино то изгледа сасвим оскудно, но Добровић не само као критичар него ни као сликар за овог уметника нема посебних склоности, и то се јасно разабире из цитираних неколико редака његовог осврта на поменуту Клеову париску изложбу.

Кључно место за разумевање Добровићевих написа о париским уметничким збивањима током 1927. крије се, по свему судећи, у одговору на следеће питање: како изгледа Добровићева сликарска продукција у време када он исписује свој париски критичарски дневник? По М. Б. Протићу „Добровић одлази у Париз са ‚конструктивним‘, ‚синтетичким‘ схватањима, наставља да тако слика и излаже у *Salon d‘ Escalier (Мртва природа с бресквама, Крушке).* Та, и слична платна – о којима је писао Валдемар Жорж – у ствари су опроштај од традиционализма и сезанизма и ‚научне‘ основе ‚конструктивне‘, ‚синтетичке‘ треће деценије: ту поетику ће, као и остали њени челници – Бијелић, Шумановић, Јоб, Коњовић, Радовић – напустити и Добровић. Могућност таквог обрта – видели смо – тињала је стално у његовом дотадашњем сликарству ...“.[8] А то што је дотле само „тињало“ – пре свега склоност ка боји – разбуктаће се у сликама из 1927. као што је прелазни ка новој концепцији пејсаж *Маслињак,* сликан у Кањ-сир-Мер, где истовремено или вероватно незнатно касније настају по тематици сезанистичке, али по сликарској култури претежно матисовске *Брескве*. Од те слике у Добровићевом опусу битне особине његовог сликарског језика дефинитивно никада више неће бити исте као раније. Све прочишћенија антидескриптивна боја, од описа предмета ослобођена линија, све плошнија концепција простора, све слободнији начин сликања, да се послужимо његовим терминима из написа о Сутину и Матису, као што су „колористичка егзалтација“ и „оповргавање форме колористичким визијама“ – то ће постати битна својства Добровићевог сликарства од касних двадесетих даље, с преласком у тридесете. А до пуне експлозије новог сликарског концепта типичног за зрелог Добровића доћи ће убрзо по његовм повратку из Француске, у току једног топлог медитеранског лета проведеног у дубровачком крају, када настаје циклус пејсажа са Лопуда (*Маслине III, Палме, Велики маслињак, Маслине на морској обали, Маслине на ветру, Борови на Шуњу, Маслине, роГач и смокве*, све 1928), што је једна јединствена и по морфолошким својствима можда најрадикалнија стилска целина унутар укупног Добровићевог опуса.[9] Ни за кога другог у

7 *Исто,* 310-311.

8 М. Б. Протић, *нав. дело*, 14.

9 О лопудском циклусу слика П. Добровића видети интерпретацију коју предлаже М. Б. Протић, *нав. дело,* 15, 25-26.

тадашњем српском сликарству не могу са више права него за Добровића да се помену и примене карактеристични појмови високо развијене модернистичке пиктуралне културе као што су „дезилузија сликарске представе“, „фронтална пројекција простора“, третман површине слике као „сликовног поља“. А долазак до овог тешко достижног концепцијског прага „сликарства као чистог сликарства“ (наравно не у смислу апстракције јер то Добровићу није био циљ, него у смислу пиктуралне еманципације на основу поштовања, али редукције предметног мотива), извесно је да не би било могуће замислити и остварити да томе није директно претходило уметниково суочење са врхунским европским сликарским искуствима, са којима се Добровић сусрео у време свог париског боравка 1927. и о којима се изјаснио у записима свог краткортрајног, али због последица по сопствено сликарство ипак далекосежног и плодоносног бављења ликовном критиком.

Ješa DENEGRI

PETAR DOBROVIC'S PARIS DIARY OF ART REVIEWS

Summary

The paper deals with a series of twenty art reviews, which the painter Petar Dobrović (Pečuj 1890 - Belgrade 1942) published in German, in the Pariser Deutsche Zeitung weekly, in Paris, between March and June 1927. Among other things at that time, Dobrović wrote about the independent exhibitions of Auguste Renoir and Chaim Soutine, a retrospective of fauvism, and about the collective exhibition of Georges Braque, André Derrain, Férnand Léger, Henri Matisse, and Pablo Picasso.

The aim of this paper is basically to explain that Dobrović's brief preoccupation with art criticism during his stay in Paris was also important for the artist himself because in these items, he intimated and sensed some of the reasons for the transition from his previous Cézannist and post-cubist positions to the application of pure colour in the spirit of his specific colourism. This came about in the first half of 1927, precisely at the time of this very interesting "diary of art reviews". Dobrović's colourism, which was to become characteristic of his later, mature and superb paintings in the 1930s, therefore, was not simply the result of the artist's altered attitude towards nature but, parallel to this, it was also because of his changed artistic affinities, principally in the light of the realisations and the new experiences he acquired under the impression of the exhibitions he wrote about in the said Paris weekly.

Вера ВИРИЈЕВИЋ–МИТРОВИЋ УДК 75:929 Сокић Љ.

ПАРИСКИ ПЕРИОД ЉУБИЦЕ СОКИЋ 1936–39.

„Васпитавана сам на француском сликарству
где се сваки израз базира на ликовној сензацији
и моје слике и данас носе такве карактеристике.“[1]

Љубица Сокић је још као ученица била запажена на годишњим изложбама београдске Уметничке школе као једна од најдаровитијих и најзрелијих младих личности које обећавају. Њене студије актова у угљену су снажне и убедљиве, са беспрекорним волуменом, светлом и анатомијом покрета, њене мртве природе већ тад плене нарочитим осветљењем. Завршетком Академског течаја (1934-36) заокружила је своје темељно уметничко образовање у земљи.

Париз је младој сликарки отварао огромне визуре. У јесен 1936. године Цуцу Сокић је дочекала велика Сезанова ретроспективна изложба и она и данас прича о одушевљењу, готово фасцинацији коју је доживела пред његовим делом. С том првом значајном изложбом која ју је тако импресионирала, почиње велики и нагли преокрет у њеној уметности. Веома брзо се приближила Бонару и Вијару по сликарском поступку, али и истанчаном осећају атмосфере на слици. Дирнули су је римски предели Короа, волела је Матиса, Сераа, Руоа, Хуана Гриса, Брака и Пикаса, касније и Фернана Лежеа. То чисто, медитеранско, чулно сликарство коме се дивила, употпунило је традиционална учења на београдској уметничкој школи.

1 И. Суботић, *Уметност Љубице Цуце Сокић*, САНУ, Београд 1995, 21.

Сликовитост и живост града импресионирали су младу Цуцу Сокић. Још и више од француске уметности, у Паризу су на њу деловали општа атмосфера, сусрети с људима, сценичност самога града, интелектуално искуство које је лагано водило сазревању личности. „У Паризу је човек окружен мноштвом добрих слика, богатим музејима и изложбама, и сам Париз је веома пиктуралан. У Паризу је свака флека, некако, на свом месту...“[2]

Сусрети са многим младим уметницима, свежина духа, размене идеја, утисака, њихово заједничко одушевљење и напредак, побуђивали су и подстицали. Дружење на часовима вечерњег акта, у школи Гранд Шомијер, окупљања и рад у атељеу који је делила са Бором Барухом и Рајком Левијем, разговори о свему вviђеном и доживљеном – то је била једна атмосфера свежине и позитивног истраживачког духа.

У Паризу је Љубица Сокић први пут излагала, а знамо колико је свака изложба и сусрет са јавношћу битан и млађим и старијим сликарима. То је била изложба југословенских уметника у Паризу 1937. у *Galerie de Parus* у улици *Faubourg St. Honoré* (Фобур Сент Оноре). Касније је поново излагала у Паризу 1939, а потом и у Хагу, са већ познатим и у француским уметничким круговима признатим југословенским ствараоцима. Те три године у Паризу биле су најбогатије у опсегу доживљеног искуства и подстицаја за рад, у импресијама које је сопствени сензибилитет младе сликарке преобратио у трајне вредности њеног сликарства. Ова прва париска искуства годинама су се уобличила у препознатљив ликовни израз. Корени ликовности Цуциних познијих слика су у сликама париског периода.

Слике париског периода

Париски период обухвата слике настале од 1936. до 1939. године, за време сликаркиног боравка у Паризу, али и пар оних које је насликала приликом повремених долазака кући у Београд. Оне су стилски и тематски разнолике – укључују жанр-сцене, приказе самога града, његових паркова, улица, грађевина, као и ентеријер, најчешће сликаркиног атељеа. На њима уочавамо утицаје француског актуелног сликарства, али и сликаркино сазревање и постепени развој идеје о аутономији сликарства у односу на виђени предмет сликања.

У цртежу су сачуване прве забелешке о Паризу, из 1937. године: фигуралне жанр-сцене, с пијаца, париских улица, врева вођеног града, али пре свега живописност његових кућа, радњи, свакодневних догађаја.

2 Д. Адамовић, *Волим сваку добру слику, Љубица Сокић*, Политика, Београд, 4. новембар 1973.

Цртежи су лапидарни, слободни, тек назначене визуре којима ће она и много година касније хранити своја дела.

Пијаца I (1937, вл. Народни музеј, Београд) – Једне недељне шетње на авенији Вилсон младу уметницу импресионирала је живост пијаце. Ова непосредна скица из живота показује њено интересовање за свакодневни живот, за лепоту обичног, кроз лежерно поигравање фигурама које граде групну композицију без посебне анализе појединачних делова. У једној равни исликан је ритмички говор светлијих и тамнијих површина, ведрог и свежег колорита – зеленог и плавичастог, на топлој окер подлози која све обједињује и просијава ведрином, јаких белих акцената који дају утисак сунчаног дана. Фигуре и амбијент постављени су као флеке, са овлаш назначеним покретима продаваца и купаца, више у слободним, жустрим намазима, но у брижљивој моделацији. Чврстину и просторност композиције дају редови тезги, у првом плану дијагонално нанизаних, затим зракасто, до хоризонтале, са полазиштем у златном пресеку десне ивице слике – иако спонтана, конструкција слике је мајсторска, непогрешива; дрворед раскошних оголелих крошњи све повезује; у задњем плану, појављује се плавичаста архитектура у назнакама. Између дијагоналних плоха тезги уздижу се динамично постављене, и саме у наговештеном покрету, фигуре жена продавачица. У благим покретима и треперавости ваздуха, слика добија интимну и топлу атмосферу, која очигледно потиче од Бонара и Вијара. И сама сликарка признаје: „У почетку, мислим да су Вијар и рани Бонар имали неког утицаја на мене. Моје слике са мотивом пијаце из тог времена чини ми се да говоре о том утицају.“[3]

Сликама са мотивом пијаце Алекса Челебоновић приписује извесну социјалну ангажованост, која би могла да потиче од сусрета са младим сликарима оваквих интересовања у атељеу који је Љубица Сокић делила са Бором Барухом и Рајком Левијем: „На њима су показане пијачне сцене са људима из народа, на начин да фигуре остану класно препознатљиве, иако су оптички дате у облику недефинисаних мрља. Околни простор их затвара у амбијент без икакве романтике, а и сам положај фигура, пресечених доњим рубом слике, ствара утисак о непосредном учешћу аутора, или гледаоца, у приказаној сцени.“[4] Међутим, овакав став могли бисмо да не прихватимо знајући да је сликарка у Паризу трагала за чистим сликарством, као и у свом каснијем стваралаштву, и само за мотивима у свакодневном окружењу преко којих је будила и преносила на платно

3 И. Симеоновић, *Откриће неке смирености, неке сензибилне рационалности - разговор са Љубицом Сокић*, Ликовне свеске 9, Универзитет уметности у Београду, Београд 1988, 56.

4 А. Челебоновић, *Ретроспективна изложба Љубице Сокић 1937-1977*, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд 1977.

искључиво ликовне сензације. Ако бисмо споменули ма какав уплив намере и емоције на овој слици, онда је то осећање блиставе радости живота, шаренила народа, вреве на пијаци, атмосфере града, његове живости, који се дотакао младе сликарке и који је она слила у слику.

Осим ове пијачне сцене из Париза, постоји још једна, по расположењу слична, из 1939. (вл. Музеј савремене уметности, Београд као и једна београдска сцена пијаце, рађена приликом боравка код куће, лета 1937. Београдска *Пијаца* (вл. аутора) постављена је на можда још необичнији начин: све је у плавим и сивим тоновима, са више инсистирања на руралном карактеру ликова, духовитој игри широких сукања, већој распеваности догађаја. Ако се у делу Љубице Сокић може уопште говорити о анегдотичности, онда је то приметно једино на овој слици.

Париски свирачи, (1937, прив. вл.) – Слика се у критикама и анализама не јавља, као приватно власништво, али је приказана јавности на изложби *Колекционари Цуци*, децембра 2004. у Галерији *Политика* у Београду. Још једна шармантна скица из живота, непосредан сусрет са париским уличним свирачима, дечак са ставом и лицем радозналог и љупког изненађења. Младалачки живахна тема и приступ – и она показује утицај раног Бонара у титравом и нехајном потезу, где нежне нијансе плаве непотпуно прекривају топлу подлогу; подсликани окер понегде избија испод плавичастих тонова и овај контраст дат ситним потезима подвлачи разиграност и живост призора.

Црвена кућа / Двориште (1938, вл. Музеј савремене уметности, Београд) „Чудан је настанак једне слике која је сада у Музеју савремене уметности. Становала сам у Паризу са једном другарицом у малом стану који смо изнајмиле. Наш прозор је гледао на једну црвену кућу коју сам желела да насликам. Али када сам завршила сликање, нисам била задовољна. Хтела сам да је избришем са платна и да сликам нешто друго.“[5] Слика не садржи социјалне алузије, премда су и у овом случају неки критичари (Ј. Поповић, А. Челебоновић) имали другачија тумачења – поред уздржаности, у овој слици налазе „колористички изразито дату атмосферу сивости, таме и туге једне најамне кућерине“[6]. Слика има извесну психичку тежину и стога се вероватно није допала свом аутору. Сликана је са доста равномерним понављањем хоризонтала и вертикала, у ситним детаљима, а „ свако понављање исте ноте у истом ритму изазива тескобу као дужа тишина“[7]. Заиста, самим призором и композицијом – затворен, високим вертикалама ограђен једноличан простор, само парченце неба изнад, може се тумачити као ”осећање туге и безизлазног

5 Д. Патаковић, *Цимерка спасла платно,* Политика експрес, Београд, 16. септембар 1967.

6 Ј. Поповић, *Два сликарска догађаја,* Наша стварност 17-18, Београд 1939.

7 Б. Доривал, *Савремено француско сликарство III,* Свјетлост, Сарајево, 1958, 319.

положаја обичног човека“[8] Међутим, ова слика, посматрана само са становишта ликовних вредности, ослобођена психолошких тумачења, говори нешто сасвим друго; она је, у ствари, сведочанство о поменутом раздвајању у схватању виђеног предмета и слике по себи. Тежи да превазиђе сами опис мотива, али он је заводи, још увек га није ликовно сублимирала. Из перспективе даљег развоја сликарства Љубице Сокић та напетост и потенцијал жеље да се превазиђе мотив на овој слици је на врхунцу, то је оно што је оптерећује. Сликарка је у себи, несвесно, осетила нове тежње, али још није нашла начина за надоградњу, сублимацију наученог реалистичког приступа.

Миодраг Б. Протић у овој слици налази заметак нове поетике: „*Двориште* је уствари једно мирно, мозаично, ритмично ткање које прекрива целу површину слике интуитивно тежећи антифокусном варирању основне пластичне фуге; тон је истовремено благ и виталан, материја светли и просијава; уз то постоји јединство крупног, ситног, густог и прозирног, статичног и динамичног. Слика је садржавала фабулу и ембрион сасвим нове поетике и естетике чије је тежиште на укидању доминанте, на јединственој пластичној структури, Она превазилази непосредан повод и досеже апстрактан ритам.“[9]

Портрети градова јављају се као чест мотив кроз читав сликарски опус Љубице Цуце Сокић, и она им се увек враћа; прва оваква платна настала су у Паризу. На париским ведутама истраживала је нове ликовне приступе, тежећи зрелијем изразу, трагајући за чистом ликовношћу. На бројним урбаним пределима она је желела да сачува своја осећања, свој лични доживљај. Можда је њеној природи најближе управо сликање мириса града, градског амбијента, где са пуно истраживачког и спонтаног прилази мотиву, саображавајући га своме духу и језику. Пеђа Милосављевић назначава принцип ритма градске, односно париске средине, са димњацима и мансардама, косим крововима и свим осталим елементима тог „урбаног поретка који формира нашу мисао“[10]. Спонтани приступ овом мотиву дао је прве значајне резултате на сликама из Париза. Сликарка ће му се увек враћати у свом вољеном Београду, на Дорћолу и у предграђима, у Сремским Карловцима, после рата, а касније у кућицама и дрворедима Ечке.

Мали трг у Паризу (1938) по приступу превазилази све претходне слике. Потез је ситан и пастуозан, површине су испуњене суптилним ситним храпавим наносима боје. Ритам кровова је разигран, беле површине зидова га упрошћено понављају, а назначене гране дрвећа у

8 А. Челебоновић, *нав. дело.*

9 М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века* (прва књига), Нолит, Београд 1970, 255

10 П. Милосављевић, *Љубица Сокић*, Политика, Београд, 7. јануар 1978.

првом плану чине призор животнијим. Цела слика делује лирски нежно, јер овде први пут ликовни приступ спонтано надилази мотив, иако је сам мотив тај који у уметници буди топла пријатељска осећања. „Уколико су ставови и осећања бивали шире отворени према свету, с више љубави према људској егзистенцији као некој уопштеној категорији, утолико је сликарство Љубице Сокић попримало мутније облике, нежније хармоније, готово без контраста осветљења на самим предметима."[11]

Поīлед на цркву у Оīеју (1938, вл. аутора) У лепом великом стану у париској четврти Отеј настаје неколико изванредних урбаних предела, стишане гаме, рафинованог потеза, продуховљеног израза и у извесној мери расточене форме. На овим делима се најбоље осећа до које је мере уметница подредила својим ликовним замислима, интуицији и способности да одухови мотив који јој се нудио, као што је хладна и незанимљива бетонска црква у овој четврти. Из тог мотива она је извукла ритмовану, апстрактну игру сенки, синкопе тамног и светлог у вертикалним померањима, неухватљиве односе површина, мекане крошње дрвећа и равне слепе зидове зграда; у сиво-окер тоновима племените фактуре и брижљивих намаза, са пар смелих акцената тиркизно-плаве, која композицијски држи, а тонски освежава и буди, истовремено подвлачећи уједначени колорит целог рада. Иако настала деценијама раније, ова слика наговештава касније слике са Дорћола, слично ритмоване мирне блоко-ве зграда и мекане, разигране крошње дрвећа.

Булевар Монīарнас (1939, вл. Музеј савремене уметности, Београд) У окер гами, са пар свежих акцената, надовезује се на *Цркву у Оīеју*. Овде је композиција строжа, крућа, површине зграда, осветљене и у сенци, нижу се издужене у верикали; вертикалну игру понављају и дрворед и прозори; само нешто нагнуте хоризонтале ивичњака при дну подвлаче и композиционо утврђују слику. Рађена је сигурним пастуозним намазима, али је и процртана тамним мрким линијама, што опет ствара утисак чврстине, добре конструкције, истовремено задржавајући свежину цртежа. Светлије и тамније површине надовезују се постепено. Посебну драж атмосфере даје валерски разрађени, просликани светли окер на слици која, иако се држи реалног осветљења, ипак делује као да светли сопственом светлошћу; једнаки утисак одаје и небо, у утишаној сивој коју храни подсликани топли окер. И ово платно париског периода потврђује велику извођачку културу, *savoir faire*, одувек важну одлику француског сликарства.

Булевар Едīар Кине I (1939, вл. Музеј савремене уметности, Београд), и *Булевар Едīар Кине II* (1939, власништво аутора) Скица у уљу *Булевар*

11 А. Челебоновић, *нав. дело.*

Едгар Кине I дата је у брзим, хитрим и танким вертикалама, као назнакама простора, дрвореда и зграда. Цела слика је у сивој гами, скоро монохромна, плавичасто и прљаво-зелено лазурно тонирано платно и неколико мутних окера на потезима зграда. Иако делује као скица, ово платно носи атмосферу града у измаглици, један неодређени тренутак времена ухваћен је на њему. Друга слика је много мекшег цртежа, фине зрнасте текстуре и благе лирске емоције. Потпуне материјализације, третман површина је у знатном преимућству над првобитном поставком мотива, док у већој мери евоцира пријатност, извесну љупкост. Распоред тамнијих флека сенки, умекшане геометрије, личи на апстрактну игру. Дрвеће у првом плану оживљава простор, позива нас у доживљај мирног амбијента. Ова слика је по начину наношења боје и изразу слична *Малом трГу у Паризу*. Ове две варијанте истог призора показују интересовање да се понови исти мотив, жељу да експериментише, способност младе уметнице да с новим осећањем, на нови начин, нешто другачијим свођењем и третманом реши исти подстицај, почетну тачку у природи.

Ентеријери из Париза приказују свакодневно окружење – сликаркин атеље или простор живота. Код њих такође варира смелост којом чисто сликарске вредности надилазе мотив; неки су блиски сликаркиној претходној фази, убедљивом и снажном реализму којим је сликала на школовању у Београду, а каснији, као *Ентеријер са фигуром која шије* из 1939, показују пуну ликовну доследност којом игра скоро апстрахованих површина побеђује пуку дескрипцију.

Из атељеа / Атеље са штафелајем (1936, власништво аутора) насликана је у атељеу који је делила са Бором Барухом и Рајком Левијем. Још увек школска фаза може да се примети по густим и широким намазима јаке боје, загасито црвене, плаве, беле, без њеног каснијег оплемењеног и култивисаног односа према сликаном предмету.

Столица и *Столица са браон комодом* (1937), настале друге године по доласку у Париз, кад је сликарка изнајмила стан са другарицом и њеним братом и сликала у купатилу као најподеснијој просторији за рад. Ова друга, нарочито, одаје извесно концепцијско двојство које упућује на њена каснија решења: саздана је од сиво-окер-плавих хармонија, сликана густом пастом, наглашеном материјалношћу, просторно постављена плошно, без илузије треће димензије, без наглашене дубине.

Атеље у Паризу (1939, приватно власништво), вертикалних мирних површина, смирених окера; брижљивији третман, материјализација, путени интимистички потез. Два тиркизна акцента нанета су у виду танких пруга на драперији и на материјалу столице. Ова слика, по миру и пажљиво осликаним великим правоугаоним окер плохама, као и пругастим површинама акцената јасно антиципира апстрактне

композиције низања површина, мирних и прошараних браздама, у зрелом периоду, 60-их и 70-их.

Ентеријер са фигуром која шије (1939, фонд САНУ) дело је које наглашава будући сликарски опус Цуце Сокић и заузима издвојено место. Цела композиција је у љубичасто-плавкастим тоновима са пар ружичастих, а подсликана окером. По потезу четке и свежим, живим бојама доводимо је у везу са Бонаром, можда још и више, Вијаром, чије су слике празник боја. Титрави потези уједначено покривају површину подлоге не остављајући простора за истицање било ког елемента, чак ни саме женске фигуре као тематске окоснице; у ствари фигура се појављује само као скуп ситних акцената, неодређено средиште дешавања на слици. У односу на раније слике сродног мотива *Код кројачице* и *Ентеријер са фигурама* (1937, вл. Народни музеј, Београд) ова слика показује врло оплемењен ликовни рукопис који је омогућио посебан сјај боји кроз осветљавање сваког потеза, по принципу постимпресионистичког грађења форме разлагањем бојеног цртежа. Иако асоцирају на простор атељеа, фасетиране разнобојне правоугаоне површине, осветљене независно, чине апстрактну композицију, композицију сублимиране стварности какве су и оне из каснијег периода сликарства Цуце Сокић.

Кафана (1939, вл. Музеј савремене уметности) је сликана по доласку из Париза, приказује круг пријатеља окупљених у скадарлијским „Дарданелима". Овде долази до изражаја необична композиција: сво дешавање смештено је у доњи регистар слике, док је горњи потпуно пуст, изузев два назначена круга лампи. Ствара се утисак непосредног присуства, кадрирањем као на спонтаној фотографији, атмосфера филма – сваки покрет је опуштен, ненамештен, чиме подсећа на париску *Ријаси*. Тема је карактеристична за француско сликарство, још од импресионоста и Ван Гога, но атмосфера је нешто стишанија. Принцип ликовног надилажења стварности није изразит као на париским сликама. По виђењу А. Челебоновића, ова слика настаје на међи социјалних, и естетских контемплација, које преовлађују сликарством париског периода Љубице Сокић.

По повратку из Париза Љубица Сокић приредила је своју прву самосталну изложбу слика у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић": „На мојој првој самосталној изложби биле су углавном слике настале у Паризу у периоду 1937-39. године. Неке слике са те изложбе су сачуване и до данас. Она *Пијаца* и *Црвена кућа* и још неке, а многих нема више. Изгубиле су се." Тада признати критичари пропратили су ову изложбу и похвалили ликовна достигнућа и софистицирани приступ у стваралаштву париских слика (Павле Васић, Јован Поповић, Раде Драинац и други).

Са својим генерацијским друговима (Никола Граовац, Мића Николајевић, Душан Влајић, Богдан Шупут, Јурица Рибар, Даница Антић, Бора

Грујић, Стојан Трумић и Алекса Челебоновић) оснива групу *Десеторица* која први пут излаже 1940. у Београду, а затим и у Загребу. Ове сликаре обједињавало је пријатељство и генерацијска повезаност, и, без обзира на разлике у темпераменту и таленту, воља да виде природу и оживе традицију на индивидуалан начин; један реализам осећајности, *le realisme de sensibilite*. Критика у Загребу, премда позитивно оцењује поједине вредности слика, префињени колорит, осветљење, материјализацију, замера им њихово сувише удобно и мирно грађанско сликарство, у дисонанци са узнемиреним духом времена, унезвереношћу и страхом од рата.[12]

ЗНАЧАЈ ПАРИСКОГ ПЕРИОДА ЗА СЛИКАРСТВО ЉУБИЦЕ СОКИЋ

„Одлазак у Париз и боравак у њему мислим да је био пресудан у формирању мене као сликара.“[13]

Шта је у сусрету са Паризом и тада актуелним француским сликарством 1936-39. Љубица Сокић открила и преобратила у свој сликарски језик? Из Београда је понела изврстан веристички, култивисан академски приступ – окренут стварности, одан мотиву. У наведеним сликама развила је свој париски концепт ослобађања слике зависности од мотива. Две последње године њеног боравка у Паризу обогатиле су наше сликарство делима посебног звука, јединственим урбаним пределима и ентеријерима који су могли да настану само у међусобном судару дубоког уметничког сензибилитета и у клими великих понуда, у разноврсности идеја и визуелних титраја, како на улицама града, тако и у његовим непресушним музејским трезорима. Невеликих димензија, ове слике су монументалне по свом ликовном говору, а имају посебну важност и због тога што показују дефинитивно ослобођен рукопис свога аутора, онај препознатљиви израз који ће се васпоставити и учврстити много касније, после година преиспитивања и великих дилема.

Да би се истакло како париска дела Љубице Сокић носе основу ликовног приступа, поетике и исти ликовни сензибилитет и атмосферу као и дела њеног зрелог периода, следи неколико поређења конкретних слика париског периода са њима сличним, деценијама касније насталим, сликама зрелог стваралаштва. На каснијим делима очевидна је тежња

12 В. Манч, *Десеторица из Београда. Изложба београдских сликара у Дому ликовних умјетности краља Петра*, Обзор, Загреб, 21. септембар 1940.

13 И. Симеоновић, *нав. дело*, 53.

ка поједностављивању, већи перфекционизам израде, сажетији говор слике. Атмосфера наслућеног простора, чак и боје, композиција, материјализација и фактура су врло слични; јер још у париском периоду Цуца Сокић потврдила је своју велику вештину, мајсторство изведбе, *savoir faire*, у духу француског сликарства и схватања слике – као споја духовног и мануелног, добро изведеног рада.

Поглед на цркву у Отеју (1938) и *Предео из предграђа* (1967). Иако ове две слике дели временски размак од три деценије, оне су изразито сличне у ликовном изразу. Избор боја и нежни валерски прелази у окер-сивој као да потичу са исте палете, а слично је и ритмовање равних површина зидова кућа и сведених растресито-меканих крошњи. Целокупни утисак одаје исто расположење; оне заиста делују као слике истог циклуса.

Овај став о ликовној и метафизичкој блискости слике париског периода са знатно каснијом сликом посткубистичке фазе налазим код А. Челебоновића у поређењу *Ентеријера са фигуром која шије* (1939) и *Мртве природе са шахом* (1958): „Слике из посткубистичке фазе на сличан начин подсећају на неке много раније, а да то није ничим директно наглашено. Тако *Мртва природа са шахом* из 1958. има више заједничког са сликом *Ентеријер са фигуром II* из 1939. од неке спољашње сличности. Сиви тонови, оплемењујућа игра између подсликаних и нанесених намаза, подела целе површине на крупне, геометризирајуће облике и њима супротстављени титраји, тамо, у виду мале површине изнад фигуре која шије, овде, у виду шаховске табле, очигледно потичу од исте активне контемплације. Од сањарења које није слично апсорбовању визуелних надражаја, него истовремено носи са собом животни ток индивидуе која посматра, њену афективност.“[14]

Атеље у Паризу (1939) и *Просторна композиција* (1971), на први поглед су сасвим различите – прва је прави интимистички ентеријер, друга делује сасвим апстрактно. Али, у плошном решењу ентеријера, у његовим градацијски датим валерима, у темељној и финој материјализацији, и у акцентима пруга на драперији и столици, видимо све исте чисто ликовне вредности као што су и на *Композицији*, само на овој прочишћене, апстраховане, ослобођене стварности и компоноване по вертикали. Добар пример свођења на суштину, одбацивања свега сувишног и дескриптивног, што одликује развој зрелог Цуциног сликарства.

Слике париског периода и познијег сликарства које су овде упоређене раздвајају три деценије у којима је сликарка тражила и постепено градила свој израз, понекад се не уклапајући у захтеве времена и друштва, у свему остајући доследна себи. Стварала је свој интимни сликарски свет,

14 А. Челебоновић, *нав. дело.*

произашао из првих сусрета са француским сликарством и сопствених истраживања и резултата усмерених ка чистој ликовној форми и језику. У сликама париског периода препознајемо све суштинске особине стила Љубице Сокић – тежњу ка обичном и свакодневном, поетску атмосферу простора, слободно постављен и у хроматици дискретан колорит, подређивање детаља целини, префињеност материјализације.

Сама сликарка о свом постепеном сликарском развоју каже: „Сазревање, то је стално одбацивање непотребног“[15] и „Све што се као промена у мом раду може регистровати, ствар је форме.“[16] На зрелим сликама достигла је савршени склад, јединство материје и форме. Својим сликарским приступом сублимирала је присутну стварност, никад ништа не препуштајући импровизацији, недоследности. Њене слике, иако дате плошно, на специфичан начин садрже метафизички простор, истовремено близак и величанствен. Пред њеним сликама имамо утисак готово религиозног мира и унутрашње светлине. У личности Љубице Сокић и стваралаштву које проистиче из те личности, препознајемо врхунски склад, равнотежу интелекта и осећања. Интелектуално је све у конструкцији, у геометризацији, у сопственом систему свођења, у ликовној чистоти слике, као и доследност са којом је годинама изграђиван тај систем. Осећајно је оно унутрашње и неухватљиво, поетична, лирска нота којом трепери свака осликана површина, детаљ, сваки њен потез, сваки звук боје, све што се претапа у наш лични доживљај оплемењеног мира и пријатности док посматрамо Цуцину слику. По том доживљају пријатности она је прави, врхунски интимиста. Покретачи су љубав према сликарству, мир васпостављен и продубљен непрекидним стваралачким радом, мирење са природом ствари и људском судбином.

