ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
RECUEIL DU MUSEE NATIONAL DE BELGRADE

RECUEIL
DU MUSÉE NATIONAL
XIX–2

histoire de l'art

MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2010

ISSN 0352-2466

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА

XIX–2

историја уметности

НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2010

Редакцијски одбор тома XIX-2
Мирослав Тимотијевић, Љубица Миљковић, Лидија Мереник, Бранка Иванић,
Миодраг Марковић, Татјана Бошњак, Евгенија Блануша (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, Evgenija Blanuša (sécretaire)

Edition
Musée National au Belgrade

Rédacteur en chef
Tatjana Cvjetićanin

САДРЖАЈ / CONTENTS

Тамара ОГЊЕВИЋ
ЛЕТ АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГ (?) У МИРОСЛАВЉЕВОМ ЈЕВАНЂЕЉУ
ИКОНОГРАФИЈА, АНАЛОГИЈЕ, ПОРЕКЛО, НОВО ТУМАЧЕЊЕ 11

Tamara OGNJEVIĆ
FLIGHT OF ALEXANDER THE GREAT (?) IN MIROSLAV'S GOSPEL
ICONOGRAPHY, ANALOGIES, ORIGIN, NEW INTERPRETATION 26

Јасмина С. ЋИРИЋ
МАНАСТИР ПАВЛОВАЦ. ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА
И НОВА ЗАПАЖАЊА О АРХИТЕКТУРИ МАНАСТИРСКОГ КОМПЛЕКСА 33

Jasmina S. ĆIRIĆ
THE PAVLOVAC MONASTERY, HITHERTO RESEARCH AND
NEW OBSERVATIONS REGARDING THE ARCHITECTURE
OF THE MONASTERY COMPLEX 56

Бранислав ЦВЕТКОВИЋ
ПОРТАЛИ ЖИЧЕ И ОПЛЕНЦА: „ПСЕУДОСТИЛ“ ИЛИ *SIGNUM?* 63

Branislav CVETKOVIĆ
PORTALS OF ŽIČA AND OPLENAC: "PSEUDOSTYLE" OR *SIGNUM*? 84

Бојан ПОПОВИЋ
ВИСОКЕ КАПЕ – КЛОБУЦИ ИЗ МАНАСТИРА РЕСАВЕ
И ТУРБАН ТЕОДОРА МЕТОХИТА 91

Bojan POPOVIĆ
TALL HATS – KLOBUKS OF RESAVA
AND THE TURBAN OF THEODORE METOCHITES 112

Јелена ТОДОРОВИЋ
"*BALLO DELLA VITA HUMANA...*"
ВРЕМЕ И ПРИРОДА У КУЛТУРИ XVII ВЕКА 119

Jelena TODOROVIĆ
"*BALLO DELLA VITA HUMANA...*"
TIME AND NATURE IN THE 17TH CENTURY CULTURE 132

Татјана БОШЊАК, Саша БРАЈОВИЋ
СТЕПЕНИШТЕ ПАРКА ПАЛАТЕ ФАРНЕЗЕ У КАПРАРОЛИ
ИБЕРА РОБЕРА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ 137

Tatjana BOŠNJAK, Saša BRAJOVIĆ
THE STAIRCASE IN THE PARK OF THE FARNESE PALACE AT CAPRAROLI
BY HUBERT ROBERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE 169

Биљана ЦРВЕНКОВИЋ
ПОРТРЕТ ВЕЛИКЕ ВОЈВОТКИЊЕ МАРИЈЕ ФЈОДОРОВНЕ
(ИЗ ДВОРСКОГ КОМПЛЕКСА ДЕДИЊА) 175

Biljana CRVENKOVIĆ
PORTRAIT OF MARIA FYODOROVNA
(FROM THE DEDINJE COURT COMPLEX) 192

Драгана КОВАЧИЋ
НОВА САЗНАЊА О ПОРЕКЛУ ОТИСАКА ХИРОШИГЕОВЕ СЕРИЈЕ
„СТО ЧУВЕНИХ ПОГЛЕДА НА ЕДО“ ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ 199

Dragana KOVAČIĆ
NEW INFORMATION ON THE ORIGIN OF HIROSHIGE'S SERIES
"ONE HUNDRED FAMOUS VIEWS OF EDO"
IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE 209

Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ
ДУХОВНО ХОДОЧАШЋЕ И
„ОПИСАНИЈЕ ЈЕРУСАЛИМА“ ХРИСТОФОРА ЏЕФАРОВИЋА 213

Miroslav TIMOTIJEVIĆ
THE SPIRITUAL PILGRIMAGE AND
"DESCRIPTION OF JERUSALEM" BY HRISTOFOR DŽEFAROVIĆ 235

Катарина ВАСИЋ
ХАБЗБУРШКИ ПОРТРЕТИ У АРХИЈЕРЕЈСКИМ РЕЗИДЕНЦИЈАМА
КАРЛОВАЧКЕ МИТРОПОЛИЈЕ XVIII ВЕКА 243

Katarina VASIĆ
HABSBURG PORTRAITS IN HIERARCHICAL RESIDENCES
OF THE KARLOVAC METROPOLITANATE OF XVIII CENTURY 255

Александра КУЧЕКОВИЋ
ДВЕ СЛАВОНСКЕ ПРОСКОМИДИЈЕ
И НОВЕ ПРЕТПОСТАВКЕ О ВАСИЛИЈУ РОМАНОВИЋУ 259

Aleksandra KUČEKOVIĆ
TWO SLAVONIAN OFFERTORIES AND
NEW PRESUMPTIONS ABOUT VASILY ROMANOVIĆ 273

Мирослава КОСТИЋ
ЦЕЛИВАЈУЋА ИКОНА ЈОВАНА ПОПОВИЋА
ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ 279

Miroslava KOSTIĆ
THE PATRON'S ICON BY JOVAN POPOVIĆ
FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE 308

Зоран М. ЈОВАНОВИЋ
О РИМОКАТОЛИЧКОЈ КАТЕДРАЛИ ТОКОМ АУСТРИЈСКЕ
УПРАВЕ БЕОГРАДОМ (1729-1739) И НАЦРТИМА ЊЕНОГ ЕНТЕРИЈЕРА 311

Zoran M. JOVANOVIĆ
ON THE ROMAN CATHOLIC CATHEDRAL AND DESIGNS OF ITS INTERIOR
DURING THE AUSTRIAN ADMINISTRATION OF BELGRADE (1729-1739) 322

Dragan DAMJANOVIĆ
FERDO QUIQUEREZ, NIKOLA KOLAR I
IKONOSTAS CRKVE U BRODCU KOD BIJELJINE 325

Dragan DAMJANOVIĆ
FERDO QUIQUEREZ, NIKOLA KOLAR I
THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH IN BRODAC NEAR BIJELJINA 338

Милена ВРБАШКИ, Даниела КОРОЛИЈА-ЦРКВЕЊАКОВ, Невена ЂОРОВИЋ
НОВИ ПОДАЦИ, ИСПИТИВАЊА, КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА СЛИКЕ
КАТАРИНЕ ИВАНОВИЋ *МЛАДА ЖЕНА У СРПСКОМ (АНКА ТОПАЛОВИЋ РОЂ. НЕНАДОВИЋ)*
ИЗ ЗБИРКЕ ГАЛЕРИЈЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ 345

Milena VRBAŠKI, Daniela KOROLIJA-CRKVENJAKOV, Nevena ĐOROVIĆ
NEW DATA, EXAMINATIONS, CONSERVATION AND
RESTORING OF THE PAINTING BY KATARINA IVANOVIĆ 356

Софија КАЈТЕЗ
ПАВЛЕ ПАЈА ЈОВАНОВИЋ (1859-1957), „*ЖЕНИДБА ЦАРА ДУШАНА*“,
НОВА САЗНАЊА, ОСВРТ НА МАТЕРИЈАЛЕ И СЛИКАРСКИ ПОСТУПАК 361

Sofija KAJTEZ
PAVLE PAJA JOVANOVIĆ (1859-1957), *“THE WEDDING OF THE EMPEROR DUŠAN”*,
NEW FACTS, A REVIEW OF THE MATERIALS AND THE PAINTING PROCEDURE 389

Петар ПЕТРОВИЋ
ЈЕДНО МАЛО ПОЗНАТО ДЕЛО МАРКА МУРАТА
„АРХИБИСКУП БЕКАДЕЛИ ПРЕДАЈЕ СКОЧИБУХИ МИКЕЛАНЂЕЛОВУ СТАТУУ СВЕТОГ ВЛАХА“ 399

Petar PETROVIĆ
A LITTLE-KNOWN PAINTING BY MARKO MURAT
“ARCHIBISHOP BECADELLI HANDS OVER THE STATUE
OF SAINT BLAISE BY MICHELANGELO TO SKOCHIBUH” 408

Ива ПАШТРНАКОВА
ПИСМА КУТЛИКОВИХ УЧЕНИКА
И ДРУЖИНА ПРИЈАТЕЉА УМЕТНОСТИ 413

Iva PAŠTRNAKOVA
THE LETTERS OF KUTLÍK’S STUDENTS
AND THE SOCIETY OF FRIENDS OF ART 448

Угљеша РАЈЧЕВИЋ
САМОСТАЛНА ИЗЛАГАЧКА ДЕЛАТНОСТ ПАШКА (ПАСКОЈА) ВУЧЕТИЋА
СЛИКАРА И ВАЈАРА (ОД 1901. ДО 1920. ГОДИНЕ) 453

Uglješa RAJČEVIĆ
SOLO EXHIBITION ACTIVITIES OF PAŠKO (PASKOJE)VUČETIĆ
PAINTER AND SCULPTOR (FROM 1901 TO 1920 YEAR) 483

Симона ЧУПИЋ
НАЛИЧЈЕ МОДЕРНИЗАЦИЈЕ:
СЛИКА БЕОГРАДА ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА 485

Simona ČUPIĆ
BACK OF MODERNISATION:
THE PICTURE OF BELGRADE BETWEEN THE FIRST AND SECOND WORLD WAR 496

БЛОК ПАРИЗ–БЕОГРАД

Татјана БОШЊАК
ФРАНЦУСКО СЛИКАРСТВО У БЕОГРАДУ
ФОРМИРАЊЕ И УЛОГА ЈАВНЕ КОЛЕКЦИЈЕ 501

Tatjana BOŠNJAK
FRENCH PAINTING IN BELGRADE
THE FORMATION AND THE ROLE OF A PUBLIC COLLECTION 528

Гордана СТАНИШИЋ
ФРАНЦУСКИ УТИЦАЈИ КРОЗ СРПСКУ ЛИКОВНУ КРИТИКУ
ИЗМЕЂУ ДВА РАТА 535

Gordana STANIŠIĆ
THE FRENCH INFLUENCE ON THE FINE ART CRITICISM OF SERBIA
BETWEEN THE FIRST AND SECOND WORLD WAR 560

Ирина СУБОТИЋ
ПАРИЗ У ЗЕНИТУ – ЗЕНИТ У ПАРИЗУ 565

Irina SUBOTIĆ
PARIS IN ZENIT– ZENIT IN PARIS 579

Марко БОГДАНОВИЋ
ФРАНЦУСКИ АРХИТЕКТОНСКИ УТИЦАЈИ
И ПАЛАТА ФРАНЦУСКЕ АМБАСАДЕ У БЕОГРАДУ 581

Marko BOGDANOVIĆ
FRENCH ARCHUTECTURAL INFLUENCES
AND THE PALACE OF THE FRENCH EMBASSY IN BELGRADE 590

Владимир ПОПОВИЋ
ИЗЛОЖБА УДРУЖЕЊА ЈУГОСЛОВЕНСКИХ УМЕТНИКА
ИЗ ПАРИЗА 1939. ГОДИНЕ У ХОЛАНДИЈИ 597

Vladimir POPOVIĆ
EXHIBITION OF THE ASSOCIATION OF YUGOSLAV ARTISTS
FROM PARIS, IN THE NETHERLANDS, 1939 602

Љиљана БЛАГОЈЕВИЋ
ПАРИЗ – БЕОГРАД *VIA* ЊУЈОРК.
ПРИЧА О ДВЕ ИЗЛОЖБЕ АРХИТЕКТУРЕ 607

LJiljana BLAGOJEVIĆ
PARIS – BELGRADE *VIA* NEW YORK.
THE TALE OF TWO ARCHITECTURE EXHIBITIONS 622

Јеша ДЕНЕГРИ

ПРИЛОЗИ О НАСТУПИМА САВРЕМЕНЕ ФРАНЦУСКЕ УМЕТНОСТИ
НА „ЈУГОСЛОВЕНСКОМ УМЕТНИЧКОМ ПРОСТОРУ“
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА
МОГУЋНОСТ УВИДА У ДВА ПРИМЕРА ФРАНЦУСКЕ УМЕТНИЧКЕ КРИТИКЕ
ШЕЗДЕСЕТИХ И СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА ПРОШЛОГ ВЕКА 627

Ješa DENEGRI
SUPPLEMENTS ON THE INTRODUCTION OF CONTEMPORARY
FRENCH ART IN THE “ARTISTIC SPACE OF YUGOSLAVIA”
IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY
POSSIBILITY OF AN INSIGHT INTO TWO EXAMPLES OF FRENCH ART CRITICISM
IN THE 1960^{S} AND 1970^{S} / DATA ON THE APPEARANCE OF DANIEL BOURIN
IN THE “ARTISTIC SPACE OF YUGOSLAVIA” 637

ПРИКАЗИ

Владимир СИМИЋ
БРАНКА КУЛИЋ, *НОВОСАДСКЕ ДРВОРЕЗБАРСКЕ РАДИОНИЦЕ У 18. ВЕКУ* 643

Александар КАДИЈЕВИЋ
ОД ТУРСКИХ КУЋЕРАКА ДО МОНУМЕНТАЛНОГ ПАРЛАМЕНТА:
БОГДАН НЕСТОРОВИЋ, АРХИТЕКТУРА СРБИЈЕ У XIX ВЕКУ 651

Саша БРАЈОВИЋ
РЕЦЕНЗИЈА КЊИГЕ „САБОРНИ ХРАМ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ВРАЊУ“ 655

Миодраг ЈОВАНОВИЋ
ПРИКАЗ КЊИГЕ ЈЕВТЕ ЈЕВТОВИЋА „МОЈЕ МУЗЕЈСКЕ ГОДИНЕ“ 659

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 096=163.41"11"
ИД 176363788

Тамара ОГЊЕВИЋ
Центар за историју, теорију и менаџмент уметности „Артис“, Београд

ЛЕТ АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГ (?) У МИРОСЛАВЉЕВОМ ЈЕВАНЂЕЉУ

ИКОНОГРАФИЈА, АНАЛОГИЈЕ, ПОРЕКЛО, НОВО ТУМАЧЕЊЕ

Сажетак: Илуминирани украс Мирослављевог јеванђеља, насталог у другој половини 12. века, био је предмет бројних истраживања домаћих и страних стручњака. Порекло мотива у овом рукопису, односно аутентични синкретизам романичких и византијских уметничких узора, наводили су истраживаче на најразноврсније закључке. Стилско-иконографска анализа пружала је размерено ограничен репертоар одговора на сложено питање порекла сликаног украса, али и могућност погрешног тумачења појединих лако препознатљивих мотива. Предлог С. Радојчића да се илуминација са фолија 56 v протумачи као лет Александра великог, следили су Л. Мирковић, Д. Милошевић и Ј. Максимовић, без обзира на чињеницу што су уочавали одређена одступања карактеристична за иконографију ове радо сликане представе у средњовековној уметности Истока и Запада. Априори прихваћен став да илуминација Мирослављевог кодекса нема никакве везе са текстом поред кога се налази, додатно је омео прецизније сагледавање карактера илуминираног украса у овом драгоценом рукопису. Међутим, новија анализа сликаног украса ове раскошне књиге, а самим тим и нарочито занимљиве представе до сада познате под именом Александров лет, јасно указује да се илуминације Мирослављевог јеванђеља морају посматрати на потпуно другачији начин него што је то до сада била пракса.

Кључне речи: Александров лет, Парабола о сејачу, алегоријски симболизам, грифони, орлови, апотеоза, арабљанска уметност Сицилије, итало-византијска романика

Потреба за формирањем иконографских прототипова у уметности представља аутентичан рефлекс укупног настојања човечанства да комуницира разумљивим сликовним порукама без обзира на простор, време или образовни статус посматрача. Поједине иконографске формуле, сходно чињеници да саображавају представе нарочито популарних или важних порука у некој епохи у тој мери су сликовно дефинисане и уче-

стале у стваралачкој продукцији да постају тренутно препознатљиве, посебно стручњацима који се са њима редовно сусрећу. Међутим, тај моменат размерно једноставног препознавања неког иконографског типа може представљати својеврсну замку за истраживача, а особито када се поједина открића одигравају у периодима у којима слика о уметничким утицајима, кретањима и носиоцима читавих програма није још увек била исцрпно истражена.

Иницијал В са фолија 56v (Сл.1) Мирослављевог јеванђеља, на којем је по мишљењу старијих истраживача насликан знаменити лет Александра Великог, добар је пример свих опасности које у себи носи условно лака препознатљивост неке иконографске представе. Тако је С. Радојчић, који се први бавио анализом ове занимљиве представе јахача којег у небо носе две испреплетане птице са стране 111 Мирослављевог кодекса, закључио да је у питању представа на којој – „*Александар Велики лети на грифонима ... „Александрово вздухожденије“ тумачи епизоду из Романа о Александру Великом. Веома раширен мотив у орнаментици, нарочито на каменим рељефима*“. [1] Позивајући се на Кондакова који је за овај иницијал тврдио да је представа чаробњака који јаше две птице-грифона (можда Александар којем се често приписују особине мага?), Лазар Мирковић у првој монографији о Мирослављевом јеванђељу цитира и Радојчићев налаз, опажајући при том да „*ова минијатура само наговештава лет Александра Великог на небо, јер овде није приказан овај лет онако, како се то обично приказује, да наиме Александар седи у једној котарици испод које су два точка, а ову вуку два грифона*“ (Сл.2).[2] Закључујући, као и Радојчић, да је илуминација искључиво декоративног карактера јер нема никакве везе са текстом поред кога је насликана, Мирковић додаје да је највероватније реч о алегоријској представи охолости (superbia) тако често коришћеној у средњовековној уметности, а у оквиру које Александар персонификује људску гордост која би да сазна све тајне.[3]

Не упуштајући се у анализу, односно прихватајући Радојчићев и Мирковићев суд да је реч о Александровом лету, ову илуминацију под том одредницом помиње и Д. Милошевић у својој студији о сликаном украсу кодекса хумског кнеза Мирослава.[4] Да је реч о алегорији охолости чији је Александар прототип, мишљења је била и Ј. Максимовић. Иако опажа, баш као и Мирковић, да овај Александров лет нешто другачије изгледа у односу на његово уобичајено представљање у уметности истока и запада у целокупном трајању средњег века, Максимовићка закључује

1 Радојчић 1950: 28
2 Мирковић 1950: 8
3 Мирковић 1950: 8-9
4 Милошевић 1972: 10

да је разлика практично само у детаљу у којем Александар држи за врхове крила уплетене грифоне, а не провоцира их да лете у вис уз помоћ две мотке на које је понекада натакнуто месо, а понекад зечеви или јагњци. [5]

Занимљиво је у оквиру свих наведених опсервација на тему овог изузетно интересантног иницијала, а поготово што у српској средњовековној уметности, чак и у оквиру сачуваних илустрација српских Александрида, не постоји представа Александровог лета, [6] како и поред опажања да је реч о „нешто другачијој" иконографији ниједан од истраживача који су се Јеванђељем бавили не бива довољно заинтригиран управо оним детаљима због којих је представа необична. А, она је не мало, већ битно другачија од свих других представа на рељефима (Сл.2,3,4,5,6), мозаицима (Сл.7), минијатурама (Сл.8), па и таписеријама (Сл. 9) на којима је приказана ова занимљива и у средњем веку врло популарна епизода.

Погледајмо пре свега наводне грифоне на којима лети небески јахач из Мирослављевог кодекса. Према дефиницији средњовековних бестијара, као и других релевантних извора, грифон је – *„Митска животиња са орловским кљуном и крилима, а лављим тјелом"*.[7] Грифон се у овом облику среће на најразличитијим представама диљем медитеранског басена, али и у западној Европи и на Блиском и Далеком истоку, и то још од најстаријих времена. Врло му је сличан древни персијски Симорг, који се разликује једино по томе што наместо лављег има реп пауна.[8] У том контексту сасвим је јасно да људска фигура са фолија 56v не јаше на испреплетаним грифонима, већ на два испреплетана орла.

Сличан пар орлова, тела увијених једно уз друго приказан је у Мирослављевом јеванђељу, али овог пута без јахача на фолију 82r, на страни 162 (Сл.10). Међутим, у оквиру илуминације са фолија 56v они су приказани на изузетно занимљив и може се слободно рећи

5 Максимовић 1975: 391

6 Средњовековни Романи о Александру српске редакције уопште не садрже епозоду у којој грифони подижу Александра на небо, види у Александрида 1957. и Српска Александрида 1969.

7 Chevalier, Gheerbran 1983: 177 – Цитат је као сажет, а прикладан наведен из Шевалијеровог и Гербрановог речника, који поред свеобухватних одредница садржи увид и у старију литературу. Сличне одреднице о грифону могу се наћи и код: S.Friar, *A New Dictionary of Heraldry*, London, 1987, 173; Ђ. Трифуновић, *Физиолог. Слово о ходећим и летећим створењима*, Браничево 1988, 5–26; D. Dragojlović, *Fiziolog u Srba*, Beograd 1968, 316–330; T.H.White, *The Book of Beasts: Being a Translation From a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, London, 1992, 22–24; H. Bedingfeld, P. Gwynn-Jones, *Heraldry*, Wigston, 1993, 80–81; P. Armour, J. Cherry, *Mythical Beasts*, London, 1995, 72–103; Т. Јовановић, *Стара српска књижевност: хрестоматија*, Београд-Крагујевац 2000, 437–460, као и на http://www.gryphonpages.com/bibliography/; http://www.isidore-of-seville.com/griffins/2.html; http://www.bestiray.ca/beast/beast?htm и http://www.abdn.uk/bestiary

8 J. Chevalier, A. Gheerbran (са старијом литературом) 1983: 594

јединствен начин. Њихова тела су ослоњена по вертикалној оси, и то у пределу леђа птица, једно на друго, док се дословно преплићу преко укрштених вратова и репова. Репови формирају флорално-геометријски украс сачињен од два листа акантуса и преплета двочланих трака. Тако насликани репови добијају својеврсну форму постамента. С друге стране, орлови су узмахнули само спољним, односно оним крилима за која се држи младолики, голобради јахач представљен, што је такође изузетна реткост у европским рукописима пре 13. века, у профилу.[9] Унутрашња крила склопљена су једно уз друго док је птица, чија је глава на десној страни делимично замрљана накнадно нанесеним златом,[10] убацила свој кљун у кљун птице чија је глава на левој страни као да је у питању ритуални чин храњења. Стилизована, вешто преплетена тела птица чак и са укошеним крилима за које се држи јахач образују форму у облику крста. Већ сам облик ове композиције сугерише да и птице и летача треба анализирати пре као спиритуално-алегоријску представу него као илустрацију неког конкретног догађаја, било да је реч о сакралним или световним књижевним изворима.

Јахач који на глави носи врло необичну капу, сличну оним фригијским оглављима са којима се у правилу сликају Тројица мудраца (мага) са Истока док се клањају новорођеном Христу, спокојно седи на леђима птица. Ово нису митска бића које је Македонски по предању изгладњивао како би их натерао, а уз помоћ меса натакнутог на дуге мотке, да га подигну у небеску висину како би спознао тајне раја и друге божје мудрости.[11] Имајући у виду уобичајено тумачење симболике представе самог орла у средњовековној уметности,[12] али и представа небеских летача на крилима орла - од вавилонског краља-чаробњака Етане преко апотеозе римских императора до Дхул-карнаина или Зулкарнаина (дословно са арапског „двороги“) како муслимани називају Александра Великог у предањима, али и у 18-ој сури Кур'ана под насловом Пећина[13] -

9 У Мирослављевом јеванђељу поред овог небеског летача датог у профилу могу се видети још два лика у строгом профилу, и то фигура слепца са фолија 65v, и Христ који благосиља са фолија 156v, види каталог илуминација Мирослављевог јеванђеља у Мрђеновић, Топаловић, Радосављевић 2002: 1-72

10 О начину сликања минијатура у Мирослављевом јеванђељу и о редоследу наношења боје и злата види Огњевић 2004: 61-64 са свом старијом литературом.

11 Овом темом су се бавили бројни истраживачи, види: G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956; D.J.A. Ross, *Alexander Historiatus: a Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, London, 1963; C. Frugoni Settis, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem*, Roma 1973; I. Michael, *Alexander's Flying-Machine: the History of a Legend. Southampton*, 1975; V.M. Schmidt, *A Legend and its Image: the aerial flight of Alexander the Great in medieval art*, Groningen, 1995; L. Harf-Lancner, C. Kappler, F. Suard, *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales:* Actes du Colloque de Paris, Nanterre 1999

12 Witkower 1977: 16-44; Chevalier, Gheerbran 1983: 459-462

13 Biderman 2004, 14; http://en.wikipedia.org/wiki/Iskandarnamah; http://www.understanding-islam.com/rq/q-028.htm

иницијал са фолија 56v тешко да се може тумачити као алегорија охолости. Посматрано у оквирима алегоријског симболизма, летач из Мирослављевог јеванђеља необично подсећа на представе апотеоза[14] античких императора (Сл.11,12) који у хришћанском контексту добијају својства божјих изабраника којима је на основу њихове вере дато да буду упућени у божанске тајне,[15] онако како је то вековима било могуће светим краљевима или мистичким иницијантима, древним шаманима односно магима – мудрацима и чаробњацима, и то на начин како мудрост и моћ повезују најстарији списи древних цивилизација, не као магију у негативном смислу те речи, већ као знање које просвећује и посвећује свог носиоца. Средњовековни Александар, хришћанством прожет владар свеколике васељене је божји миљеник, али и изабраник коме је дато да види тајне пакла [16] и раја[17]. За средњовековног човека и мудраци са Истока и Александар су свети краљеви и чаробњаци, особе симбиоза чијих особина и са становишта хришћанске религије и њене догме бива неспорна, изабрани људи упућени у божје тајне.

Али, чак и када се имају у виду сви досадашњи наводи који би у целини оправдали изненадну појаву једне епизоде из световне књижевности међу текстовима одабраним за потребе богослужења Новог завета, тешко је поверовати да је главни илуминатор Јеванђеља, поред свих необичности уочених и документованих у вези његовог рада на украшавању ове драгоцене књиге,[18] тако насумично насликао једну ретку и сложену представу поред текста са којим се она ни на који начин не може повезати. Подједнако је мало вероватно да би се представа Александровог лета тако битно иконографски разликовала од свих до тада насликаних илустрација ове епизоде, баш као и од оних које су млађе од ње, јер као што показује репрезентативни узорак публикован у оквиру илустрација ове студије, који је врло намерно изабран да прикаже виђење исте широм средњовековне Европе, летачу из Мирослављевог кодекса и поуздано идентификованим представама Александра заједничко је само то што сви лете. Када се све наведено има у виду, у којој мери се и даље може тврдити да је летач са фолија 56v Мирослављевог јеванђеља Александар Велики?

Иако су сви старији истраживачи Јеванђеља једногласни у закључку да је ова, баш као и приличан број других илуминација у Мирослављевом јеванђељу искључиво декоративног карактера, исцрпно испитивање

14 Smith 1875: 105-106

15 Примери светитеља упућених у божје тајне које су уследиле као награда за истинску преданост у ревновању вере су безбројни, довољно је погледати тек нека од светитељских житија у Н. Велимировић, *Охридски Пролог*, Београд, 2008.

16 Александрида 1957: 110-113

17 Огњевић 2004: 43-72

18 Ова студија је део обимног магистарског рада на тему *Порекло мотива илуминираног украса у Мирослављевом јеванђељу*

односа текста и иницијала у овој рукописаној књизи[19] отвара простор за утемељену тврдњу да су текст и сликани украс у овом раскошном кодексу у много тешњој вези него што то изгледа на први поглед. Наиме, највећи број илуминација у Јеванђелистару кнеза Мирослава, а особито оне које садрже људске представе, су алегоријске природе и не могу се посматрати као илустрација неког дела текста јеванђеља у дословном смислу речи. То је разлог што се у овој књизи не наилази на класичне представе празника или неких других догађаја, а да се при том у појединим случајевима у форми наговештаја препознаје како слика има везе са текстом. Такав је примера ради иницијал В са фолија 45v на којем Христ на престолу разговара са двојицом људи, а поред је текст о расправи са фарисејима и књижевницима, или пак онај са фолија 65v на којем су насликана двојица људи од којих је онај који седи на малој столици са псом крај ногу несумњиво слеп, а налази се у делу текста о исцељењу слепога. Имајући у виду алегоријско-симболошку природу илуминација у Мирослављевом кодексу тврдња да иницијал В са фолија 56v представља Александров лет постаје неодржива. Наиме, текст поред овог иницијала говори о Христовој проповеди ученицима и следбеницима познатој као парабола о сејачу, карактеристичној по томе што и сам Христос користи алегорију. Текст гласи:

> *„И опет поче учити код мора, и скупише се око њега људи многи тако да мора ући у лађу, и сједети на мору, а народ сав бијаше на земљи крај мора.*
> *И учаше их у причама много и говораше им у науци својој:*
> *Слушајте: ево изађе сијач да сије.*
> *И кад сијаше догоди се да једно паде у крај пута, и дођоше птице и позобаше га.*
> *А друго паде на каменито мјесто гдје не бијаше много земље; и одмах изниче; јер не бијаше у дубину земље:*
> *А кад обасја сунце, увену, и будући да немаше корена усахну.*
> *И друго паде у трње; и нарасте трње и удави га, и не донесе рода.*
> *И друго паде на земљу добру; и даваше род који напредоваше и растијаше и доношаше и по тридесет и по шест и по сто.*
> *И рече: ко има уши да чује нека чује.“*
>
> *(Марк. 4.1-9)*

Алегорија о сејачу, заправо самом Христу који „сеје семе“ вере у човекову душу у целини је јасна, баш као и онај њен део у којем на сликовит начин Христ који проповеда описује шта се све може догодити са

19 Идентификација Христа са сунцем, а потом и са орлом као соларном птицом, постаје пре свега интегрални део патрологије, а потом и теологије на западу што се јасно види у формулацији “*Aquilam in hoc loco Christum Dominum nostrum debemus accipere*”, коју наводи Псеудо-Амброзије у својим *Sermones* , види у Migne, *Patrologia Latina* 17, 694. О орлу као симболу Христа пише и F. Chr. Baur у *Das Manichäische Religionssystem*, 1831, 208, а посебно се симболиком орла и његовом релацијом са Исусом Христом бави R.Witkower у својој обимној студији *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, 31-44

посејаним семеном у зависности од тога на какво је тле пало. Међутим, већ у следећем ретку истог поглавља Јеванђеља по Марку, када се разиђе окупљени свет, ученици питају Христа зашто не проповеда свету директно већ му прича у алегоријама. Христ на то каже:

> *„Вама је дато да знате тајне царства Божијега, а онима напољу све у причама бива;“*
>
> *(Марк. 4. 11)*

Ова епизода се готово до детаља понавља у Јеванђељу по Матеју *(Мат. 13.1-23)* и Јеванђељу по Луки (**Лук. 8.4-15**), а појам „оних напољу“ у смислу свих људи ван Исусовог најужег круга ученика, посебно је наглашен и објашњен у низу Посланица апостола Павла *(1.Кор. 5.12, Кол 4.5, 1Сл. 4.12, 1 Тим. 3.7)*. Наиме, фигуративно речено, семе речи, односно вера, биће сејано свуда, али ће увек бити „оних напољу“, односно оних уз које вера неће најбоље прионути, чија душа није плодно тле.

Имајући све наведене елементе у виду чини се да иницијал са летачем на орлу не представља неку конкретну личност већ благородну, обожену душу подигнуту на небо, у сусрет Богу. У хришћанској иконографији од 10. до 12. века, и на истоку, али посебно на западу, орао се у правилу појављује као симбол самог Исуса Христа[20] осим у ситуацијама када носи књигу и представља симбол јеванђелисте и апостола Јована Богослова.[21] Према схватању средњовековног човека Христос који може да гледа у лице божје је као орао који нетремице гледа у сунце, а све у смислу онога чије срце није слепо за праву веру.[22] И као што орао подигне ка сунцу своје младе, одбацујући успут оне који не могу да погледају у ову сјајну звезду, тако и Христос у божје присуство доводи само оне душе чија је вера довољно јака да их чини спремним за такав сусрет.[23] Напослетку, најтешња симболошка веза између орла и Христа почитује се у средњовековном схватању ове соларне птице као симбола васкрсења

---

20 Collins 1913: 32-35

21 Грчки *Физиолої* из 2. века нове ере садржи причу о остарелом орлу којем је перје почело да опада, а вид да слаби. Према овом древном тексту стари орао се прво купа на извору чисте воде, а затим лети према сунцу како би сунце спалило његово старо перје и копрену са готово слепих очију. Затим орао три пута зарања (у име оца, сина и светога духа) у извор чисте воде како би поново постао моћан и млад. *Физиолї* јасно алудира на људе чије је срце постало слепо за праву веру, и који би попут орла морали да полете ка сунцу (за опширније образложење види Witkower 1977: 32).

22 Ова необична прича о особинама орла који прави одабир међу младунцима може се наћи у најстаријим теолошким текстовима какав је Амброзијев *Hexameron*, настао око 389. године (Saint Ambrose, John J. Savage, trans., *Hexameron, Paradise, and Cain and Abel*, New York: Fathers of the Church, Inc., 1961). Више о овој теми у Witkower 1977: 32 и Collins: 32.

23 Witkower 1977: 29; О симболици бесмртне душе у алегоријском контексту - смртна душа и њена веза са земљом, односно бесмртна душа и њено уздизање у небо - а све у оквирима библијске симболике видети у P.Diel, *Le Symbolisme dans la Bible*, Paris 1975, 97-100

и вазнесења који означавају подједнако и тријумф над смрћу, али и ослобођење душе од греха.[24]

У светлу наведених чињеница би требало анализирати и већ поменуту илуминацију са два испреплетана орла са фолија 82r (Сл.10) Мирослављевог јеванђеља. Две птице се на овом фолију појављују приљубљене грудима једна уз другу и са главама пребаченим преко рамена оне друге, док у тексту крај њих Христос пита ученике шта причају људи о томе ко је он. Ученици му одговарају да неки говоре да је он Јован Крститељ, а други да је Илија, док трећи тврде да је неки од васкрслих древних пророка. На питање шта ученици мисле ко је он апостол Петар му одговара да је он: *„Христос Божји“ (Лук.9.20)* Кад чује ове речи Христос забрањује апостолима да говоре људима ко је он, јер њему ваља још много пострадати те *„да ће ја старјешине и главари свјештенички и књижевници окривити, и да ће ја убити, и трећи дан да ће устати“ (Лук. 9.22).*

Чини се да је симболика орла у корелацији са Христом и његовом двојном људском и божанском природом, као и алегоријом страдања и васкрснућа, у случају фолија 82r и пратећег текста неспорна.

Напослетку би требало додати да је међу свим насликаним представама птица у Мирослављевом јеванђељу орао најзаступљенији (појављује се 19 пута), као што је најзаступљенији и међу илуминацијама из тзв. групе представа са анималним и мотивима фантастичних бића. У највећем броју иницијала је насликан сам, али се појављује и у интересантним спојевима са змијом, голубом, зецом, лавом и ждраловима. Текстови свих јеванђеоских проповеди, поред којих се као алегоријска илустрација појављује орао, најдиректније су везани за Христа.

За разлику од орла, славуј је насликан само једном[25] и то управо на истој страни у наставку Христове проповеди о сејачу (Сл. 13), као следећи иницијал након представе летача на орловима. У доњем трбуху слова В је вештим потезом пера, црвеним мастилом, саображен славуј који пева подигнуте главе и широм отвореног кљуна. Његово тело је обојено окер жутом, а иницијал око њега се вештом стилизацијом аканта и плетерних трака претвара у омању крошњу. Зелена боја која окружује птицу певачицу додатно наглашава ефекат крошње, а појава славуја баш на овом месту на занимљив начин, у алегоријском смислу, кореспондира са летачем на орловима. Наиме, славуј је према средњовековном схватању заправо персонификација душе праведника који песмом изражава чежњу за рајем и небом.[26] Према грчком *Физиологу* славуј пева читаву ноћ подижући глас

24 Мирковић 1950: 23

25 Biderman 2004: 355

26 Обиман преглед животиња, птица и фантастичних бића, њихове описе и значења кроз различите епохе, са систематизованом старијом литературом дала је S.Tucker у *Christian*

пун радости како се примиче свитање дана.[27] Славуј тако постаје симбол хришћанске душе која неуморно пева у тами овог света очекујући с радошћу долазак Христа као светла. Његова песма у тмини такође симболизује Христа као реч.[28] Занимљиво је да поред представе славуја стоји наставак текста о добром сејачу, у којем Христос метафорично говори ученицима о томе зашто вера не може прионути за свакога, односно о онима који су као „добра земља“ на коју пада семе речи:

> *А кад оста сам, запиташе га који бијаху са њим и са даванаесторицом за ову причу.*
> *И рече им: вама је дано да знате тајне царства Божијега, а онима на пољу све у причама бива;*
> *Да очима гледају и да не виде, и да ушима слушају и да не разумеју; да се како не обрате и да им се не опросте гријеси.*
> *И рече им: зар не разумијете ове приче? А како ћете све приче разумјети?*
> *Сијач ријеч сије.*
> *А оно су крај пута, гдје се сије и кад је чује одмах дође сотона и отме ријеч посијану у срцима њиховим.*
> *Тако су и оно што се сије над каменитим мјестима који када чују ријечи одмах је приме с радошћу;*
> *Али немају корријена у себи, него су непостојани, па кад буде до невоље или их потјерају ријечи ради, одмах се саблазне.*
> *А они су што се у трњу сије који слушају ријеч,*
> *Али брите овог свијета и пријевара богатства и остале сласти уђу и загуше ријеч, и без рода остане.*
> *А оно су што се на доброј земљи сије који слушају ријеч и примају, и доносе род и по тридесет и по шест и по сто.*
> *И говораше им: еда ли се свијећа ужиже да се метне под суд или под одар? А не да се на свијетњак метне?*
> *Јер нема ништа тајно што неће бити јавно; ни ти има што сакривено што неће изаћи на видјело.*
> *Ако има ко уши да чује нека чује.*
>
> *(Марк. 4.10-23)*

Особена стилска својства и симболичке наслаге проистекле из локалног културног наслеђа с друге стране могу указати где треба тражити поре-

---

Bestiar, 1998. Преглед је доступан на http://ww2.netnitco.net

27 http://ww2.netnitco.net/users/legend01/nighting.htm

28 Нека од најновијих разматрања природе средњовековне алегорије у илустрованим рукописаним књигама могу се наћи код G.P. Caprettini, *Imaginaire, savoir et nature: notes sur l'allegorie animale au Moyen Age*, 9-10, Annals of the Archive of Ferran Valls i Taberner's Library (1991), 235-247; L. Evdokimova, *Deux traductions du Physiologus: Le Sens allégorique de la nature et le sens allégorique de la Bible*, Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society, 11 (1998), 53-66; A.C. Henderson, *Medieval Beasts and Modern Cages: The Making of Meaning in Fables and Bestiaries*, Publications of the Modern Languages Association of America, 97:1 (1982), 40-49

кло неког уметничког мотива. Тако представа са летачем на орловима, која испољава јак оријентални акценат у спрези са одређеним византијским, али и романичким елементима, поново јасно сугерише да главног илуминатора Кодекса треба тражити на тлу Италије, а посебно на југу ове суседне земље, на Сицилији и у Апулији којима у епохи настанка Мирослављевог јеванђеља владају нормански краљеви.[29] Овај иницијал је изузетан пример фантастичне симбиозе поменутих утицаја који се нарочито лепо сагледавају у капели Палатини у Палерму. Реч је о једној од оних репрезентативних целина из 12. века коју су, међу осталим мајсторима, украшавали и сицилијански Арабљани, вешти мозаичари и изврсни сликари, аутори једне од најегзотичнијих таваница у историји хришћанске уметности управо у поменутој капели.[30] Истовремено летач на орловима, упоређен и са античким представама дивинизације римских императора Тита (сл.11) и Клаудија (Сл.12), јасно показује саму есенцију средњовековних италовизантијских стилских струјања која су на тако убедљив начин објединила античко наслеђе са хришћанском доктрином спасења.

У нашим приликама, чак и у ситауцији када је сасвим јасно порекло неког сликаног мотива, остаје отворено питање како је тај узор, али и мајстор који га је користио, стигао до српских земаља у средњем веку. Спорадични историјски извори и малобројни остаци камене пластике преднемањићке и Немањине епохе, иако скромни, сасвим јасно указују на комуникацију између српских земаља и територија под влашћу норманских краљева на Сицилији и у Апулији.[31] Премда је тешко сагледати укупну динамику и карактер те комуникације, а с њом и политичке, трговинске и уметничке размене, она је, судећи по малобројним, али изузетно занимљивим вестима, била много већа и значајнија него што се то може закључити на први поглед. Да су норманski двор у Палерму и они српских краљева у Дукљи и удеоних кнежева у Хуму и Рашкој контактирали и сарађивали готово два дуга века јасно се види из историје Војиславића, а у првом реду дукљанских краљева Михајла и Бодина, од којих је овај други био ожењен норманском аристократкињом Јаквинтом.[32] Најчувенији владар из лозе Танкреда де Отвила, Рожер II, познат због своје љубави према стваралаштву и по надимку Краљ уметник, помагао је 1149. године српски устанак у Рашкој,[33] а у приближно исто време учени сицилијански арабљанин

29 Опширније о арабљанској уметност на тлу Сицилије види S. Messina, *Italy Sicily: Arab-Norman Art: Islamic Culture in Medieval Sicily*, Palermo 2002

30 Kluckert 2004: 406

31 Јиречек 1952 (I): 132, 136-139, 154, 158, 195; Јиречек 1952 (II): 180, 185, 193, 199-195, 201, 221-222; Максимовић 1970: 201-211; Максимовић 1971: 56-59; Острогорски 1969: 338, 358, 360

32 Јиречек 1952 (I): 132-137

33 Острогорски 1969: 360

Абдулах Ел Идризи, Рожеров дворски географ, је у своју знамениту Карту света унео и поједина места на територији средњовековне Србије.[34]

И у време Немањине владавина ова комуникација остаје непрекинута што се, између осталог, види и из чињенице да је велики жупан са братом Мирославом склопио мир са Дубровчанима 27.09.1186. у присуству изасланика норманског краља.[35] Син Фридриха I Барбаросе, Хенрик VI, с којим се Немања срео у Нишу 1189,[36] био је ожењен норманском владарком Сицилије - Констанцом[37] и као први владар хоенштауфеновског порекла управљао је овим најјужније позиционираним норманским двором, али и Немачком и Светим Римским царством.[38]

Напослетку, сам илуминирани украс Мирослављевог јеванђеља је најрепрезентативнији доказ динамике и плодности која је проистекла из ове српско-норманске комуникације. Оно је јасан показатељ да су у епохи интернационализације уметничких стилова, када су уметници путовали од двора до двора и од земље до земље,[39] и српски владајући кругови били наручиоци и конзументи тог оригиналног, синкретички комплексног и вишеструко слојевитог стваралаштва. Раскошни иницијали Мирослављеве скупоцене књиге недвосмислено показују да се управо таква једна естетика допадала српској аристократији друге половине 12. века. На ту привлачност у епохи кнеза Мирослава у великој мери је морала утицати и чињеница да су слична дела наручивали владарски и црквени кругови у окружењу. А да би се могло држати до овакве врсте престижа не само што је требало имати замашна материјална средства, већ је био неопходан увид у оно што су наручивали угледни суседи. Мирослављево јеванђеље је и у том контексту аутентичан доказ о изузетној обавештености хумског кнеза подједнако и о уметничким токовима његовог времена и о добрим мајсторима који су у одговарајућем стилу и за њега могли урадити такву поруџбину какав је монументални, илуминирани јеванђелистар ретке лепоте и апсолутне оригиналности.

34 Ћирковић 1998: 8; Пејић 2009: 16

35 Јиречек 1952 (I) : 156

36 Острогорски 1969: 381

37 Пеинтер 1997: 229

38 Острогорски 1969: 386-387; Пеинтер 1997: 229-231

39 Kluckert 2004: 406

ЛИТЕРАТУРА:

Александрида 1957.

Александрида (Роман о Александру Великом), превод Стевановић П., Суботица

Armour, Cherry 1995

Armour P., Cherry J., Mythical Beasts, London

Baur 1831.

Baur F.Chr., Das Manichäische Religionssystem, Berlin

Bedingfeld, Gwynne-Jones 1993.

Bedingfeld H., Gwynne-Jones P., Heraldry, Wigston

Biderman 2004.

Biderman H., Rečnik simbola, Beograd

Велимировић 2008.

Велимировић Н., Охридски Пролог, Београд

Witkower 1977.

Witkower R., Allegory and the Migration of symbols, London

White 1992.

White T.H., The Book of Beasts: Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century, London

Geese 2004.

Geese U., *Romanesque sculpture*, Romanesque, Koln, 256-322

Diel 1975.

Diel P., Le Symbolisme dans la Bible, Paris

Dragojlović 1968.

Dragojlović D., Fiziolog u Srba, Beograd, 316-330

Evdokimova 1998.

Evdokimova L., *Deux traductions du Physiologus: Le Sens allégorique de la nature et le sens allégorique de la Bible*, Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society, 11, 53-66;

Јиречек 1952.

Јиречек К., Историја Срба I-II, Београд

Јовановић 2000.

Јовановић Т., Стара српска књижевност: хрестоматија, Београд-Крагујевац.

Kluckert 2004.

Kluckert E., *Romanesque painting*, Romanesque, Koln, 382-460

Максимовић 1970.

Максимовић Ј., *Скулптура романскої стила*, Историја Црне Горе, II, Титоград, 201-211

Максимовић 1971.

Максимовић Ј., Српска средњовековна скулптура, Нови Сад

Максимовић 1975.

Максимовић Ј., *Студије о Мирослављевом јеванђељу IV, Византијски елементи у иницијалима Мирослављевої јеванђеља,* Зборник Народног музеја VIII , Београд, 383-393

Messina 2002.

Messina S., Italy Sicily: Arab-Norman Art: Islamic Culture in Medieval Sicily, Palermo

Michael 1975.

Michael I., Alexander's Flying-Machine: the History of a Legend, Southampton

Милошевић 1972.

Милошевић Д., Мирослављево јеванђеље, Београд

Мирковић 1950.

Мирковић Л., Мирослављево еванђеље, Београд

Мрђеновић, Топаловић, Радосављевић 2002.

Мрђеновић Д., Топаловић В., Радосављевић В., Мирослављево јеванђеље - Историјат и коментари, Београд

Огњевић 2004.

Огњевић Т., *Атрибуција писарских записа и илуминација у Мирослав-љевом јеванђељу*, Новопазарски зборник 28, Нови Пазар, 43-72

Острогорски 1969.

Острогорски Г., Историја Византије, Београд

Пејић 2009.

Пејић С., Манастир Свети Никола Дабарски, Београд

Пеинтер 1997.

Пеинтер С., Историја средњег века, Београд

Радојчић 1950.
Радојчић С., Старе српске минијатуре, Београд

Ross 1963.
Ross D. J. A., Alexander Historiatus: a Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature, London

Saint Ambrose 1961.
Saint Ambrose, Hexameron, Paradise and Cain and Abel, New York

Smith 1875.
Smith W., A Dictionary of Greek and Roman Antiquities, London

Александрида 1969.
Српска Александрида, превод Маринковић Р., Београд

Schmidt 1995.
Schmidt V.M., A Legend and its Image: the aerial flight of Alexander the Great in medieval art, Groningen

Трифуновић 1988.
Трифуновић Ђ., Физиолог. Слово о ходећим и летећим створењима, Браничево.

Tucker 1998.
Tucker S., Christian Bestiary, New York

Ћирковић 1998.
Ћирковић С., *Насељени градови Константина Порфирогенита и најстарија територијална организација*, Зборник радова Византолошког института 37, 9-32

Friar 1987.
Friar S., A New Dictionary of Heraldry, London

Frugoni Settis 1973.
Frugoni Settis C., Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem, Roma

Harf-Lancner, Kappler, Suard F Harf-Lancner 1999.
Harf-Lancner L., Kappler C. and Suard F., *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales:* Actes du Colloque de Paris, Nanterre

Henderson 1982.
Henderson A.C., *Medieval Beasts and Modern Cages: The Making of Meaning in Fables and Bestiaries*, Publications of the Modern Languages Association of America, 97:1, 40-49

Cary 1956.
Cary G., The Medieval Alexander, Cambridge

Caprettini 1991.
Caprettini G.P., *Imaginaire, savoir et nature: notes sur l'allegorie animale au Moyen Age*, Annals of the Archive of Ferran Valls i Taberner's Library 9-10, 235-247

Champeaux, Sterckx 1956.
Champeaux de G., Sterckx S., Introduction au Monde des Symboles, Paris

Chevalier, Gheerbran 1983.
Chevalier J., Gheerbran A., Rječnik simbola, Zagreb

Collins 1913.
Collins A.H., Symbolism of Animals and Birds Represented in Church Architecture, New York

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

http://en.wikipedia.org/wiki/Iskandarnamah;
http://www.understanding-islam.com/rq/q-028.htm
http://www.gryphonpages.com/gryphon/
http://www.isidore-of-seville.com/griffins/2.html
http://www.bestiray.ca/beast/beast?htm
http://www.abdn.uk/bestiary
http://ww2.netnitco.net

TAMARA OGNJEVIĆ

FLIGHT OF ALEXANDER THE GREAT (?) IN MIROSLAV'S GOSPEL
ICONOGRAPHY, ANALOGIES, ORIGIN, NEW INTERPRETATION

SUMMARY

According to the latest examinations of the origin and character of the illuminated decorations in Miroslav's Gospel, and especially their correlation with the text next to which they are positioned, one must observe the allegoric character of the initials as a clear indicator for their interpretation. Thus, the initial V from foil 56v (p. 111), as well as the majority of other initials in Miroslav's code, with the exception of presentations in which the nimbus around the head unambiguously marks saints, evangelists or Christ himself, actually has a symbolic and allegorical, and not the literally illustrative or exclusively decorative dimension as it has been thought in studies, so far. Hence, it is not very likely, bearing in mind that, next to this illumination, we find the parable about the Sower preached by Christ himself, that this is a presentation of Alexander's flight, with the meaning of the allegory of pride, as claimed by older researchers. Not only does the text not support the appearance of Alexander the Great in the sense of the allegory of pride, in any way, but also the iconographic flyer from Miroslav's Gospel has practically no points connecting it with any of the known medieval presentations of Alexander's flight - an extremely popular and keenly painted episode, taken from secular literature. Namely, the flyer from Miroslav's book is calmly flying on the backs of two eagles, holding on to their wings with his hands, while Alexander, who is standing or sitting in a chariot or basket, is being hauled up into the sky by two or more hungry griffons, which he is luring into the heights by meat stuck on long poles. Bearing in mind that an eagle most frequently symbolised Christ himself in medieval times (this symbolism is also clearly visible in Miroslav's code, in which an eagle appears as many as 19 times, and this always in direct connection with Christ, his dual nature, resurrection and ascension), there is reason to view the flyer from foil 56v as the allegory of a soul, imbued with faith, which Christ - the eagle - is taking into the sky towards God and the promised paradise.

The characteristics of the style of this illumination, and especially the image of the flyer with an unusual cap, similar to those often worn by the Wise Men from the East who paid reverence to the newborn Christ, clearly indicate the marvellous symbiosis of Byzantine, Arab Oriental and the Norman Romanic styles - therefore the connection that unambiguously indicates Sicily, Apulia and the Italian south in the 12th century, as the artistic centres where the principal illuminator of Miroslav's Gospel had come from or had obtained his artistic knowledge.