У овом времену убрзане егзистенције, бити и остати доследан сопственим унутарњим импулсима, с миром и свакодневном посвећеношћу сликању као суштини постојања – скоро је незамисливо. То подсећа на пустињака препуштеног самоћи и молитви, који стреми метафизичким висинама, но у сваком тренутку живота и трептају природе која га окружује препознаје Смисао. Том мисаоном кругу припада стваралаштво Љубице Сокић – посвећено, контемплативно и усамљено, на висини до које је тешко доћи, коју досежу само одабрани. Оно је светли сусрет индивидуалног и универзалног, материјалног и духовног.

Стваралаштво Љубице Сокић је врхунско достигнуће српске уметности зрелог XX века које је израсло у складном споју домаће ликовне традиције и европског сликарства. Његове универзалне вредности обогаћују европску уметност и опште духовно и културно наслеђе.

---

15 Д. Адамовић, *нав. дело.*

16 И. Симеоновић, *нав. дело*, 67.

ЛИТЕРАТУРА:

С. Бошњак, *Љубица Цуца Сокић*, УЛУС, Београд, 1987.

М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века (прва књига)*, Нолит, Београд, 1970.

Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973.

А. Челебоновић, *Ретроспективна изложба Љубице Цуце Сокић 1937-1977*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, 1977.

И. Суботић, *Уметност Љубице Цуце Сокић – ретроспективна изложба у Галерији САНУ*, САНУ, Београд, 1995.

И. Суботић и А. Челебоновић, *Љубица Цуца Сокић.* Војноиздавачки завод, САНУ, Београд, 2003.

И. Симеоновић, *Ликовне свеске 9*, Завод за ухбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1988.

С. Живић, *Поклон академика Љубице Цуце Сокић Српској академији наука и уметности*, САНУ, Београд, 1983.

Vera VIRIJEVIĆ–MITROVIĆ

THE PARIS PERIOD OF LJUBICA SOKIĆ 1936-39

Summary

The Paris period of Ljubica Sokić encompasses the paintings from 1936 to 1939, which she produced in the course of her stay in Paris, including a couple that she did during her periodical visits home in Belgrade. They differ in terms of style and theme - and include genre-scenes, views of the city itself, its parks, streets, buildings, as well as interiors, mostly of her studio. In them, we notice the influence of contemporary French trends, and also her maturity and her gradual development of the idea of the autonomy of painting in relation to the perceived object of the painting.

In Paris, she encountered the trends in French art that were in vogue at the time. The general atmosphere, meeting people, the scenic quality of the city itself, all left a deep impression on her. Portraits of cities appear as a frequent motive in Ljubica Sokić's entire opus, and she always returned to them; the first of these paintings came into being in Paris. She researched new artistic approaches to the Paris landmarks, striving for more mature expression, in a quest for the purely pictorial.

In the two last years of her sojourn in Paris, she enriched Serbian art with works of a special tonality, with unique urban landscapes and interiors that could be created only in a collision of profound artistic sensibility, in a climate of vast supply, with a diversity of ideas and visual vibrations, both in the city streets and in its inexhaustible museum treasuries. These paintings, which are not of large format, are nevertheless monumental in their artistic language and are particularly important because they demonstrate the ultimately liberated hand-writing of their author.

A comparison of the paintings from the Paris period with the works that came into being in the mature, i.e. post-cubist period of Ljubica Sokić's painting, in the 1960s and 1970s, indicate an outstanding similarity - in the artistic approach, the pictorial qualities, brushwork, values, palette and, above all, in their common metaphysical tone.

The work of Ljubica Sokić, the supreme representative of Serbian intimism, represents a decades-long quest for, and dedication to pure artistic form and language. At an early stage, the Paris period of Ljubica Sokić anticipated the development of her entire later painting. In her paintings from the Paris period, we recognise all the essential characteristics of the style of Ljubica Sokić.

Јелена СТОЈАНОВИЋ

УДК 069.02 : 7 (73)
7.038.531

МОДЕРНИЗАМ И МУЗЕЈ: ДИЈАЛЕКТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ

Увод

Да су модернизам, његов настанак и развој, уско везани за формирање првих музеја, музејских установа, дисциплине музеологије и историје уметности не доводи се у питање. Тај однос је шта више, за бројне тумаче прави пример дискурзивне зависности, где се установа (музеј) и дисциплина (историја модернизма) преплићу у једном јединственом пројекту међусобног озваничења и пре свега званичног установљења.[1] Другим речима, музеј је за многе доказ да се модернизам дефинише као дискурс који гради, конструише другачији (модеран) однос трајања, сећања, времена, историчности, али и субјекта.[2] Дакле за добро разумевање учинковитости модернистичког дискурса веома је важно разумети *перформативност* [3] музејске установе уопште. Циљ овог текста је управо анализа таквог делања једне музејске установе на примеру музеја модерне уметности у Њујорку (MoMA даље у тексту).

---

* Сродна проблематика је делом обрађена на јавном предавању одржаном 1. јуна 2005. на Учитељском факултету у Београду, као и на двонедељној радионици под називом „Музеј као предмет", са студентима истог факултета у мају месецу.

1 D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity,* University of Minnesota Press, 2003. Уводни део

2 D. Preziosi, *Hearing the unsaid:art history, museology, and the composition of the self* in: Art history and its institutions, Foundations of a discipline, Elizabeth Mansfield ed., Routledge, London, 2002, 38.

3 Перформативност као критичка категорија има веома широк дијапазон, у овом тексту има врло специфичну употребу.

Као што је познато, MoMA је захвалан, или пре неизбежан материјал овакве анализе, јер је управо један од првих јавних музеја модернизма. За скоро седамдесет и пет година свог постојања, мада глобално утицајан пре свега од раних педесетих до краја седамдесетих,[4] овај музеј је успео не само да формира (и наметне) једну глобално јединствену потребу за оваквим уметничким музејем (случај музеја у Техерану увек дође на памет), већ и једну врло хомогену верзију ове уметности, формирајући тако новог музејског посматрача или посматрача само[5]. Посматрача и потрошача за (западно) европску причу монографског приступа и телеолошког принципа развоја уметности двадесетог века. Причу која се, узгред буди речено у критичкој литератури модернизма баш тако и назива, ‚MoMA прича' или, ‚MoMA сценарио'.[6] Прича која се заснива на уском и врло специфичном тумачењу уметности двадесетог века, тумачењу које је са мање-више измена масовно популаризовано и прештампавано у разним видовима. Као што је на пример, чувена и на све светске језике преведена Арнасонова књига о модерној уметности која је рани пример ‚омасовљене' ‚MoMA приче'. Књига из које је веома дуго ‚цео свет' својевремено, па и данас, стицао прва сазнања о модернизму, али књига која је неодвојива од музејске установе о којој је реч. [7]

Перформативност као критичка стратегија

Перформативност као врста критичке методологије се састоји у анализи дејства једне установе у процесу формирања субјекта и схваћена је као својеврсна анализа ритуала, чина који се понавља и чини основ делатности сваке установе. У том контексту се пре свега аназира физички оквир дате установе (архитектура, градитељски стил али и поставка експоната, имплицирани мимоход поставке итд.), и наравно, много важнији елемент – текстуални предложак дате установе. Текстуални предложак уметничких музејских установа је увек одређен дисциплином историје уметности и своди се на приступ кроз одређени

---

4 Скоро истовремено у Београду долази до стварања сличне установе. Види: Љубица Миљковић, *Прослава стогодишњице Народног музеја у Београду*. Зборник Народног музеја XV-2, Народни музеј, Београд 1994, 231-248.

5 Види на пример фотографију Томаса Штрута о којој ће бити мало више речи на крају текста.

6 A. Barr, *Painting and Sculpture in The Museum of Modern Art 1929-1967,* Abrams, New York, 1977, је један од раних примера ‚MoMA'. Критички осврти се могу наћи у: L. Dawtrey et all., *Investigating Modern Art,* Yale University Press in association with the Open University, The Arts Council of England and the Tate Gallery, New Haven 1996, pp. 32. Такође види, P. Meecham & J. Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction,* Routledge, London, New York, 2000, pp. 56-89.

7 Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture,* N. H. Abrams, New York, је свакако једна од ортодоксних „библија".

период или периоде или је пак монографског карактера. Дакле, пажљива комбинација архитектонског оквира у најширем смислу и текстуалног предлошка доводе до стварања лиминалности, лиминалног искуства (оно искуство, стање између сна и јаве, налик ритуалном искуству), као основног предуслова ефективности перформативности.[8] И можда је Керол Данкен у својој студији о улози првих јавних уметничких музеја у Европи и Америци понудила једно од најзаниљивијих тумачења перформативности музеја.[9]

Наиме, Данкенова у својој студији полази од чињенице да су јавни уметнички музеји, иако релативно историјски нова појава, у суштини изузетно утицајне, важне и друштвено присутне установе. Она запажа да су уметнички музеји не само све распрострањенији и многобројнији данас, већ да су и раније били заштитни знак двадесетог века. Отуда она чувена Базенова синтагма да је XX век „век музеја" коју она цитира[10]. Музеји су те дискурзивне направе, она даље тврди, заједно са представницима такозване, нове или ‚критичке музеологије',[11] справе формиране током раног деветнаестог века са веома прецизном друштвеном улогом. После Француске револуције, прво Лувр, а потом све остале музејске установе широм света су прављене као нека врста објективизације или као агенти ширења, распростирања постреволуционарне реторике, у процесу стварања субјекта ове идеологије.

Данкенова даље тврди да су стога први деветнаестовековни музеји управо зато зидани у неокласичном градитељском идиому конотирајући сакралну али још више архитектуру класике, класичне демократије „златног доба" антике, неповратно прошлог времена среће и изобиља[12]. Тако је у тим првим установама пажљиво уклањан сваки траг урбанизације и индустријализације. Тако се ванвременско, у чину стварања лиминалности искуства наставља унутра, у самој згради уз помоћ светлосних решења, и режима забрана. Готово неприметно на тај начин то искуство постаје нека врста дисциплинарне и дисциплинујуће стратегије којој посетилац музеја мора да се повинује да би ушао и остао у музејској згради. Почевши од безазлених перформативних упутстава типа „Не додирај" „Не вичи" „Не трчи" све до присуства чувара и скривених камера данас, посетилац се води, прати, усредсређује. На тај начин

8 M. Douglas, B. Isherwood, *The World of Goods,* Basic Books, New York 1979.

9 C. Duncan, *Civilizing Rituals, Inside public art museums.* Routledge, London 1995.

10 *Исто*, 8.

11 На пример: P. Vergo, *The New Museology*, Reaktion Books, London 1989; D. Sherman, I. Rogoff, *Museum Culture,* University of Minnesota Press 1994; E. Barker, *Contemporary Cultures of Display,* Yale University Press 1999, су нека између осталих издања.

12 C. Duncan, *Нав. дело*, увод.

он/а постаје део једне паноптичке ситуације и врло добро ‚зна' да је посматран/а, надгледан/а, контролисан/а. Зна да ће ако погреши бити кажњен/а, искључен/а из игре, односно избачен/а из музеја.

Другим речима, он/а се уживљава у своју улогу и очекивања које та улога собом носи, у потпуности се изједначава са идеолошким очекивањима установе, као савршени субјект перформанса. Стога, Данкенова инсистира да је својеврсни текстуални уметнички предложак у деветнаестом веку увек енциклопедијског карактера управо служио да материјализује „универзалност" уметности и естетски лепог, као једне од врло важних стратегија у формирању новог, модерног, постреволуционарног субјекта универзалних демократија. Као што је добро познато та универзалност се углавном састојала у строгој се-лекцији, искључивању, избацивању, драстичном свођењу на неколико врло пажљиво одабраних националних школа, поређаних по принципу напретка и савршенства, од најпримитивнијих до најсавршенијих. Најсавршенији опет по правилу су увек били они који су тренутно имали највећу политичку моћ и у чијој престоници би била музејска установа. Исто дефинисан, врло искључив принцип универзалности је остао врло дуго један од основних покретачких, организационих принципа дисциплине историје уметности као што је познато,[13] пресликавајући, заокружујући оновремене политичке реторике.

Наравно да то није све, и да се улога перформативности није исцрпљивала у томе. Музеји су од почетка били умешани у статусне игре посредничке потрошње, и новог друштвеног поретка.[14] Брендон Тејлор у својој студији о британским уметничким музејима и анализи њихове улоге у формирању универзалног (односно британског империјалистичког) субјекта наводи важност, функцију одевања при посети музеју. Наиме, он описује прецизно формулисане одевне захтеве као један од услова боравка и останка у музејској згради, као један од изузетно ефикасних видова друштвене селекције.[15]

1929: MoMA, Њујорк

У двадесетом веку улога перформативности музејске установе се донекле мења. Тачније, мења се пре свега политички и историјски контекст који опет верно и доследно пресликава ова установа. Дотле доминантне

13 D. Preziosi, *Rethinking art history: meditations on a coy science,* Yale University Press, New Haven 1989.

14 То је Вебблен називао vicarious consumption (посредна, индиректна потрошња).

15 B. Taylor, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public 1747-2001*. Rutgers University Press, New Brunswick 1999.

западноевропске реторике уступају место низу другојачијих стратегија, као што ћемо видети на примеру музеја у Њујорку.[16]

Наиме, MoMA је отворен за публику већ 1929. године, а од 1939. године се налази у својој садашњој згради. Историјски, време оснивања односно отварања ове јавне установе је више од пуке историјске коинциденције. Датум: „7 новембра, 1929, десет дана после краха берзе," како пише на службеном музејском вебсајту, сам по себи јако пуно значи и као да нужно усмерава тумачење улоге перформативности ове установе ка другом циљу.[17] Пре свега, док су деветнаестовековни музеји физички односно готово метафорички вешто градили снагу свог делања на прикривању своје везе са политичким економијама свог времена, дотле је MoMA саграђен управо као „продужена" рука исте. Музеј је интегрални део физички, архитектонски, уличне визуре и потрошачког искуства њујоршке Пете авеније.[18] Само ћошак или улица дели ову установу од највећих и најскупљих америчких робних кућа и уредно поређаних ексклузивних бутика Пете авеније, потрошачке меке Америке али и света. Дакле, од почетка MoMA посетилац је дефинисан као део америчког пројекта „модерног човека"[19] [односно искључиво модерног мушкарца, како инсистира Данканова], тог носиоца реторике постберзанског краха.

Тај ‚модерни човек' је такође онај Бењаминов „расејани" посматрач свесно несвестан нових односа и захтева политичких економија оног времена. Стога перформативност MoMA јесте реторика „модерног" и то модерног као слободно лебдећег означитеља који у себе укључује све оно тешко за дефинисање, као будуће, будућност. Таква реторика се нужно огледала у доследној примени „правилности, ситематичности без сувишног украса и детаља"[20] такозваног Међународног стила у архитектури, баш онако како га је градитељски тим Гудвин-Стоун спровео у унутрашњој и спољашњој структури зграде. Уместо велелепних (царских) степеница музеја деветнаестог века, сада посетилац готово неосетно, директно са улице улази у ентеријер функционалне будућности: намештај сведених димензија, врло модерних облика са удобним (скупоценим) кожним фотељама… Украсно растиње, нужно допуњује ову представу

16 A. Wallach, *The Museum of Modern Art: The Past Future,* in: Exhibiting Contradiction, Essays on the Art Museum in the United States, The University of Massachusetts Pres, Amherst 1998. 73-88.

17 "*10/10:Documenting the Modern*" March 10-June 26, 1999, The Museum of Modern Art, www.moma.org.

18 A. Wallach, *нав. дело.*

19 Види занимљиву анализу код M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's,* Yale University Press, 1993, 16.

20 H. R. Hitchcock Jr & P. Johnson, *The International Style*: *Architecture since 1922,* MoMA, New York 1932, 19.

светле, модерне будућности „будућности која дуго траје“ по свему судећи.[21]

Управо та неухватљива будућност као основа перформативности нове установе је наметала да организациони, односно излагачки принцип буде заснован на идеологији „беле коцке“. То је простор где се брише појединачно, себи својствено у корист општег.[22] Алфред Бар (1902-1981), први кустос и директор MoMA по многима је заслужан за овакав тип музејске инсталације у којој су уметнички радови представљени „као драгоцени предмети извучени из њиховог контекста“.[23] Имајући у виду историјски контекст могло би се рећи да је парадоксално или не сасвим *бела коцка*, визуелно прецизно обелоданила постојећи процес који је захватао културу, уметност, познати процес фетишизације (реификације) уметности, о коме је својевремено писао и Лазар Трифуновић.[24]. Можда управо стога MoMA и Бар наступају као масовни промотери новог производа модерне уметности за масовну потрошњу. Вероватно зато је и сама прича о модерној уметности морала да буде једна крајње поједностављена општа, функционална прича са оптимистичким крајем и вером у будућност. То је та добро позната прича о победи (светле) апстракције и апстрактне уметности у мраку постберзанског краха. И наравно било је сасвим узалуд што су ту верзију Барове колеге, професионални историчари уметности, као например, Мејер Шапиро, готово одмах оштро критиковали, то ће задуго остати правоверна верзија „модерне уметности“.

Прва изложба 1929. године којом се MoMA представио публици је управо била таква, врло популарно сачињена или, тачније, популаризована. Под називом: „Ван Гог, Гоген, Сезан“ публици је пружена питка прича о промени уметничког идиома крајем деветнаестог века. Истом приликом је пажљиво заобиђено све што је било важно и проблематично. Тако је модерна уметност постала искључиво домен формалне проблематике, у чувеној таксономији Роџера Фраја и његовом још чувенијем бинарном пару ‚импресионизам / постимпресионизам‘ открила масовну драж, и своју формулу масовног успеха. Доказ за то је да је ова изложба управо један од првих MoMA незваничних „блокбастера“ са стотинама хиљада посетилаца у току првих неколико недеља.

Али тек, надалеко чувене, политички и историјски изузетно проблематичне 1936. године, овај модел је установљен као канон. Наиме,

---

21 Слободна парафраза наслова књиге L. Althusser, *L'avenir dure longtemps* (1992).

22 B. O Doherty, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley 1999. Takodje vidi M. A. Staniszewski, *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art,* MIT Press 1998.

23 C. Duncan, *нав. дело*, 9.

24 Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века* (Приштина 1982), Просвета, Београд 1994, 136-153.

на корицама каталога изложбе коју је Бар организовао под називом „Кубизам и апстрактна уметност“[25] у илустративном дијаграму јасно је уцртана прича о ‚логичној‘ победи апстракције као последице формалног развоја уметности. Кроз неку врсту строго контролисаног редоследа „изама“ од касне 1890. године и постимпресионизма линеарно, телеолошки, аутономно независни од историје, политике, уметнички правци се гранају на белој страни каталога као својеврстан предложак перформативности. Закључно са оновременим измима овај, такозвани ‚Баров дијаграм‘ посетилацу са неприкосновеним ауторитетом на један поглед, у трену, дефинише прави, „чисти“ модернизам који неумитно кулминира у самореферентној апстракцији.

Наравно, Бар признаје да је тај термин „апстрактно“ некако двосмислен када се примени у односу на уметност, у уводном тексту. Упркос томе, он је згодан и важан, наставља Бар, јер управо та урођена двосмисленост овог термина за разлику од синонима као што су „нефигуративно“ или „непредметно“ које су, као што знамо, предлагали уметници који су заговарали апстракцију, има предност и стварно је корисна јер открива двосмисленост и конфузију која је неодвојива од предмета.[26] Двосмисленост је сан сваке стратегије маркетинга као што је добро познато. Другим речима, термин „апстракција и апстрактно сликарство“ је користан управо због тешкоће па можда чак и немогућности критичког дефинисања. Ова „апстракција“ се лепо на дијаграму даље грана у две подврсте, доминантну геометријску, рационалну апстракцију и ону „другу“ интуитивну или емотивну апстракцију. Наравно да ће цела ова прича бити заокружена и добити коначну вредност у Гринберговим списима шездесетих, о чему мало касније.[27]

Наравно да је за Бара прича о двосмислености „апстракције“ такође начин да се избегне, избрише историјски и политички контекст настанка ове врсте уметничког израза. Брисања која су набијена значењем. Или пак брисања која су управо била условљена чињеницом да је апстракција била инструментални део авангардног, колективног утопијског пројекта. Као што је добро познато Бар је у неколико наврата боравио дуже времена у Европи и био је у потпуности упознат са аванградним токовима оног времена. У дневнику који је водио у то време, он врло тачно уочава важност оновремених расправа и авангардних експеримената.[28] Наравно да МоМА перформативност то није дозвољавала. Бар, такође у исто време

25 A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, MoMA, New York 1936, каталог изложбе.

26 *Исто*.

27 C. Greenberg, *Modernist Painting*, Forum Lectures, Voice of America, Washington DC 1960.

28 B. Buchloh, *From Faktura to Factography October, the First Decade*, MIT, 1987. Види такође S. Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art,* MIT, 2002.

(1926/27), иако без нужних академских квалификација, формира и предаје први курс из модерне уметности на Велзлију, по врло сличном принципу, као низ индивидуалних односно индивидуализованих монографија.

Тако модернизам или модерна уметност као негација или субверзивна прича групе, заједнице истомишљеника (поткултурне, ванкултурне мањине) полако нестаје и уступа место ‚MoMA сценарију' низу пажљиво одабраних индивидуа.[29] Можда је један од добрих примера таквог приступа чувена Ривалдова књига о историји импресионизма. Низ индивидуа (тачније мушкараца) са врло јасним индивидуалним одликама.. Ова монографија, крајње новинарски написана и објављена 1946, обележила је праг новог MoMA раздобља. Књига без икаквих критичких или теоретских амбиција, али са пуно детаља о омиљеним импресионистичким кафићима, забавама, задуго је словила као модел историчарско-уметничке литературе о том периоду.[30]

Хладноратовски ‚тренутак'

Период хладног рата и то сам почетак, касних четрдесетих и раних педесетих је свакако најзанимљивији период делања MoMA, пре свега као време када преформативност ове установе доживљава глобални досег. Вероватно нимало случајно, јер период хладног рата јесте период у историји двадесетог века када долази до глобалне редефиниције политичке економије, када коначно долази до стварања историјско-политичких околности који ће довести до онога што се данас назива ‚глобализација'.[31] Дакле, ‚хладни рат' није само лингвистички оксиморон који се одликује трагичним измештањем значења или пак Клаузевиц као културни маркетинг менаџер. То је такође тренутак када цео свет у тоталу постаје нека врста лиминалног (паноптичког) и врло строго контролисаног простора а све у сврху одржања дате политичке економије. У том контексту култура и културна пропаганда постају једно од изузетно моћних видова изражавања, што наравно има великог утицаја и на уметност.

Култура као део глобално замишљене пропаганде деловала је такође и у облику масовних претњи, од којих је нуклеарни баук свакако био најефикаснији[32]. У том контексту култура као пропаганда још једном

29 О томе види: T. Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, у зборнику: Modernism and Modernity, Guilbaut, Solkin, Buchloh, University of British Columbia 1981.

30 J. Rewald, *History of Impressionism,* MoMA, New York 1946.

31 Види чувени Батајев коментар у његовом есеју, *La Part Maudite,* Ed.de Minuit, 1967.

32 J. Стојановић, *Потлач, Растручавање као луцидност или прижељкивани крај политичке економије, Prelom* 5, 135-148.

добија изузетну важност пре свега управо због саме природе овог, ‚хладног' сукоба.

Сходно томе, хладни рат је истовремено могло би да се каже преломан тренутак у развоју модернистичког дискурса када долази до масовне инструментализације уметности.[33] Да објаснимо, инструментализација уметности настаје у државној употреби уметности у пропагандне сврхе глобалне природе, понајвише у стварању двоструких значењских система чији је свакако најпознатији пример чувена хладноратовска ‚уметничка' дилема – реализам или апстракција?[34] У том тренутку ‚МоМА сценарио' који је на почетку пре свега био намењен потрошачима претежно око њујоршке Пете авеније, сада постаје једна од две верзије ‚правоверног' уметничког израза са веома прецизним политичким значењем. Један од два једино могућа сценарија који се сада боре за место глобалног канона.[35] У том тренутку очишћена, индивидуализована и индивидуалистичка апстракција постаје основа ‚тријумфа америчког сликарства'[36] као својеврсна конотација одређеног систем вредности.

Наиме, већ септембра 1950. године у чланку штампаном у једном од најтиражнијих америчких дневних листова *Њујорк Тајмс,* Бар дефинише, сад врло категорично, без двоумљења и двосмислености апстракцију као ‚некомунистички' стил уметности двадесетог века. У тексту под називом „Да ли је модерна уметност комунистичка?" он пише да је Совјетски Савез још двадесетих година потпуно одбацио апстракцију као својеврсни декадентни формализам, ерго, апстракција није и не може бити комунистичка уметност јер ју је комунистичка држава одбацила још пре тридесет година, тако да оновремена и доступна апстракција Њујоршке школе (апстрактног експресионизма) која настаје педесетих, јесте једини правоверни облик уметнички израз свих оних који заступају слободу израза, индивидуалност. [37]

Ипак, за коначну теоријску прораду овог израза индивидуализма и модерне апстрактне уметности биће нужно сачекати рад и списе критичара Климента Гринберга, као што је добро познато. Наиме, управо Гринбергови списи намењени хладноратовским слушаоцима и публикама

---

33 Види занимљиву анализу Хладног или Трећег светског рата као и развој реторике нетрпељивости код Ерика Хопсбаума: E. Hobsbawm, *The Age of Extremes, A History of the World 1914*-1991, Vintage Books, New York 1996, 225-257.

34 J. Гавриловић, J. Clair, *Consideration sur l'Etats des Beaux Arts*, Moment 1, 1984.

35 J. De Hart Mathews, *Art and Politics in Cold War America,* у зборнику: The Cold War, Cold War Culture and Society, L. Lyn Bogle, Routledge 2001, 278-305.

36 I. Sandler, *The Triumph of American Painting*, A History of Abstract Expressionism, Praeger Publishers, New York 1970.

37 Види: S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Arthur Goldhammer trsl, Chicago University Press, Chicago 1983.

широм света (нарочито публици верној „Гласу Америке“ чији је био дугогодишњи сарадник и где је прво образложење овог својеврсног формализма објављено) прецизно дефинишу апологетику овог врло специфичног формализма са нагласком на чистоти медијума, оптичком квалитету сликарства. Још једном, све оно што је везано са политиком, историјом је изостављено. „МоМА сценарио“ и његова имплицитна редуктивност која је толико својевремено љутила Мејера Шапироа у Гринбергову преради налази своје псеудофилозофско разрешење.[38]

И да подсетимо:

> Модернизам [је] тежња ка самокритичности која се јавила са филозофомм Кантом.[..]
>
> [у уметности] самокритицизам се састојао у елиминацији ефеката позајмљених из медијума неке друге уметности. Тако свака уметност постаје ‚чиста‘[…]Тродимензионалност припада вајарству, и зарад самосталности сликарство је нужно морало да је одбаци. У том напору [..] сликарство је постало апстрактно.

Апстрактно сликарство и његова најважнија одлика плошности или заравњења, од Манеа па надаље постају суштина овог формалистичког канона. Као што је добро познато, својевремено је Зола запазио то исто скраћење и заравњивање код Манеа, али као о знаку, белегу нужног продора комодификације, односно индустријализације и урбанизације (равна површ као на уличном, комерцијалном плакату, пише Зола) у слику и модерну уметност. За Золу је ово скраћивање било управо начин да се сликарство критички увеже у свој историјски, друштвени, политички контекст. а никако не начин да се сачува аутономија слике[39] како је то формалистичко-хладноратовска ортодоксија наметала.

Управо због своје отворене улоге у масовној или глобалној инструментализацији модерне уметности и редефиницији перформативности тих педесетих година, МоМА постаје, како је Волек назива, својеврсна „утопијска“ установа.[40] То је историјски и политички тренутак када музеји модерне уметности освајају свет као нови знак глобалне политичке економије, и својеврсне поделе на Први, Други и остале неразвијене светове, углавном без музеја модерне уметности.

---

38 Види: T. de Duve, *Kant After Duchamp*, MIT, 1996, или пре од истог аутора *Au Nom de l'Art, Pour une archeologie de la Modernite*, Ed de Minuit, Paris 1989. Такође види: T. J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art*, у: Critical Inquiry 9, September 1982.

39 E. Zola, E*doaurd Manet,* у антологији *Modern Art and Modernism*: A Critical Anthology, F. Frascina, Ch. Harrison (eds), Harper & Row 1982, 29-39. (ed. ?)

40 BA. Wallach, *нав. дело*, 74-79.

У том контексту је свакако најзанимљивија надалеко чувена изложба „Породица човека“.[41] Ова изложба фотографија (MoMA је први у свету још четрдесетих уврстио фотографију као један од медијума модерне уметности у своје колекције), по много чему мамутски подухват јесте добар пример те нове, MoMA глобалне перформативности. То је такође свакако једна од најпосећенијих изложби које је ова установа икад организовала. Видело ју је око девет милиона људи широм света (путовала је у 28 земаља међу којима и у Југославију). Организовао ју је фотограф Едвард Штајхен са групом сарадника. Припреме су почеле ране 1953. и наставиле се у 1954. години. Милиони фотографија из целог света су били прегледани и веома велики број је укључен. Као, на пример, Сисак, односно фотографије радника из Сиска које су постале део изложбе. Поставка ове изложбе је нужно морала да избегне драгоценост „беле коцке“ у корист агресивне пропаганде веома налик оном чувеном, револуционарном Лисицкијевом „Преса“ моделу. Тако су изабране фотографије биле драматично увећане, и наравно тематски организоване. У поставци су били коришћени провидни пластични панои као нови вид перформативности, на тај начин буквално „физички увлачећи“ посетилаце у причу поставке о једној јединственој породици људи. Значењски све је било организовано на принципу индекса и наречене документарности овог медија те су, опет нужно, све фотографије биле црно-беле. Једини изузетак који је реметио строгост и озбиљност поставке и једина фотографија у боји је била огромна фотографија експлозије хидрогенске бомбе, као оштар визуелни подсетник и свакакако најснажнији реторички моменат изложбе. Тиме је јасно уоквирена реторика изложбе, где су „људи“ пре свега идеализована и идеолошки испражњена категорија спремна за масовну и глобалну потрошњу.

Изложба је 1959. године отворена у Москви, после четири године путовања по свету. У специјално пројектованој куполи за ту сврху „Породица човека“ је у Москви, као део „Америчке Националне Изложбе“, као својеврсна историјска иронија, вратила авангардну поставку Лисицког, тридесетак година касније у виду назнаке данашњег глобализма, пре свега илуструјући радости потрошње на амерички начин.[42]

---

41 *The Family of Man* у оригиналном називу. Ова изложба је била замишљена да обележи стогодишњицу открића фотографије као и двадесет пет година постојања MoMA; одабране фотографије требало је да представљају 68 нација, 273 аутора и 503 фотографије. Види: Eric J. Sandeen, *The Family of Man on the road to Moscow,* у збирци: The Cold War, L. L. Bogle (ed.), Routledge 2001, 57-73. Такође Stanieszewski, поменуту монографију као и: A. Sekula, *The Traffic in in Photographs*, у збирци Photography Against the Grain, Nova Scotia 1984, 77-101.