▲

Сл. 2. Александров лет, камена пластика, византијска уметност, северна фасада цркве Св. Марка у Венецији, Италија, 11. век

Pict. 2 Alexander's flight, relief, Byzantine art, north façade of St Marko's Cathedral in Venice, Italy, 11 century

◀ Сл. 1. Иницијал В, фолио 56v, страна 111, илуминација, Мирослављево јеванђеље, Народни музеј, Београд, Србија, друга половина 12. века

Pict. 1 Initial V, folio 56v, page 111, illumination, Miroslav's Gospel, National Museum, Belgrade, Serbia, second half of 12 century

Сл. 3. Александров лет, камена пластика, норманска уметност, Чарни Басет, Оксфордшајер, Енглеска, 9.век

Pict.3 Alexander's flight, relief, Norman art, Charney Bassett, Oxford shire, England, 9 century

◀ Сл. 4. Александров лет, камена пластика, романичка уметност, Катедрала у Базелу, Швајцарска, 2. век

Pict. 4 Alexander's flight, relief, Romanesque art, Basel Cathedral, Switzerland, 12 century

▲ Сл. 5. Александров лет, ковчежић од слоноваче, отонска уметност, Немачка 10. век

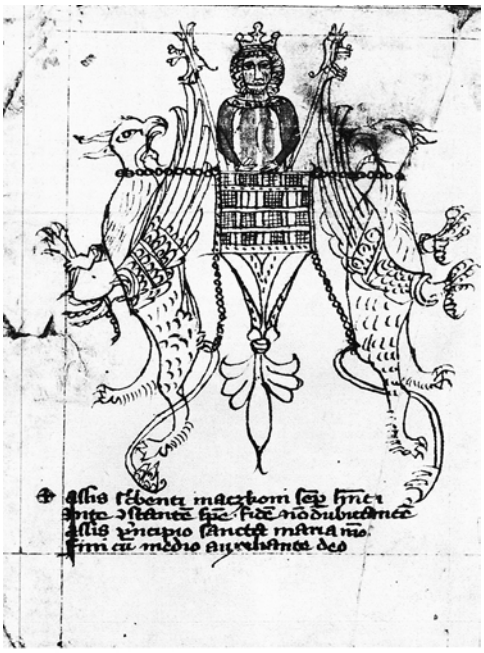
Pict. 5 Alexander's flight, ivory coffin, Ottonian art, Germany, 10 century

Сл. 6. Александров лет, рељеф у металу, византијска уметност, Русија, 12-13. век ▶

Pict. 6 Alexander's flight, metal carving, Byzantine art, Russia, 12-13 century

▲ Сл. 7. Александров лет, подни мозаик, норманска уметност, Катедрала у Транију, Италија, 12. век

Pict. 7 Alexander's flight, pavement mosaic, Norman art, Trani Cathedral in Puglia, Italy, 12 century



46 Prague, Státní knihovna ČSR, MS VI G 21, fol. 2v. Bohemia, mid-fifteenth century.

◀ Сл. 8. Александров лет, необојена минијатура, MS VI G 21, фолио 2v, Бохемија, Чешка, око 1450

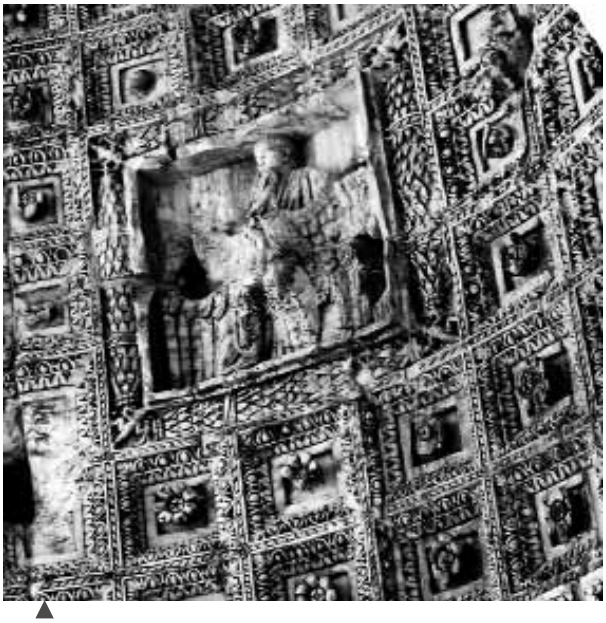
Pict. 8 Alexander's flight, uncolored miniature, MS VI G 21, folio 2v, Bohemia, Chess Republic, cc 1450

Сл. 9. Александров лет, таписерија, фламанска уметност, Бургундија, око 1460.

Pict. 9 Alexander's flight, tapestry, Flemish art, Burgundy, cc 1460

Сл. 10. Иницијал В, фолио 82r, страна 162, Мирослављево јеванђеље, друга половина 12. века

Pict. 10 Initial V, folio 82r, page 162, illumination, Miroslav's Gospel, second half of 12 century



Сл. 11. Апотеоза императора Тита, Титов славолук, камена пластика, Рим, Италија, 82. година н.е.

Pict. 12 Apotheosis of emperor Titus, Arch of Titus, Rome, Italy, 82 AD

Сл. 12. Апотеоза императора Клаудија, камеја од сардоникса, Национална библиотека, Париз, Француска, 54. година н.е.

Pict. 12 Apotheosis of emperor Claudius, sardonyx cameo, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 54 AD

◀Сл. 13. Иницијал В, фолио 56v, страна 111, Мирослављево јеванђеље, друга половина 12. века

Pict. 13 Initial V, folio 56v, page 111, illumination, Miroslav's Gospel, second half of 12 century

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 73/76.046.3"17/18"
908(569.441)
821.163 41.09–992

ИД 176364556

Јасмина С. ЋИРИЋ
*Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије**

МАНАСТИР ПАВЛОВАЦ.
ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА И НОВА ЗАПАЖАЊА О АРХИТЕКТУРИ МАНАСТИРСКОГ КОМПЛЕКСА

Сажетак: Рад има за циљ подробнију анализу појединости у другостепеном обликовању и клесаном украсу архитектуре цркве Св. Николе и пратећих грађевина манастира Павловац. Остаци архитектонског украса цркве, иако регистровани у радовима старијих истраживача, до данас су остали недовољно јасни. Указано је на методолошке недостатке у историјскоуметничкој литератури о овом споменику. Изложени су подаци у вези са компаративном анализом димензија окулуса цркве у Павловцу са окулусима на бочним конхама цркве на Старом гробљу у Смедереву. Резултати размеравања су показали да су атељеи у непосредној околини Београда по градитељском проседеу били блиски атељеима градитеља који су учествовали у изградњи смедеревског града. Пажња је посвећена и западном порталу храма, као и розетама на греди изнад надвратника портала чији се облици дефинишу кроз кориговање претходно изнетих мишљења о овим детаљима архитектонског украса. На основу нових запажања о појединостима у архитектонском обликовању цркве, закључено је да је павловачки храм, упркос извесним редукцијама, везан за водеће токове савремене архитектуре српске Деспотовине.

Кључне речи: манастир Павловац, окулус, портал, розете, купола, реконструкција.

У градитељској пракси византијског света добро је познато да су планине, нарочито у позном средњем веку, биле средишта угледних монашких насеобина, важна места духовног усхођења и упоришта православног монаштва. Разматрање архитектуре средњовековних манастира и њихових скупина на планинским подручјима подразумева по-

* Аутор је истраживач-докторант, стипендиста Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије, на пројекту „Српска и византијска уметност у позном средњем веку", (Бр. пројекта 147019).

сматрање њиховог функционисања у оквирима недавно актуализоване просторне иконографије.[1] Кроз процес формирања анахоретских просторних образаца и сакрализације Моравске Србије врло веровано је пролазило и шире окружење Београда са космајским насељима у Павловцу, Тресијама, Кастаљану, Селишту, Црквинама, Главчинама, локалитету Манастирине и Кокорину.[2] Сходно томе да је услов за испитивање просторне иконографије Космаја располагање детаљним археолошким потом архитектонским подацима, предмет овог рада су досадашња сазнања и нова запажања о архитектури манастира Павловац (сл. 1).

Изграђен у периоду владавине деспота Стефана Лазаревића (1402-1427) манастир Павловац се налази на југоисточној падини Космаја, у атару села Корађица, 7 км северозападно од Младеновца. Постојање манастира или „града"[3] на „светој планини" у близини Београда има особиту улогу у процесу „мапирања, уношења и проношења – путовања светости кроз Деспотовину, описивања периметра сакрализованог, заштићеног простора".[4]

Манастир Павловац изграђен је на платоу изнад Тихановачког потока на месту римске некрополе што је неретко био случај у византијском градитељству. [5]

---

1 Назив је установио атонски монах Јоаникије у другој половини XIII века. Питање стварања сакралних простора актуализовао је Алексеј Лидов. Мотиве оваквог типа испитивања Лидов аргументује чињеницом да је једино кроз детаљна испитивања појединачних сакралних простора могуће схватити "the original meaning of certain artistic and cultural phenomena, as well as the intentions of their creators". Lidov 2004: 32 – 33; Popović 2006: 150-185.

2 Дробњаковић 1930: 14 и даље; Ђоровић-Љубинковић 1956: 76-77.

3 У српском средњовековном језику реч „град" имала је различита значења. У изворима се манастир неретко назива „град". Илустрације зарад, у Дечанском властелинству протопоп Прохор је имао обавезу „**дѣблюдШѣ граад цржковныи**". У овом случају се говори о властеличићима који су се смењивали као посада у дечанском утврђењу или „граду". Ивић – Грковић 1976: 263; Благојевић 1992: 67-84. Уколико појам град подразумева постојање утврђења може се претпоставити зашто Константин Филозоф Ресаву назива градом наводећи да: „ Треба да споменемо опет други град, који има стазу ка вишњем Јерусалиму" или „И тако се многим и неисказаним трошком сврши град около". Филозоф прир.. Јовановић 1989: 103. У том смислу манастир има особито место у „небеској топографији". Cf. Popović 2004: 97-99.
„Град" је такође позната синтагма Кирила Скитопољског. Он помиње да је уз „град" на пустом простору успостављен монашки живот. Patrich 1995: 353.

4 Ердељан 2006: 108. Говорећи о престоничком програму Београда као Новог Јерусалима она посебно истиче да „Београд, политички сигурно најзначајнији као престоница, уз своје шире окружење које обухвата и манастире на Космају, представља тачку на крајњем северу тог теменоса, (..) а идеални центар могао би се лоцирати у самој Манасији, деспотовом маузолеју, оном другом граду који, према сведочењу Константина Филозофа, има стазу ка вишњем Јерусалиму и сличност са њим". Ердељан 2006: 108.

5 Данас поток Павловац. О начелима подизања грађевина на затеченом култном месту, као и преношењу архитектонских облика: Шупут 1997: 155-162, (са литературом).

Посматрањем значајних тачака средњовековних путева може се уочити да се манастир Павловац налази готово на средини пута кроз централну Србију. У питању је траса пута Београд – Космај – Рудник – Жича – Ибарска долина, која се затим проширивала у правцу Пећи, Призрена и Новог Брда.[6]

Најстарија историја Павловца прилично је непозната. Први сачувани податак о манастиру представља акт упућен једном закупнику царина. Наиме, деспот Стефан, означен у интитулацији документа као „† **Млт?иѣѣю бѣѣѣѣѣѣѣж8и3ю г^нж сржвл3мж деспотж стефанж**“,затекаосе21.новембра 1425. године“, **8 павловцех**“ када је писана разре-шница рачуна Вукши Мишетићу за царине у Угарској и Србији.[7] Током XVI столећа, забележено је да је закупник Космаја био Бали – бег,[8] а село Павловац се помиње у попису Београдске нахије из 1528. године.[9] Већ у попису из 1536. године манастир је поменут у атару села Тихановац.[10] Нешто више од две деценије касније у попису Авалске нахије из 1560. године помиње се манастир Св. Николе у Павловцима, као и приход који се састојао од пшенице, кошница и воћа.[11] Ово је истовремено и последњи податак о манастиру у XVI столећу. С обзиром да у сачуваним турским изворима

6 Мрежа путева је један од релевантних чинилаца у груписању средњовековних манастирских комплекса. Овај проблем посебно је тумачио Ђурђе Бошковић истичући да су се правци појединих путева и градитељске активности у њиховој непосредној близини међусобно условљавали. Од значаја је закључак: „Као могућа прихватилишта на путу Београд – Жича појављују се Раковица, Жрнов, Тресије, Павловац, Брезовац, Острвица и Рудник. Као значајне раскрснице јављају се поред Рудника по свој прилици и манастир Павловац и Борач“. Бошковић 1956: 107. Говорећи о стратешком положају градова, Ђурђе Бошковић је касније истакао да се до Београда „могло допрети и другим саобраћајним варијантама као што је она преко Главеје, Честина, Борача, Рудника и Острвице, односно преко каснијег Некудима, Павловца, Кастаљана и Жрнова“. Бошковић 1980: 8.

7 Стојановић 1929: 232-233, бр. 242. Писмо је написао „ **рѹско логофет**”. У питању је дубровачки српски логотет Руско Христифоровић који је ту канцеларију водио од 1392. до 1430. Веселиновић 2006: 46, 199. Михаило Динић померио је првобитно датовање из 1425. у 1424. годину. Динић 1978: 364, нап. 17. У историографији се и након „исправљања“ податка појављује 1425. година. Битно је нагласити да није у питању грешка у тумачењу података, већ разлика у начину рачунања времена. С обзиром да је писмо упућено Дубровачкој републици, писмо је написано 1424. године, јер је у свим дубровачким градовима према Stilus Natavitatis година почињала 25. децембра. У средњовековној Србији, време се рачунало по тзв.Stilus Byzantinus по којем је година почињала 1. септембра, што одређује време писања разрешнице 1425. године. О царинама: Веселиновић 1984: 7-38; Веселиновић 2006: 223-228; о закупнику царина Вукши Мишетићу: Веселиновић 2006: 40, 54, 55, 250.

8 У питању је Бали – бег Јахјапашић, први турски командант Београда који је на том положају био од 17. септембра 1521. до децембра 1523. године када је вероватно и постао закупник Космаја. Шабановић 1964: 21.

9 Шабановић 1964: 91. Уз овај податак помиње се и дијак Јован Радешић што би могло указивати на претпоставку да је манастир и тада био активан.

10 Шабановић 1964: 337.

11 Шабановић 1964: 557.

из XVII столећа нема података о манастиру, могло би се претпоставити да је живот у њему био прекинут.

Село Павловац помиње се у више наврата почетком XVIII столећа. Наиме, на карти насталој после закључења Пожаревачког мира 1718. године, уписано је село Ptavlovze,[12] док се у извештају Митрополији Београдској из 1735. године помињу само Павловци.[13] Ново поглавље у прошлости Павловца започело је у првој половини XVIII столећа. О изгледу цркве записане су углавном опште напомене. Јоаким Вујић је истакао: „На планини Космају находе се три пута у древно време од свирепи Турака попаљена и до основанија порушена манастира, у којима служба Божија више не приноси се; от којих перви зове се Тресија, други Кастаљан, а трећи Павловац".[14]

По казивању мештана данашње Корићице око 1870. године очишћен је шут, тако да су ученији посетиоци могли неометано обилазити унутрашњост цркве.[15] Тако је Милан Ђ. Милићевић забележио да „у околини Космаја на југоисточној му страни, у селу Корићица има стара нека црква Павловац"[16] док је сликар Ђорђе Миловановић аутор првих цртежа цркве (сл. 2).[17]

Новим подацима је резултовало XX столеће. Иницијатор нових сазнања о рушевинама манастира је „рад на проучавању старосрпских монументалних старина"[18] знаменитог историчара уметности Владимира Петковића и архитекте Константина Јовановића. Поред фотографског и техничког снимања цркве, Јовановић је установио да је црква „типскога облика XV века: триконхос са полигоналним апсидама и једним кубетом са високим тамбуром, које почива на призиданим ступцима".[19] Иако наводи неколико недовољно поузданих података, што је последица недовољне истражености локалитета, Јовановић је уз паралеле са Руденицом и црквом на Старом гробљу у Смедереву, указао и на изузетну прецизност у обради конструктивних елемената.[20]

---

12 Langer *1718*; карта је публикована у Јовановић 1908: 180.

13 Руварац 1905: 150. Исте 1735. године се у селу Павловац помиње кнез Петко и четрдесет домаћинстава која припадају селу. Васић: 1928, 156.

14 Вујић 1902: 121.

15 Овај податак поменуо је Марко Поповић у Дневнику ископавања 1973-1974. Дневник се чува у Заводу за заштиту споменика културе града Београда. В. напомену 47.

16 Милићевић 1876: 65.

17 Као сликар који се нарочито посветио етнографским истраживањима, Ђорђе Миловановић је почев од 5. јула 1879. године истраживао Космајски Срез, када су и настали цртежи цркве у Павловцу и Тресијама. Захваљујем Јелени Межински - Миловановић која ми је омогућила увид у документацију Уметничке збирке у Галерији САНУ.

18 Васић 1909: 172.

19 Јовановић 1908: 174.

20 Јовановић 1908: 178.

Боравак Габријел Мијеа у Србији значајно је допринео продубљенијим разматрањима токова српске средњовековне уметности. Упркос посматрању моравске архитектуре кроз призму еволутивног тока, Мије је изложио и мишљење да „les textes nous montrent Etienne aidant les moines a construire, en 1399, a Saint Etienne, pres d' Aleksinac, ou bien, vers la fin de sa vie, sur la Dalsa, au sud de Tuman. Ils mentionnent aussi Braljina, *Pavlovac*"[21] (курзив Ј. С. Ћирић). Други међународни Византолошки конгрес одржан у Београду 1927. године деловао је подстицајно на проучавање српске средњовековне уметности. Овом догађају претходиле су бројне „научне експедиције". Од нарочитог значаја је експедиција Народног музеја „образована у септембру месецу 1925. године",[22] у настојању сакупљања документације о Каленићу, Љубостињи, Наупари, Велуђу и Св. Роману код Ђуниса. Иако се у првим извештајима Павловац не помиње, Жарко Татић један од чланова експедиције 1925. године, не само да је поменуо да је учествовао „у више екскурзија" већ је и објавио допуњене и исправљене техничке снимке цркве (сл. 3).[23] Претпоставку Константина Јовановића да је припрата „призидана врло вероватно у доба Пећске Патријаршије",[24] Татић је исправио указујући да се „чак и на фотографији види јасно да су зидови припрате и цркве у органској вези, дакле једновремено зидани".[25]

Анализирајући архитектуру цркве, колико је затечено стање локалитета то омогућавало, Татић је истовремено указао на недовољну утемељеност мишљења да су архиволте певничких апсида „приликом обнове ишчезле заједно са стубићима који су их носили" као и да је „спољашност готово потпуно уништена доцнијом обновом, када су редови опеке и тесаника замењени неправилно тесаним и полутесаним тесаницима".[26] У приказу Татићеве књиге, објављеном у једном од тада најугледнијих часописа „Српски књижевни гласник", Ђурђе Бошковић је истакао: „Задржимо се најзад на последњој студији, на монографији о Павловцу под Космајем. Тачно снимити ову рушевину, а још више дати тачан цртеж њеног прво-битног изгледа, - нема сумње да је тежак посао. Г. Татић га е, међутим, до краја извео. Једино се не могу сложити са његовом реконструкцијом нартекса, коју Г. Татић правда тиме што му је основа правоугаона (..). И ако међутим припрата има овакву основу, тешко да је била пресведена једним крстастим сводом, прво зато што нам таква решења

21 Millet 1919: 36.
22 Татић 1926: 339.
23 Татић 1925: 3-9 (= Татић 1929: 257-265).
24 Јовановић 1908: 174.
25 Татић 1925: 4, нап. 1.
26 Јовановић 1908:, 176, 177.

до сада нису позната, а друго што код многих цркава Лазареве епохе, које имају исту основу, наилазимо на куполу или торањ“. [27]

У знаменитом делу „Жича и Лазарица“ Милоје М. Васић забележио је драгоцена запажања. Уз поређење са црквом на Старом гробљу у Смедереву, Васић је успоставио сличности основа цркве у Павловцу и Лазарице. Истичући да је једина разлика између цркава „низак коцкасти тамбур на цркви у Павловцу, који је на Лазарици украшен шта више и посебним архиволтама“,[28] Васић је указао на неопходност проучавања споменика понаособ.

Као члан Комисије за чување старих споменика Ђурђе Бошковић је истакао: „Комисија за чување старих споменика, у свом предлогу, предвидела је кредит за радове на Павловцу из буџета Министарства финансија за 1937.-1938. годину. Средства нису одобрена” (сл. 4).[29]

Током шесте деценије XX столећа опште податке о цркви навео је најпре Владимир Петковић,[30] потом Алекандар Дероко који је сврстава у ред „најглавнијих споменика моравске стилске групе“.[31]

Стање које су затекли први истраживачи „српских старина“ остало је готово непромењено све до 1967. године када су у сарадњи Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду, Завода за заштиту споменика у Крагујевцу и Одбора за заштиту манастира Павловац, започети први радови на цркви и у њеном непосредном окружењу.[32] Радови који су претходили изради Елабората о конзерваторским захватима које је требало предузети резултирали су подацима да је црква подигнута на месту касноримске некрополе, а утврђена је и тачна основа цркве.[33]

Систематска археолошка ископавања манастирског комплекса започета 1973. године спровођена су готово до краја девете деценије XX столећа. У том интервалу је, уз утврђивање средњовековног нивоа терена, манастирски комплекс датован у прву четвртину XV столећа.[34]

---

27 Бошковић 1929: 127-132.

28 Васић 1909: 156.

29 Бошковић 1939: 368.
Око 1940. године датује се и Бошковићева необјављена белешка „Павловац? Земен? Руденица? Павлица? Сисојевац? – имитација зидања бојом на малтеру?“. Велику захвалност дугујем др Весни Бикић, научном саветнику Археолошког института САНУ, која ми је омогућила увид у до сада необјављену документацију Ђурђа Бошковића.

30 Петковић 1950: 240.

31 Дероко 1953: 215, 243.

32 Радовима је руководила Оливера Марковић архитекта конзерватор у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду. Извођење радова надзирао је археолог Димитрије Мадас директор Завода за заштиту споменика културе у Крагујевцу.

33 Мадас 1969: 190.

34 Објављене резултате истраживања наводимо хронолошким редом: Popović 1973: 125-127; Popović 1974: 132; Бајаловић Хаџи – Пешић 1977: 88-89; Mojsilović 1977: 119-121; Mojsilović 1978: 138-140; Поповић 1979: 75-81 (= Археолошка истраживања Крушевца

Археолошким ископавањима утврђена је диспозиција грађевина манастирског комплекса. Северно од цркве пронађени су остаци грађевине која је имала првобитно приземље и спрат, вероватно резиденцијалне намене (сл.1).[35] Том приликом пронађени су и остаци камене бифоре која је првобитно била једна у низу пласираних на спратном делу грађевине.[36] Зидовима од ломљеног камена грађевина је подељена на три одељења правоугаоних, неједнаких димензија. Велика просторија у приземљу, у коју се улазило са трема и која комуницира са мањим одељењем на северозападној страни, вероватно је коришћена као остава.[37] С обзиром да је на јужној половини грађевине и испред ње пронађена сразмерно велика количина фрагмената прозорских отвора и портала, претпостављено је да су се они морали налазити управо на главној фасади окренутој према цркви.[38]

Грађевина зидана полуобрађеним каменом пронађена јужно од цркве коришћена је као трпезарија (сл.5). Првобитно спратна грађевина састојала се од две просторне јединице у темељима. Већа просторија је краћом страном усмерена у правцу исток – запад. Уз западни зид ове просторије је просторија правоугаоне основе усмерена краћом страном у правцу север – југ. Испред мање просторије налазио се трем, на страни према цркви. У ту просторију се улазило кроз врата полукружног облика. Претпоставља се да су се у западном делу спрата и приземљу налазиле монашке ћелије. Трпезарија се налазила на спрату, где је постављен и камин са профилисаним конзолама. Остало је мање запажено да су на конзолама камина пронађеног у Павловцу исклесани мотиви једнакостраничног троугла. Идентичан мотив налази се на ступцу у кухињском простору манастирског комплекса, затим на кухињској бифори у манастиру Кастаљан, вратима у комплексу београдске Митро-полије из доба деспота Стефана Лазаревића и на бифорама тзв. Малог града у Смедереву. Током ископавања пронађени су и фрагменти правоугаоних прозорских отвора, као и лучних отвора улаза.[39]

и Моравске Србије, Београд 1980, 75-81); Поповић 1981: 115-125; Мојсиловић 1981: 127-146; Вуловић 2002: 129 - 139.

35 Остаци ове грађевине назирали су се још 1967. године. Мадас 1969: 191. Током ископавања 1973. године одређене су њене приближне димензије 9x12м као и остаци камене пластике. Popović 1973: 125-127. Године 1977. је настављено са спровођењем сондажних радова код североисточног дела грађевине чиме се дошло до средњовековног културног слоја. Утврђено је и да је источни зид грађевине фундиран на стени. Mojsilović 1978: 140; иста 1994: 139-140.

36 Фотографија бифоре објављена је у: Поповић 1994: сл.129.

37 Премда је источни зид ове грађевине фундиран на стени, претпостављено је да је изнад ње „bila komunikacija koja je služila da poveže unutrašnji manastirski prostor sa izvorištem – danas pomereno dublje u severnu zonu – koja se nalazila na prostoru u severnom sektoru“. Мојсиловић 1978: 140.

38 Мојсиловић 1981: 140. Комуникација овог типа усмерена је по правилу према храму.

39 Поповић 1994: 273.

Последња грађевина у низу са јужне стране имала је функцију кухиње (сл.6). Просторно је конципована као правоугаона приземна грађевина уз коју се налазила вероватно остава засведена сегментним полуобличастим сводом. Уз унутрашњу страну источног зида налазило се велико огњиште и правоугаоно ложиште у оквиру конструкције за одвођење дима. Сачувани су и стубови који су носили лукове прислоњене на источни зид кухиње. Данас није сачувана западна страна грађевине на којој су се налазили прозорски отвори и врата.[40]

Главну координату у утврђивању структуре манастирског комплекса представља црква.

У историјско-уметничкој литератури су упркос разматрању архитектуре манастирског комплекса, недовољно анализиране одлике архитектуре цркве. Стога ћемо нашу пажњу преусмерити на језгро манастирског комплекса, цркву и њено обликовање као засебан архитектонски проблем.

Манастирска црква посвећена св. Николи (сл.7) конципована је као црква сажете триконхалне основе са куполом и истовремено изграђеном припратом. [41] Подужна оса цркве оријентисана је у правцу запад – исток. На западној страни налази се плитки правоугаони травеј дужине 2.59 м који заједно са поткуполним простором од 2.93 м^2 обликује наос. На источној страни плитки правоугаони травеј такође образује олтарски простор (сл.8).

Трочлани организам олтарског простора сачињавају у средини олтарска апсида полукружна споља и изнутра,[42] и изнутра на северној страни ниша проскомидије коју у геометријском смислу чини четвртина кружнице и јужно ђаконикон са полукружном нишом. Бочне конхе, конструисане у оси са поткуполним простором, изнутра су полукружног а споља полигоналног облика.[43] Распон апсида је 4.44 м. Наос је одвојен од првобитне припрате масивним зидом у чијем средишту се налази камени портал.

---

40 Поповић 281.

41 Припрата је данас сачувана у нивоу темеља, а није реконструисана услед недостатка података о њеном првобитном изгледу. Вуловић 2002: 129-139.

42 Иако је на техничким снимцима представљена полигонална апсида, Татић у тексту напомиње „На источној страни налази се *полукружна абсида*“. (курзив Ј. С. Ћирић). То је уочено вероватно непосредно пре објављивања текста, стога је грешка забележена на терену могла бити исправљена. Облик апсиде коначно је утврђен 1967. године. Мадас 1969: 189-191.

43 Да је пречник бочних конхи сразмеран ширини поткуполног простора уп. Татић 1925: 4. Током археолошких ископавања 1973. године утврђена је ширина од 293 cm. Popović 1973: 125-127. Треба приметити да је источна апсида нешто већег пречника, а истовремено је нижа од бочних. Разлог томе требало би тражити у недостатку простора за њено развијање, као и у близини падине.

Горња конструкција цркве је резултат конзерваторско-рестаураторских радова. Конструктивно решење куполе реализовано је на основу података претходних истраживача, пре свега Татићевих техничких снимака. Горњу конструкцију сачињавају полуобличасти сводови над источним и западним травејем, полукалоте над бочним конхама и купола. Иако код већине цркава које припадају истој хронолошкој и типолошкој равни, полуобличасти сводови носе конструкцију куполе, овде је примењена атипична конструкција. Наиме, у поткуполном простору разапета су четири лука између пиластара који формирају квадрат.[44] Као својеврсну замену за капителе пиластара на којима почива купола, градитељи су употребили горњу ивицу хоризонталног венца у цркви.[45] Преко пандантифа из квадратног облика поткуполног простора начињен је прелаз у цилиндрично постоље на којем је конструисана купола осмостраног тамбура. Иако је у питању простор малих размера, унутрашње површине зидова изведене су у складу са основном концепцијом постојеће структуре храма.[46]

Црква је у унутрашњости првобитно била покривена фрескма изведеним на подлози од танког креча дебљине 2-3mm.[47] Зидана је ситно-

---

44 Константин Јовановић у оваквој конструкцији налази тежњу „за ексцентричношћу код иначе паралелних лукова", али напомиње и да је та „појава доста честа нарочито код Деспотових задужбина". Јовановић 1908: 178. Интересантно је да је на западној страни југоисточног пиластра формирана ниша квадратне основе. Слично је и на североисточном пиластру само што је ниша мањих димензија и налази се на источној страни, у олтарском простору.

45 Татић је приметио да главни луци „потпуно висе над кордон – венцем који их подухвата". Татић 1925: 5. После Татића хоризонтални венац фотографски је забележио Ђурђе Бошковић око 1948.године. Поменуте делове конструктивног система снимио је и академик Гојко Суботић 1968. године за потребе архива Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Ознаке негатива: L 170/8, L 170/9, L 170/10, L 170/11, L 170/12. Захваљујем др Смиљки Габелић научном саветнику у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду која ми је омогућила увид у контакт копије.

46 Упркос стању цркве коју је затекао, Јовановић наводи да унутрашњост одражава „слику ређе грађевинске вештине, која овде тријумфује у чистоти и прецизности". Јовановић 1908: 177. Жарко Татић наглашава да је распоред површина изведен „без погрешака и потпуно зналачки". Татић 1925: 4.

47 Остаци живописа уочени су раније. Јовановић 1925: 178. Такође, Татић истиче „Интересантно је и врло необично што је унутрашњост цркве, иако није била малтерисана, ипак била живописана. На зидовима се где – где, врло ретко, виде само врло мали фрагменти живописа, али на малтеру уобичајене дебљине, већ и на танком слоју креча од 2-3 mm". Татић 1925: 8. Током археолошких ископавања 1973. и 1974. године откривено је нешто више података о фреско сликарству. Овде наводимо део извештаја из археолошког дневника: „Prilikom sistematskih iskopavanja vršenih 1973. i 1974. g. otkriveno je u šutu oko 300 kom. sitnijih fragmenata fresko maltera na ostacima živopisa. Fragmenti su otkriveni na prostoru zapadnog traveja i priprate crkve u sloju ispod nivoa na kome se nalazio nekadašnji pod. U zapadnom traveju fragmenti su otkriveni u sloju do dubine od 30 cm ispod prvobitne nivelete poda. U priprati fragmenti fresaka su nalaženi na maloj površini uz njen istočni zid do dubine od 60 cm od nivoa praga. (..) Godine 1967. Zavod za zaštitu spomenika kulture iz Kragujevca radi preduzimanja hitnih konzervatorskih zahvata na crkvi preduzeo je raščišćavanje

зрним пешчаром, кречњаком, сигом и серпентином, док су спољне површине зидова изведене од ломљеног и притесаног камена.[48] Када је реч о техници зидања, чини се да се она може више наслутити са старијег фотографског материјала. Примећује се да је храм у доњој зони зидан већим правоугаоним комадима камена, нарочито до висине окулуса, док су нешто мањи уломци камена. Поменути цртеж (сл.2) који је сликар Ђорђе Миловановић нацртао 1879. године значајан је због представе прочеља где су такође приказани велики правоугаони тесаници камена који готово да деле храм на две зоне. На цртежу је такође приказана и ниша изнад портала. Миловановић је нацртао нишу правоугаоног облика, док је данас реконструисана полукружно.[49] Дебљина зидова се креће у опсегу од 70 до 100 cm. Појава тзв. lapis rediviva, односно сполије, констатована је на два места. Данас се препознају сполија у доњем регистру југозападне стране храма на којој се назиру делови натписа (слика 9) и сполија правоугаоног облика са удубљеним средишњим делом на спољашној страни северног зида источног травеја (сл.10).[50]

---

unutrašnjosti crkve od šuta. Tom prilikom su ponovo sa šutom izbačeni i fragmenti živopisa. Imajući napred izloženo u vidu može se zaključiti da fragmenti otkriveni prilikom iskopavanja 1973. g. predstavljaju poslednje očuvane ostatke živopisa crkve. Mesto njihovog nalaza ispod nivoa poda je rezultat prekopavanja koja su vršena početkom ovoga veka u cilju traženja blaga. Danas na zidovima crkve postoji očuvan samo jedan fragment živopisa veličine 1 dm^2 u niši proskomidije. Tragovi boje sa tamnim slojem maltera nalaze se i na portalu crkve. Prema pričanju meštana krajem prošlog veka su još uvek postojale očuvane male površine živopisa na zidovima crkve". Археолошки дневник ископавања организованих 1973. и 1974. налази се у Документационом центру Завода за заштиту споменика културе града Београда. Фрагменти фресака пронађени у шуту чувају се у фонду Галерије фресака Народног музеја у Београду. У питању је неколико уломака међу којима је и један уломак малих димензија где се виде десно око, половина левог, део носа и чело. На основу поменутих фрагмената, иако малих димензија, може се уочити да је лик пажљиво нацртан потом сликан, инкарнат је моделован окером са белим акцентима. Стародубцев 2007: 215.

48 Вероватно је одговарајућа количина грађевинског материјала добијена приликом формирања платоа на којем је изграђен манастирски комплекс.

49 Податак који је Миловановић забележио покреће питање првобитног облика нише.

50 Извесно је да употреба поменутих сполија може бити у вези са својеврсним показивањем уважавања претходног култног места. В. Alchermes 1994: 167-178; о појави сполизације на средњовековним грађевинама зарад указивања поштовања према римском наслеђу, али не и активном ангажовању римског наслеђа у градитељству. Kinney 2001: 138-161.
Непознато је да ли су сполије као на северној страни Павловца фреквентно коришћене. Једна готово идентична сполија уграђена је између нише проскомидије и олтарске апсиде цркве св. Димитрија у Прилепу (слика 10, лево), што отвара питање да ли је евентуално сполија са удубљеним средиштем попут кадице коришћена тенденциозно на источној страни цркава. Она је вероватно употребљена да нагласи тзв.varietas у контексту култног места, али остаје непознато да ли је имала одговарајућу канонску функцију.
Непознато је и којем културном хоризонту припада сполија на југозападној страни. Иако у својим белешкама не помиње ову сполију, Ђурђе Бошковић је исту фотографисао око 1948. године. Поменимо да је Марко Поповић на сполији прочитао реч knez која се данас не може прочитати. Уп. Поповић 1981: 119. Питање је да ли би се прочитана

Од елемената другостепене архитектуре могу се издвојити монофора олтарске апсиде, четири окулуса на бочним странама грађевине, рестауриране колонете на саставима страница тамбура и осам монофора на тамбуру. Такође, на каменој греди изнад надвратника портала издвајају се розете, од којих је само она на северној страни греде очувана у потпуности, у средини је очувана до пола, а на јужној страни греде није сачувана. Цртеж розете у средини идентичан је мотиву исклесаном на каменом блоку на југоисточној страни припрате (сл.11).

Колонете на саставима страница тамбура реконструисане су у складу са Татићевим техничким снимцима из 1924. године. Захваљујући подужном пресеку цркве који је нацртао Татић, а посебно издвојеним детаљима јужне стране кубета на цртежу, као и цртежу основе кубета на цртежу попречног пресека цркве, реконструисана је купола (сл.12). Колонете су конструисане тако да су у органској вези са угаоним квадерима постављеним иза њих, а необична је појава различито канелираних стабала колонета које су изведене на основу Татићевих података. Стога не остаје без значаја Татићева констатација да „главе стубића нису сачуване, али се, вероватно још могу наћи у гомили рушевина, јер материјал није био разношен. Стопе њихове састављене су из по шест малих пантљика – торуса, који се нижу један на други у круг, проширујући се на доле, до плинте такође обле“.[51] Од укупно осам колонета, четири имају глатку спољну обраду, две имају узане канелуре троугаоног пресека и две имају вертикално усечене канелуре. На овом месту треба напоменути да су на Татићевом цртежу приказане три колонете и то: са канелурама троугаоног пресека, вертикално усеченим канелурама и колонета без канелура.

С тим у вези, методолошки недостатак у подацима које је објавио Жарко Татић пре свега се може уочити у његовој констатацији да мате-

---

реч могла повезати са кнезом Петком који се помиње 1735. године се у селу Павловац. Руварац 1905: 150.

Након шест деценија, натпис се, као што је поменуто, врло тешко ишчитава. Вероватно је сполија део надгробне плоче неког од сахрањених у првобитној некрополи. Данас се на плочи јасно могу ишчитати једино слова „**м**“„**о**“„**ѕ** “. Уградње надгробних плоча је свакако било на овим просторима, а као пример ћемо навести сличан случај у оближњем Кастађану где је уз улаз у трпезарију био узидан фрагмент надгробне плоче на којој је забележено да је година смрти покојника 1322. година и да је „био унук“. Неочувани текст оставља нас без податка о имену деде сахрањеног, те не можемо сазнати ко је у том периоду имао властелинство на источном делу Космаја и ко је изградио на њему цркву. Уп. Томовић 1974: 48; Марјановић Вујовић 1980: 86.

51 Татић 1925: 7. Током ископавања 1967. године непосредно поред јужне конхе пронађене су две стопе колонета. У извештају насталом тим поводом наведено је да стопе имају пет прстенастих канелура, иако је Татић раније нагласио да имају шест канелура. Уз две стопе пронађени су и фрагмент стуба олтарске преграде, фрагмент плоче часне трпезе и фрагменти допрозорника и надпрозорника једноделних прозора. Мадас 1964: 190.

ријал није разношен. Наиме, уколико је и раније било познато да су мештани очистили цркву од остатака шута, могло би се претпоставити да су се у избаченом материјалу уз делове фреско малтера налазили и делови урушеног кровног покривача.

Рашчишћавањем шута оштећено је стање локалитета тако да се не може утврдити да ли су се у њему евентуално налазили остаци слепих аркада на конхама. Остаје непознато да ли је у шуту могло бити остатака елемената куполе. Сходно томе, доводи се у питање оправданост распоређивања колонета тако да се три представљена типа колонета наизменично смењују,[52] као и оправданост пласирања мотива својеврсног шаховског поља непосредно изнад монофора тамбура куполе особито што то није незначено на цртежима Ђорђа Миловановића као ни на техничким снимцима Жарка Татића.[53]

Да су се у историографији наводили углавном општи подаци о архитектури цркве Св. Николе указује и мишљење да су „розете напустиле своје архитектонски логично место које су имале у оквиру декоративног система уобичајеног на стилски зрелим моравским црквама раног периода“[54] или да се налазе „у зони где се у моравској школи розете не отварају“.[55]

Увидом у досадашња испитивања закључује се да окулуси на фасадама цркве у Павловцу нису детаљније разматрани.[56] Изузетно, Наде-

---

52 Посматрано са источне стране, у правцу сказаљке на сату, прва у низу је североисточна колонета са вертикалним усецима, потом обла и најзад колонета са канелурама троугаоног пресека. Такав распоред се понавља и на западној страни с тим што се колонета са канелурама троугаоног пресека налази на јужној страни. Идентичну симетрију градитељ је применио и на бочним странама храма, али је распоред у односу на источну и западну страну инверзан: колонета са канелурама троугаоног пресека, обла, потом са вертикалним усецима. Инверзија је у овом случају примењена зарад добијања идентичне геометријске слике куполе са свих страна, као и слику источне фасаде. Примењено је начело симетрије, једно од основних начела у византијској градитељској пракси.
Корać 1999: 99-104; Ousterhout 1999: 70.
Недостатак материјалних налаза непремостива је тешкоћа у доношењу прецизнијих података о куполи, тако да се не може утврдити да ли су се првобитно на тамбуру налазили само три типа колонета која су нам данас позната или их је можда могло бити више.

53 На проблеме обнове тамбура храма осврнула се конзерватор Мила Вуловић. Вуловић 2002: 136. Иако су наведене техничке појединости, у тексту није наведена тачна година спровођења радова на обнови тамбура. Истакнуто је да: „ Што се тиче обнове тамбура, ту се стекао низ проблема, јер и поред података како је могао да изгледа, ипак је његов завршни део био непознаница. Уз пажљиву архитектонску анализу фрагмента завршног венца, нађеног током археолошких ископавања, показало се да он заклапа угао осмостраног тамбура, па је то значило да је венац хоризонталан. Аналогно уобичајеним решењима, по којима су капители угаоних колонета тамбура били повезани слепим аркадама, отворена је могућност да се овај тамбур обнови.” Вуловић 2002: 136.

54 Ристић 1996: 200.

55 Вуловић 2002: 131.

56 На техничким снимцима насталим 1973. и 1974. године убележене су димензије зидова, али нигде нису забележене димензије окулуса.

жда Катанић је, говорећи о окулусу на јужном зиду храма, истакла да „Тордирано уже које је оивичавало окулус, овде се да само наслутити, али од њега није остао ниједан фрагмент сем отиска у оригиналној ивици окулуса. Из тордираног ужета полазиле су преплетне траке, али су сачувана три сувише мала детаља да би се било шта одређеније о њима могло рећи“.[57] У поступку размеравања окулуса (сл.13) разликовали смо фрагменте тзв. заглавља окулуса, полазишта преплетних трака и фрагменте мотива полулиста.[58]

По хоризонталној оси окулус је пречника 124 cm, а по вертикалној 122 cm. Унутрашња ивица спољашњег оквира окулуса је пречника 82 cm, а унутрашњи оквир је 65 cm. Ширина спољашњег оквира је 35 cm. На горњем заглављу дужине запажају се усеци који обележавају полазишта преплетних трака. Полазишта камених трака смењују се на 5, потом на 3, на 4 cm, потом опет на 3 и 5 cm. Усек ширине 4 cm вероватно представља размак између две траке које су полазиле са леве и десне стране. Још увек није могуће говорити о типу преплетног варијетета. Могућностима реконструкције највише одговара мотив полулиста на доњем, источном сегменту јужног окулуса. Полулист је приближне дужине 13 cm. Прва и последња латица су нешто мање, приближно 2.5 cm, а две у средини су око 3.5 cm. Размак од прве латице горњег источног полулиста до прве латице доњег источног полулиста је 28 cm. Раздаљина и смењивање полулистова и остатака преплетних трака указују на претпоставку да је окулус првобитно имао четири дијагонално размештена мотива полулиста између којих су из по две незнатно удаљене тачке полазиле преплетне траке.

Интересантан је податак да је 1946. године Ђурђе Бошковић размеравао окулусе на цркви на Старом смедеревском гробљу.[59] Трагом података које је Бошковић том приликом забележио на једном цртежу,[60] размеравали смо и окулусе на бочним конхама цркве у Смедереву. На јужном окулусу (сл.14) сачувани су уз мотив тордираног ужета и полулистови који су сразмерни полулистовима на окулусу јужног зида западног травеја у Павловцу.

Поређењем димензија окулуса цркве у Павловцу са окулусима на бочним конхама цркве на Старом гробљу у Смедереву може се закључити да су по градитељском проседеу, атељеи у непосредној околини Београда

57 Катанић 1988: 230.

58 Резултати су само делимично објављени у: Ћирић 2006: 87 - 88.

59 Камени блок из којег је изрезан окулус олтарске апсиде цркве у Смедереву сразмеран је пречнику окулуса у Павловцу, посматрано од унутрашње ивице спољашњег оквира. Пречник оба окулуса је приближно 65 cm.

60 Цртеж се чува у Легату Ђурђа Бошковића у Археолошком институту САНУ; кутија Моравске цркве, фасцикла црква на Старом гробљу у Смедереву.

били блиски атељеима градитеља који су учествовали у изградњи смедеревског града.

Посебно место у декоративном систему цркве у Павловцу припада порталу на западној страни. Надвратник портала чине три оквира ширине приближно 4 cm. Током археолошких ископавања 1981. године пронађен је и фрагмент довратника са представом јелена.[61] На косо засеченој греди изнад надвратника (сл.11) првобитно су се налазиле три, а данас је сачувана у целости једна розета на северној страни греде и трећина розете у средини.[62] На северној и делимично на јужној страни греде сачували су се трагови боје. Првобитно је греда имала бордуру тамно црвене боје, уз њу је насликана бела узана трака, а унутрашњост је бојена плавом бојом.[63] Розете су бојене наизменично црвеном и плавом бојом. У историографији је заступљено мишљење да розете имају шестолатичне цветове и да тај мотив „представља минијатурни украс који се налази на деловима јужног и западног зида припрате".[64] Одатле би проистекао закључак да је у питању идентичан мотив. Међутим опису розете са шестолатичним цветовима одговара само розета на средини греде,[65] док је она на северној страни греде комбинација четири осмолатична и пет четворолатичних цветова.[66] Дакле, једино цртеж розете у средини одговара мотиву на каменим блоковима на југоисточној страни.

Уз обазривост у вези са питањем да ли је конструкција западног портала првобитна или је резултат накнадних измена о којима нису

61 Поповић 1981: 121, нап. 19. Није без значаја да се на овом подручју урезана представа јелена појављује на плочи часне трпезе у Кастељану и у подножју кенотафа деспота Стефана Лазаревића у Црквинама. Овакве урезане представе су део религиозног менталитета византијског света и углавном је заступљено мишљење да се „односе на покојнике укопане око цркве". Ердељан 2000: 296.

62 Фрагменти треће розете који су се налазили у унутрашњости цркве, пронађени током ископавања 1973. и 1974. године, чувају се у Музеју града Београда. Розете је узгредно поменула Бајаловић Хаџи – Пешић 2001: 254.

63 Остаци плаве боје видљиви су непосредно уз розету на северној страни греде.

64 Катанић 1988: 230. Поменути украс израђен је на биохемијском седименту. Претрпео је велики степен девастације. Интересантно је да се на старијим снимцима види да је очуван готово у потпуности. Остало је назапажено да овај камен има у средини удубљење правоугаоног пресека које га дели по вертикали. На горњој страни се запажају фосилни остаци шкољки. Камени блокови су вероватно дислоцирани са првобитног места приликом уградње надгробне плоче – сполије испод њих. Такође на истом камену, на горњој страни налази се урезано неколико клесарских знакова од којих се препознају симбол пешчаног сата и троугла, што су чести симболи градитељског позива. Опширније о клесарским знацима: Ненадовић 2003: 45, 76.

65 Иако је сачуван само доњи регистар розете, сачувано је довољно да би се закључило да је ова розета имала, по хоризонталној оси, распоређена два шестолатична цвета на крајевима и три у средини.

66 Розета има укупно шеснаест поља. Оваква геометријска слика розете добијена је поделом на четири регистра по хоризонталној и вертикалној оси. Додатном дијагоналном поделом добијен је мотив осмолатичног цвета, односно четворолатичног цвета у мањем пољу исцртане мреже.

сачувани писани подаци, треба указати и на забуне у вези са хронолошким одређењем овог мотива. У литератури је истакнуто да су у питању облици „пренети с дрвених грађевина на камене грађевинске делове“,[67] затим да „ове врсте орнамената у доба самосталностис није било“[68] или да розете „могу имати далеке аналогије са ажурираним розетама са истим мотивом на Лазарици, али би се, ипак с оваквом обрадом пре могле упоредити с честим мотивом обилато коришћеним у турској пластици“.[69] Са друге стране Бранислав Вуловић је разматрајући камену пластику Раванице, као паралелу поменуо Рђавац у чијем скулпторалном ансамблу поменути комади камене пластике „остављају утисак све већег приближавања стилу моравске пластике“.[70]

Најзад, Марија Бајаловић Хаџи-Пешић сличне мотиве опрезно тумачи као мотиве који „пружају пример орнамента византијског порекла, широко распрострањеног на нашим просторима и дуго горишћеног у разним облицима и техникама рада“.[71]

Не упуштајући се у иконолошка разматрања розета на греди изнад надвратника портала цркве у Павловцу[72] закључује се да шестолатична

---

67 Јовановић 1908: 177.

68 Розете овог типа појављују се на јужној страни испод кровног венца цркве Св. Ђорђа у Бањанима, у близини цркве Св. Никите у Чучеру код Скопља. Сличан мотив се појављује и у цркви Св. Ђорђа у Младом Нагоричину. Суботић 1985: 135-161.

69 Катанић 1988: 230, 244. Мишљење да је у питању мотив карактеристичан за пластику из времена турске власти заступа и архитекта конзерватор Милка Чанак Медић. Чанак Медић 1979: 537-540.

70 Вуловић 1966: 116.

71 Бајаловић Хаџи – Пешић: 2001: 254. Ово тумачење је истовремено и најтачније. Наиме, мотив шестолатичног цвета појављује се у католикону Хиландара у виду сполије са Немањине цркве, на северној страни капитела јужне певничке трифоре. Кораћ 1985: 167, сл. 15, сл. 16, сл. 20; Ненадовић 1997: 26, сл. 11. Мотив шестолатичног света налази се и на надпрозорнику северног прозора – такође из дванаестог века – на западној страни хиландарског ексонартекса. Ненадовић С., *Осам векова Хиландара*, сл. 24. На кивоту архиепископа Никодима у Пећкој патријаршији такође се појављују шестолатичне розете. Филиповић 1983: 75-94. Шестолатичну розету у кругу тумачио је Јанко Магловски називајући је једним од четири цвета хришћанства. Магловски 1998: 55-71.
На територији византијске престонице треба подсетити на пример цркве св. Теодора, данас Килисе џамија. На северној страни западног прочеља цркве, између стубова тривилона постављене су парапетне плоче на којима се појављује мотив шестолатичног цвета. Krautheimer 1984[4], 362-364.
Посебне примере представљају шестолатичне розете у манастиру Ресава. Појављују се на источној страни надвратника улаза у јужну конху, као и на двема конзолама испод кровног венца прочеља. Розете нису дакле првобитне, али није познато да ли понављају првобитне мотиве и које је њихово значење на поменутим местима. Познато је да је припрата обновљена после експлозије барута који је аустријска војска одлагала у простору припрате. Натпис да су припрату обновили Јован и Јанићије Константиновић забележио је Стојановић Љ., нав. дело, 100. Употребу и датовање розета у Ресави треба у будућности детаљније испитати. Узгредно их помиње Тодић 1995: 49.

72 Таква тумачења би подразумевала шири оквир истраживања. Подробнија испитивања о мотивима пласираним на портале цркава Моравске Србије тек предстоје.

розета не само да не представља новитет у каменој пластици у доба турске власти, већ је неретко заступљен мотив у архитектонском украсу византијског света.[73]

Када је просторни план Павловца у питању, аналогија коју је давне 1908. године уочио архитекта Константин Јовановић да црква „јако опомиње на Руденицу, а још више на Ђурђеву цркву у Смедереву“[74] остала је актуелна до данас. Посебно је Милоје Васић истакао да је „протомајстор цркве у Павловцу“ имао „претходника у протомајстору Руденице“,[75] као и то да се „упоређујући основу цркве у Павловцу с остатком цркве у Смедереву види да се оне ни у чему битно не разликују“.[76]

Васић је уочио и да „источна и западна архиволта под кубетом, у цркви у Смедереву, имају исту висину са сводом, докле су те архиволте, у цркви у Павловцу, ниже од свода брода“.[77] Жарко Татић је такође приметио сличност цркве у Павловцу са смедеревском црквом на Старом гробљу. Он напомиње да је облик смедеревске цркве „готово истоветан облику примењеном у Павловцу“,[78] али са друге стране упућује низ примедби на рачун Васићевих ставова о кровној конструкцији смедеревске цркве.[79] Истини за вољу, најизраженија разлика између очуваних првобитних делова Павловца и смедеревске цркве је полихромија фасада. Црква у Смедереву у горњој зони има пласиране слепе аркаде које почивају на колонетама (сл.15). У доњој зони су прозорски отвори од којих су три округла постављена на бочним и олтарској апсиди. Уз податак да је основа цркве у Смедереву идентична основи и димензијама Павловца показали смо да су и прозори на бочним конхама истих димензија. Иако облик преплета остаје само хипотеза извесно је да су розете биле сличног проседеа, с тим што су розете цркве у Смедереву имале првобитно шест полулистова распоређених на једнаком растојању, док су розете у Павловцу имале четири полулиста.

О сличностима са Руденицом може се говорити начелно, јер упркос истом хоризонталном плану, Руденица има сачуван у првобитном стању већи ансамбл архитектонског и фреско украса но што је то случај у Павловцу.

Марко Поповић је указао на то да „купола цркве манастира Павловца, која се издваја по своме материјалу и обради, има најближу аналогију

---

73 Генерално говорећи мотив је широко распрострањен у монашким насеобинама византијског света. Такође, не треба заборавити распрострањеност мотива на реверсу византијског новца. Неретко је заступљен на новцу из времена владавине Јована Комнина-Дуке, потом Михаила VIII. Погледати: Morrisson 2003: 173-203.

74 Јовановић 1908: 175.

75 Васић 1928: 156.

76 Васић 1928: 156.

77 Васић 1928: 156.

78 Татић 1930: 55.

79 Татић 1930: 56-62.

са куполом манастира Манасије".[80] Поменута аналогија свакако је оправдана посебно у израженом вертикализму што је својеврсна одлика купола цркава Моравске Србије. У Павловцу је уз округло постоље куполе које је карактеристика задужбина Балшића,[81] реконструисан аркадни низ тамбура који подупиру колонете различито канелираних стабала. Слично решење се појављује на цркви св. Стефана у Копорину, као и у Липовцу истог храмовног посвећења. Слепе аркаде се ломе тачно на саставима страница тамбура и у Павловцу и у Липовцу. Разлике се уочавају у пласирању прозорских отвора на свакој другој страници тамбура. Такође, колонете које подупиру аркаде на тамбуру куполе у Павловцу, изостају у Липовцу. Архитектонска варијација оваквог решења куполе примењена је на куполи цркве у Смедереву

Повезаност са Ресавом не искључује се када су у питању елементи вертикалног моделовања. Наиме, на бифорама цркве св. Тројице у Ресави појављују се различито канелиране колонете,[82] између осталог и троугаоног пресека које постоје и у Павловцу. Треба напоменути да се део колонете са канелурама троугаоног пресека налази једино још сачуван на јужној конхи Раванице коју би у овом случају можда требало посматрати као извор за овакво решење колонета у архитектури Моравске Србије.

С обзиром на то да је манастирски комплекс у Павловцу претрпео висок степен девастације и да нису сачувани историјски подаци, затим делови фасаде са евентуалним остацима слепих аркада или сликаног украса, розете и пре свега недостатак фрескосликарства, немогуће је доћи до поузданијих закључака о ктитору.[83] Изложени подаци из историјско-уметничке литературе, као и нова запажања о појединим детаљима у архитектонском обликовању цркве, представљају допуњену рекапитулацију знања о споменику који је упркос извесним редукцијама везан за водеће токове савремене архитектуре српске Деспотовине.