42 E. J. Sandeen, *нав. дело*, 67.

После ‚краја идеологија'...

У двадесетпрвом веку, после глобалног „краја идеологија" као што знамо, геополитичка ситуација је измењена. Нове политичке економије, нови односи зависности су дефинисани. Као одговор, MoMA нова, велелепна прескупа зграда је додана. Данас улаз у ту зграду, као и посета музеју, стају 25 долара, што је за светске, али и за америчке прилике немала свота. То је истовремено чин којим се музеј очигледно вратио на своје почетке...

Што се десило после својеврсног процепа перформативности „MoMA сценарија" који је деловао као могући наговештај кризе, раних осамдесетих прошлог века. Наиме 1984. године тадашњи директор, Виљем Рабин је организовао изложбу под намерно врло провокативним називом: „Примитивизам" у уметности двадесетог века, наклоности између племенског и модерног. Ова изложба иако је створила велику буку са много посетилаца, и била доста велики комерцијални успех, први пут је јавно указала колонизујући или хегемонијски вид MoMA приче.[43] Дакле, питање није само било како се тада навелико писало, искључиво питање неоколонијализма и аутентичности заборављеног „другог". Напротив, проблем је био далеко озбиљнији јер је изложба први пут врло јавно и врло јасно поставила питање аутентичности оних неколико одабраних европских изама као и глобалне перформативности „MoMA сценарија"....

Закључак

Једна од занимљивих визуелних (фотографских) представа MoMA перформативности је већ поменута фотографија Томаса Штрута.

Ова фотографија снимљена у овој установи је представа типичне MoMA сцене или MoMA перформативности. На фотографији се виде посетилаци али некако магловито, расточено. Као својеврстан пример расејаног посматрача, или велика аморфна али и распршена маса су испред великог (канонског) дрипа Џексона Полока. Дрип јасно, прецизно доминира представом, контролише збуњене, расејане потрошаче, врло усамљене у маси, као што неко рече...

У свом есеју о музејима Адорно подвлачи парадокс уметничких музеја. Парадокс музеја који је по њему истовремено и парадокс уметности пре

43 Званични назов изложбе је био *Primitivism in the Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, и она је одржана 1984 године. Коментар о скандалу и дискусијама које је ова изложба изазвала види код: J. Clifford, *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge University Press 1988, уводни део, или есеј: R. Aren, *From Primitivism to Ethnic Arts*, у: The Myth of Primitivism, Perspectives on Art, издавач Susan Hiller, Routledge, London 1991, 158-185.

свега у ери модернизма. По њему, музеји, музејске установе су нека врста историјског, теоријског знака краја иманентног свршетка уметности. И управо зато су потребни као нека врста историјске нужности.[44] Као илустрацију оваквог размишљања, Адорно цитира опречне ставове два француска писца, Марсела Пруста и Пола Валерија као својеврсни омаж француској култури рекло би се (ипак су јавни уметнички музеји пре свега француски допринос модернизму).

Док су за наивног Валерија, (наивног јер избегава или није свестан историјског процеса који захвата све области знања) музеји доказ неумитне комодификације, они који усмрћују уметност, за Пруста напротив, у периоду свеопште комодификације једино музејска уметност, уметност у музеју или из музеја чува снагу спознаје. Снагу спознаје историчности али и живота уметности после смрти као предуслов критичке редифиниције субјекта, и улоге сећања у томе.

Адорно завршава текст овим упозорењем:

> У стварности којој стално прети катастрофа, једини однос према уметничким делима је однос смртне озбиљности, исте оне смртне озбиљности која одликује свет данас.[45]

44 T. W. Adorno, *Valery Proust Museum*, у збирци: Prisms, Samuel & Sherry Weber преводиоци, The MIT Press, 1967, 173- 185.

45 *Исто*, 185.

Jelena STOJANOVIĆ

MODERNISM AND THE MUSEUM: THE DIALECTICS OF THE PERFORMATIVE

Summary

The Museum of Modern Art in New York was founded in 1929. As one of the oldest museum institutions of modern art in the world, to a large extent it laid down the conditions for the presentation and interpretation of the hsitory of modernism, which is, in short, the theme of this text.

By the performative, applying the methodology of the discipline of so-called "new" or "critical museology", the text describes the institutional changes that have occurred since the museum's foundation till the present day.

Мара ПРОХАСКА–МАРКОВИЋ

УДК 069.02:73/75(497.11)"1904/1962"(046)
070.44:[069.02:73/75(497.11)"1904/1962"

РЕЦЕПЦИЈА РАДА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ У ЛИСТУ *ПОЛИТИКА* (1904–1962)

Увод

Текст који следи проистекао је из вишемесечног ангажовања на селекцији периодичне грађе из листа *Политика* и изради *press clipping-а* Народног музеја у Београду. Истраживање је било засновано на обрађеном периоду између 1904. и 1962, тачније на оним бројевима чији је увид у Народној и Универзитетској библиотеци у Београду био доступан корисницима. То би значило да период истраживања покрива две последње године управљања Михајла Валтровића Народним Музејом (1904–1906), Милоја Васића (1906–1919), Владимира Петковића (1919–1935), Милана Кашанина (1935–1944) и Вељка Петровића (1944–1962).

Резултат истраживања су текстови – документи који сведоче о различитим временским периодима. Дескриптивним увидом и аналитичким приступом ретроактивно кроз историју рецепције рада Народног музеја у Београду у листу *Политика* могуће је употпунити сазнања о историји Музеја, његовом померању ка процесима утрживања, развоју односа са медијима и освешћивању њиховог значаја, о историји критичких приступа кроз приказе. Прилог разјашњавању односа између управе Музеја и власти, идеолошких (ре)оријентација ове институције, њеног позиционирања у односу на доминантне политике не изостаје. Такође, у духу савремених маркетиншких теорија и праксе у односима са медијима ретроспективно је интерпретирана делатност Музеја на начин на који ју је могуће појмити ослањајући се на осврте у овим дневним новинама.

Израда *press cliping-а* Народног музеја у Београду у листу *Политика* између 1904–1962, иако можда највећи допринос, ипак је само полазиште које отвара могућност за различита историјска тумачења и теоријске интерпретације. Неки од могућих погледа и приступа на овом месту су наговештени, други остављени за накнадна читања и нове процене.

Анализа садржаја 1906–1919.

У периоду до Првог светског рата информације о Народном музеју у листу *Политика* сазнајемо спорадично. Музеј се спомиње једном до пет пута годишње, у виду веома скромних информација у једној до три реченице, које дефинитивно нису адекватан одраз тадашње активности Музеја.

Из времена управљања Милоја Васића Народним музејом[1] треба истаћи две информације које ову установу приказују у донекле негативном контексту: када се М. Васић спомиње као особа која је чувала текстове Југословенског алманаха (мада он већ у следећем броју демантује ове „оптужбе"), и кратак текст који говори о једној посети музеју.[2] Може се закључити да унутар Музеја у овом периоду не постоји свест о значају неговања односа са штампом, као и да у *Политици* не постоје људи који би могли да изврше селекцију и, оцењујући релевантност података, одвоје важно од неважног. Ова теза важи једино у случају да занемаримо интересовање новинара задуженог за културу у смеру књижевности и позоришне уметности, о чему је публика била правовремено обавештавана.

Прва озбиљнија информација о Народном музеју, односно, прво спомињање садржаја збирки и простора у коме су оне биле смештене јавља се почетком 1915. године, тек пошто је зграда тешко страдала у аустроугарском гранатирању Београда. Текст потписан са *Рид* објављен је на првој страни овог броја где је детаљно описано страдање музеалија кроз распоред у тада већ некадашњим изложбеним просторијама. Суптилно иронијске опаске, као на пример „'културни' аустријанци" или „...један већи део склонила је Управа Музеја још раније, други део понели су аустријанци за успомену", биле су присутне.

1 Народни музеј у Београду се, у периоду између 1904. и Првог светског рата, налазио у задужбини Мише Анастасијевића и у кући браће Величковић.

2 „Јуче пре подне г. Маје, стручњак нашег министарства финансија, г. Бисерс, директор друштва за трамваје и осветљење и г. Леже, директор техничких радова општине београдске, са госпођама, посетили су Народни музеј и остали прилично дуго у њему интересујући се живо за наше народне старине и знаменитости". Политика, 17.10.1911.

Анализа садржаја 1919–1935.

Сарадња са новинарима постаје евидентна у периоду управљања Владимира Петковића.[3] То се види не само у броју текстова посвећених Музеју (укупно 82; по 11 текстова годишње 1927. и 1935. године), већ и садржајима самих текстова који откривају свест о штампи као моћном медију и средству за уобличавање јавног мњења, а самим тим и утицаја на одлуке релевантне за Народни музеј. Године 1922. објављен је текст *Невоље Народноī музеја* у коме се због ратне штете спомиње проблем простора и предлог решења тог проблема које нуди министарство, у суштини привременог, неадекватног. Истиче се и проблем финансијске природе. Наиме, буџет за ту годину био је 113 000 динара, што је требало да покрије трошкове ископавања, куповину збирки, научне екскурзије, потребе библиотеке, поправке намештаја, рамова, рестаурација, потребе канцеларије, грејање... „Већ би једном био ред да се поведе озбиљна рачуна о установама као што је музеј и да се новом Београду створи оно што је за његове културне потребе преко потребно".[4]

В. Петровић 1926. године објављује два текста у *Политици*[5] у којима говори о свести о потреби заштите културних добара у нашој средини, па и Народни музеј спомиње у овом контексту. Текстови су вешто стратегијски и стилски обрађени. Реч је о важној причи у два наставка која пунктира саму срж проблема једним опуштеним, духовитим, дискретно иронијским приступом кроз велики број веома занимљивих и убедљивих примера. Музејски радници – посетиоци манастира били су тако у ситуацији да прихватају извињења чувара што, на пример, нису стигли да и последњи зид са старим фрескама премажу масном бојом, или да чују како „иконостас 'обнавља' један добродушни Рус управо џабе, јер не тражи паре само хоће да понесе собом оне, тамо у порти, у ћошку, избачене, црвоточне двери", а били су и сведоци спаљивања старих дрвореза и цепања слика. Тако Петровић користи прилику да у јавности примерима поткрепи нужност и неопходност доношења закона о чувању и заштити старина. У контексту немара према старинама, сада већ очајан, спомиње и случај Народног музеја: „Народни музеј у Београду, извините за израз, скрљан је у једну спекулативно грађену буржоаску вилу. Плаћа се 1000 динара дневно а не може да се, по тим мрачним собичцима, спаваћим собама, шпајзевима и кухињама, смести

3 Зграда Врачарске штедионице, II београдске гимназије и једна приватна кућа биле су привремени простори у којима су се чували експонати Народног музеја после рата. Године 1922. Народни музеј се уселио у породичну кућу Раше Милошевића.

4 *Невоље Народноī музеја*, *Политика*, 7.8.1922, 4.

5 В. Петровић, *Како пропадају наше уметничке драгоцености*, Политика, 15.8.1926, 7; В. Петровић, *Како да сачувамо своје уметничке старине*, Политика, 17.8.1926, 5.

ни ово мало преосталих целокупних објеката. Музејски ратни болесници, рањеници и инвалиди, т. ј. оштећена платна строванђена су на хрпу у две собе, па кад би Музеј и имао средстава и особља довољно не би смео да енергично рестаурише, јер шта је онда с њима кад их поправи?". Међутим, претпоставка да је значај Музеја толико добро познат да о томе не треба говорити, од које заправо Петровић полази, може се чинити наивном у данашњем медијском свету где јавност зна само оно што се медијски представи и учестало путем медија понавља.

Симптоматичан је разговор[6] који је О.Т. водио са кустосом Народног музеја Јовом Петровићем из неколико разлога. Циљ разговора могао би се описати као упознавање јавности са значајем Музеја, како би се у његово улагање уложила већа финансијска средства. Стратегија којом се Музеј преко изјава свог кустоса користио је компарација са светским трендовима: „У свима земљама обраћа се највећа пажња на уређење, одржавање реда и издржавање музеја, јер је сваки поједини музеј огледало културе народа коме припада". Други део реченице кустоса Ј. Петровића показује да тадашњи музејски радници нису осећали потребу за прецизнијим дефинисањем значаја и значења Музеја, те је одговор на наизглед веома једноставно питање „Зашто је музеј важан за одређену популацију?" досезао највише до појма музеја као „огледала културе" једног народа, а углавном је тај значај био нешто што се подразумева. Други симптом био би коментар новинара на зачудност кустоса због мале пажње која се Музеју поклања, имајући у виду да је реч о ретко богатом светском музеју: „Да мало не претерујете, г. докторе?". Неупућеност новинара могла би бити добар репер за увид у ниво обавештености публике и шире јавности. А о томе говори и чињеница да је управник В. Петковић био приморан да интервенише једним писмом упућеном уредништву *Политике*, а објављеном недељу дана касније, како би разрешио непрецизност у приступу новинара. Мотивисан бригом због могућих погрешних утисака које би читаоци могли да стекну читајући текст, нпр. да у „Народном музеју објекти леже свуда разбацани без икаква реда", он је искористио ситуацију да дâ подробније објашњење из стручног угла. Већ крајем јануара исте године излази један већи текст који говори о збиркама старог новца из Народног музеја и њиховом значају.

Поводом Византолошког конгреса који је 1927. одржан у Београду, Народни музеј је организовао *Изложбу старих манастирских слика* која је имала веома мало одјека у *Политици*. Иако се свега у неколико реченица о њој говори, протурање информације о проблему простора постаје незаобилазан сегмент представљања у јавности. Тако о овом проблему В. Петковић говори када чланове Ротари клуба упознаје

6 О. Т., *У Народном музеју*, Политика, 4.1.1927, 6.

са збирком ископина из Стобија,[7] али се и у оквиру рубрике *Наши парадокси* објављује један текст[8] који је искључиво посвећен недостатку простора и новца, као и последицама овог проблема. Велике изложбе у организацији Музеја, а о којима *Политика* извештава јавност, одржане су у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ (*Изложба средњовековног сликарства*, *Изложба ископина из Стобија*, *Изложба слика Ђорђа Крстића*). Обустављање радова у неким просторијама због немогућности да се оне загреју постаје учестала пракса. Нерегулисано законско питање заштите споменика културе уз немогућност да се плате стручњаци који би надгледали рад „надри–археолога“ доприноси још већим проблемима уништавања и нарушавања археолошких ископина и објеката.[9] Не тако ретко *Политика* обавештава и о ископавањима сељака који су своје проналаске нудили Музеју, распитујући се за новчану надокнаду. Крајем двадесетих година прошлог века у *Политици* је присутно све веће интересовање за археологију, те су текстови који описују ископавања у Стобију, Старчеву, Винчи, Требеништу, Виминацијуму... све чешћи, потпунији, заузимају више простора, садрже подробније и прецизније информације, и све је више и фотографија које их илуструју.

Народни музеј постаје и одредиште многих стручњака из иностранства. Тако *Политика* детаљно обавештава о овим стручним посетама: ко је, када и како дошао, ко их је дочекао, где су одсели, кад су отишли у Музеј, чиме ће се бавити. Године 1928. дошли су Швођани да уреде велики део старог новца, амерички археолози сустижу већ следеће године, а Мије 1934. долази да проучава нашу средњовековну уметност.

Какву је слику у јавности имао Народни музеј говори већ споменути текст В. Петровића где се спомиње неповерење грађана који се радије сахрањују са својим сликама како се оне не би „вуцарале којекуда“.[10] Ипак, спомиње се око четрдесет експоната који као поклони стижу у Музеј, на пример: слике *Сироче* и *Херцеговачки бегунци* Уроша Предића, *Портрет Михаила Пупина*, *Портрет госпође Пупин*, *Дама у оријенталној ношњи* Паје Јовановића, *Портрет др М. Веснића* Марка Мурата, слика грчког сликара Спироса Викатоса, портрети *Лазе Теодоровића, његове жене и детета*, *Портрет Платона Атанацковића* Новака Радоњића, двадесет пет античких камеја, збирка уметничких медаља и плакета, радови Убавкића, Валдеца, Плахта, Шефера, Паволика, Бека, Шарфа: *Глава*

---

7 *Најновија збирка ископина у Стобима*, Политика, 16.10.1931.

8 *Београд, једини град без праве музејске зграде*, Политика, 6.11.1932.

9 „Тако је прошле године уништен мумифицирани леш некога од чланова српске средњевековне краљевске куће, који је био сахрањен у припрати Богородичине цркве у Студеници.“, *Политика*, 6.11.1932.

10 В. Петровић, *Како пропадају наше уметничке драгоцености*, Политика, 15.8.1925, 7

археолога Келера из Беча, *Рукалица Наполеону III*, *Плакета – календар за 1807. годину*, *Ликови чланова породице Обреновић*, *Глава Потефијева*, *Карађорђе*, *Краљ Петар, Плакета краља Александра и краљице Марије, Плакета посвећена инвалидима у сребру*, једна збирка оружја, ордење, медаље и накит Јована Авакумовића, збирка старог римског новца и накита, вотивни рељеф, копија *Атене Партенос* из околине Битоља.

Занимљиво је споменути мали текст о запослењу Зорке Симић, прве жене кустоса у Народном музеју, у коме се истиче храброст жена које се „не плаше озбиљног научног рада“ и веома успешно обављају посао због кога је „потребно одрећи се свих животних угодности“.[11]

Прва информација о Музеју савремене уметности у *Политици* је објављена у мају 1927. године у рубрици *Дневне вести*, да би се праћење делатности ове институције наставило од отварања 1929. па до стапања са Историјско–уметничким[12] музејом. Поводом отварања управник Милан Кашанин је објавио текст који покрива више од једне стране у коме објашњава и описује садржај збирки, распоред експоната, њихов значај и причу илуструје фотографијама. Убрзо се уместо званичног назива одомаћио у штампи назив М(м)узеј К(к)неза Павла, почиње да се прати посета, да се пишу већи и озбиљнији прикази који су углавном афирмативно пратили актуелна дешавања (поклони, повремене изложбе) и поједине сегменте (историју саме зграде у којој је музеј смештен, сталну поставку). Изузетак је текст[13] који илуструје потребу за интервенцијама у оквиру одељења француске савремене уметности, што значи да је мали простор био отворен и за критику. Нека врста извештаја о раду Музеја објављена је на двогодишњицу његовог постојања. Реч је о афирмативном прегледу и позитивном погледу на институцију, али и на саму личност кнеза Павла, коме се захваљује за скоро досезање идеала културне равноправности са осталим европским народима (често се, чак, појављују изјаве да је посета много већа од очекиване за нашу средину, за коју се до тог тренутка веровало да нема осећаја за уметност).

Анализа садржаја 1935–1944.

Од 1935. Историјско–уметнички музеј се спаја са Музејом савремене уметности у Музеј кнеза Павла, а Милан Кашанин преузима улогу управника Музеја који је био смештен у згради Новог двора. Одјеци у медијима новонасталог Музеја били су веома задовољавајући. У овом

11 *Прва жена – кустос Народног музеја*, Политика, 29.5.1931, 4.

12 Народни музеј после 1930. мења свој назив у Хисторијско–уметнички музеј, од 1935. постаје Музеј кнеза Павла, 1944. Уметнички музеј, и 1952. поново Народни музеј.

13 С. С., *Принове у Музеју савремене уметности*, Политика, 14.9.1930, 9.

периоду чланци у *Политици*, а везано за овај Музеј, пре свега су се односили на велике изложбе ликовних уметности које су долазиле из иностранства. Тако су странице резервисане за културу биле препуне информација, приказа, фотографија са великих повремених изложби: савременог француског сликарства, данске, италијанске, француске, пољске, турске уметности, изложбе немачких књига. Пример добре медијске присутности могла би бити *Изложба италијанског портрета кроз векове*, која је трајала нешто мање од два месеца. Две недеље пред отварање објављен је већи текст (три ступца) као најава изложбе, затим су следили текстови на свака два–три дана о транспорту уметничких дела, распакивању, поставци, о тосканском сликарству, последњим припремама, распореду радова. Гроф Волпи и организатор изложбе Барбонтини су провели новинаре кроз изложбу и са њима разговарали, о чему је јавност извештена дан пред изложбу. Следи извештај са отварања који заузима једну и по страну и подразумева: списак званица, говор министра просвете, италијанског министра за народну културу, грофа Волпија и кнеза–намесника Павла (који званично проглашава изложбу отвореном), обавештење о подели одликовања, текст поздравног телеграма Мусолинију, извештај са ручка код премијера и вечере у Белом двору, и наравно све је пропраћено фотографијама. Касније се у *Политици* појављују подаци о посети (која је обично изнад свих очекивања што се интерпретира као знатижеља српског народа, жељног нових сазнања, изненађујуће изоштреног сензибилитета за модерну уметност), броју продатих улазница и каталога. Слична стратегија, када је појављивање у *Политици* у питању, прати и остале наведене изложбе, мада у нешто скромнијем виду. Проток информација о дешавањима у Музеју био је обезбеђен контактима музејских радника (највероватније самог управника) и новинара. Поред веома детаљних информација и великих текстова о томе говоре и фотографије на којима је у више наврата Кашанин у друштву новинара.

Поред повремених изложби *Политика* извештава о поклонима који у Музеј пристижу. Углавном је реч о оним сликама које кнез Павле откупљује како би поклонио Музеју, или поклонима појединаца или удружења из иностранства (иза којих прикривено стоји личност кнеза Павла). Ако се анализира садржај фотографија које илуструју текстове о Музеју може се закључити да највећи број представљају репродукције музејских експоната (углавном слика), а одмах затим следе фотографије на којима се налази кнез Павле на отварањима изложби из различитих углова, у друштву различитих политичара, дипломата, кустоса, како разгледа изложбу, како улази у зграду Музеја, како из ње излази, итд. Извештаји о сталној поставци су ретки, неколико текстова односи се на музејске публикације (часопис *Уметнички преглед*), док је археолошко

одељење скоро потпуно било склоњено од погледа јавности (укупно три текста: о копији Фидијине *Атене Партенос*, о мозаику из Стобија и ископавањима у Стобију). Не ретко сегменти текстова формулисани су у виду хвалоспева упућеног кнезу Павлу. Предмет интересовања великог колекционара, љубитеља, познаваоца уметности и историчара уметности кнеза Павла је очигледно у великој мери утицала и усмеравала делатност Музеја који је носио његово име. Добри односи са медијима део су разрађене стратегије (управника) Музеја у односима са јавношћу, што и данас може да буде узор и добар пример како овај сегмент музејске организације треба да функционише. Без обзира на позитиван ефекат за Музеј који је овом стратегијом био остварен, неминовно остаје утисак да је, заправо, реч само о сегменту кампање (коју је у културној сфери водио Кашанин), а која је требало да апотеозира кнеза Павла. Пажња усмерена ка Музеју кнеза Павла продукт је срећних околности да је делатност Музеја била инкорпорирана у доминантну идеологију, а музејски интереси усклађени са интересима владајуће политике.

Анализа садржаја 1944–1952.

Вељко Петровић[14] као управник покрива период између 1944. и 1962. године. До селидбе Музеја у данашњу зграду *Политика* пише о заштити споменика културе, поклонима, украденим сликама, па и оним враћеним и стручним гостима из Совјетског Савеза, али се првенствено и даље бави повременим изложбама. Реч је о осам изложби у организацији Музеја (*Изложба српског сликарства XVIII и XIX века, Изложба сликарства и вајарства XIX и XX века народа Југославије, Изложба Паје Јовановића и Уроша Предића, Изложба новије француске ликовне уметности, Изложба француског сликарства XIX века, Изложба етногенезе јужних Словена, Изложба Стеве Тодоровића, Изложба дечијих портрета*), две уметничке изложбе (*Јесења изложба УЛУС–а, Изложба Предрага Милосављевића*) и четири политичке (*Омладинска изложба, Изложба фотографија и докумената Народноослободилачке борбе, Борба словенских народа за независност и слободу, Народна омладина Југославије у 1946. години*). Управо овим последњим *Политика* посвећује највише пажње. Новинска тактика је слична оној из времена великих изложби у Музеју кнеза Павла. Дакле, прво најава изложбе, затим веома детаљан извештај са отварања, следе текстови о посети, сећањима на различите сегменте НОБ–а, евентуално, приказ изложбе и фотографије које илуструју текстове. Радмила Бунушевац,[15] на пример, пише о положају жена у НОБ–у,

14 Уметнички музеј у периоду између 1944–1952. је био смештен у згради на Студентском тргу бр. 13. Године 1952. Музеј се сели у зграду Управе фондова, где се и данас налази.

15 Р. Бунушевац, *Наша жена у борби*, Политика, 6.10.1945, 5.

коментаришући сваку појединачну фотографију која се може довести у контекст женског питања са *Изложбе фотографија и докумената Народноослободилачке борбе*. Чињеница да је Уметнички музеј, опорављајући се од последица Другог светског рата, простор уступио за одржавање изложби које нису у вези са збиркама Музеја и његовом делатношћу, само се на једном месту спомиње, и то више наговештава него што се експлицитно истиче.[16] У разговору са новинаром Вељко Петровић је рекао да је њихова жеља да Музеј што пре отворе јавности остала неостварена због недостатка слободних просторија које су биле попуњене изложбом НОБ–а и књигама из Народне и дворске библиотеке. Из другог дела истог текста могуће је извести закључак да ове изложбе у служби политичке пропаганде представљају део трговине неопходне за преживљавање Музеја. О учешћу власти у обнови ове институције управник каже: „Народној власти морамо одати сваку хвалу. Упркос овим тешким послератним приликама, народна власт је учинила све да се јако руинирана зграда доведе у ред и да се омогући не само ова изложба која је уистини само један наш привремени задатак, већ да се може приступити дефинитивном уређењу свих одељења...“.[17]

Подршка владајућој идеологији прожима музејске разговоре и говоре који су у *Политици* објављени. Поводом изложбе *Српско сликарство XVIII и XIX века* В. Петровић прича о страдањима музеја и изјављује: „А у исти час када је Београду и народу – и њему је синула слобода; петокраке звезде на челима наших и совјетских јунака објавиле су и њему почетак једног новог раздобља“.[18] А у наставку објашњава да је главна мотивација за прославу стогодишњице Музеја било осећање захвалности према ослободиоцима, као и да је ова изложба „наша скромна ловорова грана коју полажемо пред замишљеним споменик народноослободилачког борца палог за ослобођење“.[19] Величање нове власти и истицање њених предности у односу на стару редовно се јавља у говорима на отварањима изложби или приказима. Тако Владислав Рибникар, председник Комитета за културу и уметност поводом изложбе *Сликарство и вајарство народа Југославије 19. и 20. века* објашњава зашто досада није било услова да се оваква изложба направи: „Оваква изложба била би у супротности са ненародном политиком владајуће класе старе Југославије“.[20] А Пјер Крижанић у свом приказу о истој изложби каже: „Оно што није могло

16 *Изложба сликарских радова познатих српских сликара XVIII и XIX века*, Политика, 19.10.1945, 5.

17 *Исто.*

18 *Отворена је изложба српскої сликарства XVIII и XIX века*, Политика, 20.10.1945, 5.

19 *Исто.*

20 *Велика репрезентативна изложба 'Сликарство и вајарство народа Југославије 19 и 20 века' отворена је у Уметничком музеју* , Политика, 1.10.1946, 5.

да се у старој Југославији оствари за двадесет и пет година, остварено је у новој Југославији за непуне две године, у јеку тешке и пожртвоване борбе за осигурање најосновнијих потреба живота".[21] Наравно, остаје отворено питање мотивације, да ли је ове ауторе покретала сама вера у идеје новог друштва или су речи подршке биле кокетирање са новом влашћу, резигнираност или прилагођавање неминовним политичким околностима.

Анализа садржаја 1952–1962.

Након усељавања у нови простор објављује се један текст у коме се истиче концепција Музеја и описује садржај изложбених просторија. Сами текстови показују да је свест о важности комуникацијске делатности порасла и да се тежиште са традиционалних послова помера у новом правцу. Углавном се најављује, коментарише и извештава са изложби: *Српска графика XVIII века*, *Пола века југословенског сликарства*, *Енглески акварели и цртежи, Портрети Павла Ђурковића*, *Српска уметност XVIII века*, *Пећко – дечанска иконописка школа*, *Јапански дрворези*, *Од Тицијана до Тијепола*, *Димитрије Аврамовић*, *Моша Пијаде*, *Фламанска уметност XVII века*, *Дега, Реноар, Редон*, *Ђорђе Крстић*, *Графике из цељског музеја*, *Слике Небојше Јелече*, *Жорж Руо*, *Иконе из Александрова*, *Надежда Петровић*, *Портрети српских књижевника*, *Илири и Грци*, *Пленеристи*, *Холандски цртежи*, *Албер Марке*, *Српски сликари XIX века*, *Изабрана дела Добровића, Јоба и Бијелића*. Јасне чињенице, разлози и циљеви, без стилских елемената, са прецизним подацима наводе на закључак да су новинари до информација долазили на конференцијама за новинаре или су чак, вероватније, добијали извесна саопштења (што је данас незаобилазна пракса), чији је садржај одговарао на питања ко, шта, где, када и зашто. Такође, чести су извештаји са састанака Удружења музејско–конзерваторских радника у којима се доста расправља управо о глобалном проблему југословенских музеја, недовољној комуникацији са публиком, о неусклађености са њеним потребама. Из ових прича Народни музеј углавном није био изостављен (по казивању *Политике*). Од 1954. године просветно–педагошко одељење је радило на организовању предавања, семинара, концерата о чему је јавност била обавештена. Само једном реченицом извесна(и) Б. И[22] истиче да је пракса прилагођавања и размишљања о публици усамљена и да, у скромним размерама, прати делатност Народног музеја. Подаци о посети, такође,

21 П. Крижанић, *Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века*, Политика, 7.11.1946, 7.

22 Б. И, *Музеји без публике*, Политика, 31.12.1958, 7.

говоре о новонасталој потреби Музеја да комуницира са јавношћу, потреби која је данас главни услов опстанка Музеја. Да Музеј треба да има активан и продуктиван однос са друштвеном стварношћу чињеница је освешћена још педесетих година. Како се окренути посетиоцима, а не одговорити на жеље свих могућих корисника, како бити комуникативан, а не комерцијалан, или друштвено ангажован, а не политички подобан питања су за чијим одговорима Народни музеј и данас трага.

Имиџ управника и кустоса

Хоризонтала у односима моћи, унутар главне музејске институције у земљи, доминирала је до оснивања Музеја кнеза Павла. Кустоси су, у време Васића и Петковића, а с обзиром на тадашњи обим музејских збирки и музејске делатности, више фигурирали као појединци – професионалци у свом послу. Сву медијску пажњу, иако скромних размера, кустоси, подједнако као и управници, су усмеравали у правцу спровођења интереса Народног музеја и регулисање питања чувања и заштите културне баштине. Присутност фотографија које репродукују експонате и документују стручне посете из иностранства, а одсуство оних појединачних и групних портрета важних личности, могле би да поткрепе ову тезу. Касније, вертикална структура моћи омогућила је да имена М. Кашанина и В. Петровића буду у јавности препознатљива, што су, мање или више, користили за личну промоцију. Сами кустоси у том тренутку нестају са јавне сцене, а интереси музејске институције бивају претпостављени интересима појединаца у њој запослених.