---

80 Поповић 1979: 80.

81 Историја Црне Горе 1970: 413-436.

82 Стубићи бифора који се данас могу видети на цркви, углавном су резултати конзерваторско рестаураторских радова, али се на основу сачуваних фрагмената пластике поуздано може говорити о њиховом изгледу. Фрагменти камене пластике чувају се у Лапидаријуму манастира Ресава. Срдачно захваљујем Гордани Симић, архитекти конзерватору при Републичком заводу за заштиту споменика културе, која ми је омогућила приступ и фотографисање сачуваних фрагмената камене пластике.

83 Више пута је у литератури о споменику поменуто да је ктитор могао бити припадник властеле или монаштва. Нажалост, услед недостатка података не може се говорити поузданије о ктитору. Једина личност која нам је позната је Ђурађ Зубровић вероватно властелин на чијем је имању у месту званом Глава (данас Црквине у близини Младеновца) погинуо деспот Стефан. Помиње се на надгробном споменику деспоту Стефану Лазаревићу, али нема детаљнијих података о њему да бисмо могли утврдити да ли је имао задужбину на Космају. О кенотафу: Томић 1964 : 26-31.

ЛИТЕРАТУРА

Alchermes 1994

Alchermes J., *Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse,* Dumbarton Oaks Papers, Vol. 48, Dumbarton Oaks.

Бајаловић Хаџи – Пешић 1977

Бајаловић Хаџи-Пешић М., *Средњовековном Београду у походе*, Београд.

Бајаловић Хаџи – Пешић 2001

Бајаловић Хаџи-Пешић М., *Налази хришћанске камене пластике из времена између IV и XVII века на подручју Београда*, ЗНМ, Београд.

Благојевић 1992

Благојевић М., *Град и жупа – међе градскої друштва*, Социјална структура српских градских насеља (XII-XVIII век), Смедерево-Београд.

Бошковић 1929

Бошковић Ђ., *Арх. Жарко М. Татић: „Трагом велике прошлости“*, Српски књижевни гласник, септембар 1929, Београд.

Бошковић 1939

Бошковић Ђ., *Комисија за чување старих споменика*, Југословенски историјски часопис V, 1-2, Љубљана-Загреб.

Бошковић 1956

Бошковић Ђ., *Средњовековне цркве и манастири*, Археолошки споменици и налазишта у Србији II. Централна Србија, Београд.

Бошковић 1980

Бошковић Ђ., *Место Крушевца у систему утврђених градова средњовековне Србије*, Археолошка истраживања Крушевца и Моравске Србије, Београд.

Васић 1909

Васић М., *Народни музеј у 1908.години*, Годишњак СКА XXII, Београд.

Васић 1928

Васић М. М., Жича и Лазарица. Студије из српске уметности Средњега века, Београд.

Веселиновић 1984

Веселиновић А., *Царински систем у доба Деспотовине*, ИГ 1-2, Београд.

Веселиновић 2006

Веселиновић А., Држава српских деспота, Београд.

Вуловић 2002

Вуловић М., *Осврт на проблеме обнове цркве манастира Павловац*, Наслеђе IV, Београд.

Дероко 1953

Дероко А., Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Београд.

Динић 1978

Динић М., *Сребрник крај Сребрнице*, Српске земље у средњем веку, Београд.

Дробњаковић 1930

Дробњаковић Б. М., *Насеља и порекло становника*, СЕЗ 26, Београд.

Ердељан 2000

Ердељан Ј., *Жичка плоча са представом јелена*, Манастир Жича, Краљево.

Ердељан 2006

Ердељан Ј., *Београд као Нови Јерусалим. Размишљање о рецепцији једног топоса у доба деспота Стефана Лазаревића*, ЗРВИ XLIII, Београд.

Ивић – Грковић 1976

Ивић П. – Грковић М., Дечанске хрисовуље, Нови Сад.

Историја Црне Горе књ 2, том 2 1970

Историја Црне Горе књ 2, том 2, Титоград.

Јовановић 1908

Јовановић К., *Две старе цркве у Космају*, Старинар III, Београд.

Катанић 1988

Катанић Н., Декоративна камена пластика моравске школе, Београд.

Kinney 2001

Kinney D., Roman Architectural Spolia: Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 145, No. 2.

Кораћ 1985

Кораћ В., *О традицији у светогорској архитектури*, ЗЛУМС 21, Нови Сад.

Korać 1999

Korać V., *La geometrie des architects Byzantins*. In: Δελτιον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περίοδος Δ τομος Κ Αθήνα, 1999.

Krautheimer 1984[4]

Krautheimer R., Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth.

Langer 1718

Langer, Carte von dem Königreich Servien im Jahre 1718.

Lidov 2004

Lidov, A. M., *Hierotopy. The Creation of Sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history*. In: Hierotopy. The Creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia, ed. by Alexei Lidov, Moscow.

Магловски 1998

Магловски Ј., *Врзино коло-мотив студеничке пластике. Од метафоре ка моделу*, ЗРВИ 37, Београд.

Мадас 1969

Мадас Д., *Радови на цркви манастира Павловца*, Саопштења VIII, Београд.

Марјановић - Вујовић 1980

Марјановић-Вујовић Г., *Манастирски комплекс Кастаљан*, Старинар XXX, Београд.

Millet 1919

Millet G., L' ancient art Serbe. Les églises, Paris.

Милићевић 1876

Милићевић М. Ђ., *Кнежевина Србија*, Београд.

Mojsilović 1977

Mojsilović S., *Pavlovac, Koraćica, Kosmaj – manastirski kompleks*, Arheološki pregled 19, Beograd.

Mojsilović 1978

Mojsilović S., *Pavlovac – manastirski kompleks u Koraćici na Kosmaju*,Arheološki pregled 20, Beograd.

Мојсиловић 1981

Мојсиловић С., *Средњовековни манастир у Павловцима на Космају. Просторно-архитектонска студија*, Саопштења XIII, Београд.

Ненадовић 1997

Ненадовић С., Осам векова Хиландара. Грађење и грађевине, Београд.

Ненадовић 2003

Ненадовић С., Грађевинска техника у средњовековној Србији, Београд.

Ousterhout 1999

Ousterhout R., Master Builders of Byzantium, Princeton – New Jersey.

Patrich 1995

Patrich *J.*, Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries, Washington D.C.

Петковић 1950

Петковић В., Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд.

Popović 1973

Popović M., *Manastir Pavlovac u Koraćici* (Kosmaj), Arheološki pregled 15, Beograd.

Popović 1974

Popović M., *Manastir Pavlovac u Koraćici*, Arheološki pregled 16, Beograd.

Поповић 1979

Поповић М., Манастир Павловац, Старинар н.с. XXX, Београд.

Поповић 1981

Поповић М., *Археолошка ископавања у Павловцима*, Саопштења XIII, Београд.

Popović 2004

Popović S., *The Byzantine Monastery: Its Spatial Iconography and the Place in Sacral Hierarchy*. In: Hierotopy. Studies in the making of Sacred Spaces. Material from the International Symposium, ed.by A. M. Lidov, Moscow.

Popović 2006

Popović S., *The Byzantine Monastery: Its Spatial Iconography and the Question of Sacredness*. In: Hierotophy. Studies in the making of Sacred Spaces, ed. A. M. Lidov, Moscow 2006.

Ристић 1996

Ристић В., Моравска архитектура, Крушевац.

Руварац 1905

Руварац Д., *Митрополија Београдска око 1735. године*, ССКА XLII, Београд.

Стародубцев 2007

Стародубцев Т., Српско зидно сликарство у доба Лазаревића и Бранковића (1375-1459), рукопис докторске дисертације одбрањене на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд.

Стојановић 1929

Стојановић Љ., Старе српске повеље и писма I, Београд.

Суботић 1985

Суботић Г., *Свети Ђорђе у Бањанима. Историја и архитектура*, ЗЛУМС 21, Нови Сад.

Татић 1925

Татић Ж., *Павловац под Космајем*, Старинар II, Београд.

Татић 1926

Татић Ж., *Историска збирка*, ГСКА XXXIV, Београд.

Татић 1929

Татић Ж. М., *Павловац под Космајем*, Трагом велике прошлости. Светогорска писма и монографске студије старе српске архитектуре, Београд.

Тодић 1995

Тодић Б., Манастир Ресава, Београд.

Томић 1964

Томић С., Манасија, Саопштења VI, Београд.

Томовић 1974

Томовић Г., Морфологија ћириличких натписа на Балкану, Београд.

Филиповић 1983

Филиповић Д., *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУМС 19, Нови Сад.

Филозоф 1989

Филозоф К., *Житије деспота Стефана Лазаревића*, превео Л. Мирковић, приредила Г. Јовановић, Београд.

Чанак Медић 1979

Чанак Медић М., *Неки примерци црквеног каменог намештаја, амвонских плоча и прозорских транзена*, ЗНМ IX-X, Београд.

Ћирић 2006

Ћирић Ј., *Прилог проучавању позносредњовековних цркава на Космају*, ГДКС 30, Београд.

Ђоровић-Љубинковић 1956

Ђоровић-Љубинковић М., Остаци средњевековних насеља, Археолошки споменици и налазишта у Србији II. Централна Србија, Београд.

Шабановић 1964

Шабановић Х., Турски извори за историју Београда. Катастарски пописи Београда и околине 1476-1566, Београд.

Шупут 1997

Шупут М., *Континуитет културног места у архитектури у српским земљама и у византијском свету*, ЗРВИ 36, Београд.

ГДКС

Гласник Друштва конзерватора Србије

ГСКА

Годишњак Српске краљевске академије

ЗЛУМС

Зборник за ликовне уметности Матице српске

ЗНМ

Зборник Народног музеја у Београду

ЗРВИ

Зборник радова Византолошког института

ИГ

Историјски гласник

ССКА

Споменик Српске краљевске академије

JASMINA ĆIRIĆ

THE PAVLOVAC MONASTERY, HITHERTO RESEARCH AND NEW OBSERVATIONS REGARDING THE ARCHITECTURE OF THE MONASTERY COMPLEX

SUMMARY

After the introductory part discussing the monastery's history and its position in the topography of Moravan Serbia, the paper deals with the details of the secondary formation and carved ornamentation in the architecture of the church and the adjacent buildings which, although registered in the papers of earlier researchers, have not been sufficiently clarified till today. The questions of the reconstructed dome, above all, the justification of placing a chessboard motif above the monophore of the drum, as well as the matter of whether only three types of colonnettes existed initially, as recorded on the first technical photographs of the church. The paper indicates the methodological shortcomings in the literature on the art history of this monument, as well as the material flaws that occurred partly because of the removal of rubble, which presented an additional difficulty in the course of investigations. Attention is devoted to the western portal of the church, to the rosettes on the beam above the tympanum of the portal, the shapes of which are defined through the correction of the previously presented views about these details of the ornamentation of the Pavlovac church.

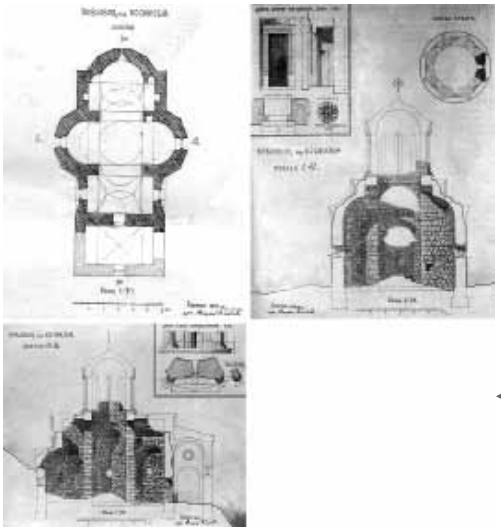
Key words: the Palovac Monastery, oculus, portal, rosettes, cupola, reconstruction.

Сл. 1 Манастир Павловац, остаци резиденције и изглед цркве са југозападне стране, фото: Јасмина С. Ћирић

Pict. 1 Pavlovac Monastery, remains of the residence and view of the church from the southwest, photo: Jasmina S. Ćirić

Сл. 2 Цртеж цркве манастира Павловац из 1879. године, Ђорђе Миловановић, Уметничка збирка Галерије САНУ ▶

Pict. 2 Drawing of the Pavlovac Monastery church from 1879, Đorđe Milovanović, Art Collection of the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts



◀ Сл. 3 Основа, попречни и подужни пресек (по Жарку М. Татићу)

Pict. 3 Foundations, diagonal and longitudinal cross section (according to Žarko M. Tatić)

◀ Сл. 4 Остаци цркве у Павловцу, јужна страна, снимак Ђурђа Бошковића, око 1948. године, Легат Ђурђа Бошковића, Археолошки институт САНУ

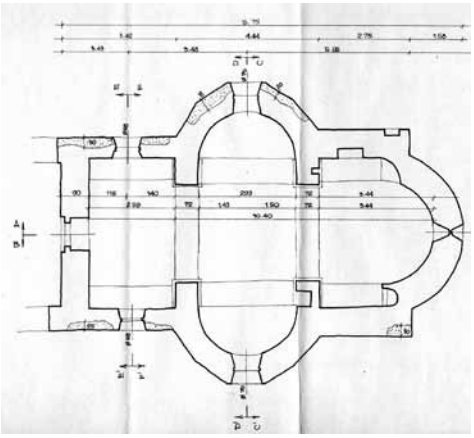
Pict. 4 Remains of the church in Pavlovac, southern side, photo: Đurađ Bošković, around 1948, Đurađ Bošković Legacy, Archaeological Institute, Serbian Academy of Sciences and Arts

Сл. 5 Изглед трпезарије, ▶ фото: Драган Д. Јовановић

Pict. 5 View of dining-room, photo: Dragan D. Jovanović

◀ Сл. 6 Изглед кухиње, фото: Драган Д. Јовановић

Pict. 6 View of kitchen, photo: Dragan D. Jovanović



◀ Сл. 8 Основа цркве, из документационог центра Завода за заштиту споменика културе града Београда

Pict. 8 Church foundations, from the documentation department of the Institute for the Protection of Cultural Monuments of the City of Belgrade

Сл. 7 Изглед цркве са североисточне стране, фото: Драган Д. Јовановић ▶

Pict. 7 View of church from the northeast, photo: Dragan D. Jovanović

◀ Сл. 9 Сполија са остацима натписа и калк; фото, калк: Јасмина С. Ћирић

Pict. 9 Spolia with the remains of an inscription and stencil; photo, stencil: Jasmina S. Ćirić

Сл. 10 Упоредни изглед сполија, лево: сполија уз апсиду цркве св. Димитрија у Прилепу; десно: сполија на северном зиду источног травеја цркве у Павловцу, фото: Јасмина С. Ћирић

Pict. 10 Comparative view of spolia, left: spolia in the apse of the Church of St. Demetrios in Prilep; right: spolia on the western wall of the eastern bay of the church in Pavlovac, photo: Jasmina S. Ćirić

Сл. 11 Греда са остацима розета изнад надвратника портала цркве у Павловцу, фото: Драган Д. Јовановић

Pict. 11 Beam with the remains of a rosette above the tympanum of the church portal in Pavlovac, photo: Dragan D. Jovanović

Сл. 12 Купола, фото: Драган Д. Јовановић

Pict. 12 Dome, photo: Dragan D. Jovanović

◀ Сл. 13 Окулус-розета на јужном зиду западног травеја и детаљ розете, фото: Јасмина С. Ћирић

Pict. 13 Oculus-rosette on the southern wall of the western bay and a detail of the rosette, photo: JJasmina S. Ćirić

Сл. 14 Розета јужне конхе цркве на Старом гробљу у Смедереву, фото: Јасмина С. Ћирић ▶

Pict. 14 Rosette on the southern conch of the church in the Old Cemetary in Smederevo, photo: Jasmina S. Ćirić

◀ Сл. 15 Црква на Старом гробљу у Смедереву, фото: Јасмина С. Ћирић

Pict. 15 Church in the Old Cemetary in Smederevo, photo:Jasmina S. Ćirić

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 726.591/.597(497.11)
ИД 176365068

Бранислав ЦВЕТКОВИЋ
Завичајни музеј Јагодина

ПОРТАЛИ ЖИЧЕ И ОПЛЕНЦА: „ПСЕУДОСТИЛ“ ИЛИ *SIGNUM?*

Сажетак: У оквиру ауторових занимања за улогу и значење „орнамента“ у сакралној уметности посвећује се пажња ромбоидним пољима с уписаним мотивом крста односно љиљана који красе портале храмова у манастиру Жичи и маузолеју на Опленцу. Ослањајући се на примере из средњовековне али и нововековне уметности који показују да структурна поља у различитим медијима увек имају улогу означавања светости, односно, Божијег присуства, аутор настоји да покаже да и украс главних портала Жиче и Опленца, иако припада првој половини 20. века, такође има симболичку функцију означавајући врата цркве као место уласка у небо на земљи. У раду се у истом контексту разматра и један недатован нацрт за владарске тронове Драгутина С. Милутиновића који се у литератури погрешно води као нацрт за иконостас.

Кључне речи: орнамент, ромбодине структуре, љиљан, Жича, Опленац, Драгутин С. Милутиновић

Историчари новије српске архитектуре негативно оцењују изглед „декоративног“ портала на храму манастира Жиче из обнове арх. Момира Коруновића, јер је на њему изведен оквир који чини широко мрежасто поље ромбоидне структуре у коју је уписан мотив љиљана. Сасвим сличан портал је и на цркви Св. Ђорђа на Опленцу код Тополе (решење арх. Константина Јовановића) али су у ту мрежу уписани једноставни крстови. Истраживачи деле мишљење да је на жичком порталу изведен „неодговарајући мотив“ који „нема везе“ с архитектуром цркве. У редовима који следе траже се извори ових орнамената, с обзиром на то да је „украс“ у уметности различитих цивилизација, осим декоративне улоге, заправо имао одређено значење и функцију.[1] Новија истраживања украса

1 За нека од новијих истраживања „украса“, в. Trilling 1993; Trilling 1995a; Jablan 1995.

у уметности средњег века показују да су ова структурирана поља, као и украс уопште, била широко коришћен начин за означавање светости и присуства Бога с обзиром на то да је хришћанска црква представљала *небо на земљи*.[2]

У старој монографији манастира Жиче, у поглављу о архитектури католикона, Ђурђе Бошковић је уложио напор да подробно опише и утврди остатке првобитних камених отвора на жичкој цркви. Посебно се задржавајући на тешко оштећеној спољној припрати, он није заобишао оквире изведене током обнове обитељи између два светска рата.[3] За јужни портал ексонартекса и за обе розете на његовом прочељу рећи ће да су израђени: „*од пешчара, с декорацијом у псеудо-моравском стилу, без икакве везе с карактером жичке архитектуре и с временом из кога ова потиче*“.[4] За камени портал на улазу у портик куле, који још и данас доминантно „краси“ предњи део дворишта жичког манастира (слика 1), Бошковић износи још строжи суд: „*Широки оквир с још бизарнијим орнаментима исте врсте добио је тада и улаз у кулу, израђен на месту на коме никада раније није ништа слично постојало*“.[5] У сличном тону је и став Гојка Суботића, изнет у малој монографији Жиче: „*Сасвим је произвољна и нешто позније (1938) додата декоративна пластика око улаза у кулу и око западних прозора на ексонартексу*“.[6] Строгост ових оцена у извесној је супротности с чињеницом да су на обнови комплекса прве архиепископије радили у то време најпозванији домаћи стручњаци, Александар Дероко и Момир Коруновић, а да је *spiritus movens* свих активности био Николај Велимировић, епископ жички.[7]

Идентична мишљења о жичком западном порталу у новије време износи Милка Чанак-Медић. У корпусу српске архитектуре у Рашкој прве половине 13. века, у делу студије посвећеном обновама и конзерваторско-рестаураторским радовима у манастиру Жичи, ауторка је приложила фотографски и археометријски снимак портала, што је рет-кост да се овакав „одбачени“ архитектонски елемент у литератури репродукује, и написала је: „*Уместо оригиналног оквира уметнут је 1938. нов, китњаст, који не одговара архитектури цркве*“.[8] Недавно, у новој књизи о Жичи, у едицији научно-популарних монографија, М. Чанак-Медић се још детаљније осврнула на ово питање: „*Тадашњи старешина*

2 Kessler 1993; Trilling 1995b; Kessler 1995; Safran 1998; Kessler 1998; Орлова 2004; Поповић 2008; Цветковић 2009.

3 О овој обнови, в. Kurtović-Folić 2000; Кадијевић 2000.

4 Жича 1969: 86.

5 Жича 1969: 86.

6 Суботић 1984: 41.

7 О двојици архитеката, в. Јовановић 1991: 78-79; Кадијевић 1996: 101-102.

8 Чанак-Медић 1995: 24, 52, сл. 197.

жичке епархије, владика Николај Велимировић, који се старао о обнови манастирских здања и о културној и духовној делатности у манастиру, дао је да се на главној манастирској богомољи израде нови камени оквири украшени рељефима за прочеље звоника и јужни улаз у спољну припрату, као и за два окулуса на њеној западној фасади. Али, њихови мотиви не одговарају грађевини на коју су постављени. Није срећније уклопљен у архитектуру Спасове цркве ни мермерни оквир портала на улазу у наос".[9]

Детаљно пишући о делатности А. Дерока и М. Коруновића у Жичи, Александар Кадијевић поводом портала на портику куле, међутим, изнео је блажи суд од својих претходника: „*За разлику од Дерока, Коруновић у Жичи није остварио импозантне и монументалне грађевине, већ је сву пажњу усмерио ка постизању декоративног, живописног ефекта малих градитељских структура. Чак је и његов „стилски" западни завршетак улазне куле понешто китњастији од већине његових црквених објеката*".[10]

Али, пре него што је током вишегодишње обнове Жиче Момир Коруновић на западну страну куле поставио „спорни" портал, слично декорисан западни улаз добио је до 1912. године и опленачки маузолеј (слика 2).[11] У монографији Опленца, њен аутор, Миодраг Јовановић, пише: „*Кровни венац се потом више пута ломи и извија према куполама, опшивен, опет, мотивом стилизованог листа (палмета), ближем репертоару моравске пластичне декорације која је очито пројектанту била узор. О томе сведочи и широко орнаментално поље изнад главног улаза у маузолеј. Тордирана трака оперважује саме вратнице, да би се изнад ње распрострло поље са мотивом крста, уоквирено траком преплета. У средишту овог поља је у овалу дубокорељефни грб дома Карађорђевића*".[12] Орнаментално поље што уоквирује опленачки портал је поновљено и на ктиторском моделу, изведеном у мозаику.[13]

Овде није потребно упуштати се у сложен комплекс разлога са којих су многи аутори изрекли критичан суд о изгледу жичког портала и његовој неусклађености са тринаестовековном црквом. Ипак, изнете синтагме, „псеудо-моравски стил", „бизарни орнамент", „произвољна декоративна пластика", „китњаст стилски завршетак", као и „орнаментално поље" на примеру Опленца, исказују неподељен став да тако замишљен портал „не одговара грађевини". Искоришћени стилски појмови и вредносни судови, међутим, темељито мимоилазе чињеницу да су оба портала богато украшена у складу с концептом цркве као *неба на земљи*. Одабир

9 Чанак-Медић – Тодић 2007: 10.

10 Кадијевић 2000: 352; Кадијевић 1997: 184.

11 Пајкић 1984; Јовановић 1987: 187-193; Јовановић 1989.

12 Јовановић 1989: 124-127.

13 Јовановић 1989: 20, 138-141.

структуре склопљене од ромбоидне мреже с уписаним љиљанима у Жичи и крстовима на Опленцу открива добро упућене саветодавце, јер је реч о древној ознаци којом се представља небо у теолошком смислу, као царство Божије. Стога овај сложени мотив надилази одређене стилске или пак историјске епохе. У методолошком погледу, разумевање жичког и опленачког портала поклапа се с актуелним проблемима у истраживању средњовековног градитељства јер тражи другачији угао посматрања феномена.[14] Уместо навођења мноштва примера из низа епоха, довољно је указати на чињеницу да овакве структуре вековима означавају *присуство светости*, како на позадинама икона, тако и на олтарским преградама. О томе сведочи и пример још увек недовољно проученог иконостаса из Саборне цркве Св. Петра и Павла у Јагодини, чије је резање и осликавање било окончано 1898. године (слике 3 и 4).[15]

О старини овог мотива сведочи добро познати средњовековни споменици као што је *Добрејшово четворојеванђеље* (НБКМ 17), бугарски рукопис прве четвртине 13. века.[16] Истраживачи често чине осврт на можда најзанимљивију заставицу у кодексу, ону с пратећим натписом: **се кстъ ран нже нарнцает сѧ параднсь** (fol. 121r); насликана пред синаксаром са сложеним преплетом цветних и кружних мотива, она јасно сведочи о томе шта је „илустратор“ хтео да прикаже, па захваљујући натпису уз њу нема места недоумици да ли у њој савремени посматрач види исто што и човек средњег века.[17] Раскошне заставице састављене од флоралних мотива и сложених преплета одликују особине реда, хармоније и лепоте, што су категорије божанског, супротне принципу хаоса, због чега су такви орнаменти бирани за оквир Божијем имену, богослужбеним списима или текстовима молитви. Бавећи се мотивом раја у *Хиландарској повељи* краља Стефана Првовенчаног, Светозар Радојчић је давно још у заставици из *Добрејшовоі четворојеванђеља* видео веома важну аналогију. С тим у вези, познато поређење из текста повеље да су: **прѣкрасни цвѣтн пр(о)рочьскне проповѣдн** јесте целовито

14 О томе, в. Стевовић 2006; Црнчевић 2008.

15 За колор репродукције престоних икона, в. Миленковић 2000: 87-89. О Стевану Тодоровићу (уз Живка Југовића) као сликару икона и Светозару Влајковићу као аутору дрворезбарских радова и позлате, в. Грујић 2002: 190-191. На жалост, у каталогу је дат непотпун опис иконостаса, без унетих икона из линета изнад бочних двери (*Молитва у Гетсиманском врту* изнад северних и *Оплакивање Христа* изнад јужних), те медаљона на певничким налоњима који припадају истој целини (св. Јован Дамаскин на северној и св. цар и пророк Давид на јужној). Осим тога, доноси се и погрешан податак да у цркви постоји трон с иконом Богородице с Христом, пошто у храму, међутим, постоје само два трона с иконама св. Саве и св. Стефана Првовенчаног, уп. Грујић 2002: 208.

16 Џурова 1981: 36, пр. 75-77 (с литературом); Коцева 1998: 345-346; Фокас 2006 : 3-9; Радојчић 1966: 44 (= Радојчић 1975: 37); Максимовић 1983: 52; Магловски 1998: 69-70; Стевовић 2006: 196.

17 Уп. Trilling 1991: 1535-1537.

сведочанство о стварном односу људи средњег века према „орнаменту“ у сакралном контексту. Казујући да су *проповеди пророка* као *прекрасно цвеће*, ова синтагма између богослужбеног текста и „украса“ заправо поставља знак једнакости.[18]

Ипак, флорални мотиви којима се означавају *рајска насеља*, нису били и једини који су у уметности средњег века коришћени за приказивање светости или присуства божанства. У том смислу, резултати истраживања јудео-хришћанских парадигми, пре свега украшених застора старозаветне скиније, које је у више студија објавио Херберт Кеслер упозоравају на то да је од суштинске важности не одвајати „украс“ од сакралног контекста.[19] Првобитна значења симбола и декоративних система током времена не остају иста, па је нужно водити рачуна на коме се месту и када јављају.[20] Пажљиво одабрана диспозиција украса на фасадама храмова, оквирима икона и у илуминацији, сведочи о томе да једном утврђени мотиви могу задржати значење ознаке светости и божанског присуства, јер следе прастаре обрасце украса застора старозаветне скиније.[21]

Декоративне мотиве чини релативно мали број знакова који су увек укључени у правилан структурни систем: звездасте схеме, цветна поља, преплетне и ромбоидне мреже, и шаховска поља, о чијем је значењу писао Иван Стевовић поводом фасадног система храма манастира Каленића.[22] О овешталој функцији мотива сведочи познати ткани застор из Музеја Бенаки у Атини, где су шаховска поља постављена и на лук „архитектонске кулисе“ иза светитеља, али и на његов ореол.[23]

Застори скиније украшени таквим мотивима преношени су на фасаде храмова и у сваки други контекст који *украшавањем* треба да стекне узвишен, посвећени статус. Најјасније примере праксе представљају пећинске цркве Кападокије чију унутрашњост покривају густе мреже орнамената чинећи оквир *крста* као најважнијег хришћанског симбола, али и ликове светитеља и наративне композиције.[24] Право порекло растера и мрежа јесу касетирани сводови античких храмова, гробница и стела као слике неба и Јелисијума, који су потом преузимани на таваницама ранохришћанских катакомби и базилика, да би се у сасвим

18 Радојчић 1975: 33-43.

19 Kessler 1993: 59-70; Kessler 1995: 365-371; Kessler 1998: 129-151; Kessler 2000: 53-103.

20 Треба имати у виду уверење да је Скинија праобраз Цркве, в. Mango 1972: 24, 57.

21 Gatti Perer 1983: 149-156; Kühnel 1987: fig. 105-108; Лидов 1991: 15-33.

22 Стевовић 2006.

23 Cormack - Vassilaki 2008: 211, No. 180.

24 За примере, в. Thierry 2002, 141, fig. 92, No. 15, 19, Pl. 40, 47; No. 23, Pl. 52, 54.

сличном виду јавили у средњовековним споменицима о чему прецизно сведочи, на пример, и свод цркве Бахатин Килисеси у Перистреми.[25]

Најновија истраживања архитектуре Каленића воде идентичним закључцима до којих је дошао Х. Кеслер, пошто се мотив „шаховског поља" (од антике коришћеног за означавање небеске сфере), у хришћанској архитектури увек поставља у хијерархијски више положаје, у куполе, врх зидног платна, на греду иконостаса и на лукове.[26] Ипак, за исправно разумевање улоге орнамената и њихове широке примене у уметности средњег века нужно је одговарајуће дефинисање. Истраживачи се, међутим, служе нормирањем мотива према стандардима из античког света и слободним асоцијацијама.[27] С друге стране, одавно је показано да мотив вела у иконографији има веома важну улогу јер је утемељен на освештаним обрасцима, симболизму завесе Јерусалимског храма, као и на засторима скиније.[28] О томе да су сликане завесице у живопису биле јасни и важни носиоци значења, а не само обичан украс, сведоче многобројни примери.[29] Осим тога, симболизам veluma-а у владарској и литургијској пракси као ознаке за *пролаз у небо* такође је добро познат.[30]

О сложености проблема сведочи постојећа дефиниција „орнамента" која врши поделу украса на геометријске, биљне и животињске, мада се у рукописима и у фреско декорацији најчешће срећу комбиновани мотиви.[31] На значај орнамента у контексту дечанског храма указао је Мирољуб Марјановић, упозоривши на проблем недостатка добре терминологије.[32] О томе сведоче уводне реченице у његовој студији где читаоца обавештава о значењу појма *орнамент*, користећи се латинским глаголом *ornare*, као и француском именицом *décor*, али не и грчким термином за украс ὁ κόσμος, с основним значењем распоред, ред, поре-

25 Stuart Jones 1906: 615-620; Lavin 1967: 97-113; Elsner 1998: 139, 156-158, fig. 104; Elsner 2003: 94, fig. 11; Thierry 2002: 149, Sch. 54. Посебно је упечатљив пример полукалоте Венериног храма у Риму која је прекривена касетама ромбоидне структуре, в. Brenk 2007: 25-26, Fig. 10.

26 О томе, в. Стевовић 2006: 159-198 (с примерима и литературом).

27 Уп. Јанц 1961; Lepage 1972: 229-237; Јанц 1977: 260-270; Βαμπουλη 1977; Roshkovska – Mavrodinova 1985; Гроздановъ 1988: 11-36 (= Гроздановъ 1990: 59-74); Mavrodinova 1995: 277-282. За друкчији приступ, в. Магловски 1982: 13-26 (с литературом).

28 Papastavrou 1993: 141-168.

29 Спратни параклис софијске цркве у Бојани (Пенкова 1995: 32; читање текста на завеси на северном зиду, **коуртина рекома ѕавѣса**, предложио је Ждраков 2004; такође, в. Lidov 2008; Лидов 2009); сеоски храм у Станичењу (Цветковић 2005: 99-104); олтар цркве *Св. 40 мученика* у Великом Трнову (Косева 1999: 30-40).

30 Kantorowicz 1963: 159-160. О *молитви за вео*, в. Brightman 1896: 84-85.

31 Нпр. Šeper 1964: 600; Trilling 1991, 1535-1537; Ракић 1999: 220-222; Ердељан 1999: 408-411; Ракић – Ердељан 1999: 472-473.

32 Марјановић 1995: 513-531; Нитић 1995: 473-511. Такође, уп. Орловић 2009: 164-168.

дак, украс, накит, свемир и свет, док аналогни појам ὁ διάκοσμος означава и ред у свету.[33]

Поклапање мотива „украса“ у монументалној и минијатурној уметности следи средњовековни менталитет још од Јевсевија Кесаријског који је од уметности очекивао да у исто време буде и *декоративна* и *апотропејска*.[34] Добро је позната изражајност *екфрасиса*, као и цитат св. Григорија Ниског који је лепоту осликане цркве поредио с прекрасном ливадом, пошто *сликарство, иако немо, може да говори са зида и буде од велике користи*, јер уметник употребљава *боју као књигу која преноси причу*.[35] Појава симбола и „декоративних“ трака у живопису у складу је с тумачењима хришћанске уметности св. Јована Дамаскина, по коме је *икона* морала да буде и загонетна, тј. да осим очигледног, поседује и скривено, више значење.[36]

Грађа показује да је због упечатљиве структуре један од мотива имао широку примену и велику популарност. У питању је управо мрежасто или ромбоидно поље с уписаним цветовима, чије је порекло у засторима старозаветне скиније и улазној завеси у Шатор сведочанства као на минијатури синајског рукописа *Хришћанске топографије* cod. 1186 (fol. 82v).[37] Ромбоидна мрежа је мотив који се налази и на ходочасничким ампулама које представљају Свети гроб, као и на већем броју очуваних примерака црквених врата из средњег века и на примерцима раније камене пластике.[38] Учесталост појаве мотива у највишим зонама зидова је у вези с прозорским отвором као извором светлости која се изједначава с Божанским Логосом, тј. с *пролазом у небо*, о чему добро сведоче фасаде аскетских светилишта као што је Заум (слика 5).[39]

Дубоко заснована богословска симболика пронашла је место у сваком контексту који је претпостављао присуство светости па је Христов лик приказан на таквом фону у ватиканском рукопису *Хришћанске топографије* (Vat. gr. 699, fol. 89r) (слика 6).[40] Широку појаву мреже с љиљанима као знака божанског присуства омогућила је метафоричност иконографског језика, што је Х. Кеслер показао на примеру рукописа *Ватиканске Лествице* (Vat. Ross. gr. 251, fol. 12v), где се Мандилион и

33 Majnarić – Gorski 1983: 238. О важности етимологије, в. Trilling 1993.
34 Mango 1972: 28.
35 Mango 1972: 37.
36 Mango 1972: 171.
37 Kühnel 1987: fig. 119; Kessler 1993: 59, fig. 3.4.
38 Гергова 1992: 17-27; Уп. Ђоровић-Љубинковић 1965: 42-53; Frazer 1973: 147-162.
39 Кораћ 2003: 247, 249, црт. 4-6, сл. 9-11.
40 Kessler 2000: T. III.

Керамион путем натписа везују за Мојсијеве плоче Декалога, а мрежастим орнаментом за изглед скиније (слика 7).[41]

О неадекватним инструментима које историчари уметности данас употребљавају у истраживању средњовековног „украса“ сведочи случај рукописа *Четворојеванђеља серскої митрополита Јакова*.[42] Иако се у литератури унисоно истиче византијско порекло његове илуминације, у већем делу студија избегнуто је образлагање појаве ромбоидне мреже с цветовима у горњем сегменту минијатуре с портретом митрополита Јакова или се мотив уопште не помиње.[43] Аутори у чијим се текстовима наводи широки појас с мрежом, описују га као „лисни образац који се такође види на заставицама“, или „основа минијатуре“.[44] О суштинском несхватању средњовековног уметника сведочи и најновија каталошка јединица посвећена овој минијатури, где Скот МекКендрик за наведени сегмент мисли да представља „палмете на портрету“.[45] Нема сумње, међутим, да ромбоидна мрежа следи структуру већ описиваних мотива, па је сасвим погрешно тумачити је као „цветну позадину“, обичан украс или „палмете“.[46] Њено значење исказује положај у представи, јер се налази над сегментом неба с попрсјем Христа који митрополиту Јакову упућује благослов. По томе се непосредно везује за византијске обрасце, тј. за дијаграме у рукописима *Хришћанске топографије*, синајског бр. 1186 (fol. 69r) и ватиканског бр. 699 (fol. 43r), као и познатом Зборнику из Смирне (Cod. B 8, fol. 180r), јер је између поља изнад фигуре Јакова и представе неба у овим рукописима, означене натписом η βασιλεία τῶν ουρανῶν, апсолутна једнакост, пошто је у свим овим случајевима небеско царство дочарано ромбоидном мрежом с љиљанима.[47]

Досад неуочена подударност између ових примера учвршћује уверење да је за „украс“ у сакралном контексту нужно користити прецизнији језик, онај који извире из суштине „орнаментисаних“ богослужбених списа. О томе сведочи писар лондонског јеванђеља, Калист расодер, јер у колофону рукописа о томе даје чврст доказ: **н оукрасн кго ꙗко небо сь ѕвѣѕдамн, красно кс(ть) по напнсанномѹ вь славоу н вь чьс(ть) господа Бога н Спаса нашего Їсоу Хрнста**.[48] Тиме је сав украс у кодексу упоредио са *звезданим небом*, али не у астрономском, већ у

41 Kessler 2000: T. IVb.

42 О митрополиту Јакову, в. Острогорски 1968: 219-225.

43 Harisiadis 1964: 121-130; Walter 1976: 65-72; Maksimović 1989: 141-142, fig. 3-4; Gavrilović 2001: 271-280.

44 Spatharakis 1976: 89-90, 243-244, 260, fig. 57-58; Харисијадис 1972: 214.

45 McKendrick 2004: 54, n. 7, No. 25.

46 За директне паралеле (Хил. 21), в. Максимовић 1983: сл. 146.

47 Kessler 2000: 29-103, fig. 3.2, 5.4, 5.7, Pl. IVa.

48 Стојановић 1902: 38-39, бр. 103.

теолошком смислу.[49] Ако се његов исказ потпуно сагледа, може се уочити да средњовековни уметник *украшава* дело да би га уподобио вишој стварности, па тако „уметност“ не може да буде лепа, а да не изражава *божанствену суштину*.

Још снажније, досад занемарено сведочанство о томе да је човек средњег века у заставицама и раскошној орнаментици видео ознаке божанског присуства, тј. светости, налази се у рукопису *Хваловоī зборника* (Bologna 3575).[50] На листу с текстом поглавља *Десет Божијих заповести* налази се заставица с ромбоидном мрежом у коју су уписани хералдички љиљани у злату (fol. 151r). Уз њу је исписан текстуални „кључ“, сличан оном из *Добрејшовоī јеванђеља*: на левој маргини уз застављено поље, писар Хвал *крстјанин* записао је Божије име у абревијатури: **б(ѻг)ь**, у форми *sacra nomina*, чиме је читаоцу протумачио шта значи раскошна заставица која претходи речима забележеним на Синајској Гори.[51]

Као ознака за божанско присуство мотив ромбоидне мреже с љиљанима среће се истовремено у византијској и западноевропској уметности. Довољно је за западне примере указати на пар раскошних француских рукописа, где мотив покрива позадину представа јеванђелиста.[52] Још један пример, минијатура *Стварање неба* из готичког рукописа *Библијске историје* (Richelieu Ms. fr. 8, fol. 4r), прецизно показује употребу растера. На фону који чини квадратна мрежа као ознака за Божије присуство (*шекина*) насликана је фигура Господа у тренутку стварања неба; оно је приказано у виду круга од ромбоидне мреже у којој су алтернирана поља испуњена златом и љиљанима (слика 8).[53] Квадратне мреже којима се означава присуство Бога на исти начин се јављају као позадине дијаграма у помињаним рукописима *Хришћанске топоīрафије*, у Беатусовим тумачењима,[54] али и у хебрејској уметности и рукописима *Хаīаде*.[55]

У западноевропској историографији, међутим, преовладава уверење да мотив као хералдички симбол искључиво означава краљевску власт, па се веома често тумачи у националним категоријама, пошто се до симбола крина (fleur de lis) по свој прилици дошло издвајањем појединачног мотива из структуре небеског растера.[56] Употреба крина у

49 За различите начине приказивања неба, в. Grabar 1982: 5-24.

50 Уп. Sarajevo 1986: 361; Maksimović 1986: 22-29; Đurić 1957: 43.

51 Codex 1986: fol. 151r; Sarajevo 1986: 361.

52 Laffitte 2001, 196-197, Cat. 48; Gaborit-Chopin 2001: 215-220, Cat. 59.

53 За овај рукопис, в. Bibliothèque nationale de France, http://gallica.bnf.fr/

54 Gatti Perer 1983: 150-155, No. 3-13; Kühnel 1987: 141-145, 154, fig. 105-106, 108, 118. Bolman 1999: 22-34.

55 Köln 1964: Kat. Nr. A 28; D 20, 48, 50, 69, 73; E 49, 236, 280, 295, 325, 365, 624, 634, 701, T. I; Meneši 2007: 79-84, сл. 3-4.

56 Драстичан пример је Lombard-Jourdan 1991. За приказ књиге, в. Bedos-Rezak 1994: 205-207.

владарској иконографији и хералдици, међутим, није била ограничена само на једну државу или династију. Са друге стране, извори указују на непрекидно присуство мотива „небеског свода“ у владарској сценографији у виду познатом под називом „*cloth of honour*“, који указује на небеско порекло и власти и владарских инсигнија. О томе говори и позната хроника ремског надбискупа Јувенала: „*Поред светих сцена, у Паризу се 1389. године, приликом доласка Изабеле Баварске као супруге Шарла VI*“, између осталих призора могло видети како се „*спушта један анђео помоћу добро направљених справа с торњева Богородичине цркве; управо када краљица пролази, он се пробија кроз пукотину плавог, златним љиљанима украшеног тафтаног застора којим је прекривен сав мост, ставља јој на главу круну и поново нестаје као што је и дошао, као да се сам од себе вратио у небо*“.[57] Готово истоветан призор може се уочити на познатом графичком листу Х. Цефаровића с фигуром св. цара Уроша где један анђео с неба цару доноси круну помаљајући се кроз наборе тешког застора (слика 9).[58] На сличан начин је и св. деспот Стефан Бранковић представљен на графичком листу у Римничком србљаку, као грађанин Небеског Јерусалима, окружен засторима.[59]

Према томе, оба портала, у Жичи и на Опленцу, следе стару традицију која у хришћанској цркви види *небо на земљи*. У сачуваној грађи има чинилаца који указују на могуће путеве како је мотив ромбоидне мреже био одабран да украси оквире портала код оба храма, свакако с намером да се симболично представи улазак у небо. У случају Опленца знања о томе могла су доћи како из црквених кругова, тако и од људи као што је Михаило Валтровић (1839-1915) који је био члан комисије за избор архитектонског решења за опленачки маузолеј и био још увек у животу у време довршавања фасада на цркви. Један недатован цртеж Драгутина С. Милутиновића (1840-1900), Валтровићевог блиског сарадника, изведен у техници оловке и акварела (17,1 x 26,6 cm), који се чува у фондовима Историјског музеја Србије у Београду (инв. бр. 4913/11), сведочи о томе да је мотив ромбоидне мреже коришћен у сличне сврхе и крајем 19. века (слика 10).[60] Реч је о нацрту за краљевски и патријаршијски трон Д. Милутиновића, који је у литератури погрешно потписан као скица за иконостас.[61] У питању је уобичајени образац, с тим што уместо три (за владара, владарку и црквеног поглавара), нацрт садржи само два, за

57 Juvenal 1851: 378; Хојзинга 1991: 356.

58 Фигура анђела није привукла већу пажњу истраживача, уп. Давидов 1983: 27, 64, Т. 10; Милеуснић 1996: 268-270; Давидов 2006: 135, 266, сл. 51.

59 Уп. Чурчић 1986: 63.

60 На помоћи при консултовању оригинала захвалност изражавам Андреју Вујновићу, кустосу Историјског музеја Србије у Београду.

61 Уп. Дамљановић 2008: 11 (и корице књиге).

владара и поглавара цркве, а позадину кулисе тронова чини пупурни застор украшен златном ромбоидном мрежом испуњеном златним хералдичким љиљанима (слика 11).[62]

Да су у Жичи и Тополи „декоративни“ оквири на порталима били замишљени као ознаке уласка у *небо на земљи*, а не као хералдички знаци за владарске задужбине, могу да покажу и неки добро знани цртежи Александра Дерока. У свој преглед старе српске архитектуре Дероко је укључио већи број цртежа са функцијом вињета; један од њих прецртао је с минијатуре из *Минхенскої ср҃скої ѱалт҃ира* (Cod. slave 4, fol. 124 v), на којој је представљен цар и пророк Давид пред храмом који се зида.[63] На оба краја црквене грађевине, изнад портала, површине полукружних зидова покривене су ромбоидном мрежом, као на цркви манастира Заума у коју су уписани и мотиви „хералдичких“ љиљана.[64] Као искусни посматрач и зналац старе архитектуре Дероко није превидео ове детаље па их је пренео и у своју вињету. То је један од могућих трагова како је и М. Коруновић, ако не преко владике Николаја Велимировића, дошао до замисли на који начин треба „украсити“ западни портал прве српске архиепископије, „*на мест҃у на коме никада раније није ниш҃та слично ѱост҃ојало*“.[65]

62 На тростепеном подијуму представљена су два престола од белог камена с полукружно завршеним наслонима украшеним розетама које надвисује архитектонски оквир састављен од три коринтска стуба што носе два лука и разуђени корниш на коме су фигуре пет анђела с гирландама у рукама; изнад трона с леве стране на позадини налази се правоугаона икона с ликом светитеља у одежди архијереја (очито св. Сава Српски) и медаљон с црквеним грбом, док се над троном с десна види правоугаона икона с ликом светитеља у владарском костиму (очито св. краљ Стефан Првовенчани) и медаљон с белим двоглавим орлом, државним грбом. О владарским троновима код Срба, в. Макуљевић 1995/96.

63 Дероко 1953: 32, сл. 11; Јовановић 1991: 49, сл. 21.

64 Максимовић 1983: Т. 47.

65 Жича 1969: 86.

БИБЛИОГРАФИЈА

Bolman 1999.

Bolman, E. S., *De coloribus: The Meanings of Color in Beatus Manuscripts*, Gesta 38/1, 22-34

Bedos-Rezak 1994.

Bedos-Rezak, B., *A. Lombard-Jourdan, Fleur de lis et oriflamme: Signes célestes du royaume de France, Paris 1991*, Speculum 69, 1, 205-207

Brenk 2007.

B. Brenk, *Zur Apsis als Bildort*, The material and the ideal: essays in medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser, eds. A. Cutler – A. Papaconstantinou, Leiden, 15-29

Walter 1976.

Walter, Ch., *The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional 39626*, Зограф 7, 65-72

Βαμπουλη 1977.

Βαμπουλη, Π., Βυζαντινη διακοσμητικη, Αθηναι

Gaborit-Chopin 2001.

Gaborit-Chopin, D., *Evangiles de la Sainte-Chapelle dits «l'Apocalypse»*, Le trésor de la Sainte-Chapelle, Paris, 215-220

Gavrilović 2001.

Gavrilović Z., *The Gospels of Jakov of Serres (London, B. L., Add. 39626), The Family of Branković and the Monastery of St. Paul Mount Athos*, Studies in Byzantine and Serbian Meideval Art, London, 271-280

Gatti Perer 1983.

Gatti Perer, M. L ed., *Immagini della Gerusaleme celeste dal III al XIV secolo*, Milano

Гергова 1992.

Гергова, И., *Хреловата врата от Рилския манастир като врата към рая*, Проблеми на изкуството 1, 17-27

Grabar 1982.

Grabar, A., *L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age*, CA 30, 5-24

Грозданов 1988.

Грозданов, Ц., *Орнаментиката на расцветани лисја во уметноста на Охрид во XI-XII век*, Лихнид 6, 11-36

Грозданов 1990.

Грозданов, Ц., *Орнаментиката на расцветани лисја во уметноста на Охрид во XI-XII век*, Студии за охридскиот живопис, Скопје, 59-74

Грујић 2002.

Н. Кусовац–М. Врбашки–В. Грујић–В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832--1925*, Београд-Нови Сад 2002

Давидов 1983.

Давидов, Д., *Српски бакрорези 18. века*, Нови Сад

Давидов 2006.

Давидов, Д., *Српска графика XVIII века*, Београд

Дамљановић 2008.

Дамљановић, Т. и други, *Валтровић и Милутиновић – тумачења*, Београд

Дероко 1953.

Дероко, А., *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд

Đurić 1957.

Đurić, V. J., *Minijature Hvalovog rukopisa*, ИГ 1-2, 39-52

Elsner 1998.

Elsner, J., *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-450*, Oxford

Elsner 2003.

Elsner, J., *Inventing Christian Rome: the role of early Christian Art, Rome the Cosmopolis*, eds. C. Edwards – G. Woolf, Cambridge

Ердељан 1999.

Ердељан, Ј., *Минијатуре*, Лексикон 1999, 408-411

Ждраков 2004.

Ждраков, З., *Фрагменти от надписи върху изписани завеси на две български църкви от XIII в.*, Palaeobulgarica XXVIII/1, 94-105

Жича 1969.

Кашанин, М.–Бошковић, Ђ.–Мијовић, П., *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд

Jablan 1995.

Jablan, S.V., *Theory of Symmetry and Ornament*, Belgrade (= *Symmetry and Ornament*, htttp://www.emis.de/monographs/jablan.)

Јанц 1961.

Јанц, Ј., *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд

Јанц 1977.

Јанц, З., *Орнаменти на зидном сликарству*, Историја примењене уметности код Срба I, Београд, 260-270

Јовановић 1987.

Јовановић, М., *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац

Јовановић 1989.

Јовановић, М., *Опленац. Храм светог Ђорђа и маузолеј Карађорђевића*, Топола

Јовановић 1991.

Јовановић, З. М., *Александар Дероко*, Београд

Juvenal 1851.

Juvenal, Jéan des Ursins, *Histoire de Charles VII, Roy de France*, eds. Michaud-Poujoulat, Lyon-Paris

Кадијевић 1996.

Кадијевић, А., *Момир Коруновић*, Београд

Кадијевић 1997.

Кадијевић, А., *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX - средина XX века)*, Београд

Кадијевић 2000.

Кадијевић, А., *Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Коруновића у Жичи између два светска рата*, Манастир Жича. Зборник радова, пр. Г. Суботић, Краљево, 341-355

Kantorowicz 1963.

Kantorowicz, E. H., *Oriens Augusti. Lever du Roi*, DOP 17, 159-160

Kessler 1993.

Kessler, H. L., *Medieval Art as Argument*, Iconography at the Crossroads, ed. B. Cassidy, Princeton, 59-70

Kessler 1995.

Kessler, H. L., *Gazing at the Future. The Parousia Miniature in Vatican Cod. gr. 699*, Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, eds. D. Mouriki et al, Princeton, 365-371

Kessler 1998.

Kessler, H. L., *Configuring the Invisible by Copying the Holy Face*, The Holy Face and the Paradox of Representation, eds. H. L. Kessler – G. Wolf, Bologna, 129-151

Kessler 2000.

Kessler, H. L., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, 53-103

Köln 1964.

Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Köln

Корић 2003.

Корић, В., *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*, Београд

Коцева 1998.

Коцева, Е., *За украсата*, Медиевистика и културна антропология. Сборник в чест на 40-годишната творческа дейност на проф. Донка Петканова, София, 345-346

Косева 1999.

Косева, Д., *Новооткрит стенопис в диаконикона на църквата „Св. 40 мъченици" във Велико Търново*, Palaeobulgarica XXIII, 30-40

Kühnel 1987.

Kühnel, B., *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millenium*, Rom-Freiburg-Wien

Kurtović-Folić 2000.

Kurtović-Folić, N., *Works on the Church of St. Saviour in Žiča Between the Two World Wars*, Манастир Жича. Зборник радова, пр. Г. Суботић, Краљево, 309-318

Laffitte 2001.

Laffitte, M-P., *Missel à l'usage de la Sainte-Chapelle*, Le trésor de la Sainte-Chapelle, Paris, 196-197

Lavin 1967.

Lavin, I., *The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting*, DOP 21, 97-113.

Лексикон 1999

Лексикон српског средњег века, изд. С. Ћирковић – Р. Михаљчић, Београд

Lepage 1972.

Lepage, C., *Remarques sur l'ornementation peinte a l'interieur des églises de la Morava*, Моравска школа и њено доба, Београд, 229-237

Лидов 1991.

Лидов, А. М., *Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии*, Иерусалим в русской культуре, изд. А. Баталов – А. Лидов, Москва, 15-33

Lidov 2008.

Lidov, A., *'Image-Paradigms' as a Category of Mediterranean Visual Culture. A Hierotopic Approach to Art History*, Closing Cultures. Conflict – Migration – Convergence. Papers of the 32nd International Congress in the History of Art, Melbourne 13-18, January

Лидов 2009.

Лидов, А. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва, 210-225, 292-305

Lombard-Jourdan 1991.

Lombard-Jourdan, A., *Fleur de lis et oriflamme: Signes célestes du royaume de France*, Paris

McKendrick 2004.