Посебно је занимљив пример Вељка Петровића који је био вишеструко професионално ангажован. Поред двадесетогодишњег мандата у управљању Народним музејом у Београду, обављао је исту дужност у Матици српској у Новом Саду, а пре свега се бавио књижевношћу и као есејиста је био доста цењен, поштован и награђиван. У листу *Политика* објављивао је текстове који нису искључиво били везани за делатност Народног музеја, а у више наврата био је предмет интересовања других аутора, фасцинираних његовом свестраном личношћу, те се у овим чланцима Народни музеј спомиње као само једна од (споредних) активности овог уваженог интелектуалца. Креирање имица потпуно независног од институције којом се управља данас би се, у контексту савременог пословања музеја, могло проблематизовати.

Проблем простора

Трагање за адекватним простором у коме би се сакупљени експонати могли чувати и излагати континуирано се, захваљујући *Политици*, јавља као најнепосреднија асоцијација на Музеј. Перманентан проблем смештаја музејских предмета решаван је неколико пута променом локација,[23] о чему су ове дневне новине (иако не баш ажурно) ипак обавештавале јавност у оним тренуцима када је Музеј био отворен за посете. То се најчешће чинило кратким обавештењем у рубрици *Дневне вести* или унутар неког већег текста, а после рата 1944. скоро свакодневно у рубрици *Кроз Београд* налазила се адреса Музеја, радно време и назив изложбе која је у току. Музејски простор од изузетног је значаја за његово деловање. Данас се тежи обезбеђивању не само повољних услова за чување музеалија, већ и пријатног уточишта коме би се посетиоци радо враћали. Проблем простора остаје актуелан, јер Народни музеј бива приморан да поново тражи нова решења за смештај радионица и експоната и пријем публике.

Улога фотографије

Основна функција фотографија у *Политици* јесте илустративна, документарна и сугестивна. Највише је оних репродукција експоната који наизглед прате текст као његова илустрација, мада, на ширу јавност визуелни сегмент увек је остављао већи утисак од оног писаног. Велики је број и оних фотографија које документују неки догађај: изложбе, ископавања, стручне екскурзије и посете. Снимљене у унутрашњости музејских зграда сведоче о изгледу ентеријера и трендовима који су пратили поставке. Данас је свест о значају фотографије више него позната, њена употреба се више него подразумева, дискусије о ефектима визуелног, нелинеарног мишљења све су присутније, а саме слике све заступљеније у средствима информисања. Међутим, пратећи *Политикине* странице кроз историју постаје јасно да ова свест о значају фотографије није привилегија нашег доба, већ да су и наши претходници познавали њене предности.

---

23 Године 1904. музеј се налазио у згради задужбине Мише Анастасијевића и у кући браће Величковић, после рата музеалије су привремено биле смештене у згради Врачарске штедионице, II београдске гимназије и приватној кући, да би се 1922. Музеј уселио у породичну кућу Раше Милошевића у улици Кнеза Милоша бр. 58, у зграду Новог двора усељава се 1934, 1948. у зграду некадашње берзе на Студентском тргу и Конаку књегиње Љубице, а 1951. бива премештен у зграду бивше Управе фондова, где остаје до данас. В. Поповић, Н. Јевремовић *Народни музеј у Београду 1844 – 1994*, Београд 1994.

Писана реч

Јавност је о дешавањима у Народном музеју била углавном обавештавана путем кратких информација у виду најава или вести, а ређе приказа. Писање приказа је конститутивно за процес реоријентације музејске публике са елитне друштвене групације на генералну публику. Такође је показатељ који говори о померању ка процесу утрживања. Креатори укуса јавности, аутори ове врсте текстова бивају потписивани, што је део истог процеса. Могу се идентификовати В. Петровић, Б. Антић, М. Васић, М. Кашанин, С. Пауновић, Пјер Крижанић, Павле Васић,[24] Момчило Стевановић[25], Иванка Бешевић, Радмила Бунушевац, Нада Маринковић, Зорица Симић Миловановић. Скроман осврт новинара музејски радници су понекад надокнађивали својим ауторским прегледима, схватајући важност чланка који подупире неку акцију Музеја.

Медијску појавност музеалци су, често само интуитивно, углавном знали да вреднују на прави начин. Слаба присутност Народног музеја у *Политици* у појединим периодима била је последица скромне понуде музејског производа, непостојања посебног усредсређења на сегмент односа са јавношћу унутар музеја, заокупљености другим пословима, образовања новинара које је усмеравало њихову пажњу на позоришну уметност и књижевност или друштвено–политичких околности.

Однос између управе Музеја и власти

Музеј, као непрофитна установа, увек је био зависан од државе из чијег буџета се финансирао. Међутим, до отварања Музеја кнеза Павла аутономност Музеја у одлучивању била је, чини се, на већем нивоу, јер власт још увек није увиђала свој интерес унутар ове сфере. Увек су постојали материјални проблеми који су ограничавали могућности деловања Музеја и рада музејских радника, али у периоду до 1934. године и поред веома тешких услова Народни музеј је водио само своју политику, бавио се сопственим проблемима, о њима јавно и отворено говорио. Тако се и приступ у односима са штампом, и са јавношћу, може окарактерисати као непосредан, наиван, спонтан, непланиран.

Тек након активног укључивања кнеза Павла музејска делатност почиње да егзистира као део званичне, владајуће политичке стратегије. Веза између управе Музеја и власти тада је била најнепосреднија. Чак ни у време владавине Јосипа Броза Тита она није на тај начин обновљена.

---

24 Године 1940. Павле Васић постаје асистент у Народном музеју у Београду и поверава му се галерија југословенске уметности. У листу *Политика* пише критичке прегледе савремених изложби, уметника и уметничких тенденција.

25 Момчило Стевановић је био кустос Народног музеја.

Нова послератна власт користила је просторије, репутацију и име Уметничког музеја у функцији пропаганде, али музејска, свечана и елитистичка атмосфера није много погодовала афирмацији народне власти, масовне културе и принципима прокламованог егалитаризма. Због тога се несклад између музејске концепције и потреба друштва оцењивао као проблематичан.

Закључак

Истраживањем рецепције рада Народног музеја у Београду у листу *Политика* 1904–1962. може се закључити присутност континуитета, као појма од суштинске важности за деловање Музеја. Наиме, испоставило се да је коначан циљ Народног музеја – перманентна тежња за неговањем релација и продубљивањем веза са прецима – постигнут наследством не само музејске грађе, већ и многих проблема, ставова, приступа и нерешених питања и дилема, који су се као део традиције преносили са генерације на генерацију. Како (по схватањима музеолошке теорије) постоје строги критеријуми за селекцију наслеђа, и како би се створили повољни услови за увођење сличних параметара у сферу управљања и пословања музеја, критички осврт добија на важности, а прескриптивним сугестијама за побољшање комуникацијских процеса треба унапред упутити добродошлицу.

Данас измењени услови финансирања јавних институција културе намећу потпуно нов начин организације пословања који подразумева смањење трошкова рада и даље финансијско осамостаљивање. Музеји су, на тај начин, приморани да се изместе из институционалне логике пословања, јер удаљавањем из модела искључиве зависности од јавних ауторитета своје понашање морају да усмере ка другим могућим изворима финансирања који им намећу другачије моделе и логике понашања. Прилагођавање својих делатности контексту околине, усаглашавање са плановима средине, отварање према публици постаје неминовност која захтева већу упућеност на медије, а произилази из нужности алтернативних модела финансирања. Због тога је веза између егзистенције и презентације Музеја непосреднија данас него у прошлости, а значај односа са медијима, као само једног сегмента односа са јавношћу, несумњиво лежи у њиховом директном утицају на пословање ових културних установа.

ПОПИС ТЕКСТОВА О НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ У ЛИСТУ ПОЛИТИКА:

1. Југословенска галерија, 6.10.1904, стр. 3
2. Југословенска галерија, 10.10.1904, стр. 3
3. Топчидерски музеј, 28.2.1905, стр. 3
4. Балкански музеји, 28.7.1905, стр. 3
5. Југословенски алманах, 18.3.1906, стр. 2
6. Југословенски алманах, 19.3.1906, стр. 2
7. Југословенска колонија, 13.1.1907, стр. 2
8. Изложба југословенске колоније, 14.1.1907, стр. 2
9. Отварање изложбе, 15.1.1907, стр. 2
10. Изложба југословенске колоније, 21.1.1907, стр. 2
11. Трајање изложбе, 7.2.1907, стр. 2
12. Једна ископина, 20.6.1908, стр. 3
13. Закон о старинама, 9.10.1911, стр. 2
14. Једна посета музеју, 17.10.1911, стр. 3
15. Закон о музејима, 16.11.1911, стр. 1
16. Поклон Народном музеју, 15.3.1912, стр. 3
17. Народни музеј, 12.6.1914, стр. 3
18. Рид., У трима културним установама, 12.1.1915, стр. 1
19. Народни музеј, 7.10.1919, стр. 2
20. Народни музеј, 22.10.1919, стр. 3
21. Народни музеј и уметничко одељење, 19.11.1919, стр. 3
22. Ствари из Народног музеја, 28.8.1921, стр. 3
23. Археолошко друштво у Београду, 4.1.1922, стр. 1
24. Ствари из музеја, 31.7.1922, стр. 5
25. Невоље Народног музеја, 7.8.1922, стр. 3–4
26. Археолошки конгрес, 8.10.1922, стр. 3–4
27. Археолошки конгрес о законима, 9.10.1922, стр. 5
28. Историјски и уметнички музеј, 23.10.1922, стр. 10
29. Отварање Народног музеја, 26, 27. и 28.5.1923, стр. 8
30. Народни музеј, 19.8.1923, стр. 8
31. Новости у Народном музеју, 9.9.1923, стр. 7
32. У модерној галерији Народног музеја, 22.9.1924, стр. 7
33. Лапидаријум државног музеја, 9.8.1925, стр. 7
34. Поклон Народном музеју, 13.6.1926, стр. 9
35. В. Петровић, Како пропадају наше уметничке драгоцености, 15.8.1926, стр. 7
36. В. Петровић, Како да сачувамо своје уметничке старине, 17.8.1926, стр. 5
37. О. Т., У Народном музеју, 4.1.1927, стр. 6
38. У Народном музеју, 11.1.1927, стр. 7
39. Збирке старог новца, 24.1.1927, стр. 4
40. Двадесетпетогодишњица Етнографског музеја у Београду, 26.1.1927, стр. 6
41. Византолошки конгрес, 2.3.1927, стр. 9
42. Изложбе наших византијских уметничких дела., 12.4.1927, стр. 3
43. Рад византолошког конгреса, 13.4.1927, стр. 5–6
44. Кнез Павле, заштитник хрватских археолога, 15.4.1927, стр. 7
45. Нови музеј кнеза Павла, 21.8.1927, стр. 9
46. Грчки сликар г. Спирос Викатос за наш Народни музеј, 11.10.1927, стр. 8
47. Докторски испит Милана Кашанина, 1.7.1928, стр. 10
48. Швођани у београдском Народном музеју, 15.7.1928, стр. 6
49. Б. Антић, Нова откопавања у Стобима, 16.7.1928, стр. 8
50. М. Васић, Швођани у Народном музеју, 18.7.1928, стр. 5
51. Богате збирке старог новца, 27.7.1928, стр. 7
52. Дар Ђорђа Вајферта Народном музеју, 7.10.1928, стр. 8
53. Поклон г. Борисављевић из Нове Вароши Народном музеју, 23.3.1929, стр. 7
54. Откопано благо у селу Глибовцу, 14.4.1929, стр. 10
55. Нова, значајна открића у Стобима, 22.6.1929, стр. 5
56. Поклон Народном музеју, 23.1.1930, стр. 4

57. Збирка капетана Тодића, поклон Народном музеју, 31.5.1930, стр. 5
58. М. Васић, Једна ретка уметничка збирка у Београду, 25.3.1930, стр. 8
59. М. Васић, Једна ретка уметничка збирка у Београду, 1.4.1930, стр. 11
60. Амерички археолози у Београду, 7.11.1930, стр. 6
61. В. Петковић, Сензационална открића у Стобима, 10.11.1930, стр. 10
62. Изложба старих православних икона и копија фресака, 10.1.1931, стр. 5
63. Вељко Петровић, Изложба светих икона, 11.1.1931, стр. 5
64. Б. Антић, Нова сензационалана открића у Стобима, 15.5.1931, стр. 5
65. Поклон Народном музеју, 19.5.1931, стр. 8
66. Прва жена–кустос Народног музеја, 29.5.1931, стр. 4
67. Америчка археолошка експедиција, 26.8.1931, стр. 7
68. Најновија збирка ископина у Стобима, 16.11.1931, стр. 7
69. Б. Антић, Овогодишња истраживања Народног музеја у Стобима, 21.5.1932, стр. 5
70. У Стобима је откривена нова грађевина, 29.5.1932, стр. 10
71. Велика археолошка изложба ископина из Стобија, 8.6.1932, стр. 5
72. Отворена је велика археолошка изложба ископина из Стобија и Требеништа, 10.6.1932, стр. 6
73. Нове драгоцености Народног музеја у Београду, 12.6.1932, стр. 10
74. У Винчи, 14 км од Београда, цветала је у 16. в. пре Христа индустрија косметике и накита, 17.7.1932, стр. 7
75. С. Пауновић, Откопавање преисторијског насеља у Старчеву, 21.8.1932, стр. 7
76. М. А. Георгијевски, Преисторијска Винча, 18.9.1932, стр. 10
77. Београд, једини град без праве музејске зграде, 6.11.1932, стр. 8–9
78. Народни музеј добио је једно значајно дело старе скулптуре, 12.12.1932, стр. 5
79. Ванредни скуп научног особља београдских музеја, 5.2.1933, стр.10
80. Слика Платона Атанацковића, поклоњена Народном музеју, 8.3.1933, стр. 7
81. Овог месеца посетиће нашу земљу четрдесет страних археолога, 1.9.1933, стр. 8
82. Археолошка открића у источној Србији, 4.9.1933, стр. 7
83. Н. Ј., Судбина Ђ. Крстића, пре и после његове смрти, 19.10.1933, стр. 7
84. Пронађена нова статуа Херкула, 31.10.1933, стр. 7
85. Предавање проф. г. Др. М. Васића у Лондону о ископавањима у Винчи, 31.3.1934, стр. 8
86. Њ. В. Краљ уступио је нови двор за музеј уметности и археологије, 14.5.1934, стр. 4
87. Б. Антић, У Стобима је откопана нова античка грађевина, 27.5.1934, стр. 11
88. У Бранковој улици приступљено је рушењу куће Стеве Тодоровића, 24.6.1934, стр. 6
89. Оснива се државни музеј под именом Краљевски музеј у Београду, 5.7.1934, стр. 5
90. Како је последњих година створена велика збирка драгоценог старог новца у Народном музеју, 6.7.1934, стр. 9
91. Први пут законом о ауторском праву заштићено је једно архитектонско дело, 4.10.1034, стр.5
92. Велики француски научник г. Мије проучавао је 5 месеци нашу средњевековну уметност, 4.11.1934, стр. 6
93. Српско сликарство средњег века, 15.11.1934, стр. 8
94. Из трезора државне благајне мирослављево јеванђеље прешло је у музеј кнеза Павла, 14.6.1935, стр. 7
95. Како је мирослављево јеванђеље чувано и пренето преко Албаније, 15.6.1935, стр. 9
96. Белгијска колекција представља драгоцен поклон музеју кнеза Павла, 17.1.1936, стр. 9
97. Данас се отвара Музеј кнеза Павла, 18.1.1936, стр. 7
98. Њ. Кр. Вис. Кнез–намесник Павле отворио је Музеј који носи његово име, 19.1.1936, стр 5
99. Један Карађорђев портрет који се разликује од свих других познатих, 6.3.1936, стр. 7
100. Г. Меренс, југословенски генерални конзул у Амстердаму донео поклон Музеју кнеза Павла, 29.3.1936, стр. 11

101. Посета Музеју Кнеза Павла, 31.3.1936, стр. 11
102. Један нови поклон Музеју кнеза Павла, 22.4.1936, стр. 12
103. Велика руска сликарска изложба, 5.5.1936, стр. 14
104. Колективна изложба највећих савремених француских уметника отвара се прекосутра у Београду, 12.5.1936, стр. 8
105. С. П., Данас се отвара велика изложба једанаест највећих француских савремених сликара, 14.5.1936, стр. 8
106. Њ. Кр. Вис. Кнез–намесник Павле отворио је велику изложбу савремених француских сликара, 15.5.1936, стр. 7
107. Ж. Н., Развој модерне грађанске уметности, 4.6.1936, стр. 8
108. Њ. Кр. Вис. Кнез–намесник откупио је за Музеј многе слике и скулптуре са пролећне изложбе, 5.6.1936, стр. 9
109. Из једне палате у античком граду Стоби пренесен је диван мозаик у Београд за Музеј Кнеза Павла, 27.11.1936, стр. 11
110. С. П., Поводом данске изложбе у Београду, 10.2.1937, стр
111. Отворена је велика изложба савремене данске уметности, 14.2.1937, стр. 7
112. Председник удружења данских уметника одржао је јуче у Музеју Кнеза Павла предавање о данској уметности, 22.2.1937, стр. 7
113. П. Крижанић, Изложба данске уметности, 23.2.1937, стр. 10
114. Последњи дани данске изложбе у Музеју Кнеза Павла, 10.3.1937, стр. 19
115. Изложба турске уметности у Музеју Кнеза Павла, 11.4.1937, стр. 7
116. Данас се, у Музеју Кнеза Павла, отвара изложба турске уметности, 14.4.1937, стр. 7
117. Синиша Пауновић, На турској изложби налази се једна стара карта београдске тврђаве од великог значаја за историју Београда, 17.4.1937, стр. 11
118. Вељко Петровић, О старим турцима поводом изложбе нових турака, 18.4.1937, стр 18
119. С., Велика изложба савремене пољске уметности, 11.11.1937, стр. 7
120. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник отворио је јуче изложбу пољске савремене уметности, 16.11.1937, стр. 5
121. Њ.В. бугарски краљ Борис са Њ.Кр. Вис. Кнезом намесником посетио је зоолошки врт и Музеј кнеза Павла, 28.11.1937, стр. 2
122. Отварање универзитетског археолошког музеја, 11.2.1938, стр. 7
123. С., „Уметнички преглед“, 8.3.1938, стр. 8
124. Стодвадесет ремек–дела италијанске уметности на изложби у Београду, 13.3.1938, стр. 11
125. У музеју Кнеза Павла спрема се изложба италијанског портрета кроз векове, 18.3.1938, стр. 7
126. Тосканско вајарство из 15. столећа на београдској изложби италијанског портрета кроз векове, 20.3.1938, стр. 13
127. Последње припреме за изложбу италијанских портрета кроз векове, 22.3.1938, стр. 6
128. Сутра се отвара изложба италијанских портрета кроз векове, 26.3.1938, стр. 8
129. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник Павле отворио је јуче Изложбу Италијанских портрета кроз векове, 28.3.1938, стр. 3–4
130. Гроф Волпи ди Мизурата диви се југословенској публици у Музеју Кнеза Павла, 30.3.1938, стр. 6
131. Њ.В. Краљица Марија на изложби у музеју Кнеза Павла, 2.4.1938, стр. 1
132. С. П., Једна драгоценост археолошког одељења Музеја Кнеза Павла, 23,24,25. и 26.4.1938, стр. 14
133. 66 481 особа посетила је досад изложбу италијанских портрета кроз векове, 7.5.1938, стр. 7
134. Данас је последњи дан изложбе италијанских портрета кроз векове, 9.5.1938, стр. 4
135. Нов поклон његовог краљевског височанства Кнеза Намесника Павла Музеју који носи његово име, 29.12.1938, стр. 5
136. Још један поклон Њ.Кр.Вис. Кнеза Намесника Музеју Кнеза Павла, 4.1.1939, стр.3
137. Синиша Пауновић, Слике француских импресиониста које су се налазиле у Београду, 5.1.1939, стр.13

138. Синиша Пауновић, Нови подаци о сликама из галерије слика Краља Милана, 27.1.1939, стр. 10
139. Нови поклон Његовог краљевског височанства Кнеза Намесника Музеју Кнеза Павла, 12.2.1939, стр. 8
140. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник откупио је уметничке радове са изложбе Пола века хрватске уметности, 17.2.1939, стр. 7
141. Велика изложба француске уметности у Музеју Кнеза Павла, 4.3.1939, стр. 4
142. Г. Билије, помоћни кустос Лувра, о великој француској изложби која се ускоро отвара у Музеју Кнеза Павла, 14.3.1939, стр. 5
143. „Велико чудо француског сликарства 19. века“, 15.3.1939, стр. 8
144. Данас пре подне отвара се изложба француског сликарства 19.века у Музеју Кнеза Павла, 18.3.1939, стр. 13
145. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник и књегиња Олга на изложби француског сликарства 19.века, 19.3.1939, стр. 1
146. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник отворио је јуче у Музеју Кнеза Павла велику изложбу француског сликарства 19. века, 19.3.1939, стр 5
147. Велика посета изложбе француског сликарства 19.века у Музеју Кнеза Павла, 20.3.1939, стр. 8
148. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник и Њ.Кр.Вис. Књегиња Олга на изложби »100 година француског сликарства«, 22.3.1939, стр. 2
149. Све већа посета на француској изложби у Музеју Кнеза Павла, 30.3.1939, стр.5
150. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник поклонио Музеју Кнеза Павла десет слика и скулптура хрватских уметника које је откупио на Изложби Пола века хрватске уметности, 31.3.1939, стр. 5
151. Уметници и Публика, 8,9,10. и 11.4.1939, стр. 29
152. П. Крижанић, 100 година француског сликарства, 21.4.1939, стр. 8
153. П. Крижанић, 100 година француског сликарства, 23.4.1939, стр. 18
154. П. Крижанић, 100 година француске уметности, 25.4.1939, стр.12
155. П. Крижанић, 100 година француске уметности, 26.4.1939, стр.12
156. П. Крижанић, Француско сликарство 19.века, 27.4.1939, стр. 9
157. Француска одликовања поводом изложбе сликарства 19.века, 28.4.1939, стр. 6
158. Привремено затварање Музеја Кнеза Павла, 29.4.1939, стр. 14
159. Француски уметнички часопис о Музеју Кнеза Павла, 25.6.1939, стр.4
160. И. Секулић, Милан Кашанин: L'Art Yougoslave, 2.8.1939, стр.12
161. Изложба немачких књига у Музеју Кнеза Павла биће отворена 9. децембра, 5.12.1939, стр.12
162. Најзанимљивији примерци старих књига и рукописа који ће бити изложени у Музеју Кнеза Павла на изложби немачке књиге, 7.12.1939, стр.11
163. Изложба немачке књиге и старих рукописа који имају везе са нашом прошлошћу биће отворена данас пре подне у Музеју Кнеза Павла, 9.12.1939, стр. 10
164. Њ.Кр.Вис. Кнез Намесник на отварању Изложбе немачке књиге у Београду, 10.12.1939, стр 1
165. Велика изложба немачке књиге отворена је у Музеју Кнеза Павла, 10.12.1939, стр. 7/8
166. Збирка слика валонских сликара – дар Музеју Кнеза Павла, 10.2.1940, стр. 11
167. Свечана предаја дела валонских сликара и вајара у Музеју Кнеза Павла, 12.2.1940, стр. 12
168. Трећа година часописа „Уметнички преглед“, 1.3.1940, стр. 10
169. Данас се у павиљону отвара изложба мађарских сликара, 25.4.1940, стр. 9
170. Њ.Кр.Вис. Кнез намесник откупио је двадесет слика са пролећне изложбе, 9.6.1940, стр. 6
171. Б. Антић, Откопане су две монументалне грађевине старог века чији облици постављају нове загонетке нашој археолошкој науци, 10.11.1940, стр. 16
172. Вељко Петровић, Личност св. Саве, 27.1.1941, стр. 4
173. Слика пуковника Лауренса враћена Уметничком музеју, 16.2.1945, стр. 5
174. Одлука о заштити и чувању културних споменика и старина, 2.3.1945, стр. 5
175. У Уметничком музеју јуче је отворена омладинска изложба, 29.3.1945, стр. 4

176. Велики поклон Уметничком музеју, 19.8.1945, стр. 5
177. Отварање изложбе фотографија и докумената народно ослободилачке борбе у Народном музеју, 13.9.1945, стр. 3
178. Изложба фотографија и докумената из велике ослободилачке борбе наших народа јуче је отворена у присуству маршала Југославије Јосипа Броза Тита, 14.9.1945, стр. 3
179. Првог дана изложбу фотографија и докумената Народно ослободилачке борбе посетило је 3500 посетилаца, 15.9.1945, стр. 6
180. М. Ђ., Тако су почели 1941., 16.9.1945, стр. 5
181. Изложбу Народноослободилачке борбе посећује све већи број Београђана и пријавиле су се многе групе из унутрашњости, 16.9.1945, стр. 5
182. Изложбу Народно ослободилачке борбе посетило је јуче преко 6000 лица, 17.9.1945, стр. 5
183. Оспособљавање санитетског особља и прикупљање санитетског материјала у позадини, 30.9.1945, стр. 6
184. Радмила Бунушевац, Наша жена у борби, 6.10.1945, стр. 5
185. В. Н., Захваљујући бризи и пожртвовању народа спасене су хиљаде наших рањених бораца, 10.10.1945, стр. 6
186. Изложба сликарских радова познатих српских сликара 18. и 19. века, 19.10.1945, стр. 5
187. Отворена је изложба српског сликарства 18. и 19. века, 20.10.1945, стр. 5
188. Затворена је изложба Народно ослободилачке борбе, 11.11.1945, стр. 7
189. Изложба српско сликарство 18. и 19. века, 5.12.1945, стр. 5
190. Изложба српско сликарство 18. и 19. века привремено затворена, 19.12.1945, стр. 5
191. У петак се отвара поново изложба српско сликарство 18. и 19. века, 28.2.1946, стр. 5
192. Совјетски научници у Уметничком музеју, 28.2.1946, стр. 5
193. Поново је отворена изложба српско сликарство 18. и 19. века, 27.3.1946, стр. 5
194. Народни музеј отвориће сутра други део својих изложбених просторија, 31.3.1946, стр. 5
195. Уметнички музеј у Београду привлачи све више посетилаца, 18.5.1946, стр. 7
196. Све већи је број посетилаца уметничког музеја у Београду, 7.6.1946, стр. 6
197. Широко интересовање радног света за сталну изложбу нашег и страног сликарства, 25.8.1946, стр. 4
198. Вељко Петровић, Изложба сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 29.9.1946, стр. 5
199. Велика репрезентативна изложба „Сликарство и вајарство народа Југославије 19. и 20. века“ отворена је у Уметничком музеју, 1.10.1946, стр. 5
200. Маршал Тито посетио изложбу сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 4.10.1946, стр. 3
201. Са изложбе сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 9.10.1946, стр. 4
202. Са изложбе сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 11.10.1946, стр. 6
203. Са изложбе сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 24.10.1946, стр. 6
204. Са изложбе сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 25.10.1946, стр. 6
205. Изложба сликарства и вајарства продужена је до 6. новембра, 30.10.1946, стр. 6
206. Са изложбе сликарства и вајарства народа Југославије 19. и 20. века, 2.11.1946, стр. 5
207. Пјер Крижанић, Сликарство и вајарство народа Југославије 19. и 20. века, 7.11.1946, стр. 7
208. Предавање Вере Мухине о уметности, 9.11.1946, стр. 4
209. Данас је последњи дан јесење изложбе УЛУС–а, 24.11.1946, стр. 5
210. Завршни радови на припремању изложбе „Борба словенских народа за независност и слободу“, 5.12.1946, стр. 5
211. Изложба „Борба словенских народа за независност и слободу“ отвара се 9.децембра, 7.12.1946, стр. 4
212. Данас се отвара изложба „Борба словенских народа за независност и слободу“, 9.12.1946, стр. 4

213. Јуче је свечано отворена изложба „Борба словенских народа за независност и слободу“, 10.12.1946,стр. 4
214. Изложба „Борба словенских народа за независност и слободу“, 13.12.1946, стр. 5
215. Са изложбе „Борба словенских народа за независност и слободу“, 16.12.1946, стр. 3
216. Кроз совјетски део изложбе „Борба словенских народа за независност и слободу“, 19.12.1946, стр. 4
217. У бугарском делу изложбе у Уметничком музеју приказана је дугогодишња борба бугарског народа за опстанак, слободу и бољу будућност, 26.12.1946, стр. 3
218. Др Иван Рибар посетио изложбу „Борба словенских народа за слободу и независност“, 11.1.1947, стр. 5
219. Изложба „Народна омладина Југославије у 1946. години“ отвара се у уторак 25. фебруара, 24.2.1947, стр. 5
220. Отворена је изложба „Народна омладина Југославије у 1946. години“, 26.6.1947, стр. 5
221. Са изложбе „Народна омладина Југославије у 1946. години“ италијански омладинци понели незаборавне утиске, 6.3.1947, стр. 4
222. Уметнички музеј у Београду отвориће се за посетиоце 7. јула, 2.7.1947, стр. 7
223. Уметнички музеј у Београду поново отворен, 9.7.1947, стр. 7
224. В. Ђ., Уметнички музеј у Београду – живи сведок наше уметности и културе– непрестано се попуњава новим објектима велике уметности и историјске вредности, 2.1.1948, стр. 8
225. На новосадској изложби слика Ђуре Јакшића налази се једно досада неизлагано платно, 5.5.1949, стр. 4
226. Наши најстарији сликари академици Урош Предић и Паја Јовановић излажу у Уметничком музеју, 16.6.1949, стр. 5
227. Академици сликари Урош Предић и Павле Јовановић одликовани орденом заслуге за народ првог реда, 18.6.1949, стр. 3
228. Нада Маринковић, У посети код Уроша Предића, 4.11.1949, стр. 4
229. Зорица Симић Миловановић, Београдско сликарство почетком 20. века, 26.2.1950, стр. 4
230. Изложба новије француске ликовне уметности у Уметничком музеју, 11.3.1950, стр. 5
231. Отворена је изложба новије француске ликовне уметности, 22.3.1950, стр. 5
232. Отворена је изложба великих француских сликара 19. века, 4.6.1950, стр. 4
233. С., Изложба етногенезе јужних Словена у раном средњем веку према материјалној култури, 8.7.1950, стр. 3
234. Проучавања појединих чланова Института за књижевност помоћи ће расветљавању наше културне прошлости, 16.7.1950, стр. 4
235. Павле Васић, Изложба слика Стеве Тодоровића, 10.9.1950, стр. 4
236. Сликар Стева Тодоровић, 13.9.1950, стр. 4
237. Павле Васић, Прва самостална изложба сликара Миће Поповића, 28.9.1950, стр. 4
238. П. В., Изложба дечијих портрета у Уметничком музеју, 31.12.1950, стр. 4
239. Уметнички музеј Београда сместиће се у згради Инвестиционе банке на Тргу Републике, 21.3.1951, стр. 3
240. Почетком маја отварају се три изложбе наших истакнутих сликара, 25.4.1951, стр. 3
241. Отворене су изложбе сликара Лубарде, Милосављевића и Аралице, 4.5.1951, стр. 3
242. Изложба сликара Предерага Милосављевића продужена до 26.5., 17.5.1951, стр. 4
243. Павле Васић, Петар Лубарда, Предраг Милосављевић, Стојан Аралица, 19.5.1951, стр. 4
244. Данас се затвара изложба Предрага Милосављевића, 27.5.1951, стр. 5
245. Последњи дан изложбе слика Петра Лубарде, 30.5.1951, стр. 4
246. Расподела откупљених радова музејима и галеријама, 19.1.1952, стр. 4
247. Уметнички музеј у згради инвестиционе банке носиће име Народни музеј, 5.4.1952, стр. 4
248. Данас се отвара Народни музеј у Београду, 23.5.1952, стр. 4
249. Отварању Народног музеја у Београду присуствовао је Маршал Тито, 24.5.1952, стр. 3