McKendrick, S., *The Gospels of Jakov of Serres*, Byzantium. Faith and Power (1261-1557), ed. H. C. Evans, New York 2004, 54, No. 25

Mavrodinova 1995.

Mavrodinova, L., *L'ornementation dans la peinture murale en Bulgarie medievale: Principes decoratifs, motifs, paralelles*, Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, eds. D. Mouriki et al, Princeton, 277-282

Магловски 1982.

Магловски Ј., *Студенички јужни портал. Прилог иконологији студеничке пластике*, Зограф 13, 13-26

Магловски 1998.

Магловски, Ј., *Врзино коло – мотив студеничке пластике. Од метафоре ка моделу*, ЗРВИ 37, 69-70

Majnarić – Gorski 1983.

Majnarić, N. – Gorski, O., *Grčko-hrvatski ili srpski rječnik*, Zagreb

Максимовић 1983.

Максимовић, Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд

Maksimović 1986.

Maksimović, J., *Iluminacija Hvalovog zbornika*, Sarajevo 1986, 22-29

Maksimović 1989.

Maksimović, J., *Les miniatures byzantines et serbes vers le milieu du XIVe siècle*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, изд. В. Ј. Ђурић, Београд, 137-143

Макуљевић 1995/96.

Макуљевић, Н., *Прилог познавању сликаних програма владарских тронова у Србији (1804-1914)*, Саопштења XXVII-XXVIII, 229-235

Mango 1972.

Mango, C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs

Марјановић 1995.

Марјановић, М., *Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, изд. В. Ј. Ђурић, Београд, 513-531

Meneši 2007.

Meneši, K., *Sarajevska Hagada – najlepši primerak sefardske grupe rukopisa*, Рад музеја Војводине. Годишњак војвођанских музеја 49, 79-84

Миленковић 2000.

Миленковић, М., *Саборни храм Свети апостоли Петар и Павле. Споменица 1899-1999*, Јагодина

Милеуснић 1996.

Миеуснић, С., *Црквено-уметнички предмети из ризнице фрушкогорских манастира*, Фрушкогорски манастири. Каталог САНУ 66, Београд, 223-383

Нитић 1995.

Нитић, А., *Сликани орнаменти у Дечанима. Мотив и распоред*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, изд. В. Ј. Ђурић, Београд, 473-511

Орлова 2004.

Орлова, М., *Орнамент в монументальной живописи древней Руси, конец XIII – начало XVI века I-II*, Москва 2004

Орловић 2009.

Орловић, С., *Орнаменти са фресака цркве манастира Крупе*, Гласник ДКС 33, 164-168

Острогорски 1968.

Острогорски, Г., *О серском митрополиту Јакову*, ЗФФ X, 219-225

Пајкић 1984.

Пајкић, П., *Маузолеј на Опленцу*, Саопштења XVI, 221-232

Papastavrou 1993.

Papastavrou, H., *Le voile, symbole de L'Incarnation. Contribution à une étude sémantique*, CA 41, 141-168

Поповић 2008.

Поповић, Д., *Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 32, 69-79

Радојчић 1966.

Радојчић, С., *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Хиландарски зборник 1, 41-50

Радојчић 1975.

Радојчић, С., *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Узори и дела старих српских уметника, Београд, 33-43

Ракић 1999.

Ракић, З., *Заставица (застава)*, Лексикон 1999, 220-222

Ракић – Ердељан 1999.

Ракић, З.– Ердељан, Ј., *Орнаменти*, Лексикон 1999, 472-473

Roshkovska – Mavrodinova 1985.

Roshkovska, A.– Mavrodinova, L., *Mural Ornaments*, Sofia

Safran 1998.

Safran, L. ed., *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, University Park Pennsylvania

Sarajevo 1986.

Zbornik Hvala Krstjanina. Transkripcija i komentar, izd. H. Kuna, Sarajevo

Стевовић 2006.

Стевовић, И., *Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијскої света*, Београд

Стојановић 1902.

Стари српски записи и натписи I, изд. Љ. Стојановић, Београд

Stuart Jones 1906.

Stuart Jones, H., *The Catacomb of Commodilla*, The Journal of Theological Studies VII/28, 615-620

Суботић 1984.

Суботић, Г., *Манастир Жича*, Београд

Thierry 2002.

Thierry, N., *La Cappadoce de l'antiquité au Moyen âge*, Turnhout

Trilling 1991.

Trilling, J., *Ornament*, The Oxford Dictionary of Byzantium 2, New York-Oxford, 1535-1537

Trilling 1993.

Trilling, J., *"Meaning" and Meanings in Ornament: In Search of Universals*, Raritan 12/4, http://raritanquarterly.rutgers.edu/

Trilling 1995a.

Trilling, J., *Medieval Art Without Style ? Plato's Loophole and a Modern Detour*, Gesta 34/1, 57-62

Trilling 1995b.

Trilling, J., *Medieval Interlace Ornament: the Making of a Cross-Cultural Idiom*, Arte medievale 2, 59-86

Ђоровић-Љубинковић 1965.

Ђоровић-Љубинковић, М., *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд

Фокас 2006.

Фокас, Д., „**Се ѥсть дꙋхъ ⟨...⟩ аспндъ глꙋхъıн н ѕатьїкаѫщнн ѹшн свон.**“ *Към интерпретацията на един инициал от Добрейшовото еванїелие*, Проблеми на изкуството 3, 3-9

Frazer 1973.

Frazer, M. E., *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, DOP 27, 147-162

Harisiadis 1964.

Harisiadis, M., *Les miniatures du Tétraévangile du métropolite Jacob de Serrès*, Actes du XIIe Congrès International d'études byzantines. Ochride, 10-16 septembre 1961, Tome III, Beograd, 121-130

Харисијадис 1972

Харисијадис, М., *Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века*, Моравска школа и њено доба, Београд

Хојзинга 1991.

Хојзинга, Ј., *Јесен средњеа века*, Београд

Цветковић 2005.

Цветковић, Б., *Ктиторски портрети*: Поповић М., – Габелић С., – Цветковић Б., – Поповић Б., *Црква Светоі Николе у Станичењу*, Београд, 99-104

Цветковић 2009.

Цветковић, Б., *Семантика и орнамент: принос към методолоіията на изучаване на средновековната украса*, Проблеми на изкуството 2, 3-9

Црнчевић 2008.

Црнчевић, Д., *Градитељско дело, контекст, значење: приступи проучавању на примеру архитектуре Моравске Србије*, Историјски часопис LVII, 93-105

Codex 1986.

Codex »Christiani« nomine Hval. Potpuno faksimilirano izdanje originala iz Univerzitetske biblioteke u Bolonji, Sarajevo

Cormack - Vassilaki 2008.
Cormack R., Vassilaki M. eds., *Byzantium 330-1453*, London

Чанак-Медић – Кандић 1995.
Чанак-Медић, М. – Кандић, О., *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд

Чанак-Медић – Тодић 2007.
Чанак-Медић, М. – Тодић, Б., *Манастир Жича*, Београд

Чурчић 1986.
Чурчић, Л., *Србљаци у XVIII веку*, Српска графика XVIII века. Зборник радова, ур. Д. Давидов, Београд, 55-79

Джурова 1981.
Джурова, А., *1000 години българска рукописна книга. Орнамент и миниатюра*, София

Šeper 1964.
Šeper, M., *Ornament*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, Zagreb, 600

BRANISLAV CVETKOVIĆ

PORTALS OF ŽIČA AND OPLENAC: "PSEUDOSTYLE" OR SIGNUM?

SUMMARY

Historians of architecture criticise the look of the „decorative" portal on the Žiča monastery church, as reconstructed by architect Momir Korunović, since its frame was executed as a wide mesh field of rhomboidal structure, inscribed with the motif of lilies. There is a rather similar portal on the church of St. George at Oplenac, near Topola (design by architect Konstantin Jovanović), but here simple crosses are inscribed in the rhomboidal structure. Researchers share the opinion that an "inappropriate motif" was executed on the Žiča portal, which had "no connection" with the architecture of the church.

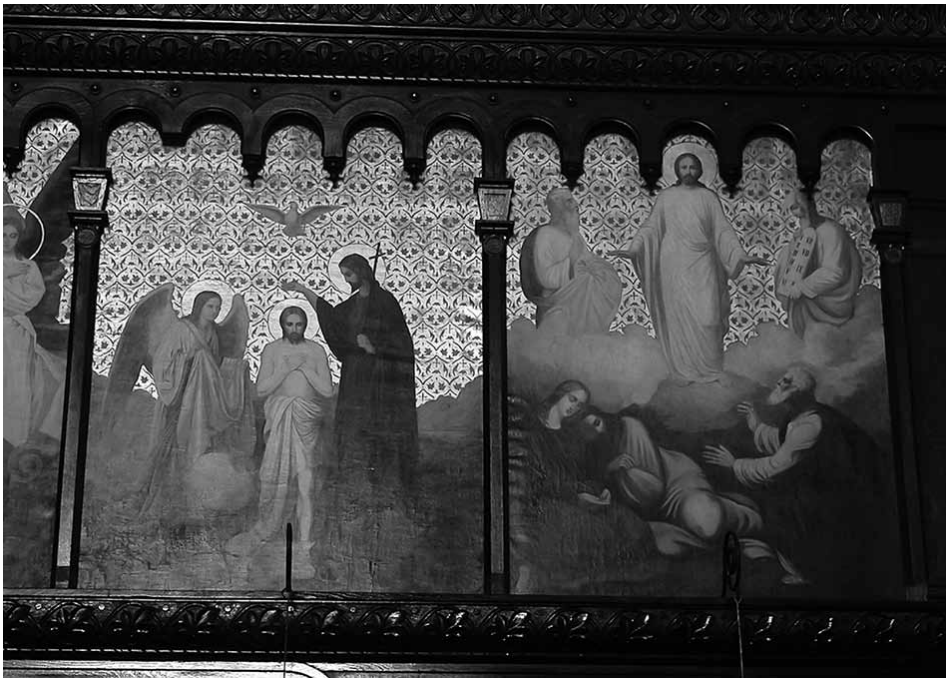
The research of decorations in medieval art shows that structured fields were a mark of holiness and of the presence of God. The results of the research of Judeo-Christian symbols and paradigms by H. Kessler confirmed the fundamental importance of presentations of the Old Testament tabernacle in several manuscripts of *Christian Topography*, since they represented the source of symbolic motifs that appeared in several instances. It is possible to include them in the relatively narrow circle of signs that are always present in the structural system (star schemes, flowered fields, hatched or rhomboidal lattices, chess fields). Their distant origin lies in the cassetted ceilings of ancient tombs and temples, as the sign of the sky and of Jerusalem. The paper indicates the overlooked examples from the *Hvalov zbornik* and the *Gospel of the Serb Metropolitan Jacob*. These motifs were widely used in western European art. The rhomboidal field with inscribed gold lilies as a sign of holiness in western European art was also used in the symbolography of the rulers. The portals in Žiča and in Oplenac follow the old tradition which views the Christian Church as heaven on earth. The material presents evidence that could indicate the ways in which the motif was selected for the decoration of the portal frames on both temples, with the intention of representing the gate into heaven: the drawing of the rulers' thrones by Dragutin S. Milutinović and the drawing by Aleksandar Deroko, created on the basis of a miniature from the Serb Psalter of Munich.

Слика 1. Портал куле, Жича (фото: Д. Влајнић)

Figure 1 Tower Portal, Žiča (photo: D. Vlajnić)

Слика 2. Портал, Опленац (по М. Јовановићу) ►

Figure 2 Church Portal, Oplenac (after M. Jovanović)

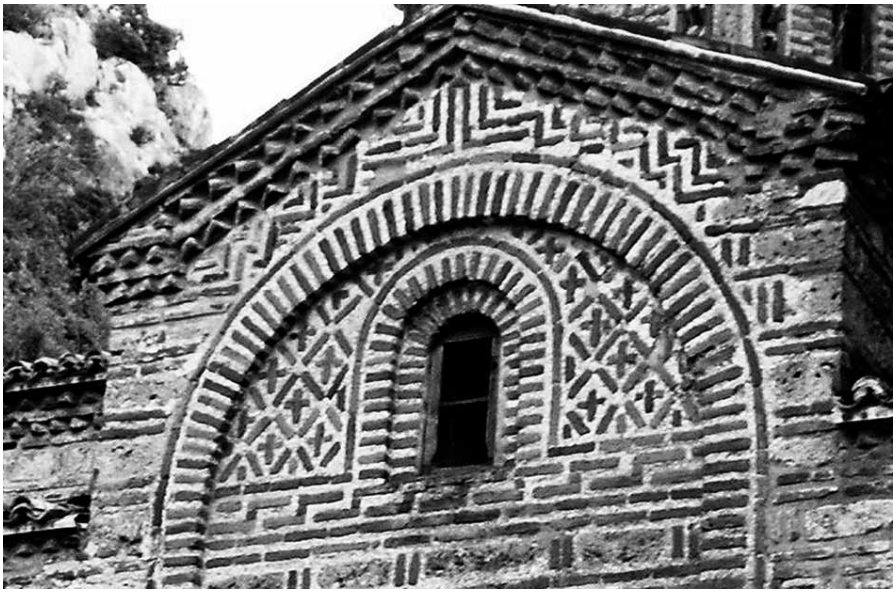


Слика 3. Иконостас Саборног храма у Јагодини (фото: М. Брајковић)

Figure 3 Templon beam in the Collegiate church, Jagodina (photo: M. Brajković)

Слика 4. Детаљ иконостаса Саборног храма у Јагодини (фото: М. Брајковић)

Figure 4 Details of templon, Collegiate church, Jagodina (photo: M. Brajković)



Слика 5. Северна фасада (детаљ), Заум (фото: Б. Цветковић)

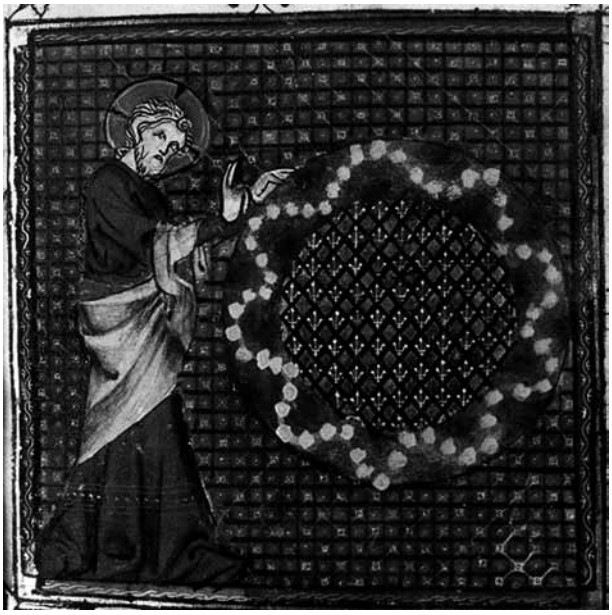
Figure 5 North façade (detail), Zaum (photo: B. Cvetković)

Слика 6. Христос у царству Божијем, Vat. Cod. gr. 699, fol. 89r (по Х. Кеслеру)

Figure 6 Christ in Heavens, Vat. Cod. gr. 699, fol. 89r (after H. Kessler)

Слика 7. Мандилион, Vat. Ross. gr. 251, fol. 12v (по Х. Кеслеру)

Figure 7 Mandylion, Vat. Ross. gr. 251, fol. 12v (after H. Kessler)

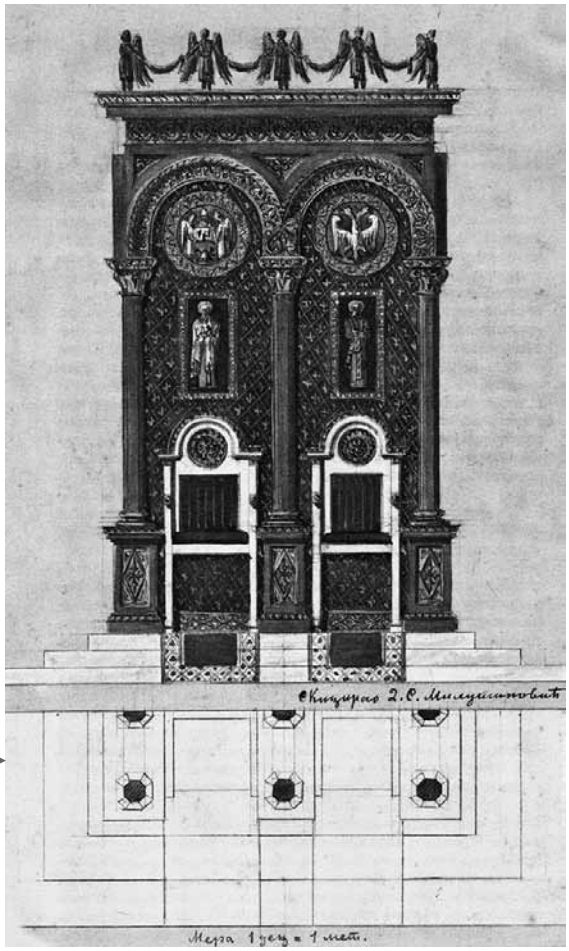


Слика 8. Стварање неба, BNF, Richelieu Ms. fr. 8, fol. 4, http://gallica.bnf.fr/

Figure 8 Creation of Heavens, BNF, Richelieu Ms. fr. 8, fol. 4, http://gallica.bnf.fr/

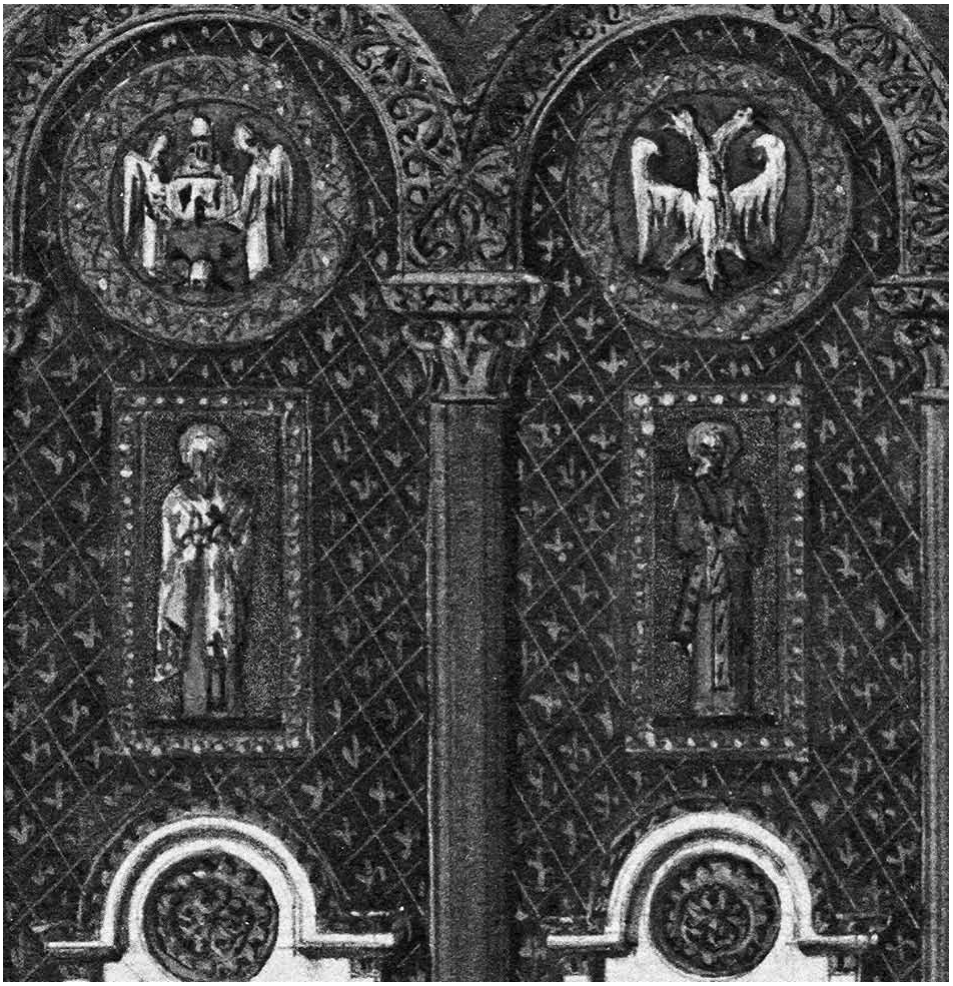
Слика 9. Х. Џефаровић, Свети цар Урош (детаљ) (по Д. Давидову)

Figure 9 H. Džefarović, Holy Emperor Uroš (detail) (after D. Davidov)



Слика 10. Д. С. Милутиновић, Скица за тронове, инв. бр. 4913/11 (Историјски музеј Србије)

Figure 10 D. S. Milutinović, A Drawing for Thrones, reg. no. 4913/11 (Historical Museum of Serbia)



Слика 11. Д. С. Милутиновић, Скица за тронове (детаљ), инв. бр. 4913/11 (Историјски музеј Србије)

Figure 11 D. S. Milutinović, A Drawing for Thrones (detail), reg. no. 4913/11 (Historical Museum of Serbia)

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.052:391.1(497.11)"18";
091=163.41"18"

ИД 176365836

Бојан ПОПОВИЋ

Галерија фресака, Народни музеј у Београду

ВИСОКЕ КАПЕ – КЛОБУЦИ ИЗ МАНАСТИРА РЕСАВЕ И ТУРБАН ТЕОДОРА МЕТОХИТА

Сажетак: У овом раду централно место заузимају три дворске капе византијског двора, скијадион, скараникон и факиолион, централне инсигније за поделу дворјана по групама. Високе капе – клобуци приказане у манастиру Ресави имају, попут византијских дворских капа од XI века, спреда извијен шпиц. У византијским и турским изворима постоје подаци помоћу којих можемо да тврдимо да је капа, која се зове скијадион, крушне, кришкасте или купасте основе, некада украшена карактеристичним штицом или кљуном који се формира од тканине. Скараникон је капа која се од осталих издваја, тиме и лако препознаје, ликом цара који је на њој представљен. Различит је скараникон другог реда дворјана, црвен и лоптаст, на врху украшен кићанком, чије представе се срећу на сликама двора из XI века. Трећа капа, факиолион, што је грчки назив за турбан, добила је у позновизантијским изворима најмање места. Помињу се само њени украси, траке које падају са капе - пилатикије, ношене на карактеристичан начин. Лево ухо је пилатикијом покривено, док је десно откривено. Помоћу овог детаља, капа коју носи Теодор Метохит на портрету у Хори препозната је као факиолион – турбан.

Кључне речи: високе капе-клобуци, турбан, скијадион, скараникон, факиолион, Теодор Метохит, Ресава

Бројни аутори, одмеравајући на фрескама Ресаве уплив свакодневног живота, посебно издвајају сцене на којима су представљене особе које на главама имају високе капе. Нашавши им паралеле у пређашњем сликарству, нарочито у сценама Небеског двора, закључују да је у Ресави реализам представа наглашенији, јер су протагонисти одевени у савремени костим на сценама у којима су се раније представљале фигуре у традиционалној, анахроној одећи.[1] Очити пример актуелизације сцене

1 Радојчић 1966: 202; Кашанин 1969: 90, 93; Đurić 1972: 277-293; Ђурић 1974: 56, 72, 80-81, 83, н. 59, 105, 106.

јесте Парабола о царској гозби у Ресави, у којој се оштро издваја савремена, достојна одећа званица у поређењу са кожухом или власаницом недостојног госта /Илустрација 1/. Када Константин Филозоф описује двор деспота Стефана, саопштава да на њему нису постојали викање, лупање ногама, смех или „неспретна" одећа, већ да су сви били у светлим оделима која им је раздао сам деспот.[2]

Српски извори познају неколико речи за капу. Основни термини су капуч и клобук. Капуч је реч сродна лексему капа, док је клобук етимолошког порекла једнаког калпаку, само што је први термин доспео из аварског, а други из османског наречја турског језика.[3] Високе капе или клобуци биле су производ који је у време Ресаве лако налазио свој пут до српског купца. Дубровачком трговцу који је 1373. године из Солуна ишао за Ново Брдо, у области деспота Драгаша је опљачкан караван. Између осталих ствари украдено је и пет стотина великих капа „*capelli de talia magna*".[4] Из Дубровачког архива потиче забелешка о српским златотканим капама „*capelli chiavoneschi brocadi d oro*" из 1433. године.[5]

О дворској употреби капа у српској средини је у текстуалним изворима, нажалост, остало сразмерно мало података. Према информацији да су Теодора Метохита и Јована Кантакузина при пријему на двор дочекали млади племићи, као у негативу наслућујемо преузимање церемонија византијског двора у којима такође стоји да су педопули – пажеви, у буквалном преводу „детићи" деца племића која још увек нису дозрела до ношења капе, били задужени за церемонију пријема госта.[6] Одавно је запажено да се на илустрацијама пратње владара често представају млади гологлави племићи.[7]

На три ресавске фреске приказана је трпеза, као и званице. Сцена на којој Христос одбацује госта у неодговарајућој одећи налази се до представе богатог Лазара који одбацује сиромаха, имењака, а за трпезу прима особу која на глави има турбан сачињен од кружног феса и чалме. /Илустрација 2/. Гдегде су представљене и слуге, спремне да на миг прискоче, прекрштених руку, у гесту ишчекивања који је у раним временима доспео из Персије на римски двор.[8] Богато постављена трпеза, столњак драпиран око ивица али не и централног дела, приказан је и на сцени Свадбе у Кани. Пријем на трпезу је на византијском двору помно обрађена церемонија. У Псеудо–Кодиновом „Трактату о службама" цар

2 Јагић 1875: 283-284; Мирковић, 1970: 100.
3 Skok 1972: 22-23 (под одредницом калпак); Петровић 1999: 540-543.
4 Динић-Кнежевић 1982: 67.
5 Han 1972: 170.
6 Ђурић, Ћирковић, Ферјанчић: 110-111 390, н. 108.
7 Радојчић 1997[2]: 47, н. 140.
8 Reiskii 1829: 670-679; Grabar 1936: 88.

је при трпези одевен у „свакодневну столу", док дворјани сукцесивно долазе на пријем према рангу и значају који се очитују по њиховим капама. Прво улазе дворјани који носе златноцрвени скијадион, њима цар лично отпоздравља. Потом улазе они који носе.скијадионе везене срмом, а после њих они који носе скијадионе са узицама.[9] У средњовековној Србији је за игумане царских манастира[10] била издвојена посебна трпеза.

У „Трактату о службама" скијадион (σκι?διον) се, као капа којом се рангирају дворјани, помиње само при опису пријема дворјана при трпези. Како је том приликом цар у свакодневном оделу следи да је скијадион капа мањег хијерархијског значаја од скараникона (σκαράνικον), друге врсте високе дворске капе, на шта упућују и друга места из „Трактата о службама". У бројним ранг листама дворјана из позновизантијског периода саопштава се само подела дворјана скијадионом. Из овога следи да је скијадион био уобичајена дворска висока капа епохе.

Опис скијадиона, као и других високих, композитних клобука, углавном се своди на саме украсе капе.