250. Нада Маринковић, Вељко Петровић, човек и уметник, 27.7.1952, стр. 5
251. Богатство наше средњевековне уметности, 22.2.1953, стр. 6
252. Велико уметничко наслеђе, 8.3.1953, стр. 8
253. Завршена откопавања византијске базилике у Нишу, 11.7.1953, стр. 6
254. Ко ће управљати музејима, 1.11.1953, стр. 8
255. Изложба српске графике XVIII века, 4.11.1953, стр. 5
256. Учешће јавних и културних радника у управљању музејско–конзерваторским установама, 12.11.1953, стр. 5
257. Искреност и јачина осећања, 15.11.1953, стр. 8
258. Данас се отвара у Београду Изложба „Пола века југословенског сликарства“, 28.11.1953, стр. 9
259. Слабо интересовање, 25.12.1953, стр. 7
260. Продужена изложба енглеског акварела и цртежа, 13.1.1954, стр. 5
261. Још две изложбе у Београду, 23.1.1954, стр. 4
262. Српски устаници на сликарском платну, 21.2.1954, стр. 7
263. Изложба наших средњевековних фресака, 14.3.1954, стр. 7
264. Народни музеј организује предавања за омладину, 18.3.1954, стр. 5
265. Од импресиониста до модерних српских сликара, 30.3.1954, стр. 9
266. У Матици српској прослављена седамдесетогодишњица Вељка Петровића, 13.4.1954, стр. 6
267. Недеља музеја и заштите споменика културе, 22.4.1954, стр. 7
268. Вељко Петровић награђен за животно дело, 29.4.1954, стр. 9
269. Обиман културно научни рад Матице српске, 10.5.1954, стр. 5
270. Поклон Народног музеја Мексику, 15.5.1954, стр. 5
271. Изложба српског барока у Народном музеју, 19.6.1954, стр. 5
272. Са изложбе „Српска уметност XVIII века“ у Народном музеју, 20.6.1954, стр. 7
273. Један век нашег живота, 1.8.1954, стр. 7
274. Отварање галерије наших и страних слика у Народном музеју, 9.10.1954, стр. 6
275. Разноврсна музејско научна делатност, 10.1.1955, стр. 6
276. Из културно–уметничких установа, 25.2.1955, стр. 7
277. Нове изложбе, 1.4.1955, стр. 7
278. Иванка Бешевић, Живи свет историје и уметности, 3.4.1955, стр. 7
279. И. Б., Недовољно позната прошлост наше ликовне културе, 22.4.1955, стр. 7
280. Све више музеја у Србији, 8.5.1955, стр. 8
281. Благо старих култура, 15.5.1955, стр. 8
282. Изложба јапанских дрвореза у Народном музеју, 27.5.1955, стр. 7
283. Значајна археолошка открића у околини Битоља, 20.8.1955, стр. 6
284. „Од Тицијана до Тијепола“, 28.10.1955, стр. 7
285. П. В., Млетачки мајстори у Народном музеју, 4.11.1955, стр. 7
286. У Галерији фресака изложени примерци моравске школе, 28.11.1955, стр. 7
287. Изложба радова Димитрија Аврамовића у Народном музеју, 23.12.1955, стр. 7
288. Изложбе с мало посетилаца, 7.1.1956, стр. 7
289. Недеља музеја имаће међународни карактер, 19.1.1956, стр. 7
290. Недовољна сарадња, 21.3.1956, стр. 8
291. Недовољна повезаност и сарадња музеја, 19.5.1956, стр. 7
292. Значајна археолошка открића у околини Ниша, 12.6.1956, стр. 7
293. Публикације београдског Народног музеја намењене иностранству, 18.7.1956, стр. 7
294. Порасло интересовање за музеје, 19.8.1956, стр. 10
295. Петар Лубарда добитник Гугенхајмове награде, 23.9.1956, стр. 10
296. Просветна улога музејско–конзерваторских установа, 12.10.1956, стр. 7
297. Нове изложбе у Народном музеју, 12.2.1957, стр. 8
298. Несклад музеја са нашим могућностима и потребама, 13.3.1957, стр. 8
299. У Југославији има преко две стотине музеја, 11.4.1957, стр. 8

300. Нова витрина у београдском Народном музеју, 14.4.1957, стр. 12
301. Са изложбе слика и цртежа Моше Пијаде, 4.5.1957, стр. 8
302. Павле Васић, Сликарско дело Моше Пијаде, 13.5.1957, стр.6
303. Галерије, 19.5.1957, стр. 14
304. Вељко Петровић, 19.5.1957, стр 18
305. Изложбе слика Моше Пијаде по градовима, 16.6.1957, стр. 14
306. Како је откривено историјско налазиште код Новог Пазара, 20.7.1957, стр. 5
307. О. Б., Епилог незаписане бајке о закопаном благу, 24.7.1957, стр. 8
308. Старе палате на улицама и баштама, 26.7.1957, стр. 8
309. Београдски музеји у летњим данима, 8.8.1957, стр. 8
310. Ремекдела на изложби „Фламанска уметност XVII века", 25.9.1957, стр. 7
311. Момчило Стевановић, Дега, Роден, Реноар, 29.9.1957, стр.13
312. Разноврстан програм у недељи музеја, 3.10.1957, стр. 8
313. Дела Рубенса и његових савременика у Народном музеју, 10.10.1957, стр. 8
314. Занемарена просветна улога музеја, 11.10.1957, стр. 8
315. Отворена изложба „Фламанска уметност XVII века", 16.10.1957, стр. 8
316. Зоран Маркуш, Фламанско сликарство XVII века, 27.10.1957, стр. 16/17
317. Припреме за комеморативну изложбу Ђорђа Крстића, 15.11.1957, стр. 9
318. Изложба икона бококоторске школе у Народном музеју у Београду отвара се данас, 15.11.1957, стр. 9
319. У недељу се затвара изложба фламанске уметности у Народном музеју, 27.11.1957, стр.8
320. Данас почиње скупштина друштва музејско конзерваторских радника Србије, 12.12.1957, стр. 9
321. Комеморативна изложба радова Ђорђа Крстића, 13.12.1957, стр. 9
322. Са изложбе Ђорђа Крстића у Народном музеју, 23.12.1957, стр. 7
323. Вељко Петровић, Поезија сликарства, 29.12.1957, стр. 15
324. Које музеје Београђани највише посећују, 1,2,3.1.1958, стр. 17
325. Одабране графике из цељског музеја – у Народном музеју у Београду, 9.1.1958, стр. 8
326. П. В., Слике Небојше Јелече у Народном музеју, 6.2.1958, стр. 8
327. У Народном музеју..., 1.3.1958, стр. 9
328. Изложба графике Жоржа Руоа у Народном музеју, 9.4.1958, стр. 8
329. Следеће недеље, 20.7.1958, стр.16
330. Изложбе у Народном музеју, 20.8.1958, стр.8
331. Следеће недеље, 5.10.1958, стр. 14
332. Иконе из Александрова излажу се данас у Народном музеју, 10.10.1958, стр. 8
333. Сутра почиње Недеља музеја, 11.10.1958, стр. 9
334. Преглед процвата и успона наше далеке прошлости, 1.11.1958, стр. 8
335. Музеји без публике, 31.12.1958, стр. 7
336. Народни музеј располаже делима велике вредности, 12.1.1959, стр. 8
337. Ретроспективна изложба Надежде Петровић, 21.2.1959, стр. 9
338. Предавање и филм о Надежди Петровић, 13.3.1959, стр. 8
339. Лазар Трифуновић, Сликар српског предела, 15.3.1959, стр. 18
340. Б. Илић, Београђани у музејима, 18.3.1959, стр. 9
341. Изложба слика Надежде Петровић у Љубљани, 21.3.1959, стр. 9
342. Изложба сликара – револуционара у Народном музеју, 16.4.1959, стр. 10
343. Три изложбе у Скопљу, 20.5.1959, стр. 9
344. Изложба портрета српских књижевника у Народном музеју, 5.6.1959, стр. 13
345. Неиспитана богатства, 24.7.1959, стр. 8
346. Невоље „малих" београдских музеја, 3.10.1959, стр. 8
347. Оснивачка скупштина Друштва пријатеља Народног музеја, 11.12.1959, стр. 9
348. Изложба „Илири и Грци" у Народном музеју, 26.12.1959, стр. 9
349. Изложба „Илири и Грци", 27.12.1959, стр. 18
350. Благоје Илић, После многих векова, 16.1.1960, стр. 9

351. Изложба у Народном музеју, 21.1.1960, стр. 9
352. Семинари у Народном музеју, 3.2.1960, стр. 9
353. Изложба „Пленериста“ у Народном музеју, 19.3.1960, стр. 9
354. Сутра се отвара изложба холандског цртежа у Народном музеју, 6.5.1960, стр. 9
355. М. С., Изложба цртежа старих мајстора, 8.5.1960, стр. 18
356. Камерни концерт са делима старих мајстора у Народном музеју, 26.5.1960, стр. 10
357. Момчило Стевановић, Сликар Албер Марке, 18.6.1960, стр. 9
358. Жива стецишта, а не мртви трезори, 24.7.1960, стр. 15
359. Минијатуре из XVIII века – поклон владе Индије Народном музеју у Београду, 14.9.1960, стр. 9
360. Изложбе у Народном музеју, 16.9.1960, стр. 9
361. Музичко – књижевно вече у Народном музеју, 26.10.1960, стр. 9
362. За музеј графике у Београду, 26.1.1961, стр. 10
363. Цртежи српских сликара XIX века, 6.2.1961, стр. 9
364. Изложбе у Народном музеју, 19.2.1961, стр. 17
365. Драгоцена изложба у Народном музеју, 8.3.1961, стр. 11
366. Предавање Олге Божичковић у Народном музеју, 16.3.1961, стр. 10
367. Продужена изложба слика великих уметника у Народном музеју, 30.3.1961, стр. 10
368. Недеље музеја у знаку 20–годишњице револуције, 13.4.1961, стр. 11
369. Изложба изабраних дела Добровића, Јоба и Бијелића, 7.5.1961, стр. 8
370. Наши експресионисти, 16.6.1961, стр. 10
371. Б. И., Од давнина до данашњих дана, 21.9.1961, стр. 10
372. В. Б., Ризница најразноврснијих ископина, 23.9.1961, стр. 10
373. Наше средњовековне иконе у Народном музеју, 30.9.1961, стр.10
374. Иконе у Народном музеју, 8.10.1961, стр. 15
375. Изложба дела Мирослава Краљевића у Народном музеју, 24.10.1961, стр. 11
376. Предавање о нашим иконама и концерт београдских мадригалиста у Народном музеју, 26.10.1961, стр. 10
377. Вељко Петровић и Милан Богдановић одлазе у пензију, 23.12.1961, стр. 10

ПОПИС ТЕКСТОВА О МУЗЕЈУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ У ЛИСТУ ПОЛИТИКА:

1. Музеј савремене уметности, 11.5.1927, стр. 8
2. М. Кашанин, Музеј савремене уметности, 23.7.1929, стр. 7–8
3. Посећивање Музеја кнеза Павла, 30.7.1929, стр. 9
4. Б., Одељење француске савремене уметности у музеју кнеза Павла, 10.1.1930, стр. 7
5. М. С. Петровић, Сто година Новог конака, 13.1.1930, стр. 9
6. С. С., Музеј савремене уметности у Београду добија на поклон једно дело великог скулптора Бурдела, 23.4.1930, стр. 7
7. СС, Принове у Музеју Савремене уметности, 14.9.1930, стр. 9
8. Д., Двогодишњица Музеја савремене уметности, 9.8.1931, стр. 10
9. Нова тековина Музеја кнеза Павла, 2.10.1931, стр. 7
10. Отварање Холандске изложбе у Музеју Принца Павла, 4.10.1931, стр. 5
11. Дар г. Тер Мелена Музеју савремене уметности, 9.3.1932, стр. 9
12. Једна Бонарова слика у Музеју кнеза Павла, 25.2.1933, стр. 8
13. Њ.В. Краљ и Њ. Вис. Кнез Павле посетили Музеј савремене уметности, 20.4.1933, стр. 5
14. Л., Нови значајни прилози Музеју савремене уметности, 19.11.1933, стр. 5
15. Музеј савремене уметности обогаћен је делима великих француских уметника Мајола и Дерена, 10.7.1934, стр. 6

Mara PPROHASKA–MARKOVIĆ

A REVIEW OF THE WORK OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE IN THE POLITIKA NEWSPAPER (1904-1962)

Summary

This paper entitled A review of the work of the National Museum in Belgrade in the Politika newspaper: 1904-1962 is the product of the author's several month long commitment in the selection of periodical material from the Politika newspaper and press clippings about the National Museum in Belgrade. The period under research spans the last two years of Mihailo Valtrović's management of the National Museum (1904-1906), Miloje Vasić (1906-1919), Vladimir Petković (1919-1935), Milan Kašanin (1935-1944) and Veljko Petrović (1944-1962). The press clippings about the National Museum in Belgrade in the Politika newspaper from 1904-1962 only serves as a starting point, providing the opportunity for different historical interpretations and theoretical interpretations. Some possible views and approaches are intimated here, while others have been left for later reading and fresh evaluation.

The paper gives an insight into the museum's history, its movement towards marketing processes, developing relations with the media and creating an awareness of its importance. It also explains the relationship between the museum's management and the authorities, the institution's ideological (re)orientation, and defines its position in terms of the policies that dominated. In addition, from the aspect of current marketing theories and practice in relations with the media, it gives a retrospective of interpretations of the museum's activities in a way that enables the reader to gain an impression by relying on the reviews in this daily newspaper. Considering that the inter-dependence of the existence and presentation of the Museum is more direct today that in the past, shedding light on these historical connections acquires new significance.

Бојан ПОПОВИЋ

УДК 75.046.061(497.11)"19"
75.03

СТВАРАЊЕ ЗБИРКЕ КОПИЈА ФРЕСАКА И СРПСКО СТРУЧНО МНЕЊЕ XX ВЕКА

Надовезујући се на пионирске радове сликара 19. века, Димитрија Аврамовића, а потом и научника који су веома задужили српску историју и културу, Михајла Валтровића и Драгутина Милутиновића, Средњовековно одељење Народног музеја је од 1907. године, када је Пашко Вучетић израдио три копије фресака у манастиру Жича, започело дуготрајан и далековид посао превентивне заштите, копистику. [1]

У нашој стручној јавности се став о потреби оснивања музеја копија појавио веома рано. Изражен је у програму Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства 1913. године.[2] Одбор се у III тачки програма залаже за заснивање Галерије сликарских копија и садрених (гипсаних) одлива. У завршном разматрању тачака програма детаљније се казују разлози оснивања такве Галерије. Поред основног задатка да прикаже целокупно српско национално благо, преко копија, „од старине до данас“ наглашава се и њена васпитна улога јер би Галерија била у вези са Високом школом Ликовних уметности, као и са наставом из области уметности у Универзитету и на средњим школама.

Тек након поновног успостављања културног живота, након окончања Првог светског рата, копија фреске се афирмише као изложбени експонат. Изложба копија фресака А. Вербицког и В. Предајевића, одржана у новој згради Универзитета, слушаоници бр 62, у организацији Савеза руских

1 В. Петковић, *Извешшај о раду Средњевековноī одељења Народноī музеја за 1907. īодину*, Годишњак СКА 21, 1908, 325-326.

2 Дело XVIII, октобар 1913, књига 69, 155-156; Д. Медаковић, Принципи и програм „Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства“ из 1913. године, Зборник Филозофског факултета у Београду XI/1, 1970, 676.

књижевника и новинара, од 15. до 28. фебруара 1927. године, иако скромна по броју експоната, значајна је пре свега због текста Милана Кашанина у коме је сумирана вредност копија фресака. Били су приказани само мали формати копија фресака из Нереза, Милешеве, Сопоћана, Ариља, Жиче, Старог Нагоричина, Дечана и Пећке патријаршије. У првом делу кратког текста, Кашанин истиче средњовековно српско сликарство као дело домаће и светске баштине. Потом наглашава да се преко копија фресака на најбољи начин остварује презентација средњовековног сликарства, као и едукација „најширег круга пријатеља уметности". Кашанин уверава посетиоце изложбе да не жале што посматрају копије, а не оригинале, јер је за представљање непокретних споменика културе средњег века улога копија важна, јер омогућава директно поређење слика из разних епоха, а преко њих се показује техологија фреске кроз средњовековно сликарство. Истиче Музеј француских споменика, Трокадеро у Паризу, чија је комплетна поставка састављена од модела, копија и одлива, па чак и фотографских снимака. Аутор истиче важност презентације, документације, као и популаризације, јер наглашава да је циљ изложбе да посетиоци посете споменике у којима су оригинали фресака. [3]

Приликом одржавања II византолошког конгреса 11–14. априла 1927. године, Народни музеј је изложио копије фресака израђене у техници акварела из Милешеве, Жиче, Сопоћана, Грачанице, Леснова, Св. Арханђела у Прилепу, Каленића. У претходних двадесет година релативно редовног рада прикупљен је скромни фонд копија које су израдили Пашко Вучетић, Светислав Страла и Милица Бешевић. Осим ове изложбе, Београђани и угледни гости Конгреса могли су да погледају још једну сродну изложбу. У Дому официра краљеве гарде у Топчидеру постављена је изложба која је бројала 290 копија, а на којој су експонате представљале оне копије фресака које су биле израђене као предлошци Маузолеја на Опленцу, из краљеве збирке. Копије су израдили руски сликари Дикиј, Обросков, Мендов, Шевцов, Предајевић. [4]

Колико је најшира публика имала користи од уплива руских уметника који познавање традиционалне средњовековне технике користе за украшавање савременог храма на Опленцу, толико су додири са француском средином, нарочито француском византологијом, осигурали антологијско место српској средњовековној фресци у ликовној панорами европске средњовековне уметности. Стварању комплетне документације, корпуса српских средњовековних споменика, доприносе и цртежи и акварели

3 Н. Комненовић, *Милан Кашанин као директор Галерије фресака (1951-1961)*, Зборник Народног музеја у Београду XVI-2, 1997, 73-80.

4 М. Кашанин, *Други Међународни Византолошки конгрес*, Летопис Матице српске, година CI, књига 312, свеска 1, 1927 338; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987, 200.

Софије Мије, објављени у четири албума посвећених српским средњовековним фрескама. Неки од цртежа и акварела, имали су за посебан циљ документацију оштећених споменика културе. [5]

Већ у првим послератним годинама, у време убрзане консолидације нове народне власти, Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ, формира фонд за копирање фреска у систему подстицања развоја културно-историјских ентитета народа и народности новог југословенства. У Архиву Србије чува се шест докумената о почецима сликања копија фресака у Федеративој Народној Републици Југославији помоћу којих се јасније сагледава тежња ка стварању Галерије копија фресака.[6] Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ 8. јуна 1948. године тражи од Владе ванредно финансирање копирања фресака. У допису је наглашено да је претходне, 1947. године, већ била предвиђена одређена сума за копирање, али се указала изузетна прилика за долазак шесторо француских сликара – кописта. У допису, кога је потписао председник Комитета Владислав Рибникар, наглашава се разлог трошкова који су били готово двоструко већи (1 200 000 тадашњих дин.) од већ предвиђених и утрошених (700 000 тадашњих дин.): „Копирање наших фресака је за нас од првостепене важности с разлога, што ће нам оно омогућити боље познавање наше уметности. Надаље, ове ће нам копије омогућити оснивање музеја фресака, као и организовање изложби у иностранству". Обавеза француских сликара састојала се у копирању фресака и едуковању домаћих сликара. Већ 30. 06. 1948, у име Владе ФНРЈ, помоћник потпредседника владе, Љубо Бабић, одговара на горњи допис позитивно, то јест извештава да је од министарства финансија затражена комплетна сума, а од ње извесни износ у францима (за хонораре фран-цуских сликара).

Брза реакција Министарства финансија није изостала, што видимо по допису Комитета за културу и уметност владе ФНРЈ Министарству унутрашњих послова Србије, у коме Комитет извештава Министарство унутрашњих послова да упућује „у манастире Пећска патријаршија и Сопоћани (код Новог Пазара), ради припрема око смештаја групе француских и наших стручњака, који ће извршити копирање фресака, а нарочито ради подизања скела" Леона Кабиља, архитекту, службеника Комитета за културу и уметност владе ФНРЈ, и Пола Венсана, сликара, службеника Музеја француских споменика у Паризу. Смисао дописа је у молби Министарству да „обавесте надлежне органе, како се именованима не би чиниле сметње приликом извршења поменутог задатка". Пол Венсан

5 G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Serbie, Macédoine, Monténegro* II, Paris 1957, T. 59, сл. 1 (Градац, ктиторска композиција, копија у акварелу, Софија Миje).

6 Документи су заведени под А/, 314 – 11 – 43, Архив Југославије, Београд = Архив СЦГ. Захваљујем се колегиници Бранки Гугољ која ми је обратила пажњу на постојање ових докумената.

(Paul Vincent) је један од истакнутих француских сликара кописта, који је сликао током наступајуће сезоне.

Током 1948. и 1949. године, трајала је кампања копирања фресака од стране деветоро француских кописта: Елизабет Фор (Elizabeth Faure), Марте Фландрен (Marthe Flandrin), Ирене Месдриков (Irene Mesdrikoff), Андре Рењоа (Andre Regnault), Марсела Никоа (Marcel Nicaud), Леона Рафена (Leon Raffin), Шарла Булоа (Charles Bouleau), Максима Риеа (Maxime Rihet) и Пола Венсана (Paul Vincent). Сликари кописти су из Француске понели сав материјал потребан за рад, пигменте првог квалитета, четкице, казеин, платна Импресион (Impresion), препаратуру стик-б (Stic-B). Само је Ирена Месдриков радила јајчаном темпером, јер је одранije имала искуства са сликањем икона. Метод рада је називан *relevé* што значи изнова насликати. Рењо, Нико, Рафен и Було су радили у Сопоћанима две сезоне, 1948. и 1949. године. Њихови ученици су били Александар Томашевић и Душан Ристић, сликар сценограф из Народног позоришта, док је преводилац била Даница Антић. У Пећи су радили Елизабет Фор, Марта Фландрен, Ирена Месдриков, Максим Рие и Пол Венсан. Са њима су били Бранислав Живковић, Зденка Живковић, Гојко Бергуљан и Иван Георгијев. Преводилац је била Јадвига Ђетић. Наши кописти посебно топле успомене гаје на, тада шесдесетпетогодишњег Пола Венсана, који је био прави узор и први учитељ. Из Пећке патријаршије домаћи кописти су прешли у Дечане, заједно са Полом Венсаном, где су такође копирали фреске. У цркви Св. Пантелејмона у селу Нерези радиле су Елизабет Фор и Марта Фландрен, док су од домаћих сликара радили Душан Ђурковић, Душан Ристић и Иван Георгијев.

Истовремено је трајао стваралачки процес копирања и у другим храмовима. У Св. Софији охридској ради Јарослав Кратина, Студеници Але-ксандар Томашевић и Шиме Перић, Жичи Живојин Ковачевић и Рајко Николић, Милешеви Небојша Јелача и Милош Јовановић, Морачи Небојша Јелача, Ариљу Рајко Николић, Леснову Љубодраг Маринковић, Иван Георгијев и Здравко Блажић, Псачи Зденка Живковић, Андреашу Зденка Живковић, Каленићу Владимир Предајевић и Велизар Михић, Ресави Велизар Михић.

Након обимног рада великог броја кописта у великом броју прворазредних споменика српског средовековног сликарства, приређена је „Изложба југословенске средњовековне уметности“ у Музеју француских споменика у Паризу, у палати Шајо. Љубо Бабић, историчар уметности и сликар, свестрани културно-политички радник, творац јединица о копији и реплици у Енциклопедији ликовних уметности Југославије,[7] организовао је и поставио 1950. године, ову изложбу коју су сачињавале копије фресака,

7 *Enciklopedija likovnih umjetnosti III*, Zagreb 1964, 215-216, под одредницом kopija; *Исто*, IV, 1966, 83, под одредницом replika.

гипсани одливаци и мањи број оригиналних уметничких дела, у 17 вагона. Изложби су биле прикључене и међуратне копије Јарослава Кратине и Владимира Предајевића.[8] Било је изложено 160 копија фресака и 105 одливака скулптуре са подручја ФНРЈ.

У предговору каталога изложбе Пол Дешан (Paul Dechamps), директор Музеја француских споменика, истиче сарадњу француских и српских сликара. Помиње и сликаре који су између два светска рата копирали, попут Јарослава Кратине. Уздижући методологију и технику рада француских кописта, истиче да су они научили наше сликаре да обраде површину копије на такав начин да по текстури и квалитету представља зид. У том смислу копија постаје прави живопис, само са основном разликом што сликарство настаје *секо*, на сувој подлози, а не *фреско*, на свежој. [9] Са друге стране, француски сликари нису познавали технологију градирања боја наших средњовековних фресака. Стога они нису подсликавали зеленом-проплазмом, нити су преко наносили слојеве окера-гликазме, завршно са светлим окером, печеним окером и кречнобелом за рефлексе светла, већ су сликали мешајући боје из туба, сналазећи се сталним додавањем валера или тона већ постигнутој боји.[10] Такође, техничка оштећења или запрљаност оригинала је по квалитету додавана основном тону, уместо накнадно.

Дубок увид у потребу за копијом као медијем који на најверодостојнији начин не само документује фреску него преноси и стваралачки процес средњовековног уметника, учинио је да се М. Панић-Суреп, познати радник у области заштите српског споменичког наслеђа, залаже за оснивање Музеја старе српске уметности. На конференцији музејских радника 24. јуна 1948. године, подноси извештај о стању музеологије, новој структури мреже музеја. Сматра да је потребно засновати, као централну институцију, Музеј старе српске уметности копија фресака, ситне пластике, каменореза, дубореза, уметничких рукописа, везова, архитектонских облика, преко копија оригинала. Занимљиво је да је у идеалној пројекцији поставке музеја предвидео да се израде ентеријери храмова, то јест да копије фресака буду постављене на унутрашњу шкољку површине цркве.[11]

Бројне акције вођене од почетка двадесетог века условиле су отварање Галерије фресака 1. фебруара 1953. године.[12] Вредност копија била је испро-

---

8 Подаци су дати према инвентарној књизи Галерије фресака Народног музеја у Београду, каталога првих изложби, као и према изјавама сликара – кописта Зденке Живковић и Љубодрага Маринковића, на чему им најтоплије захваљујем.

9 *L'Art medieval Yougoslave; Moulages et copies exéqutés par des artistes Yougoslaves et Français*, Musée des monuments Français, 1950.

10 Н. Бркић, *Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд 1991[6], 139-141.

11 М. Панић-Суреп, *Музеји* 2, 1949, 57-58.

12 Н. Комненовић, *Галерија фресака у Београду 1953-1973*, Зборник Народног музеја у Београду XIII-2, 1987, 237-254; Иста, *Милан Кашанин као директор Галерије фресака (1951-1961)*, Зборник Народног музеја у Београду XVI-2, 1997, 73-80; Д. Прерадовић, *Копија у музеју на примеру Галерије фресака*, Зборник Народног музеја у Београду XVII-2, 2004,

бана пре тога, 1950. године у Музеју француских споменика, у Паризу. Милан Кашанин је први у нашој научној јавности обратио пажњу на овај музеј, у коме су иначе изложене копије уметничких дела француског средњовековља. Уз експонате са париске изложбе брзо расте број нових копија, намењених сталној поставци и повременим изложбама. Током више од пола века постојања Галерије настало је око хиљаду и пет стотина копија фресака, икона, минијатура, одливака скулптура, макета архитектуре.

Шездесете и седамдесете године 20. века представљају доба изузетно живе активности Галерије фресака. Организоване су бројне изложбе, како у сопственом, тако и у другим изложбеним просторима у земљи и иностранству. Од изложби одржаних у Галерији фресака треба истаћи: „Српско зидно сликарство XIII века“ поводом 750 година манастира Сопоћани, 1965. године, „Моравско сликарство“ поводом 550 година манастира Ресаве 1968. године. Галерија фресака је организовала изложбе на свим континентима. Поред представљања врхунаца средњовековне уметности преко копија, Галерија фресака је учествовала и на заједничким изложбама, као што су Светска изложба у Монтреалу 1967. године и „Уметност у свету у 1200. години“ у Метрополитен музеју у Њујорку 1970. године. Важне су биле и тематске изложбе, на којима је, ван контекста иконографског програма, у оквиру теме излаган садржај са фресака везан за материјалну културу или приватни живот, као што су гозбе – трпеза, пејзаж, тканине, накит, свети ратници - војна опрема, орнаменти, занатство, портрети, мајчинство, представе жене у средњем веку, деца. Одржано је и неколико ретроспектива сликара кописта. Од интеграције са Народним музејем у Београду, 1973. године, Галерија фресака наставља са основном делатношћу, документацијом и презентацијом живописа. Од великог значаја су изложбе “Ћирилски епиграфски споменици”, 1984. године, „Дечани и споменици из средине XIV века“ 1986. године, као и монографске изложбе споменика, Милешеве, Грачанице, Богородичине цркве у Студеници, Ариља, испоснице Петра Коришког, Богородице Љевишке.

Особит значај у овом периоду придаван је копирању фресака у споменицима који су у рушевинама. Приређена је и изложба „Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама“ на којој су приказане копије данас готово сасвим уништених фресака, те се познавање сликарства ових споменика засива великим делом на фонду копија фресака из Галерије.[13] Копије фресака су оснивањем Галерије првенствено имале улогу најбоље репродукције. Како се оригинал временом мења, копија фреске постаје

557-565.

13 Н. Комненовић – З. Живковић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Београд 1980.

најбоља документација слике. Могло би се рећи да су копије један од одговора на ентропију.

Током кризног периода, у десетој деценији XX века, Галерија фресака постаје привремени домаћин новом сегменту Народног музеја, Летњој школи превентивне заштите археолошког материјала „Диана".[14] Док обука конзервације керамике и стакла добија знатан замах, рад на копирању фресака и изливању отисака монументалне архитектонске пластике и епиграфике сасвим замире, пре свега услед смањеног финанијског потенцијала потребног да би ова делатност опстајала као и све мањег броја уметника специјализованих за ову посебну технику која тражи теренски рад и пуно одрицања. Као да стручна јавност окреће поглед од истраживачког, документарног и рада на заштити споменика српске средњовековне ликовне и духовне културе. Током последње деценије XX века веома динамичним животом као сама од себе, уз знатну пажњу како стручне, још више широке јавности, живела је још једино манифестација „Хорови међу фрескама", фестивал старинске духовне музике.

У исто време, своје препознатљиво лице, српска фреска је показала на три изложбе копија фресака „На обе стране Јадрана" у Италији, „Фреско сликарство на Косову и Метохији" у пет грчких градова, као и „Велики празници у српском сликарству средњег века", у Немачкој.[15] Свој позитивни и креативни карактер српска култура је, у деценији изолације изразила фрескама. Почетком XXI века у Галерији фресака, захваљујући раду и далековидости наших претходника у области заштите културног наслеђа, налазе се копије фресака споменика који су од 1999. године изложени убрзаном страдању на Косову и Метохији, од којих су неки сравњени са земљом док су фреске других у потпуности и трајно измениле пигмент услед изложености ватри. Њиховом труду, након десетогодишње паузе, 2005. године придодата је за збирку Галерије, копија фреске, портрет деспота Стефана Лазаревића из Копорина, коју су следила и друга дела. Стручно мнење двадесетог века је уложило напор да се створи институција у којој ће бити приказана и документована наша средњовековна уметност преко копија. Ово мишљење исказано током двадесетог века остаје да зрачи као инспирација, али и опомена за будућу Галерију фресака, Коју су следила и друга дела.

---

14 Погледати часопис Diana.

15 Il Trecento Adriatico. Paolo Veneziano e la pittura fra Oriente e Occidente 2002 Rimini (Castel Sismondo); ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΣΥΦΟΠΕΔΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΕΤΟΧΙΩΝ (ΜΑΙΟΣ-ΟΚΤΟΒΙΟΣ) 1999; Велики празници у српском сликарству средњег века, Wuppertal, мај 2005.

Bojan POPOVIC

CREATING A COLLECTION OF COPIES OF FRESCOES AND THE SERBIAN PROFESSIONAL PUBLIC IN THE XX CENTURY

Summary

Numerous initiatives taken under the successive Kingdom of Serbia, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, and the Federal People's Republic of Yugoslavia, show that in the first half of the twentieth century the professional community recognized the need for establishing a museum where copies of medieval frescoes would be put on display. The fully articulated idea is first found in 1913 in the programme put forward by the Committee for Artistic Affairs of Serbia and Yugoslavdom. In its Article III, the Committee argues for a gallery that would display copies of paintings and plaster casts. Milan Kašanin envisages such a museum in 1927, in the catalogue for a small exhibition of fresco copies by A. Verbicki and V. Predajević, describing the Museum of French Monuments with its display composed of fresco copies and plaster casts of movable cultural assets. The newly-discovered documents of 1948, from the Archives of Serbia and Montenegro, reveal the seriousness with which the state – and on its behalf, Vladislav Ribnikar in his capacity as head of the FPRY Government Art and Culture Committee – approached the copying of frescoes, as well as its efforts to bring French experts to do the copying and train domestic painters with the view to ensuring a basic collection for the intended museum of frescoes. The same year Miodrag Panić Surep informed the conference of museum staff about the necessity of establishing such a museum, expanding its previously projected content with copies of illuminations, icons, embroidery, textiles and wood-carvings. The correspondence between the FPRY government Committee and the government shows that Ljubo Babić, the very same person responsible for the transport of fresco copies for the 1950 exhibition in Paris, affirmatively replies, on behalf of the government in his capacity as Assistant Deputy Prime Minister, to all the Committee's requests.

The Gallery of Frescoes has for more than half a century been displaying examples of immovable monuments of medieval art both through its permanent display and through exhibitions at home and abroad. Over time, the originals and copies living their separate lives, it has become the repository of many monuments whose originals are now damaged or irretrievably lost.

1. Јеванђелист Јован, Сопоћани,
копирао Шарл Було (Charles Bouleau) 1948. године,
инв. бр. 76.

1 *John the Evangelist*, Sopočani, copied by Charles Bouleau, 1948, Inv. No. 76

2. Анђео из апсиде, Речани,
копирала Иванка Живковић 1970.
године, инв. бр. 992.

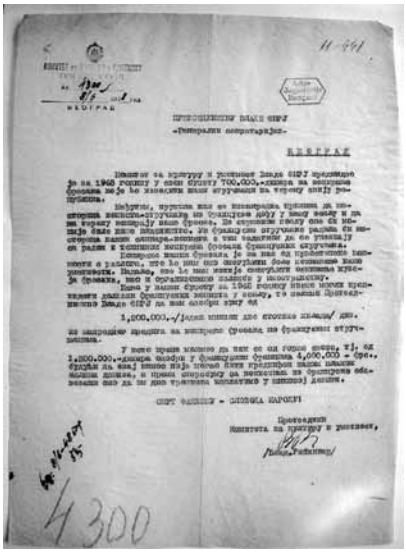
2 *Angel* from the apse, Rečani, copied by Ivanka Živković, 1970, Inv. No. 992

4. Богородица Елеуса са Христом Крмитељем (Хранитељем), Богородица Љевишка, копирала Зденка Живковић 1988. године, инв. бр. 1329.

4 *Blessed Virgin Eleousa with Christ the Nourisher*, Cathedral of the Blessed Virgin of Ljevis, copied by Zdenka Živković, 1988, Inv. No. 1329

3. Јеванђелист Јован, Сопоћани, копирала Зденка Живковић 1985. године, инв. бр. 1294.

3 *John the Evangelist*, Sopočani, copied by Zdenka Živković, 1985, Inv. No. 1294



11-641

Београд

Председнику Владе СФРЈ
«Генерали секретаријат»

Београд

Извештај са пројекат и условник Завода СФРЈ предвиђа је за 1968 годину у овој групи 700.000.-динара за набавку фресака па је ко изводи ових стручњака за чему овај ре-публика.

Међутим, пошто ми се налазимо пред крајем да по-ставимо високо-стручну на тамошњем раду у овој земљи и да ни у овој земљи, ваше фресе. Да сачувамо групу ово би ми-није баш ваше високости. Ја фрескисти стручњаци радиће би на-стојна наших споменика-цркви а чак надамо да се упознају са радом и техником изгледа фресака домаћих стручњака.

Поводом наших фресака је за нас од приоритетног зна-чаја и радити. Ово ће они ако стручњаци боје споменике наше културе. Видећи, па ће наш завод сакупити велики број фресака, као и фрескисте наших у иностранству.

Ова у нашој групу за 1968 годину имам мали кре-дит додати фрескисти наших у земљи, то нашем Председ-нику Завода СФРЈ да ми одобри овај из

1.000.000.-/један милион дин стотина хиљада/ дин.

за набавку предмета за набавку фресака на фрескисти струч-њака.

У мене прави кадар да ми се на горе каже, тј. за 1.000.000.-динара одобри у фрескисти фресака 4.000.000 - дин., будући да ваш ниво није високо баш предмет наших наших домаћа, и прави споменик за посетиоца из фресака обе-ћавам ако да ми ти дати колектив у земљи дешо.

СПОТ ФАЛИЦУ - ЗЛОЧКА НАРОДУ

Руководилац
Комитета за пројекат и условник,

4300

5. Први документ о оснивању Галерије фресака

5 First document on the foundation of the Fresco Gallery

Вања КРАУТ

УДК 069.51:74(497.11)"1963/1992"

АКТИВНОСТ КАБИНЕТА ГРАФИКЕ ОД 1963. ДО 1992. ГОДИНЕ

У својој дугој и богатој историји Народни музеј је мењао име, увећавао, ширио, спајао и раздвајао своје фондове и збирке. Тако се 1925. године помиње формирање Кабинета графичких радова[1]. Међутим, премда у извештају Музеја за 1926. годину, под насловом *Модерна галерија*[2], стоји *да је у Галерији слика образовано још једно одељење за графичке радове*, очигледно је да није реч о посебној организационој јединици, самосталном одељењу, већ само о посебно третираној или, боље речено, чуваној и излаганој збирци у оквиру ликовне галерије. Потврду за ово тврђење можемо наћи у извештајима Народног музеја, тада Хисториско-уметничког музеја, до 1935. године. Цртежи и графике, додуше, чине посебну целину, али – како је то већ наглашено – у овиру збирке галерије, где се воде у истим инвентарима са сликама.[3]

Пракса вођења јединствених инвентара за слике, графике и цртеже настављена је све до 1963. године, када је Одлуком Савета Народног музеја (02 Бр. 900/1 од 9. VII 1963) формиран Кабинет графике као самостална организациона јединица са посебним инвентарима. У Одлуци савета стоји[4]: *У Графичком кабинету чуваће се, сређивати и научним методама истраживати и проучавати графички листови, плоче и*

1 Годишњак СКА за 1925. годину, 37.

2 Годишњак СКА за 1926. годину, 26, 27. У извештају се такође наводи да је Уметничко одељење уступило Народном музеју: 11 графика пољских уметника, 11 графика француских уметника, 75 цртежа и графика југословенских аутора и 71 цртеж Новака Радонића.

3 Извештај Народног музеја у Годишњацима СКА за 1927. годину, па даље до 1935. године.

4 О формирању Кабинета графике: Љ. Миљковић, *Отворени графички атеље*, Свеске Друштва историчара уметности СР Србије, 14, Београд, 1983, 143-144.

цртежи иностраних и домаћих уметника из свих времена, који су до сада припадали збиркама Одељења стране уметности и Одељења новије југословенске уметности... – у потпису, управник Лазар Трифуновић. Основан у време највећих припрема за адаптацију зграде Народног музеја на Тргу Републике[5], Кабинет графике нашао се у незавидном положају. Изабрани, односно постављени кустос[6] ове новоформиране самосталне збирке у саставу Уметничког одељења, није имао могућности да упозна шта она садржи. Наиме, само што је комисијски[7] преузео 1.116 објеката из Одељења новије југословенске уметности и 1005 предмета из Одељења стране уметности, био је принуђен да одмах спакује велики део тог материјала. У згради, која је већ добијала изглед градилишта, Кабинету је привремено додељена за рад собица у приземљу (сс 1,5 x 4 m) без светла и грејања. Преостале, нераспаковане мапе с драгоценим листовима, смештене су у орман начињен од лесонита, који се затварао гвозденом пречагом и катанцем. Ипак, и у таквим условима – неусловима – Кабинет започиње свој самостални *живот*. Откупљује и обрађује дела, инвентарише, позајмљује материјал другим институцијама, учествује у изложбама, припрема концепцију будуће сталне поставке.[8] Преуређењем зграде добијене су по две просторије на I и II спрату, опремљене зидним витринама за излагање ликовних дела на хартији. На дан свечаног отварања 7. јула 1966, Кабинет графике је изложио јавности дела из своје две збирке. На I спрату тада се могло видети 85 радова тридесет двојице југословенских аутора. Дела су представљала антологијски преглед развоја југословенске, пре свега српске графике, у распону од XVIII века до 1934. године. У сталној поставци Збирке стране уметности, направљен је избор од 42 најзначајнија европска уметника који су живели и деловали од XVI столећа до треће деценије XX века. Они су били заступљени са укупно 69 цртежа и графика. Истовремено, Кабинет поново сели свој фонд. Просторија на III спрату, између канцеларија где се сада чува архивска грађа, и овог пута је неприкладна, с импровизованим полицама. Тај привремени смештај трајао је све до децембра 1982. године. Тада је, наиме, Народни музеј успео из сопствених средстава да опреми Кабинет

5 Грађевински радови почели су већ 1964. године. Због тога су збирке паковане и сељене у другој половини 1963. године. Службе Музеја радиле су у две-три просторије, у приземљу и подруму. Велика изложба *Српско сликарство XIX века* путовала је по свим већим градовима наше земље.

6 За кустоса је постављена Вања Краут, до тада сарадник Одељења иностране уметности. Она је на том месту остала до одласка у пензију 1992. године.

7 У комисији су били др Миодраг Коларић, др Катарина Амброзић, Гордана Томић, Радослав Галовић и Вања Краут.

8 На поставци су радили данас угледни историчари уметности: Василије Сујић и Бата Љубишић. Опрему листова урадили су данас познати графичари: Миша Жунић и Жива Стакић.

графике по угледу на европске графичке кабинете. На II спрату сталне изложбене поставке простор намењен излагању цртежа и графика преуређен је за депо Кабинета. Архитекта Бранко Пешић дао је идејно решење и план, поштујући све нормативе неопходне за чување више хиљада вредних и изузетно осетљивих дела, али исто тако и за нормалан рад овог одељења.

У веома кратком року збирка је поново не само пресељена већ и систематски сређена, обрађена и снимљена.[9] Израђена је концепција и унутрашња организација Кабинета, формиране су збирке и документација, уведен је начин инвентарисања, чувања и руковања по угледу на европске кабинете. Написан је и делимично објављен елаборат о организацији графичких кабинета[10]; донет је Правилник о коришћењу фонда по угледу на исти у сродним институцијама; начињена је информативна картотека итд. Добијањем, дакле, одговарајућег простора за смештај, чување и рад, почињу полетне и плодне године Кабинета графике.

У жељи да графике и цртежи буду изучавани, излагани и уметнички вредновани као остала ликовна дела која Музеј чува, у Кабинету почињу разни облици рада. Проучавајући део фонда, тада виши кустос, Вања Краут је стекла 1974. звање магистра на Филозофском факултету[11] и исте године организовала изложбу *Цртежи српских уметника XIX века* која је обухватала 167 радова, делимично из сопственог фонда, а делимично позајмљених од других музеја и приватних колекција.[12] За време трајања изложбе, сваког четвртка у изложбеним салама, Коста Богдановић, др Владан Недић и др Павле Васић[13] одржали су предавања, која су речима допуњавала визуелни доживљај цртежа, а аутор изложбе се потрудио да и музичко-поетским реситалом дочара XIX век.[14]

---

9 Код пресељења и сређивања збирке, поред кустоса, радили су још Љубица Миљковић и Милорад Урдаревић, историчари уметности, спољни сарадници.

10 В. Краут, *Рад и орīанизација Кабинета īрафике*, Музеолошке свеске, 1, Народни музеј, Београд 197XVIII

11 В. Краут, *Цртежи српских уметника XIX века (1800-1900. ī.) - Zeichnungen serbischer Künstler des 19 jahrhunderts (1800-1900)*, Народни музеј, Београд 1974.

12 Опширније: В. Краут, *Цртежи српских уметника XIX века*, Гласник Друштва пријатеља Народног музеја у Београду, 4, октобар 1997, 13-14; Хемеротека Народног музеја за 1974. годину.

13 Наслове предавања и датуме видети: В. Краут, *Цртежи српских уметника XIX века*, нав. дело, 13.

14 Међу цртачким остварењима стихове српских песника XIX века казивао је Атиф Џафић, уз музичку пратњу на гитари Мирослава Трифуновића. Наравно, сви учесници су учествовали без хонорара. Једина награда био им је топли аплауз захвалности оних који су слушали.

Кустос Кабинета графике је, 1981, за Образовни програм ТВ Београда урадио четири емисије: *Настанак и развој графичке дисциплине*, *Развој српске графике од дрворезних илустрација до бакрореза XVIII века*, *Српска графика XIX века са освртом на графику у Европи* и *Графика у Србији од 1900. до 1950. године*.

Кабинет је био домаћин бројним изложбама из иностранства[15] од којих наводимо само неке: *Стара немачка графика* из Дрездена (1967), *Немачка графика 1910-1930. године* из Берлина (1971), *Онириизам и фантастика у графици од XIV века до данас* из Париза (1976), *Савремена португалска графика* из Лисабона (1977), *Алфонс Муха и чешка сецесија* из Прага (1982), са симпозијумом, *Амерички дрворез* из Сан Франциска (1985) и *Хуан Миро* из Мадрида (1989), са пратећим предавањима, *Савремена јапанска графика* (1989) итд. Поред бројних изложби у Народном музеју Кабинет је представио *Збирку цртежа и графика француских мајстора* у Љубљани (1972), Осијеку (1985), Марибору, Скопљу, Приштини (1986) и Сарајеву (1987); са избором под називом *Од Деграа до Пикаса* гостовао је у Шартру (1990).

Посебна пажња је посвећена обради и излагању поклон збирки добијених од аутора или њихових наследника. У просторијама Кабинета графике приређене су изложбе: *Бранко Шотра* (1983), *Александар Дероко* (1984), *Божа Продановић* (1984), *Александар Луковић* (1985), *Михаило Петров* (1985) и *Братислав Стојановић* (1986).

Кабинет графике два пута покреће иницијативу одржавања Бијенала графике малог формата. Први пут, 1976, предлаже да буде светски,[16] а други пут, 1983, да буде југословенски.[17] Сачињен је предлог Правилника и трошкова; написана су писма надлежним институцијама културе, евентуалним спонзорима, Радничком савету Народног музеја. Позиву да учествују у Иницијативном одбору ове манифестације одазвали су се: Миодраг Нагорни, Емир Драгуљ, Богдан Кршић, Бранко Миљуш и Добри Стојановић који је чак доставио писмене примедбе на предлог Првилника. Професор Марко Крсмановић је, међутим, одбио да ради у Иницијативном одбору, који су поред поменутих уметника чинили још Јевта Јевтовић, директор Народног музеја, Никола Кусовац и Вања Краут.

Поводом изложбе *Јан Торп и његови савременици* студијски је обрађена холандска графика са краја XIX и почетка 20. века, коју је 1931.

---

15 Види: З. Продановић, *Изложбена активност Народног музеја у Београду, 1945-1980*, Музеолошке свеске 2, Народни музеј, Београд 1982; З. Продановић, *Изложбена делатност Народног музеја у Београду 1981-1990*, Музеолошке свеске 5, Београд 1991; В. Поповић, *Изложбена делатност Народног музеја у Београду 1991-1996*, Музеолошке свеске 10, Народни музеј, Београд 1996.

16 Архива Народног музеја, Деловодни протокол, бр. 140/1-17, фебруар 1976.

17 Архива Народног музеја, Деловодни протокол, бр. 419/1 па даље, од маја 1983.

године град Амстердам поклонио Музеју савремене уметности.[18] Затим, по угледу на европске музеје, Кабинет једанпут годишње отискује старе плоче из своје или из приватних збирки и издаје тираже од само 25 примерака графичких отисака са сертификатом. У намери да јавност упозна са посебним вредностима ове врсте ликовног изражавања, покреће *Отворени графички атеље*[19] око кога окупља велики број угледних стваралаца из целе земље и из иностранства. Графичку уметност популарише и на друге начине. Организује, на пример, курсеве графике за љубитеље ове уметности.[20] Сви ови видови рада, богата изложбена, стручна и друге делатности, свакако су допринеле да многи уметници, и не само они, даривају Кабинет цртежима, графикама, графичким мапама, оставштинама.[21] То је био не само разлог већ и обавеза да Кабинет започне серију под називом *Поклон-изложбе* уз одговарајући каталог, а у част дародавцима. Све веће занимање за графичку уметност уопште, посебно за њене почетке, развој и токове код Срба, подстакло је Музеј да

---

18 В. Краут, *Јан Торопп и његови савременици. Холандска графика с краја XIX и почетка 20. века из збирке Народног музеја*, Каталог збирке I, Народни музеј, Београд 1982.

19 Оснивачима ОГА сматрају се: Б. Карановић, Б. Кршић, М. Нагорни, М. Крсмановић, Е. Драгуљ, М. Жунић, М. Доца Јанковић, Б. Миљуш и С. Чворовић. Опширније : В. Краут, *Отворени графички атеље Народног музеја у Београду*, Годишњак Музеја града Београда, књ. XXXVII, Београд 1990, 231-239; Од 1982. до 1992. одржано је 10 вечери ОГА са учешћем 80 уметника из земље и иностранства. Сви су оставили бар по једну графику Кабинету и на тај начин богатили његове збирке. Италијански уметници су, 1992, покренули у Венецији Отворени атеље (Atelier aperto) у нашу част и у публикацији *Venezia viva, club dell'incisione,* Periodico mensile, Ano XX, n. 80, novembre 1992, p. 7, између осталог пише: Proprio in queste pagine avevamo raccontanto ciò che alcuni artisti italiani, tra quali Nicola Sene e Riccardo Licata, avevano vissuto a Belgrado incontrando gli artisti jugoslavi e gli appasssionati di grafica. Nele sale del Museo Nazionale, davanti ad un pubblico di amatori, gli artisti incisori eseguivano un'opera la cui prima stampa veniva lasciata in dotazione al Museo stesso. Era una manifestazione bellissima di grande dignità, che chiamarono Atelier Aperto. In omaggio a Vanja Kraut, storica del'arte jugoslava fondatrice e animatrice dell'Atelier Aperto ed al suo popolo cosi atrocemente provato, vari gruppi di artisti operanti in più citta hano voluto oggi darsi questo nome. Од 1994. ОГА наставља рад по заштитним знаком УЛУС-а, али под истим условима тј. да графички отисак оставе Кабинету графике Народног музеја – што стоји у Инвентарима Кабинета као документ о једној културној акцији Народног музеја, за коју су новинари написали: ...*Београд има свој Битеф, свој Бемус и свој Отворени графички атеље*. Од 1982 (са прекидом 1993) до 2002. у овој акцији учествовало је 118 стваралаца. Види: Каталози ОГА, изд. Народног музеја, Београд, бр. од 1 до 10; *Отворени графички атеље – десет година*, Народни музеј, Београд 1992; Отворена графичка радионица, изд. УЛУС-а, каталози од 1994. до 2001; Б. Карановић, *Поводом захвалнице*, Гласник Друштва пријатеља Народног музеја, 4, Београд 1997, 13-14.

20 Организована су три курса графике: један 1986, а два 198XVIII Два курса водио је проф. Б. Карановић уз асистента Жарка Смиљанића; један Јаков Ђуричић. На сваком курсу било је око 30 полазника различитих професија.

21 Кабинет графике је тако добио оставштину Бранка Шотре, Михаила Петрова, Арса и Војке Милатовић, Александра Дерока, Јаше Смодлаке ид других; графичке колекције Александра Луковића, Братислава Стојановића, Боже Продановића, мапу графика Живка Ђака, Миће Поповића и других.

1985. године, у заједници са *Дечијим новинама* из Горњег Милановца, изда *Историју српске графике од XV до XX века* богато илустровану управо делима из фонда Кабинета.

Уз професионалну и материјалну помоћ проф. Богдана Кршића Кабинет графике реализује 1987. године ретроспективну изложбу овог, једног од наших највећих савремених ликовних стваралаца. У изложбеним салама на I спрату било је приказано преко 100 графичких листова насталих од 1957. до 1987. године. Изложбу је пратио и богато опремљен каталог са монографским карактеристикама, са уводним текстом кустоса Кабинета.[22]

Народни музеј чини још један корак даље и 1989. године, заједно с аутором Вељком Михајловићем, издаје прву графичку мапу под називом *Сентандреја* на коју утискује свој симбол: две птичице из Мирослављевог јеванђеља.

После темељних припрема, крајем 1989. и почетком 1990, Кабинет графике заједно са Одељењем за страну уметност и за југословенску уметност учествује на изложби *Збирка Ериха Шломовића,* на којој је изложио 62 дела од својих 302, колико је обрађено у Каталогу изложбе.[23]

Већ следеће године, 1991, Кабинет са Одељењем стране уметности приређује за Јапан изложбу *Ремек-дела француског сликарства XIX и XX века из Народног музеја у Београду*.[24] Том приликом однете су у Јапан фотографије збирке јапанских графика ради идентификације. Колеге из Јапана учиниле су колико је то било могуће преко снимака и на полеђини сваке фотографије забележили идентификацију. Фотографије су потом, у Кабинету спојене са инвентарским картонима.

Од 1963. године када је Кабинет почео своју самосталну активност у фонду је било 2121 предмета. До септембра 1990, према подацима Комисије за ревизију, збирка Кабинета је бројала 7.217 радова, остварених различитим цртачким и графичким техникама на хартији. Фонд Кабинета није се, међутим, протеклих деценија увећавао само поклонима, случајним понудама и откупима. Кабинет је, наиме, настојао, колико су то могућности дозвољавале, да сакупи ауторе, односно дела која приказују не само развој цртачке и графичке дисциплине код Срба, већ и она која дају ширу слику о културној и друштвеној клими у различитим временским периодима у Србији. На крају скоро тридесетогодишњег рада Кабинета објављен је и први каталог сегмента једне његове збирке.[25]

---

22 V. Kraut, *Bogdan Kršić grafički listovi*, Narodni muzej, Beograd 1987.

23 *Zbirka Erich Šlomović iz Narodnog muzeja u Beogradu / Collection Erich Chlomovich Musée National de Belgrade*, Muzejsko-galerijski centar, Zagreb, 1989.

24 *Masterpieces of the 19th and 20th Century French Painting from The National Museum, Belgrade,* The Tokyo Shimbun, Tokyo 1991.

25 В. Краут, *Цртежи XIX века у Србији. Каталог збирке Кабинета графике Народног музеја – Београд,* Народни музеј, Београд 1992.

После 1993. године Кабинет је подељен на две збирке: иностраних и југословенских аутора, које воде два кустоса. Њиховом активношћу – без обзира на промењене друштвене, економске и културне околности – Кабинет и даље исписује нове странице ове организационе јединице, обогаћује фондове и продубљује и шири знања о цртачкој и графичкој дисциплини не само код нас већ и у европској уметности.

Vanja KRAUT

ACTIVITIES OF THE GRAPHICS CABINET FROM 1963 TO 1992

Summary

The Graphics Cabinet has been mentioned in the National Museum's records since 1925, although its collections are documented in the same inventories as other visual art items. It was not until 1963 that the National Museum Council made the decision (02, No. 900/1 of July 9, 1963) to form the Graphics Cabinet as an independent organisational unit with separate inventories for the collections of national and of foreign art, for which the same principles of maintenance, processing and exhibiting are applied as in graphics cabinets abroad (Vienna, Amsterdam, London, etc.).

In 1963, when the Cabinet began its work as a separate unit, there were 2,121 works in its collection. According to the data of the revisory commission in 1990, the Cabinet's collection contained 7,217 works in different drawing and graphic techniques on paper.

In the period from 1963 to 1982, the collection was moved twice because of renovations to the Museum building. In 1982, the architect Branko Pešić equipped the depot and the Cabinet's display area, in keeping with all the norms required for maintaining and displaying these works. Later, the Cabinet was moved to new premises and, within a short time, a plan was made for its concept and internal organisation, collections and records were created, and a new method was introduced for the inventory, maintenance and handling of the collections.

Besides the travelling exhibitions it organised all over the country, the Cabinet gave a big display of Drawings by XIX Century Serbian Artists in 1974, and then Jan Torop and his conetmporaries (1982), The Erih Šlomović Collection (1989), and Masterpieces of XIX and XX Century French Art from the National Museum's Collections (1991), which it opened in Tokyo. The Graphics Cabinet also presented the Collection of Drawings and Graphics by French Artists in Ljubljana (1982), Osijek (1985), Maribor, Skopje and Priština (1986), and Sarajevo (1987), and exhibited a selection entitled From Degas to Picasso in Chartres (1990). In 1987, it organised a retrospective exhibition of works by Bogdan Kršić, one of our greatest contemporary artists. From 1967, the Cabinet had already begun to host numerous art displays from abroad. It dedicated special attention to exhibiting collections donated by authors or their successors: B. Šotra, A. Deroko, B. Bogdanović (1984), A. Luković, M. Petrov (1985) and B. Stojanović (1986).

Subsequently, like other European museums, once a year, it printed old plates from its own or from private collections (circulation of only 25 copies with a certificate). In 1982, with a group of artists, the Graphics Cabinet launched an Open Graphic Studio, rallying a large number of renowned artists from at home and abroad. It organised courses in graphics. In collaboration with the Dečje Novine from Gornji Milanovac in 1985, it published A History of Serbian Graphics from the XV to the XX Century. With the graphic artist, Veljko Mihailović, in 1989, it issued the first graphics map under the heading Sentandreja, on which it imprinted the symbol of the National Museum. In 1992, it published the first catalogue of a segment of one of its collections XIX Century Drawing in Serbia.

After 1993, the Cabinet was divided into two collections of works, by foreign and by Yugoslav authors, managed by two curators, who are working on the new plans of this organisational unit.

Тијана ЈОВАНОВИЋ – ЧЕШКА

УДК 73/76:929 Вујић Ј.
069.51:73/76(497.11)

ДЕЛА ИЗ МУЗЕЈА ЈОЦЕ ВУЈИЋА У СЕНТИ У ЛИКОВНОЈ ЗБИРЦИ ИСТОРИЈСКОГ МУЗЕЈА СРБИЈЕ

Јоца Вујић (Сента 1863 – Београд 1934) један је од најзначајнијих и најпознатијих колекционара у српском народу. Мецена уметности, љубитељ старина, вредне и ретке књиге, оставио је дубок и неизбрисив траг у националном и културном развоју српског народа на територији данашње Војводине крајем XIX и почетком XX века.

Пореклом из богате и угледне породице, велики земљопоседник и економ, диплому је стекао на пољопривредној Академији у Мађаровару 1885. године, што му је у материјалном погледу омогућило да оствари своју љубав ка уметнинама и сакупљању старих и вредних предмета, те да их претвори у значајан и драгоцен фонд свог личног „домаћег“ музеја у Сенти. Ова колекција састојала се од рукописа, старих и ретких књига и часописа, уметничких слика, вајарских радова, графичких листова, штампаних илустрација, фотографија и других уметничких и вредних предмета. Објединјавала је све његове аквизиције, купљене са много љубави, знања, интересовања и свести о вредности и значају ових дела за очување традиције и културе српског народа. Љубав ка сакупљању старина и уметничких дела јавила се у његовој раној младости у време школовања у Пожуну седамдесетих година XIX. века. Та љубав га није напуштала до краја живота. Трајала је у континуитету преко педесет година и изнедрила је тако чувени Музеј Јоце Вујића у Сенти. Музеј је имао богату збирку, стручно обрађену, уредно пописану и заведену у регистар *Каталоī Музеја Јоце Вујића* која се и данас чува у породици Вујић у Сенти. Музеј је постојао у Сенти до смрти Јоце Вујића 1934. године.

Његовом последњом вољом, највреднија и најзначајнија уметничка дела, после његове смрти предата су на чување Београдском универзитету,

док је његова надасве позната библиотека завештана Универзитетској библиотеци у Београду. И после ових завештања још увек један велики и значајан број уметничких дела остао је у власништву породице. Ратне и тешке године нанеле су знатну штету неким делима из ове колекције, али је она највећим делом остала сачувана и 1949. године Београдски универзитет је збирку радова предао на чување Народном музеју у Београду као Поклон-збирку Музеја Јоце Вујића.

Још 1989. године Народни музеј из Београда и Галерија Матице српске из Новог Сада приредили су изложбу под називом *Збирка Јоце Вујића* са пратећом публикацијом Вујићеве збирке – каталогом слика, скулптура и цртежа из власништва ових музејских кућа. Овом изложбом збирка Вујићевих сликарских и вајарских радова први пут је у јавности била приказана као целина, тачније речено, као засебна целина очувана као део некадашњег Музеја Јоце Вујића, који је егзистирао у Сенти у првој половини 20. века.

Изложба и каталог бавили су се историјатом настанка тако драгоцене Вујићеве збирке, пописом дела и ниховом стучном обрадом, као и сјајном презентацијом. Ова изложба имала је за циљ да се изврши нека врста реконструкције музеја Јоце Вујића (од предмета који су преостали и који су сачувани у ова два Музеја), и да се та реконструкција поткрепи и документује оригиналним пописом експоната из власништва Музеја Јоце Вујића који је сачуван у породици Вујић.

Нажалост, овом изложбом били су обухваћени само сликарски и вајарски радови који се данас чувају у Народном музеју у Београду и Галерији Матице српске у Новом Саду.

Графички листови, фотографије, архивски материјал и експонати историјског садржаја нису били предмет ове изложбе. У каталогу ове изложбе напоменуто је да очуваних дела из Музеја Јоце Вујића има и у неким другим музејима, попут Историјског музеја Србије[1], Етнографског музеја, Војвођанског музеја и Музеја града Београда, али без назнака и пописа материјала који се у њима чува.

У оквиру својих редовних аквизиција Историјски музеј Србије повремено је у више наврата набављао уметничке радове, фотографије, архивски материјал повеље и дипломе из заоставштине чувеног колекционара и мецене уметности Јоце Вујића из Сенте.

С обзиром на то да је Историјски музеј Србије основан читавих тридесетак година после смрти Јоце Вујића, број дела који се из његове збирке чува у Историјском музеју Србије, је знатно мањи и у уметничком погледу нешто слабији. Са друге стране у погледу историјске садржине коју доку-

1 Л. Шелмић, *Збирка Јоце Вујића, каталог слика скулптура и цртежа*, Народни музеј, Београд, Галерија Матице српске, Нови Сад Београд, 1989, 26.

ментује и приказује, овај материјал је подједнако важан и значајан, те га не треба потценити ни занемарити. Мада су сва дела која се чувају у Историјском музеју Србије заведена у трећем тематском поглављу каталога[2] Музеја Јоце Вујића, нека од њих и данас чине највредније експонате у збиркама у које су распоређена.Такав је пример бакрореза *Кнез Лазар*[3], рад Захарија Орфелина, који је свакако један од највреднијих комада у графичком одељку ликовне збирке Историјског музеја Србије.

У трећем делу Каталога Вујићевог музеја постоји више засебних целина, од којих ћемо поменути само оне у којима се помињу дела која се данас чувају у Историјском музеју Србије. Одељак посвећен зна-менитим Србима, затим целина која се односи на српске историјске слике, поглавље *Из српских земаља*, и одељак под називом *Дипломе, пројекти за споменике, грбови*. На крају сваког од ових одељака постоји засебна допуна за свако поглавље. У оквиру ових поглавља[4] заведени су радови који се данас чувају у збиркама Историјског музеја Србије.

С обзиром на то да је презентација дела из заоставштине Музеја Јоце Вујића из Сенте, која се данас чувају у Историјском музеју Србије као целине, до сада изостала, јер Историјски музеј Србије није имао и још увек нема изложбени простор у коме би могао презентовати овај материјал, на начин који он то и заслужује, овај попис радова омогућиће увид у врсту, количину и значај очуваног материјала који се у њему чува.

Када је после смрти Јоце Вујића његов син, Јован Вујић млађи, извршавао последњу вољу свога оца да већи део његове колекције пређе у

---

2 I поглавље се односи на галерију слика, I-а на вајарска дела, II поглавље сачињавају цртежи. У III поглављу заведена је разноврсна музејска грађа која носи наслов *Штампане слике, фотографије и неколико цртежа*. IV поглавље обухвата оружје, накит, гусле, посуђе и народне радове

3 Ово је оригинални примерак овог бакрореза, а захваљујући љубазности Српске православне цркве Историјски музеј Србије је 1988. године добио на поклон савремени репрезентативани отисак ИМС, инв. бр. Л-3325, отиснут са оригиналне плоче која се и данас чува у Патријаршији.

4 У поглављу *Знаменити Срби* то су дела заведена под бројевима: 3, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 30, 35, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 75, 77, 78, 92, 97, 106, 107.
У поглављу под називом *Српске историјске слике* дела су заведена под бројевима: 230, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 266, 269, 270, 272, 274, 286, 303.
У поглављу под називом *Из српски земаља - стари планови и слике српских градова и места* дела су заведена под бројевима: 583, 587, 598, 599.
У одељку *Дипломе пројекти за споменике, грбови* дела су заведена под бројевима: 98, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 820, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829.
Део допуне знаменитих Срба до 15.v 1927. обухвата број 923.
Део допуне Историјских слика по броју 929 садржи бројеве: 964, 966.
Ово би били бројеви заведених дела у *Каталогу Музеја Јоце Вујића у Сенти*, а који се данас чувају у ликовној збирци Историјског музеја Србије.

трајно власништво Београдског универзитета, прецизиране су и одређене обавезе које је Ректорат преузео на себе у вези са питањем обраде, презентације, услова чувања, као и публиковања преузетог материјала. Мада Историјски музеј Србије приликом набавке дела из збирке породице Вујић није преузео никакве посебно наглашене услове при откупу дела, сем оних који су били прецизирани одредбама основног уговора о откупу музејске грађе, из поштовања према личности и делу Јоце Вујића, а свакако и његових потомака, неопходно је да се материјал из Музеја Јоце Вујића, који се чува у Историјском музеју Србије објави као целина, без обзира на разнородност музејске грађе која је откупљена (бакрорези, литографије, штампане илустрације, повеље и дипломе, укази, и фотографије).

Историјски музеј Србије тиме се појављује као још једна музејска кућа – легитимни чувар Вујићеве уметничке колекције, која има обавезу да искаже свој допринос у виду публиковања постојећег уметничког материјала, те и да оствари своје учешће у области реконструкције Вујићевог Музеја, започетој 1989. године поменутом изложбом, са циљем да се сви експонати овог Музеја искажу као целовита културно-уметничка баштина, независно од места на коме се чувају и обрађују.

Треба истаћи да су поједина дела која се чувају у Историјском музеју Србије, а пореклом су из Музеја Јоце Вујића из Сенте, веома често излагана на изложбама које је организовао Музеј, а такође и позајмљивана другим музејима за потребе изучавања и излагања. То се посебно односи на дела која се чувају у ликовној збирци, и с обзиром на њихов историјски и ликовни значај, готово да није било изложбе која се односила на 19. век, на којој није био приказан бар један експонат из ове колекције. Нажалост, због илустративног значаја који ликовни материјал најчешће носи, у првом плану преношења својих информација публици, у изложбама историјског карактера, порекло набавке дела најчешће је изостављано. Припадност експоната некадашњој колекцији Јоце Вујића најчешће је изостављана и на легендама експоната на поставкама, али и у пратећим публикацијама које су биле скромнијих обима и конципиране тако да преносе првенствено историјску садржину као најважнију. Велики број дела из ове колекције управо је био приказан и на поставци *Српска револуција 1804*[5] која је у периоду од 1993-1999. године чинила једину сталну поставку Историјског музеја Србије у Конаку кнеза Милоша у Топчидеру. Дела су приказивана

5 Дела која су била приказана на сталној поставци *Српска револуција 1804*: литографије уставобранитеља Томе Вучић Перишића из 1841. и Аврама Петронијевића кога је и цртао и литографисао лично Ј, Исаиловић, Т*врђава Кладово*, рад Ф. Волфа и Л. Ерминија, *Транспорт пашиног харема чамцем*, Bry – Paris, бакрорез Шабац у 18. веку, рад Јакоба Копа, и портрет пуковника Лазара Теодоровића, министра правосуђа и просвете из 1834, капућехаја – српског посланика у Цариграду у служби кнеза Милоша, а касније од 1839. члана државног совјета и уставобранитељског првака, литографија Ј. Б. Кларoа из 1847. год. према портрету Ј. Поповића.

и на сталној поставци Педагошког музеја у Београду *Десет векова српске школе*[6] 1975-1995, као и на другим тематским изложбама, попут *Историјског портрета у српском сликарству XIX века* [7], *Графика XIX века као историјски извор*[8], *Династија Обреновића из заоставштине*[9], *Први српски устанак и обнова српске државе*[10], *Школа и просвета у време I српског устанка*[11].

Дела из ове колекције публикована су и репродукована у бројним каталозима[12] који нису били само пратеће публикације изложби, већ су представљали и истраживачки рад на пољу изучавања српске ликовне уметности, сликарства и графичке делатности, као и споменичког наслеђа, али до сада нису била систематизована и приказана по своме пореклу, као целина из Музеја Јоце Вујића из Сенте.

С обзиром на услове у којима је Историјски музеј Србије опстајао од свог оснивања до данас, за сада ће овај материјал бити представљан по збиркама у којима се чува у виду пописа постојећег материјала са историјатом откупа, који сведочи о жељи да се он заштити од пропадања и очува по сваку цену.

Историјат откупа

Први откуп из некадашњег Музеја Јоце Вујића из Сенте реализован је у Историјском музеју Србије још 1972. године.Уговором о откупу бр. 11/21 од 14. 07. 1972. године прецизиран је број откупљених експоната по врсти материјала, што је знатно отежало увид у откупљене експонате. Уговором је прецизиран откуп 40 оригиналних литографија, 6 бакрореза, 13 штампаних репродукција, 2 нотна текста и 17 фотографија. На овакав начин

---

6 На овој поставци годинама је био изложен *Брзоуки буквар* за одрасле у издању Исидора Стојановића, Београд, 1846. година

7 Галерија САНУ, Београд, 1972.

8 Галерија САНУ, Београд, 1985.

9 Народни музеј у Београду, Београд, фебруар –март, 1996.

10 Галерија САНУ, Београд, 2004.

11 Педагошки музеј, Београд, јануар 2004.

12 С. Ћунковић, *Школство и просвета у Србији у XIX веку,* Педагошки музеј у Београду, каталог изложбе, Београд, 1970-1971.,39-40.
Љ. Симић-Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству 19. века,* САНУ, Београд, 1972.
Љ. Константиновић, *Графика 19. века као историјски извор*, САНУ, Београд, 1985.
С. Ћунковић, *Водич кроз Педагошки музеј у Београду*, Београд 1986. *48-49, кат.55.*
М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу* III,Завод за заштиту споменика културе града Београда, Наслеђе IV, 2002.45-47.,69.
Б. Јордановић, *Ректори–Лицеја, Велике школе и Универзитета у Београду, 1838-2005.,* Универзитет у Београду, Београд, 2005, 12-13.

извршен је и упис предмета у улазну музејску књигу[13], а тек накнадно у рубрику у којој се појављује назив дела, уписани су само инвентарни бројеви[14] експоната, без назива дела. С обзиром на то да је у међувремену вршено реинвентарисање целокупне ликовне збирке, да би се она издвојила из осталих збирки, било је потребно извршити бројне провере, упоређивање старих и нових инвентарних бројева, као и упоређивање података из инвентарних картона и оригиналних предмета, да би се са сигурношћу утврдили спискови дела која су заиста пореклом из Музеја Јоце Вујића.

Дела набављана у више наврата пореклом из овог значајног и познатог Музеја до сада нису била посебно вођена са назнаком порекла, већ су била распоређена у оквиру ликовне збирке Историјског музеја, без посебних назнака. Олакшавајућа околност у утврђивању порекла дела свакако је била чињеница да је на већини ових дела постојао оригиналан печат Музеја Јоце Вујића. Међутим треба рећи да су многи графички листови током времена претрпели знатна оштећења, која су узрокована лошим квалитетом хартије на којој су отискиване литографије. Тај стари папир је при изради садржао веће количине гвожђа (справљан је уз помоћ воде која је садржавала веће количине гвожђа), те су неки графички листови при конзервацији због појаве смеђих флека морали бити подвргнути техници избељивања. Тај поступак на неким местима, где су листови били веома захваћени овим променама, довео је до тога да је оригинални печат Музеја Јоце Вујића готово потпуно избледео[15], те је његово препознавање уследило тек на основу података наведених у опису предмета који је део инвентарног картона сваког музејског предмета.

Такође су се на неким печатима избрисали инвентарни бројеви из Каталога Музеја Јоце Вујић у Сенти, или су пак остали нечитки и нејасни, што је отежало њихово проналажење у оригиналном Каталогу Јоце Вујића. Ово су подаци који указују на бројне проблеме који су отежавали формирање спискова дела пореклом из Музеја Јоце Вујића, тако да они буду веродостојни и у складу са откупном документацијом Историјског музеја

---

13 Улазна књига за 1972. годину, страна 166, ред. бр. 37-41

14 Ови бројеви су омогућили реконструкцију пописа откупљених радова, који је изгубљен, али су унели и одређене нејасноће због начињених грешака у инвентарисању. Унети су инвентарни бројеви: 4875-4876; 4881-4902; 4921-4930; 4932, 4389. Провером ових података утврђено је да инвентарни бројеви 4875 и 4876 не одговарају откупу који се односи на дела из Музеја Јоце Вујића, већ се односе на два засебна откупа из 1967. год. Такође инв. бр. 4389 у старом попису инвентара ИМС не припада инвентарним бројевима који се односе на ликовну збирку. Из овог разлога остала је спорна идентификација једне литографије са овог списка откупа.

15 До оваквих промена је посебно дошло на графикама као што су *Портрет хајдук Вељка Петровића*, *Проте Матеје Ненадовића*, *Стевана Книћанина*, једног примерка *Пројекта споменика кнезу Михаилу*.

Србије, која је у време евакуације Музеја у време НАТО бомбардовања била потпуно измешана и расута, али што је и најважније – сачувана.

Када је реч о историјату откупа ових дела, неопходно је и нужно нагласити да је приликом сваког откупа у току договора између понуђача, наследника Јоце Вујића, његовог сина Јована и касније унука Василија, и надлежних музејских радника и музејске комисије за откуп, било веома много разумевања са обе стране, које је у крајњем случају и резултирало значајним бројем откупљених експоната који се данас чувају у Историјском музеју Србије.

При сваком откупу породица Вујић имала је изузетно много разумевања за лош материјални статус музејских установа[16], те је уз одређен број дела понуђених на откуп известан број радова бивао и поклоњен. Управо у случају откупа из 1972. године литографије и бакрорези су плаћени, и то по минималној паушалној вредности, одређеној по комаду, док су штампане репродукције, нотни текстови и фотографије поклоњени у оквиру истог решења за откуп. Тражене суме за исплату односиле су се на целину откупа, те се само на основу сачуваних докумената и преписке[17] између породице и надлежног кустоса Љиљане Константиновић може сагледати траг донације ове несебичне породице Историјском музеју Србије. Подаци о донацији

16 Поједини откупи реализовани су после много времена, чак и више година. Захтеви за доделу материјалних средстава упућени Републичкој заједници за културу често су понављани, јер су неретко били и негативно решавани, без обзира на значај и вредност понуђеног материјала (попут захтева Историјског музеја Србије бр.294/1 од 29. 06. 1976. године којим се не одобравају средства за откуп која су тражена управо ради набавке вредних уметничких дела и грађе споменичког карактера из власништва породице Вујић). Догађало се да средства не буду додељена Музеју и поред формалне сагласности Републичке заједнице културе, са Комисијом за откуп уметничких дела и музејске грађе, попут дописа бр. 652-2353/70-05 од 29. 12. 1976. који се такође односи на откуп из власништва Музеја Јоце Вујића из Сенте.
За откуп који је реализован 1979. године (а такође се односи на дела из породице Вујић), Историјски музеј Србије је подносио захтев Републичкој комисији за откуп вредних уметничких дела и грађе споменичког карактера у више наврата, 22.04.1975, и обновио га 10. 03. 1977, да би био реализован тек 7. 02. 1979. Поред недостатка материјалних средстава за овај откуп, његова реализација била је успорена и низом измена закона и доношењем нових прописа у току 1978. године по коме је у складу са чл. 85-89. Закона о заштити споменика културе („Службени лист САП Војводине“ бр. 11/74) понуђач као сопственик споменика културе, у поступку његове продаје прво морао понудити продају општини на чијој се триторији споменик културе налази, те од ње прибавити сагласност о продаји. Дуго трајање овог откупа најсликовитије приказује надлежни кустос, који у једном свом писму породоци Вујић овај откуп назива „историјским откупом“ у правом смислу те речи (Писмо упућено Јовану Вујићу, бр.585 од 17. 12. 1977. године од стране Љиљане Константиновић, кустоса Музеја). Сви ови подаци упућују на чињеницу да је у ове откупе уложено веома много стрпљења, упорности и доследности у жељи да се овај материјал заштити од пропадања и да се чува и очува у специјализованој музејској установи какву и заслужује.

17 Писмо ИМС упућено Јоци Вујићу, поводом откупа бр. 93/1 од 7. 02. 1979.

видљиви су још само на основу интерне службене белешке[18] кустоса Ђорђа Митровића који је у време откупа био руковалац збирке фотографија и који је по пријему овог материјала оставио белешку о процени примљених фотографија, с обзиром на то да она уговором није била прецизирана и договорена са понуђачем.

Године 1972. породица Вујић понудила је Историјском музеју Србије на откуп разноврсни материјал (литографије, фотографије, ноте, репродукције) са жељом да понуђени материјал буде у целости откупљен. Комисија у саставу др Павле Васић, Љиљана Константиновић, кустос, и Љиљана Мишковић, кустос, извршила је преглед понуђеног материјала, на основу кога је предат захтев за доделу средстава Републичкој заједници културе, бр. 221/1 од 10. 05. 1972, на основу чијег позитивног решења је откупљен следећи материјал:

СПИСАК ЛИТОГРАФИЈА:

1. *Кнез Милан Обреновић IV и његова невеста*, Х. Герхарт, ИМС, инв. бр. Л-1584/4901.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-65
2. *Кнез Михаило Обреновић и кнегиња Јулија*, Х. Герхарт, ИМС. инв. бр. Л-1603/4928.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-58
3. *Кнез Милан Обреновић IV*, Ј. Бауер, Г. Хелер, ИМС, инв. бр. Л-1583/4900. Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-14
4. *Кнез Милош Обреновић*, А. Јовановић, ИМС, инв. бр. Л-1570/4887.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-52
5. *Кнегиња Љубица Обреновић*, А.Јовановић, ИМС, инв. бр. Л-15714888.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-55
6. *Портрет Кнеза Михаила Обреновића*, Ј. Ланцедели, ИМС, инв. бр. Л-1575/4896.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-57

18 Белешка из 1976. године, када је вршена процена збирке фотографија, а односи се на процену фотографија које су примљене на поклон уговором о откупу из 1972. год.

7. *Кнез Милан Обреновић на коњу*, Х. Герхарт, ИМС, инв. бр. Л-1576/4897.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-60
8. *Кнез Милан Обреновић IV*, В. Кацлер, Ј. Стафс, ИМС, инв. бр. Л-1577/4898.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-59
9. *Кнез Милан Обреновић IV*, А. Јовановић, Јозеф Бауер, ИМС, инв. бр. Л-1578/4899.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-61
10. *Кнез Милош Обреновић*, К. Брант, ИМС, инв. бр. Л-1579/4892.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-51
11. *Кнез Милош Обреновић*, М. Дафингер, Ј.Крихубер, ИМС, инв. бр. Л-1580/4893.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-49
12. *Кнез Милош Обреновић*, Е. Десмесон, Лемерсје, ИМС, инв. бр. Л-1581/4894.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-50
13. *Кнез Милош и кнез Михаило Обреновић*, К. С. Каменорезница, ИМС, инв. бр. Л-1582/4895.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-53
14. *Књегиња Јулија Обреновић Хуњади*, Ј. Пешки, ИМС, инв. бр. Л-858/5478.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-75
15. *Портрет Аврама Петронијевића*, Ј.Исаиловић, ИМС, инв. бр. Л-2047/4902.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-92
16. *Стефан Урош Дечански*, А. Јовановић, Ј. Хефлих, ИМС, инв. бр. Л-1568/4885.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-232
17. *Стефан Милутин Урош*, А. Јовановић, Ј. Хефлих, ИМС, инв. бр. Л-1566/4883.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-233
18. *Ђорђе П. Бранковић*, А. Јовановић, Ј. Хефлих, ИМС, инв. бр. Л-1567/4884.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-3
19. *Карађорђе Петровић*, А.Јовановић, ИМС, инв. бр. Л-1568/4885.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-18
20. *Прота Матеја Ненадовић*, А. Јовановић, Ј. Раух, ИМС, инв. бр. Л-1572/4889.

Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-/не види се број/; печат на оригиналном делу постоји, али ова литографија није заведена у Каталогу Музеја Јоце Вујића

21. *Стефан Книћанин*, Ј. Поповић, Е. Брауман, ИМС, инв. бр. Л-1573/4890.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића /није препознатљив/

22. *Стефан Книћанин*, Ј. Крихубер, Ј. Раух, ИМС, инв. бр. Л-1574/4891.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића /није препознатљив/ у Каталогу Јоце Вујића води се под бројем III-30

23. *Цар Лазар и Југ Богдан са 9 Југовића*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-1597/4921.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-239

24. *Милош Обилић после завере пред шатором убија Мурата*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-1598/4922.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-240

25. *Милош Обилић убија Мурата*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-1599/4923.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-241

26. *Смрт Мурата*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-1600/4924.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-242

27. *Сцена убиства турског султана*, ИМС, инв. бр. Л-1601/4926.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-303

28. *Манастир Раваница*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-1604/4929.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-/ број није уписан/, али се у Каталогу Музеја Јоце Вујића води под бројем III-599

29. *Манастир Манасија*, С. Тодоровић, ИМС, инв. бр. Л-1605/4930.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића није препознатљив, у Каталогу Музеја Јоце Вујића води се под бројем III-598

30. *Петар Карађорђевић као дете*, ИМС, инв. бр. Л-1607/4932.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-20

31. *Венчање кнеза Михаила*, А. Јовановић, Ј. Хефлих, ИМС, инв. бр. Л-1255/4927.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-246

32. *Доситеј Обрадовић*, У. Предић, ИМС, инв. бр. Л-1606/4931.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-48

33. *Сава Епиској Жички*, штампана фотографија, ИМС, инв. бр. Л-874/5493.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-106

34. *Хајдук Вељко Петровић*, А. Јовановић, ИМС, инв. бр. Л-1569/4886. Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-печат избледео, остао само број 78
35. *Тома Вучић Перишић*, Ј. Исаиловић, ИМС, инв. бр. Л-1460/4389 Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-/нечитак/; нема га у Каталогу Музеја Јоце Вујића.

СПИСАК БАКРОРЕЗА:

1. *Стефан Душан цар српски*, С. Ленхарт, Ј. Пешки, ИМС, инв. бр. л-1560/4877.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-234
2. *Милош Обилић од Поцерја*, С. Ленхарт, Ј. Пешки, ИМС, инв. бр. Л-1562/4879.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-236
3. *Ђорђе Кастриот Скендербег*, ИМС, инв. бр. Л- 1563/4880.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-238
4. *Кнез Реља Омућевић*, С. Ленхарт, ИМС, инв. бр. Л-1561/4878-А.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-235
5. *Кнез Реља Омућевић*, С. Ленхарт, ИМС, инв. бр.1561/4878-Б.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-нечитак, у Каталог Музеја Јоце Вујића уписан је само један примерак овог бакрореза
6. *Кнез Лазар*, З. Орфелин, ИМС, инв. бр. Л-1564/4881.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-230

СПИСАК НОТНИХ ТЕКСТОВА:

1. *Марш Милану М. Обреновићу IV од Драгутина Чижека*, ИМС, инв. бр. Л- 877/5496.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-63
2. *Кадрил за клавир Наталији Обреновић*, ИМС, инв. бр. Л-878/5497.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-64

СПИСАК ШТАМПАНИХ РЕПРОДУКЦИЈА:

1. *Краљ Александар I Карађорђевић*, В. Божанковски, ИМС, инв. бр. Л-865/5485.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-23
2. *Краљ Петар I Карађорђевић*, В. Божанковски, ИМС, инв. бр. Л-866/5486.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-22

3. *Бој на Скадру*, ИМС, инв. бр. Л-868/5487.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-259
4. *Заузеће Једрена*, ИМС, инв. бр. Л-869/5488
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-255
5. *Захвалност небраће Бугара*, ИМС, инв. бр. Л-870/5489
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-258
6. *Заузеће Кочана 23. јуна 1913. године*, ИМС, инв. бр. Л-871/549.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-257
7. *Освета Сливнице - заузеће Штипа*, ИМС, инв. бр. Л-872/5491.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-256
8. *Успомена из војничког службовања*, ИМС, инв. бр. Л-873/5492.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-/број није уписан/; у Каталогу Музеја Јоце Вујића уписан је под бројем III-827
9. *Никола Пашић*, ИМС, инв. бр. Л-875/5494.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-77
10. *Вук Стефановић Караџић*, репродукција фотографије портрета од Д. Лакатарија, ИМС, инв. бр. Л-876/5495.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-28
11. *Портрет Кнеза Милоша Обреновића*, ИМС, инв. бр. Л-864/5484.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-54
12. *Краљ Александар I Обреновић*, ИМС, инв. бр. Л-862/5482.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-69
13. *Краљ Милан Обреновић*, Ж. Величковић, ИМС, инв. бр. Л-863/5483.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-67

Фотографије откупљене овом приликом прешле су у збирку фотографија Историјског музеја Србије и њихов приказ неће бити обухваћен овим текстом.

Нова понуда породице Вујић Историјском музеју Србије уследила је током 1975. године, када је понуђен број од 66 листова различитог ликовног и архивског материјала, са препоруком да се понуђен материјал откупи у целости. Стручно веће Музеја на седници 20. 03. 1975. донело је одлуку да се овај материјал откупи по цени од 14.000,00 тадашњих динара, али нажалост средства за овај откуп нису била додељена, те се откуп овог материјала протегао у деловима на следеће четири године, распарчан и подељен на следећа два откупа.

Први од њих био је регулисан уговором бр.11/6 од 13. 02. 1979. године. У музејској улазној књизи за 1979. годину убележен је на стр.78. под ред. бр. 41, без датума уласка.

Овим уговором прецизиран је откуп 16 уметничких дела према приложеном списку:

1. *Јуī Боīдан са синовима*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-889/ 5625.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-270
2. *Бој на Косову*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-836/5404.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-274
3. *Цар Лазар и њеīова īородица*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-890/5626.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-269; у Каталогу Музеја Јоце Вујића уписан је под бројем 263.
4. *Манасшир Раваница*, П. Чортановић, ИМС, инв. бр. Л-883/5619.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-599
5. *Вечера кнежева на Косову*, А. Стефановић, ИМС, инв. бр. Л-888/5624.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-272
6. *Смрш цара Душана*, А. Стефановић, ИМС, инв. бр. Л-887/5623.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-266
7. *Цар Душан на коњу*, В.Кацлер, ИМС, инв. бр. Л-837.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-289
8. *Убисшво кнеза Михаила у Тоīчидеру*, В. Кацлер, ИМС, инв. бр. Л-882/5616.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-964
9. Насловна страна листа „Србадија“, В. Кацлер, ИМС, инв. бр. Л-881/5615.
   Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-820
10. *Пројекаш сīоменика кнезу Михаилу*, М. О. Микешин, ИМС, инв.бр. Л-885/5621.
    Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-823
11. *Пројекаш сīоменика кнезу Михаилу*, Рајфенштајн-Реш, ИМС, инв. бр. Л- 886/5622.
    Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-824
12. *Тврђава Кладово*, Ф. Волф, ИМС, инв. бр. Л-2051/5375.
    Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-587
13. *Тврђава Шабац*, Ј. Коп, бакрорез 18. век, ИМС, инв. бр. Л- 2030/5376.
    Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-избледео,583
14. *Ransīорш īашина харема чамцем*, Штамп. Bry- Paris,ИМС, инв. бр. Л-2018/5617.
    Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-966

15. *Портрет Лазара Теодоровића*, Ј. Поповић, ИМС, инв. бр.Л- 2017/5618.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-923
16. *Портрет кнеза Михаила*, непознати аутор, ИМС, инв. бр. Л- 884/5620.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-56/а

/У Каталогу Ј. Вујића постоји само број III-56 под којим су заведена 2 ком./

За реализацију овог откупа Музеју је било потребно још годину дана, материјал је прегледан комисијски 2. 02. 1978, а средства за откуп прибављена су тек 12. 02. 1979.

Одмах непосредно по завршетку ове аквизиције остварен је још један договор са породицом Вујић и уговорен је нови откуп који је обухватао преостали материјал понуђен још 1975. године, али је сада остварен у изузетно кратком року, уговором о откупу бр. 11/7 од 15. 02. 1979. Овом приликом откупљена су 32 дела, и то према списку који је био завршен ред. бр. 30. Под ред. бр. 20 била су заведена два листа брзоуког буквара, а под ред. бр. 21. такође су била заведена два примерка посмртне листе Светозара Карађорђевића, један на хартији и један штампан на свили (примерак на свили данас се налази у збирци застава Историјског музеја Србије). Овај откуп заведен је у улазној књизи Музеја за 1979. годину на стр. 70 под ред. бр. 15.

Овим откупом у Историјски музеј Србије ушла су следећа дела из заоставштине Музеја Јоце Вујића у Сенти:

1. Диплома Друштва Св. Саве – Нићифору Дучићу као утемељивачу 9. 02. 1889. у Београду, ИМС, инв. бр. Л-227.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-816
2. Диплома Кола јахача Кнеза Михаила Нићифору Дучићу као утемељивачу 1895. ИМС, инв. бр. Л-234.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-815
3. Диплома Београдског певачког друштва из 1899. год. Нићифору Дучићу као утемељивачу, ИМС, инв. бр. Л-235.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-817
4. Диплома свештеничког удружења Нићифору Дучићу утемељивачу, Београд, 14. 12. 1895, ИМС, инв. бр. Л-228. Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-818
5. Указ о постављењу за чувара и библиотекара Народног музеја 1880. године, ИМС, инв. бр. Л-236.
Нема оригинални печат Музеја Јоце Вујића.

6. Указ за члана Српске краљевске академије наука 1893. године, ИМС, инв. бр. Л-240 .
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-66
7. Указ о постављењу за управника Државне штампарије 1891. године ИМС, инв. бр. Л-243.
Нема оригинални печат Музеја Јоце Вујића.
8. Указ Српског ученог друштва о постављењу за редовног члана – потпис Стојана Новаковића и Јанка Шафарика 1869. године, ИМС, инв. бр. Л-230.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-799
9. Диплома Матице далматинске Нићифору Дучићу као утемељивачу 1865. године, ИМС, инв. бр. Л-229.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-798
10. Диплома Српског друштва црвеног крста, 1896. године, ИМС, инв. бр. Л-238.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-803
11. Диплома Дубровачког српског певачког друштва „Слога“, Дубровник, 1880. године, ИМС, инв. бр. Л-231.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-808
12. Диплома Друштва за помагање и васпитање сироте и напуштене деце у Београду 1886, ИМС, инв. бр. Л-225.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-806
13. Указ Милана Обреновића о постављењу Нићифора Дучића за потпредседника апелаторијске конзисторије 1877. године, ИМС, инв. бр. Л-226.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-800
14. Диплома о постављењу Нићифора Дучића за дописног члана ЈАЗУ 1890. године, ИМС, инв. бр. Л-222.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-802
15. Диплома Друштва „Велика Србија“, Београд, 1892. година, ИМС, инв. бр. Л-223.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-812
16. Диплома Црквене певачке дружине „Корнелије“, Београд, 1886. године, ИМС, инв. бр. Л-232.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-807
17. Диплома „Императорско руског археологическог друштва“ Нићифору Дучићу за дописног члана, Петроград, 1890. године, ИМС, инв. бр. Л-224.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-805

18. Диплома Српског археолошког друштва Нићифору Дучићу као утемељивачу, Београд, 1884, ИМС, инв. бр. Л-239.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-801
19. Диплома Фонда за помагање великошколаца, Београд, 1893. године, ИМС, инв. бр. Л-221.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-814
20. Прилог Брзоуком буквару Исидора Стојановића - азбука, црно-бела литографија, ИМС, инв. бр. Л-101.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-826
21. Прилог Брзоуком буквару Исидора Стојановића, азбука – бојена литографија, ИМС, инв. бр. Л-141.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-825
22. Посмртна листа на свили Светозара Карађорђевића из 1847. године, /налази се у збирци застава/. инв. бр. Л-114.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-829
23. Посмртна листа Светозара Карађорђевића из 1847, предложак на хартији, ИМС, инв. бр. Л-220.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-828
24. Диплома уз орден Милоша Великог III реда, (1889. година), ИМС, инв. бр. Л-242
Нема оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте .
25. Диплома Друштва словенског благотворителног обшћества из Одесе, Нићифору Дучићу за почасног члана, ИМС, инв. бр. Л-241.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-809
26. Српски владари од Немање до Михаила, ИМС, инв. бр. Л-218.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-282
27. Историја српског народа од почетка до данас (ликови српских владара), ИМС, инв. бр. Л-1069.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-286
28. Лоза српских владара од Немање до Милана Обреновића, ИМС, инв. бр. Л-219.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-283
29. Диплома Удружења свештенства монашког реда (цртежи В. Тителбаха), ИМС, инв. бр. Л-247.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-811
30. Диплома Српског певачког друштва „Вијенац“ из Брчког, ИМС, инв. бр. Л-233.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-810

31. Диплома Бугарског централног благотворителног друштва за херојске подвиге у рату 1876, ИМС, инв. бр. Л-237.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-804
32. Диплома Учитељског друштва Нићифору Дучићу као утемељивачу 1892. године, ИМС, инв. бр. Л-217.
Оригиналан печат Музеја Јоце Вујића из Сенте III-813

Уз пописе откупљених дела назначени су и стари и нови инвентарни бројеви ликовне збирке ИМС, како би се лакше сагледала повезаност дела са откупном документацијом, те да би се добио и прави увид у тачан број дела који је откупљен пореклом из Музеја Јоце Вујића. Такође је уз свако дело исписан и број који је оно имало у регистру каталога Музеја Јоце Вујића у Сенти, а који је истовремено био уписан у оригинални печат Музеја Јоце Вујића у Сенти и који је био отиснут на сваком делу.

Данас се у ликовној збирци Историјског музеја Србије чува укупно 108 радова пореклом из Музеја Јоце Вујића у Сенти.

Од укупног броја откупљених дела, 106 је заведено и има инвентарни број у Каталогу Музеја Јоце Вујића који се чува у породици, а за 2 дела (портрет проте Матеје Ненадовића и Томе Вучића Перишића) није пронађен траг у овом каталогу. Само три дела и то повеље које се односе на живот и дело Нићифора Дучића, немају отиснут оригиналан печат Музеја, али су зато уредно заведена у *Каталогу Музеја Јоце Вујића*.

Међу овим делима налазе се радови који су имали изузетан значај за развој српске графике. Она представљају сведочанство о зачецима графичке дисциплине у српској средини, као и о уметницима који су се њоме бавили. Поред већ поменутог Захарије Орфелина и његовог бакрореза *Свети Кнез Лазар* (из 1773. године, настао у периоду његовог најплоднијег стваралаштва, које се повезује са годинама 1770-1775. када настају његови најзначајнији радови), свакако треба истаћи и бакрорезе из прве половине XIX века, који у тематском погледу чине прелаз ка романтичарском духу, свежем и новом духу историзма, који постепено задобија све већу улогу у уметности, у којој је литографија као графичка техника исказала своје праве вредности.

Бакрорези попут портрета Стефана Душана цара српског, Милоша Обилића, Реље Омуђевића, управо су примери који наговештавају романтичарску заокупљеност историзмом са призвуком националне обојености. Ова дела настала су као серијал ликова великана из најславнијих дана српске историје, обједињених идејом посебног издања из Српског пантеона. Ови бакрорези су настали су као плод сарадње Самуела Ленхарда (после 1790-1840), пештанског челикоресца и бакроресца и Јозефа Пешког (?- 1862) са Јосифом Миловуком у циљу издања *Образоизданија славни Србаља*, објављеног у Пешти. С. Ленхард је 1829. године изрезао у металу

Милоша Обилића за *Милошијаду* Јефте Поповића. Цртеж је конципиран у класицистичком стилу. Милош Обилић је одевен у римски оклоп са кацигом на глави, али је интересантно да је испод овог историјског портрета додата мала историјска композиција убиства цара Мурата.

Литографија као нова графичка техника, средином четврте деценије 19. века, лакоћом израде и великим бројем отисака које омогућује, осваја уметнике, али најискренијег извођача налази у лику Анастаса Јовановића (1817-1899), првог српског графичара, литографа и фотографа. Године 1845. А. Јовановић је замислио престижну публикацију, на којој је радио све до 1852. године, која би путем литографских отисака приказивала личности и догађаје из српске историје под називом „Споменици српски". Према амбициозном плану Анастаса Јовановића ово издање требало је да има „12 оделенија", а свако би се састојало од три историјска портрета и једне историјске композиције. Уз изузетну ангажованост објављене су четири[19] свеске ових радова из којих су сачувани поједини листови и у некадашњем Музеју Јоце Вујића. У том периоду А. Јовановић објављује и засебне литографије попут портрета књегиње Љубице Обреновић, из 1851. године, као и портрет кнеза Милоша Обреновића, оба листа су сачувана у Музеју у Сенти, као и историјска композиција *Венчање кнеза Михаила* из 1852. године.

Међу сачуваним графикама у Музеју у Сенти, које данас чине фонд Историјског музеја Србије, налазила су се и дела Павла Чортановића, Адама Сефановића (4 сцене Косовског боја), Винценца Кацлера, Јована Поповића, Јована Исаиловића, који је у време сукоба породице Обреновић са уставобранитељским режимом израдио портрете Томе Вучића Перишића и Аврама Петронијевића из 1841. године. После забране штампе ових листова од стране режимске цензуре, Исаиловић је одштампао ове литографије код Ј. Шмита у Пешти. И поред свих напора уметника тираж ових дела је на крају заплењен а само мали број отисака је сакривен и растуран. Имајући у виду ове податке, сачувани примерци ових дела у Музеју у Сенти, имају много већу историјску вредност, у смислу документа који сведочи о политичкој борби породице Обреновић са

---

19 Прва свеска састојала се од портрета Стефана Немање, Саве Текелије, Проте Матеје Ненадовића и историјске композиције *Стефан Немања I предаје са благословом владу српском сину свом Стефану Првовенчаном*. Овај серијал је штампан код Рауха 1850. године, а у Музеју Јоце Вујића сачувана је литографија, портрет Проте Матеје Ненадовића, која носи број *одељеніе 1*.
Из друге свеске сачуван је лист *одељеніе 9* – портрет Ђурђа II Бранковића и портрет Ђорђа Петровића Карађорђа који је носио ознаку *одељеніе 2*. Ове литографије штампане су код Хефлиха 1851. године.
Из треће свеске очуван је портрет Хајдук Вељка Петровића, *одељеніе 3*, а из четврте свеске портрет Стефана Уроша Дечанског *одељеніе 4*. Обе литографије штампане су 1852. године код Хефлиха.

уставобранитељима, од уметничке вредности литографисаног портрета из средине 19. века.

У тематском погледу међу сачувани делима из Музеја у Сенти, преовлађују историјски портрети, историјске композиције, затим портрети чланова династичке куће Обреновић, затим пејзажи и ведуте насеља у Србији,[20] прикази српских манастира (*Манастир Раваница*, *Манасија*, рад С. Тодоровића из 1858. године, приказ који је био намењен као илустрација насловне стране књиге *Манастири по Србији*), повеље, дипломе, укази који су издавани од стране краља Милана Обреновића, краљице Наталије Обреновић, краља Александра I Обреновића.

Ту су и документи који сведоче о развоју просвете и школства, попут *Брзоукої буквара* за описмењавање одраслих, који се овде појављује у виду литографисаног листа у два примерка, од којих је један колорисан. Овај буквар је настао поводом акције описмењавања одраслих,[21] покренуте школске 1845/1846. године у издању Исидора Стојановића у Београду. Он је овај буквар спремио и штампао 1846. године, после низа година проведених у настави[22], управо у време када је вршио дужност ректора Лицеја. У њему је први пут била примењена гласовно-фонографска метода, односно учење слова упоредно са сликама предмета, који обликом личе на задато слово и имају га као први глас у називу. Исидор Стојановић (1809-1849) је сматрао да се описмењавање овим брзоуким букваром, како му и само име каже, може извршити у року од четрдесет дана. Ови очувани литографисани примерци брзоуког буквара сведоче о изузетним акцијама на тему описмењавања народа средином XIX века, као и о активности бројних учених људи попут Исидора Стојановића.

Насловна страна часописа *Србадија*[23] из 1875. године, штампана је у Бечу, и литографисао ју је Винценц Кацлер. Ова сјајна литографија на насловној страни сведочи о напорима наших издавача да своје часописе, новине и издања опреме што боље, да илустрације у њима повере нашим

---

20 Пејзажи и ведуте насеља у Србији такође су били део интересовања Јоце Вујића, те их је набављао за свој музеј, попут литографије *Тврђава Кладово* која је представљала део продукције рађене за албум *Donau Ansichten* на коме су сарађивали врсни цртачи и литографи свога времена, попут Ј. Алта, А. Кунике, Л. Ерминија, Ф. Волфа.

21 Поводом ове акције описмењавања у Београду је радила недељна школа за занатску омладину (шегрте и калфе), радила је само недељом, да би се описменила омладина запослена у трговини и занатству, а предавачи у овој школи били су: Атанасије Николић, Јан Шафарик, Коста Бранковић и Исидор Стојановић (био је један од оснивача ове школе).

22 Од 1835. године, када на позив кнеза Милоша долази у Србију, био је професор поезије у гимназији у Крагујевцу, од 1839-1849. професор историје на Лицеју у Београду.

23 Србадија, илустровани лист за забаву и поуку излазио је месечно у Бечу од октобра 1874-1877, уређивао га је Стеван Ђурчић. Обновљен као часопис, излазио је у Београду од 1881-1883.

најбољим уметницима и тако привуку пажњу публике, али и да издањима[24] у иностранству скрену пажњу на Србију и искажу је као земљу учених и образованих људи, уметника, песника и нације вредне поштовања.

Међу литографисаним отисцима који имају и изузетну вредност архивске грађе посебно је интересантан посмртни лист Светозара Карађорђевића из 1847. године, објављен поводом његове смрти, а штампан у боји на хартији у виду плаката са грбом Кнежевине Србије. Из заоставштине Музеја Јоце Вујића у Историјском музеју Србије очувана је иста оваква осмртница штампана на свили, али знатно мањих димензија, са идентичним мотивом и текстом у дну приказа: СВЕТОЗАРЪ А. КАРАЂОРЂЕВИЋЪ

КНЯЖЕВИЋЪ СРБСКІЙ, у седмой години живота престави се 5-га марта 1847.

Из приложеног пописа материјала види се да значајан део ове колекције чини и фонд који се великим делом односи на личност и дело Нићифора Дучића (1842-1900). Као изузетно значајна личност за политичку и културну историју српског народа, веома ангажован, вршилац многих уважених и почасних функција, Нићифор Дучић је био носилац многих звања која су му свечано уручивана путем повеља, диплома, указа. Сагледавањем његових личних докумената и додељених му диплома и повеља од различитих удружења и разноврсних институција, и бројних указа попут указа Краља Александра I Обреновића, може се пратити његов животни пут, активности и степен ангажованости. Посматрајући хронолошки и по провенијенцији овај материјал, стиче се увид и у бројност институција различитих функција и опредељења које су активно учествовале у политичком и културном живота тадашње Србије, али се истовремено стиче и преглед Дучићевих активности и ангажованости у њима.

Бројне повеље, дипломе и укази, који су део овог откупа, ликовно су решени на занимљив начин. Они су различите стилске обраде (сецесија, неосрпски стил) или су у композиционом погледу интересантни као одраз духа једног времена, у коме је доминирао дух владајућег историзма. Неке од ових диплома радили су од познати аутори, попут Ђоке Миловановића, Владислава Тителбаха, Анастаса Јовановића, Стеве Тодоровића, или су занимљиве по декорацији и маштовитости композиционих решења, која су готово увек прилагођена врсти и значају институција које их додељују.

Дипломе и укази који су део фонда ликовне збирке Историјског музеја Србије, помињу се у животопису Нићифора Дучића који је објављен и штампан је као предговор[25] књиге *Архимандрит Нићифор Дучић*,

---

24 Часопис Србадија био је добро илустрован, штампао је радове Ђуре Јакшића, Јаше Игњатовића, музичке прилоге Јована Пачуа, народне уметворине које је сакупљао Вук Врчевић.

25 Монах Игњатије (Марковић), *Животопис Архимандрита Нићифора Дучића*, ДОБ, Гацко, 2002, 9-43.

Историја Српске православне цркве, Гацко, ДОБ 2002. год. Оне представљају непроцењив историјски извор за изучавање живота и дела Н. Дучића, оне документују његове бројне активности и остају као писани траг о њему у његовом времену.

У овом делу помињу се дипломе: Српског ученог друштва[26] којом је Нићифор Дучић постао редован члан овог друштва 6. 02. 1869. год, Указ[27] којим га краљ Милан поставља за библиотекара и чувара Народног музеја у Београду, 10. 10. 1880, (Ово је такође веома интересантан документ с обзиром на то да је Н. Дучић био последњи вршилац ових функција истовремено. Ове функције се деле већ 1881. године када на место чувара Народног музеја ступа Михајло Валтровић, док дужност библотекара Н. Дучић обавља све до 1885. год.), Указ[28] којим је изабран за редовног члана Српске краљевске академије 15. 11. 1892, Диплома[29] којом је изабран за редовног члана Српског археолошког друштва 1884. године (у том периоду од 1884-1886. у часопису Старинар Српског археолошког друштва интензивно објављује своје текстове), Диплома[30] која му се додељује као дописном члану ЈАЗУ у Загребу 1890, Диплома Друштва велика Србија[31].

У овом прегледу посебно су интересантне дипломе Српског ученог друштва, друштва чији је потпредседник Нићифор Дучић био од 1887-1888. године и председник од 1889. године и диплома Српске краљевске академије, као симболи његових тежњи да уједини ове две институције, што му је и пошло за руком 1889. год када је и дошло до њиховог спајања управо његовим константним и упорним залагањем.

Ове оригиналне дипломе и укази с краја XIX века, као и целокупан откупљени материјал, претходно наведен, очувани су пре свега захваљујући постојању Музеја Јоце Вујића у Сенти, који га је сачувао за будућа поколења и неке будуће музеје попут наших данашњих, у којима се трудимо да све оно што нам је поверено сачувамо као највреднију културну баштину српског народа. Попут Галерије Матице српске у Новом Саду, Народног музеја у Београду и Историјски музеј Србије негује сећање и поштовање на лик, дело и ентузијазам Јоце Вујића, и његових потомака: „Добротвори не умиру – они вечно живе у захвалном сећању младих нараштаја.“[32]

---

26 *Исто,* стр. 16.

27 *Исто,* стр. 19.

28 *Исто,* стр. 23.

29 *Исто,* стр. 21.

30 *Исто,* стр. 27.

31 *Исто,* стр. 27.

32 Текст преузет са Дипломе Фонда за одевање сиромашних ученика и ученица ваљевских основних школа из 1911. год, ИМС, инв. бр. Л-1249.

ЛИТЕРАТУРА*:*

М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије до 1842,* Београд 1901.

М. Костић, *Српски бакрорези 18. века*, Летопис Матице српске књ. 304, св. 2, Нови Сад 1925.

М. Коларић, *Захарија Орфелин цртач, калиграф и бакрорезац*, Зборник за друштвене науке Матице српске 2, Нови Сад 1951.

М. Коларић, „*Јован Исаиловић, молер и литограф уставобранитеља*“, Летопис матице српске, VII – VIII, Нови Сад 1952.књ.370. 81-87.

М. Коларић, *Српска графика 18. века,* Београд 1953.

П. Васић, *Историја српске књиге у почетку XIX века*, Библиотекар 1-2, 1960.

Војна енциклопедија I-X, Београд 1960.

П. Васић, *Анастас Јовановић, живот и дело првог српског литографа*, Београд 1962.

Д. Давидов, *Српски бакрорези 18. столећа, Христифор Жефаровић и Захарија Орфелин*, Кабинет графике ЈАЗУ, Загреб 1962.

П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899) каталог радова*, Нови Сад 1964.

Д. Медаковић, *Захарије Орфелин,* Српски сликари XVIII-XX. века, Нови Сад 1968.

А. Павловић, *Српске теме Михаила Осиповича Микешина*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Н Сад, 4,1968.

П. Васић, *Један портрет Томе Вучић Перишића из 1844. године*, Историјски гласник 1-2, 1970.

Н. Кусовац, *Јован Поповић*, Опово 1971.

Љ. Симић – Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству 19. века*, САНУ, Београд 1972.

Н. Лазаревић, *Јоца Вујић, велики добротвор Београдског универзитета и Универзитетске библиотеке*, Библиотекар 6, Београд 1976, 848-876.

П. Васић, *Захарије Орфелин и Јакоб Шмуцер*, Зборник за ликовне уметности 13, Нови Сад 1977, 251-258.

Д. Давидов, *Српска графика 18. века*, Нови Сад 1983.

Мала Енциклопедија Просвете, општа енциклопедија,1 A-J, Београд 1978, 279.

Љ. Константиновић, *Графика XIX века као историјски извор*, САНУ, Београд 1985.

В. Краут, *Историја српске графике од XV до XX века*, Народни музеј, Београд и Дечје Новине, Горњи Милановац, 1985.

С. Ћунковић, *Водич кроз Педагошки музеј у Београду*, Београд 1986.48-49,

Л. Шелмић, Љ. Миљковић, Д. Живанов, *Збирка Јоце Вујића*, каталог слика, скулптура и цртежа, Народни музеј Београд Галерија Матице српске Нови Сад 1989.

У. Рајчевић, *О фирми Витомира Марковића и Ивана Павловића из Београда*, Саопштења, XXIV, 1992.

Историја српског народа, V-1, Београд 1994.

Династија Обреновић, из заоставштине, каталог изложбе, ИМС, Београд 1996.

С. Милеуснић, *Бакрорези Захарије Орфелина из збирке Музеја Српске православне цркве у Београду,* Београд 2000.

Л. Шелмић, Е. Миличевић, Д. Живанов, М. Врбашки, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001.

М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III,* Завод за заштиту споменика културе града Београда, Наслеђе IV, 2002. 45-47.,69.

Н. Дучић архимандрит, *Историја Српске православне цркве,* ДОБ, Гацко, 2002,

Монах Игњатије (Марковић), *Животопис архимандрита Нићифора Дучића,* ДОБ, Гацко 2002, 9-43.

Б. Јордановић, *Ректори – Лицеја, Велике школе и Универзитета у Београду, 1838-2005,* Универзитет у Београду, Београд 2005, 12-13

Tijana JOVANOVIĆ–ČEŠKA

THE WORKS FROM THE JOCA VUJIĆ MUSEUM IN SENTA IN THE ART COLLECTION OF THE HISTORICAL MUSEUM OF SERBIA

Summary

Like the National Museum in Belgrade and the Matica Srpska Gallery in Novi Sad, which organised an exhibition of „The Collection of Joca Vujić" in 1989, the Historical Museum, too, possesses a significant number of art works: copper engravings, lithographs, printed reproductions, photographs, postcards, archive material, documents, charters, diplomas and certificates from this renowned museum in Senta.

Joca Vujić (1863-1934) was one of the most important collectors in Serbian circles towards the end of the XIX and beginning of the XX century. An art lover, patron and donor, early in his youth he had begun to collect old and valuable objects, art works, valuable and rare manuscripts, books, periodicals and illustrations. With outstanding erudition, enthusiasm and perseverance, he accumulated a collection of art works, out of which he formed his own, household museum, known as the Museum of Joca Vujić.

The objects, which were once in that museum and are today in the Historical Museum of Serbia, have never been exhibited as a whole till now, nor have they been published as such. After being purchased on several occasions from the descendents of Joca Vujić (in 1972 and 1979), the items were allocated to the various museum collections according to the type of material. As the Historical Museum of Serbia has so far been unable to provide an adequate exhibition space, the works in the collection that originated from the museum in Senta have only been on display when necessary, in the numerous thematic exhibitions organised by the Historical Museum of Serbia. However, since there was no record of the provenance of the items, the historical content of the theme took precedence and remained the dominant feature.

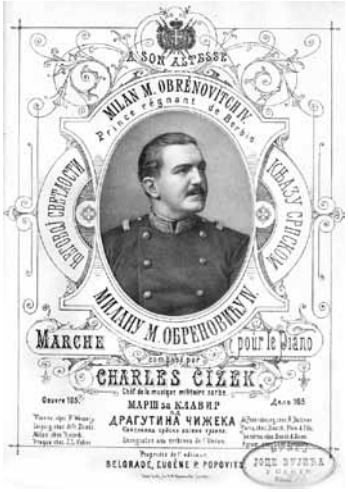
The works from the museum in Senta have been published in numerous catalogues, studies and articles, and are ascribed to the Historical Museum of Serbia without any mention of where they were purchased. In that way, the significance of the Museum of Joca Vujić in Senta, in preserving items that are so important and valuable to the collections of present day museums, has unintentionally been neglected.

Given that the exhibition in 1989 was intended as a kind of reconstruction of the former Museum of Joca Vujić and that the items kept in the Historical Museum of Serbia were not displayed or encompassed in that project, on this occasion, an inventory of the works in the art collection of the Historical Museum of Serbia has been made, containing a brief account of the purchase, as a kind of supplement to the reconstruction of the entire collection of the Museum of Joca Vujić in Senta.

The art collection of the Historical Museum contains 108 works from the museum in Senta, and their complete classification will be published in a catalogue, assembling all the collections of the Historical Museum of Serbia, including the works from the Museum of Joca Vujić in Senta.

1. Насловна страна нота са ликом краља Милана Обреновића
Марш Милану Обреновићу
композитор Драгутин Чижек, капелник српске војне музике, Београд, Издање Евгеније Поповић, Београд

1 Cover page of the music score bearing the image of King Milan Obrenović
March dedicated to Milan Obrenović
Composer Dragutin Čižek, conductor of the Serbian military music band, Belgrade, Publisher Evgenije Popović, Belgrade



2. Насловна страна нота са ликом краљице Наталије,
Кадрил за клавир Наталији Обреновић
Композитор М. Миловук
Издање Евгеније Поповић, Београд, штампано у Лајпцигу

2 Cover page of the music score with the image of Queen Natalija
Quadrille for Piano dedicated to Natalija Obrenović
Composer M. Milovuk
Publisher Evgenije Popović, Belgrade, printed in Leipzig

3. Реља Омућевић, С. Ленхарт, Ј Пешки

3 Relja Omućević, C. Lenhart, J. Peški

4. Кнез Милош Обреновић, К. Брант

4 Prince Miloš Obrenović, K. Brant

5. Стефан Душан – цар српски, С. Ленхарт, Ј Пешки

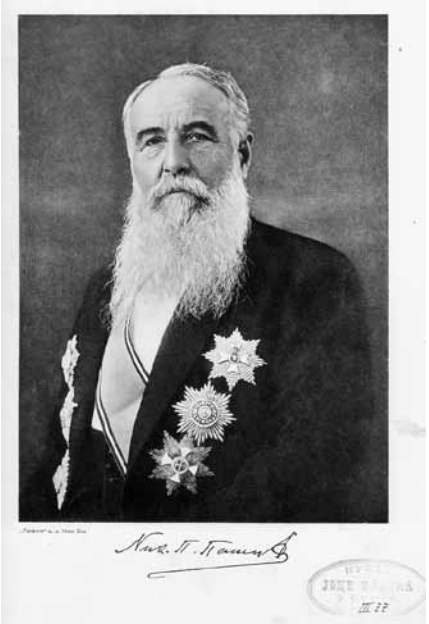
5 Stefan Dušan - Serbian emperor, S. Lenhart, J. Peški

6. Милош Обилић, С. Ленхарт, Ј. Пешки

6 Miloš Obilić, S. Lenhart, J. Peški

7 Никола Пашић, штампана фотографија, штампарија Графика, Нови Сад

7 Nikola Pašić, Printed photograph, Grafika Printing House, Novi Sad

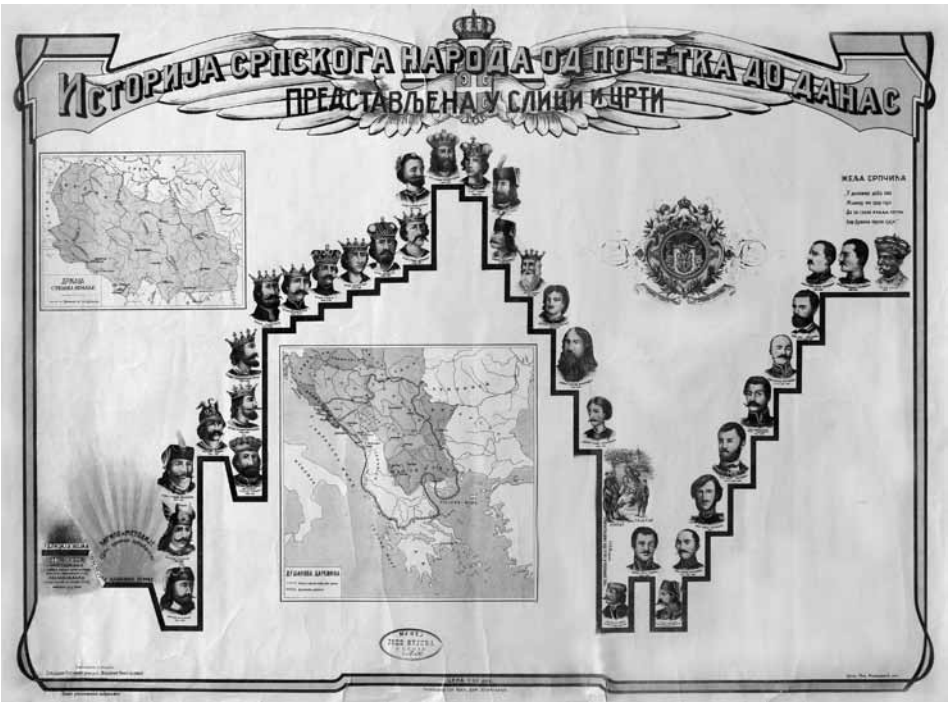


8. Краљ Александар I Карађорђевић, В. Божанковски

8 King Aleksandar I Karađorđević, V. Božankovski

9. Краљ Петар I Карађорђевић, В. Божанковски

9 King Petar I Karađorđević, V. Božankovski



10. Историја српског народа од почетка до данас, обухвата представе владара од Жупана Мутимира (845-891) до Краља Петра I Карађорђевића (1844-1921), М. Милошевић Издање С. Перовић и Љ. Вилотијевић

10 The history of the Serbian people from the beginning until today, encompasses the images of the rulers from Zhupan Mutimir (845-891) to King Petar I Karađorđević (1844-1921), M. Milošević, Publisher S. Petrović and Lj. Vilotijević

11. Посмртни лист Светозара А. Карађорђевића из 1847. године

11 The obituary of Svetozar A. Karađorđević from 1847

12. Диплома Српског певачког друштва „Вијенац” из Брчког

12 Diploma of the Serbian Singing Society “Vijenac” from Brčko

13 Диплома Кола јахача Кнеза Михаила додељена Н. Дучићу као утемељивачу

13 Diploma of the Equestrian Society of Prince Mihailo,

14. Диплома Свештеничког удружења из 1895. додељена Н. Дучићу

14 Diploma of the Priests’ Association from 1895, awarded to N. Dučić

15. Диплома Матице далматинске из 1865. додељена Н. Дучићу као утемељивачу

15 Diploma of the Matica Dalmatinska from 1865, awarded to N. Dučić as the founder

16. Диплома Учитељског друштва из 1892. додељена Н. Дучићу као утемељивачу

16 Diploma of the Teachers' Society from 1892, awarded to N. Dučić as the founder

17. Кнез Михаило Обреновић, (на отиску погрешан назив који се односи на кнеза Милоша) Издавач J. Ланцедели, Беч,

17 Prince Mihailo Obrenović (the wrong name on the print refers to Prince Miloš) Publisher J. Lancedeli, Vienna

18. Диплома Београдског певачког друштва из 1899. додељена Н. Дучићу као утемељивачу

18 Diploma of the Belgrade Singing Society from 1899, awarded to N. Dučić as the founder.

19. Цар Душан на коњу, В. Кацлер,1869.

19 The emperor Dušan on horseback, V. Katzler, 1869

20. Смрт силног цара Душана, А. Стефановић

20 The death of the great emperor Dušan, A. Stefanović

РЕЦЕНЗЕНТИ

Татјана БОШЊАК, Саша БРАЈОВИЋ, Бодин ВУКСАН, Вера ГРУЈИЋ,
Бранка ИВАНИЋ, Јованка КАЛИЋ, Драгана КОВАЧИЋ, Никола КУСОВАЦ, Миодраг МАРКОВИЋ, Лидија МЕРЕНИК, Љубица МИЉКОВИЋ,
Љиљана СТОШИЋ, Ирина СУБОТИЋ, Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ,
Бранислав ТОДИЋ, Наташа ЦЕРОВИЋ

ЛЕКТУРА

Богдан ТЕРЗИЋ, Марија ИВАНИЋ

ПРЕВОД

Тамара РОДВЕЛ–ЈОВАНОВИЋ, Марина АДАМОВИЋ

КОРЕКТУРА

Марија ИВАНИЋ

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКО УРЕЂЕЊЕ

Бранислав Л. ВАЛКОВИЋ

ШТАМПА

ПУБЛИКУМ

ТИРАЖ

1.000

AUTEURS DE RECENSION

Tatjana BOŠNJAK, Saša BRAJKOVIĆ, Bodin VUKSAN, Vera GRUJIĆ,
Branka IVANIĆ, Jovanka KALIĆ, Dragana KOVAČIĆ, Nikola KUSOVAC,
Miodrag MARKOVIĆ, Lidija MERENIK, Ljubica MILJKOVIĆ,
Ljiljana STOŠIĆ, Irina SUBOTIĆ, Miroslav TIMOTIJEVIĆ,
Branislav TODIĆ, Nataša CEROVIĆ

LECTEURS

Bogdan TERZIĆ, Marija IVANIĆ

TRADUCTION

Tamara RODWELL–JOVANOVIĆ, Marina ADAMOVIĆ

CORRECTRICE

Marija IVANIĆ

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Branislav L. VALKOVIĆ

IMPRIMERIE

PUBLIKUM

TIRAGE

1.000

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7(091)

ЗБОРНИК Народног музеја, Историја уметности = Recueil du Musèe National. Histoire de l'art / главни и одговорни уредник Татјана Цвјетићанин. - 1982, књ. 11/2- . - Београд (Трг Републике 1а) : Народни музеј, 1982- (Београд : Публикум). - 24 cm
. - Делимично је наставак: Зборник Народног музеја у Београду = ISSN 0522-8352
ISSN 0352-2466 = Зборник Народног музеја у Београду. Историја уметности
COBISS.SR-ID 5042447