Најчешћи украс римског костима био је клавус (*clavus*), оптока која је у виду траке, пруге, текла уз вертикалну ивицу драпираног костима.[11] Клавус је имао дуг живот у Византији. У дворским радионицама Цариграда израђивани су златни клавуси.[12] У позном византијском костиму, реч клавус смењује лексем маргелион (μαργελλίον),[13] ивична или попречна украсна трака, оптока, поруб. Она краси одећу, као и клобуке.

Иако по звучности подсећа на назив за златне клавусе, термин хрисокладарика (χρυσοκλαδαρικά), јесте лозица или врежа што се сагледава и по буквалном преводу термина (златне гране). Срмена хрисокладарика помиње се при опису деспотовог аира, али и код описа друге врсте капе, скараникона.[14]

Најчешћи украс скијадиона је узица (*κλαπωτόν*), сачињена од једног или више увртених гајтана који прате горњи руб капе.[15]

Редовно се саопштава да је скијадион израђен од свиле (βλάτιον). Кавадион великог дуке је од влатиона који он изабере између оних које следују његовом достојанству.[16] Према овом податку судимо да је термин влатион у позновизантијском периоду означавао више врста свиле.

---

9 Verpeaux 1966: 204, 207-208.

10 Живојиновић 1999: 797-799.

11 Cöhler 1963: 116-119.

12 Ebersolt 1923:5.

13 Verpeaux 1966: 132, 143, n. 5; 144, 152, 153, 156, 159, 160, 162, 181, 205, 284. Маргелион је такође украс хаљина - кавадиона - καββάδιον и табариона - ταμπάριον.

14 Verpeaux 1966: 142, n. 2, 158.

15 Verpeaux 1966:132, 151, n. 1; 152, 153, 157, 160, 208, 302.

16 Verpeaux 1966: 154.

Знак највиших титула су бисери и посебно, драгуљи. Деспотов скијадион је прекривен бисерима (његов скараникон и драгуљима). Највише титуле носе скараникон доње ивице украшене редом бисера.[17]

Основна боја скијадиона је црвена боја. За скијадион протосеваста истиче се зелена боја. Логотет геникона, попут неких нижих титула, носи скијадион од беле свиле са маргелионом. Протасикриту следује двобојан, љубичасто – бели скијадион који има широке маргелионе, не у облику крстова већ кругова, при врху скијадиона и око куполе, док је на њеном врху тролист. Према овом податку можемо да закључимо да је скијадион овог достојанственика имао полулоптасти део. Као посебни украс скијадиона деспота, царских зетова, издвајају се рељефни крстови од бисера.[18]

Висока капа, која је у Трактату о службама позната под називом скијадион, у листама дворјана, као и у списима византијских аутора се среће под називом калиптра (καλύπτρα), калима (κάλιμμα), пилос (πῖλος).[19] Одговарајући превод свих ових речи на српскословенском језику била би реч клобук, јер је реч о високој, церемонијалној капи (осим речи пилос, која се јавља свега једном). Теодору Метохиту, у време када је носио титулу великог логотета, приписује се ношење златно-црвене калиптре (што у Трактату о службама одговара скијадиону), попут Никифора Хумна, претходника на положају месизона (μείσιζον).[20] Пахимер саопштава да је Музалон на положају великог логотета носио златноцрвену калиптру, каква следује дворјанима првог реда.[21] Симеон Солунски нам преноси да скијадион носи сав двор и клир.[22] Царски скијадион, према Јовану Кантакузину, краси овећи драги камен.[23]

Никита Хонијат, описујући необичну личност Андроника I Комнина, као типичан екстравагантни детаљ издваја варварску капу коју је цар носио. Она је црне или сиве боје, док се спреда њен облик претвара у шиљак. Георгије Акрополит обавештава да су капе дворјана биле шпицасте.[24] Никифор Григора бележи да су до времена владавине Андроника III Палеолога дворјани носили шпицасте капе.[25] Сви аутори

17 Verpeaux 1966: 143, 145, 147, 152.

18 Verpeaux 1966: 155, 157, 147.

19 Verpeaux 1966: 207-208.

20 Листа без наслова у стиховима, настала нешто пре 1328. године, Verpeaux 1966: 327-340.

21 ὁ Μουζάλων ἱ τιμηθεὶς καὶ τῆ τῶν μεγιστάνων χρυσοκοκίνῳ καλύπτρᾳ καὶ παρὰ τὴν τοῦ προσόντος αὐτῷ ὀφφικίου τάξιν, према Verpeaux 1966: 141-142, н. 1.

22 Verpeaux 1966: N. Patterson-Ševčenko 2001: 1910 (Patrologia Greca. Cursus Completus 155: 396 B; 155:396BC).

23 Du Cange 1688: 1390.

24 Ebersolt 1923:. n. 4, према G. Acropolites, Annales, II, 22; 40, 72; Parani 2007: 108-109, n. 40-47.

25 Ebersolt 1923: 128, n. 6, према Nicefore Gregoras, Hist. byz. VI, 2, 170 ed. Bonn.

користе облике πυραμίς или πυραμίδα за шпицасте капе.[26] Иако сама реч не мора да буде у вези са обликом предмета који именује, треба нагласити да реч скијадион у преводу са грчког означава сенило.[27] Првих седам дворјана је, према Трактату о службама, имало право да уз скијадион, као саставни део, носи аир (ἀήρ), убрус - платно.[28] Аутори су аир препознавали као тканину која је падала иза капе, тканину којом је обмотавана капа или ону која је била постава капе.[29] Опис капе какву је носио емир Осман, речито описује шта би могао бити аир: ''Око једне црвене купасте капе обавио је напред широко уздигнуто бело платно".[30] Стога произилази, да је скијадион, као композитна капа, вероватно имала унутрашњу полулоптасту или кришкасту капу, а да је детаљ, кога Псеудо-Кодин назива аир, ишао око ње, творећи спреда, навише, шиљак или кљун. Иако није типична шпицаста капа дворјана, оглавље Јована VIII Палеолога, представљено на минијатури у Синајском Псалтиру, која је настала 1438. године, указује на конструкцију скијадиона. Иста висока капа представљена је и на медаљону који је израдио Пизанело, као и на представи цара Константина у бици на Милвијском мосту, а коју је израдио Пјеро дела Франческа. Висока црвена унутрашња капа израђена је од кришака, на њеном врху је украс у виду драгог камена окруженог бисерима, док од доње ивице креће обод капе који се спреда претвара у шиљак.[31] Када се сетимо Кантакузиновог описа царског скијадиона, који на врху има овећи драги камен, као и описа протасикритовог скијадиона, који на врху има тролист, разлике у представама дворских шпицастих капа и капе Јована VIII Палеолога су мање важне. На портрету Манојла Ласкариса Хаџикеса из Пантанасе у Мистри, представљен је шпицасти бели клобук црвеног „кљуна", тј. обода, 1445. године. Овај позни портрет уверава нас да је и властела могла да носи скијадион црвеног аира.[32]

Скараникон је од високих дворских капа највиша инсигнија. У Трактату о службама се саопштава: „Када није у пуном орнату, цар се појављује у истим одевним предметима као и дворјани. Носи епилурикон (ἐπιλούρικον) и факиолион (φακεωλίς, φακεώλιον, φακιόλιον, φακιώλιν) или кавадион (καββάδιον) и фијалин (φυαλίν). И цар и дворјани носе

26 Du Cange 1688: 1275. *Pileus Graecorum acuminatus,* πυραμίς.

27 Du Cange 1688: 1390.

28 Verpeaux 1966:153, до седме титуле на ранг листи, великог дуке, сви архонти имају право на аир на скијадиону.

29 Верпо наводи могућност да је реч о ивици капе, или њеног задњег дела, или поставе капе, "fond d'une etoffe" упореди Verpaux 1966: 142, n. 1.

30 Hammer 1979: 34.

31 Spatharakis, op. cit. 52-53, Sinait. Gr. 2123, 30v.

32 Nikolakaki, Perdikoulias , Kalamara: 75, 76-81.

скијадион."[33] При церемонији пријема, у случају посебно важних догађаја, дворјани не носе скијадионе, већ скараниконе.[34] Важно је напоменути да је скараникон висока капа коју обрађује једино Трактат о службама. У делу се нижу групе дворјана које се разликују према томе да ли носе: скараникон златноцрвен, срмен, док је спреда стојећа фигура цара, а позади представа цара на престолу; скараникон боје кајсије, свиле украшене срмом, док је спреда стојећа фигура цара, а позади представа цара на престолу; скараникон од златнобеле свиле украшене срмом, док су представе цара на стаклу; скараникон од златножуте свиле, срмене хрисокладарике, којем је спреда портрет цара на високом престолу, а позади представа цара на коњу. Саопштава се да други ред дворјана почиње од педесете титуле, од великог драгомана. Сви дворјани овог реда носе црвени скараникон, израђен од хаздеја - аздије (χάσδεον), материјала тканог попут плиша или сомота, којем је на врху мала фунта–кићанка.[35]

Описи капа у Трактату о службама, као и њихови називи, не дају довољну информацију према којој бисмо могли да их препознамо. Такође, ни један предмет није само украс, већ се иза њега налази додатно значење. Тако, да би описао један одевни детаљ на капи, Псеудо-Кодин је описивао временски ток екумене и утврђивао историјски легитимитет царства. Реч је о пилатикијама, двема тракама нешто краћим од 22 сантиметра, ширине 7,5 сантиметара, које су падале са факиолиона, капе изгледа турбана. Аутор саопштава да су се ови украси појавили у царству Мијана, код судија. Са леве стране је трака (срмени маргелион) скривао ухо, означавајући да је покривено за оне за које је пронађено да су криви, док је десно ухо било откривено за жалиоце који нису оптужени. Доказ чисте паралеле и културне размене налазимо у опису церемонијала фатимидског двора на којем су дворјани пера, кадије, нотари и судије носили тканину која је падала испод потиљка, на рамена, што је традиционални знак судија који је такође био преузет из персијског костима.[36]

Вратимо се на историјску драматику описа из пера Псеудо-Кодина, у којем се набраја како је Византија, као наследница царства Александра Македонског, као неку врсту плена задобила, поред мијанских инсигнија,

33 Verpeaux 1966: 201 - 202.

34 Verpeaux 1966: 176 – 177, 273, 274.

35 У Трактату о службама се саопштава само за великог диерминевта (драгомана) да носи скараникон израђен од аздије. Ипак, како је он на 50 месту ранг листе, а уједно и први дворјанин другог реда, може се рећи да аутор за друге дворјане подразумева исти материјал, упореди Verpeaux 1966: 163.

36 Canard 1951: 394-395, н. 1.

и асирске, у виду скараникона и кавадиона, као и стега на којем је представа змаја.[37]

Ови циљани описи, поред подударности са арапским извором, налазе свој израз на портрету Теодора Метохита који је настао 1316-1321. године, у време када је Метохит носио титулу логотета геникона, да би га касније Андроник II Палеолог унапредио титулом великог логотета као и јединственом позицијом месизона (одговарајућој положају канцелара). Логотет геникона није била титула која је била резервисана за судије, али се описана трака која пада са капе може најтачније поредити са пилатикијама. Ипак, већ сам изворник скреће пажњу да је и василевс Мијана носио ове украсе на капи. Код Метохита, попут описа, она са леве стране заклања лево ухо, док му је десно слободно, а десна пилатикија је вероватно иза капе. Лева, видљива пилатикија одговара називу срмени маргелион, јер је то златна трака завршена златним ресама, црвене ивице. /Илустрација 3/

Метохитова капа се шири навише, нарочито од половине висине, да би се при последњој четвртини висине нагло посувратила у полукружни завршетак. Њена површина начињена је од беле узане траке која је хоризонтално драпирана преко конструкције или доње капе. На врху има узицу или гајтан начињен од црвене и златне траке који обавијају белу траку. Вертикално је трака украшена оптокама – нашивцима, у виду широких златних трака црвених ивица.

За Метохитову капу поуздани Жан Еберсолт сматра да је турбан. Пол Андервуд напомиње да је то скијадион, друга врста капе, према Трактату о службама. Аутор указује на сличност, али не и истоветност капе Теодора Метохита и представе фигуре Киренија са сцене Пописа становништа из саме Хоре. /Илустрација 4/ Напоменуто је да се разлика огледа у горњем, предњем завршетку капе који се претвара у шиљак. Ненси Патерсон-Шевченко сматра да је ова капа скијадион, такође према Трактату о службама, али не одолева да примети да необично личи на турбан. Марија Парани сматра да би, према њој јединствена, капа могла бити турбан да се у појединачном прегледу инсигнија према титулама не истиче друга врста капе.[38]

Метохитова капа је често поређена са представама других капа, нарочито оних из Дечана и Марковог манастира. Јозеф Мисливец истиче сличност капе Теодора Метохита и уочених капа из Дечана.[39] Лазар Мирковић и Гордана Бабић истичу сличност капе Теодора Метохита

37 Од раног времена стег Византије, види McGeer – Cutler 1991: 272.

38 Ebersolt 1923: 126, н. 5. Аутор наводи као репер рукопис беседа Григорија Назијанског, из XIV века, н. 6., fig. 60; Underwood 1966: 42 или 89; Patterson-Ševčenko 1992: 1910; Parani 2003: 70.

39 Myslivec 1932: 126, n. 1.

са онима код истакнутих фигура у сцени 9. икоса у Богородичином акатисту у Дечанима и Марковом манастиру.[40] Гордана Бабић не улази у терминологију капа представљених у Богородичином акатисту у Дечанима, већ примећује, попут Еберсолта, да су слични клобуци уобичајени део одеће лаика и монаха на минијатурама у грчком рукопису цариградског порекла, у Беседама Григорија Назианзина (Paris Gr. 543, fol. 213v 288v, 342v).[41] Елизабет Пилц, ауторка рада о званичном костиму достојанственика на цариградском двору, сматра да Метохит носи турбан, иако титули логотета геникона одговара скијадион.[42]

Приликом истраживања представе светих ратника из првог слоја фресака Небеског двора у Трескавцу, Светлана Смолчић-Макуљевић је анализирала костим осморице светих ратника и закључила да истоветну капу носи Теодор Метохит.[43] Ауторка сматра да су у Трескавцу представљени факиолиони - турбани и упућује на опис оглавља осморице дворјана који носе факиолионе, који се налазе при крају првог реда дворјана, а од којих четворица такође носе титулу логотета коју је носио и Теодор Метохит у време настанка портрета.[44] Ове капе су, попут већ поменутих клобука Киренија из Хоре, као и оних из Дечана и Марковог манастира, сличне, али не и исте као Метохитова капа. По једном детаљу, за разлику од других капа, оне су ближе Метохитовом клобуку, јер је и тканина изведена од траке која је хоризонтално обмотана унаукруг. Ови клобуци су веома слични другим наведеним капама по томе што им се врх претвара у шпиц, као и по томе што са њих не висе пилатикије. Иначе су „саставни делови", украси исти као на Метохитовој капи. Није вероватно да је на сведеним представама Небеског двора било места за дворјане нижег значења, попут оних са краја првог реда дворјана. У том правцу сведочи податак да се ни на једној представи двора не примећује карактеристични скараникон другог реда дворјана. Свети ратници на представи Небеског двора у Трескавцу носе капе од сличног материјала, али другачијег облика. Треба назначити да титулама логотета углавном не следује штап, док су свети ратници из Небеског двора увек приказани са њима.

По Трактату о службама, у делу где се појединачно, за сваку титулу одређују инсигније, саопштава се да је логотету геникона дато право да носи скијадион од беле свиле са маргелионом, траком – оптоком, у

40 Бабић 1995: 155- 8; Мирковић 1925: 50- 49.

41 Бабић 1995: 155, н. 27; Galvaris: 1969, 240-242, T. CII, fig. 454, T. CVIII, fig. 465, T. CX, fig. 469.

42 Piltz 1994: 21.

43 Смолчић-Макуљевић 2002: 463-472.

44 То су, на 27. месту, логотет дрома; 28. протасикрит; 30. мистик; 39. логотет дома; 40. велики логаријаст; 44. шеф архива; 47. логотет стратиотикона; 49. логотет штала.

виду нашивка. Његов скараникон је био и златан, као и једном броју достојанственика који му следе. Ипак, пажљиво одвојене инсигније првих двадесет и девет титула, код којих се саопштава да је кавадион хаљина коју носе, у Трактату о службама су допуњене напоменом: „Запазите да од великог доместика до великог друнгарија страже сви дворјани носе, по сопственој жељи, кавадион или епилурикон, за њега и оне испод њега то не важи."[45] Како се уз епилурикон увек носи факиолион, можемо бити сигурни да је логотет геникона, и према Псеудо – Кодину, имао право на ову врсту оглавља. Такође, Теодор Метохит носи хаљину код које су рукави неуобичајено широки код завршетка, јединствену као и представљена капа, што би могло да упути на хаљину типа епилурикона.

Пилатикије су један од предмета посебне намене, попут протасикритовог диканикиона,[46] убруса-мандилиона у царевим рукама или у време Књиге о церемонијама краја хламиде, а којима се даје знак за крај једне и почетак друге акције на двору.[47] Пилатикије, убрус и диканикион користе се за позив и чинове одвијања радње, док су скијадион и скараникон важни за разликовање дворјана.

Током прослављања Божића, на церемонији прокипсис, протовестијар два пута показује окупљеним дворјанима пилатикије. Први пут даје знак да би се обележио долазак цара, други пут даје знак да је цар у најсвечанијој одори. Када се диже застор, чује се звук бројних музичких инструмената. Цар лагано помиче мандилион-убрус и они стају да би појци запојали: „Христос је рођен који те је крунисао царе".[48]

Пилатикије нису биле једина врста украса која је падала са капа. Приликом студирања портрета Стефана Дечанског и Стефана Душана у Дуљеву, Драган Војводић примећује „препендулије кићанке" типичне за западне, отворене круне.[49] Висуљци, представљени на копчама царева рановизантијског периода, имали су инсигниолошко значење, поред украсног.[50] Саме препендулије – катасисте – ормате – сије, начињене од бисера и драгог камена, биле су додатак круне, а о њиховом инсигниолошком значају најбоље говори податак да су, приликом крунисања царице, цар и сацар својеручно, на царичину круну, качили катасисте.[51] Уочене су и траке које падају са високе отворене круне Стефана Душана у цркви Св.

45 Велики доместик је прва дворска титула, после царских, док је велики друнгарије страже на 24 месту, упореди Verpeaux 1966:158.

46 Verpeaux 1966: 177.

47 Vogt 1935: 18, 19; Vogt 1940: 107, 115, 123, 165.

48 Verpeaux 1966: 191-204.

49 Војводић 2002-2003: 153-154.

50 Campbell 1992: 1623.

51 Поповић 1998: 37-54.

Димитрија у Пећи, али начин ношења не одговара употреби пилатикија, као ни црна боја трака.[52]

Факиолион (φακεωλίς, φακεώλιον, φακιόλιον, φακιώλιν)[53] је реч којом је у Визанији означаван турбан. Типичан оријентални турбан подразумевао је обмотавање дуге траке преко капе, како се представља и у византијском сликарству. Османски извори приписују Византијцима ношење турбана специфичног изгледа. Према прописима Алаедина, везира и брата Орхановог, Турци носе капе од белог пуста, затупљеног шиљка. Владари и бегови су их обавијали танком, дебело набраном, тканином, за разлику од Грка, који их обавијају тканинама са златовезом и Туркмена, који носе капе од црвеног пуста, обмотане шареним чалмама. У потоњим временима је тачно одређен изглед према статусу носиоца.[54] И према чувеној изреци Луке Нотариса, да више воли турски факиолион - турбан него латинску митру, можемо закључити да је византијски по неким детаљима био различит. У којој мери се термини и изгледи ових композитних капа преклапају, најбоље сведочи опис тријумфа Василија I Македонца, у којем се саопштава да је његов син Константин носио факиолион који је изгледао као прополома, женска капа. Био је беле боје, украшен златном нити, док је у чеоном делу златни венац.[55] Направљено је поређење, самим тим и хијерархијски однос између женске и мушке капе. У књизи о церемонијама се женска капа, прополома, не описује, али се саопштава да се с њом не може чинити дубок наклон, свакако јер је висока. Код Константина је златни венац, стефанос, једна врста круне уклопљене на капу.

Прве представе високих капа са инсигниолошким значењем појављују се у Византији у XI веку. На минијатурама псалтира датованог у 1059. годину срећемо први пут представе шпицастих мушких капа, као и трапезоидних женских оглавља.[56] Ове се капе представљају са детаљима који ће и доцније бити њихов саставни део, нашивцима који прате косину капе, код мушкараца, или истих украса који су косо причвршћени уз капу или прате кружину контуре горњег руба, код жена. На сличан начин су представљене капе и у рукопису Ватиканске библиотеке из XII века (1179. год.) у којем се налази низ илустрација пријема Агнесе, невесте

52 Аутори скрећу пажњу на пилатикије као репер за ниске, траке и ресе које падају са капа и круна, види Поповић 1998: 37-54. Тачно је уверење, поводом трака које падају са Душанове круне, да се оне не могу поистоветити са пилатикијама, види Војводић 2002-2003: 153-154.

53 Cf. Verpeaux 1966: 159-164.

54 Hammer 1979: 38–39; Турбани најчешће подразумевају сарук-чалму обмотану око феса, али постоје бројне варијанте ове композитне капе, упореди Turner - Wilcox 1969: 250 (burnus).

55 Reiskii 1829: 500.

56 Vat. gr. 752, f. 90v, 136r , 449v, упореди Spatarakis 1976: 230.

Алексија II Комнина. Минијатуре овог рукописа се датују различито, у време настанка рукописа и у XIV век. Што се изучавања капа тиче, само датовање је споредно, услед сличности са минијатурама из псалтира и истим типовима који свакако потичу барем из XI века.[57] На минијатурама је успостављен хијерархијски однос помоћу нашивака на капама. Међу дворјанима који окружују цара, само дворјанин приказан лево од цара има на капи две црвене пруге.[58] На илустрацији сусрета царице и њене пратње са невестом, приказане су трапезоидне капе полукружног завршетка уз који иде једна или две пруге, према значају особе, док даме на зачељу имају на капама пруге попреко.[59] Уочљиве пруге – нашивци - траке, попут чинова на униформи чине разлику коју данас не можемо у потпуности протумачити.

Михаило VII Дука (1071-1078) је приказан са дворјанима на једној од три минијатуре рукописа на којима се среће његов портрет.[60] Цару с десна је протопроедар и протовестијар, а поред њега још три проедра.[61] Дворјани лево од цара на главама имају црвене капе. Оне су ниске, а контура горњег дела је изведена закривљеном линијом. Подсећају на беретке. На врху је висећа кићанка.[62] Двојица десно од цара носе високе беле капе, цилиндричног облика. Капу са висећом кићанком носи ктитор на фресци Мисије апостола у Каранлик Килисе, Гореме, из половине XI века.[63] /Илустрација 5/

У илустрованом рукопису Јована Скилице, који се налази у Праду, а који је настао на Сицилији или јужној Италији у XIII веку по моделима из XI и XII века, налази се низ минијатура на којима је илустрован двор и обичај ношења високих капа – клобука.[64] На неким представама двора уочава се да дворјани који су најближи цару носе шпицасте капе, код којих „кљун“ штрчи спреда.[65] На једној од минијатура је представа крунисања Петра Дељана. Његови дворјани приказани су са црвеним,

57 Spatarakis 1976: 210-230, Vat. gr. 1851, сл. 161, 164, 170 за датовање рукописа у XIV век, упореди Ebersolt, op. cit. 126, n. 7; Velmans, op. cit. 102-103.

58 Spatarakis, 1976: fig. 161 (2v), сл. 170 (6 r).

59 Spatarakis, 1976: 164 (1r).

60 Рукопис се чува у Париској националној библиотеци: Coisl. 79, f. 2r.; Ebersolt 1923: 82-42; Spatharakis, 1976: 110, n. 49-51-71.

61 Упореди Kazhdan - Cutler 1991: 1727-1728 (Титула створена у време Никифора Фоке, високог ранга. Можда у почетку резервисана за евнухе. Аутори испуштају пример који разматрамо.

62 Spatharakis 1976: 110, n. 50. Аутор описује и једну фигуру са истоветним оглављем, представљеним поред владара, у рукопису Marc. gr. 479, f. 33r.

63 Parani 2003: 326.

64 Grabar – Manoussacas 1979: 131, 155, 174.

65 Ibidem, T. I (fol. 10v), T. IX (fol. 42v).

чупавим, лоптастим капама на главама.[66] Уочено је да се Теодор Продром користи речју „скараникон“ када описује црвене словенске капе. У комичном улагивању сопственој супрузи писац се жали да је морао да се преруши у словенско одело, с капом од црвене вуне на глави како би му жена из самилости, глумећи да мисли да је странац, дала парче хлеба.[67]

Дугу расправу о томе шта је скараникон, окончала је Гордана Бабић, проучавајући Богородичин акатист у Козији, препознавајући га као специфичну високу капу-клобук.[68] /Илустрација 6/ Скараникон јесте прави пример процеса промене инсигнија на византијском двору. Капа двојице проедара који су уз цара Михаила VII Дуку, у потпуности одговарају скараникону другог реда дворјана. Њен мањи значај јесте разлог што се више не представља на сведеним илустрацијама двора. Скараникон првог реда дворјана, према опису из Трактата о службама, појављује се тек од XIV века. У сликарству се среће први пут на портрету Константина Акрополита, насталом до 1324. године, преко свих мушкараца са титулом, портретисаних у препису Типика манастира Богородице Добре Наде, који је настао између 1327. и 1342. године, портрета великог дукса Алексија Апокавка, портрета великог примикирија Јована Палеолога, до позних четрнаестовековних представа Богородичиног акатиста и Васељенских сабора у манастиру Козија. Ова, последња по реду формирања висока капа дворјана, као најважнију одлику има представу цара на чеоном делу. Облик капе варира, врха облика полулопте или равно завршеног, трапезоидног у пресеку, попут скараникона из типика Богородице Добре Наде. Клобук Теодора I или II у Вронтохиону у Мистри, као и неке од круна Србије времена кнежевине и деспотовине[69] према украсу од бисера и драгуља одговарају опису деспотског скараникона.

Представи цара на клобуцима дворјана одговара представа Христа на патријаршијској капи. Према сведочењу Јована Кантакузина, приликом крунисања Јована V патријарх Јован Калекас ушао је у Свету Софију носећи калиптру на којој је био приказан Деисис.[70] Одговарајућа представа патријаршијске капе налази се на фигури “првог српског патријарха Саве” над престолом у припрати Пећке патријаршије. Анђели

66 Ibidem, T. XXXIX (fol 215r).

67 Дил 1929: 170; Kazhdan 1991: 1908-1909. Аутор наглашава словенско порекло првобитног облика, према Теодору Продрому, или германско порекло, током владавине Манојла Комнина.

68 Kazhdan 1991: 1908-1909; Babić 1973: 183-189- 4 –11.

69 Ebersolt 1923: 125-58. Аутор мисли да је представљена капа скијадион; за круне Србије у време кнежевине и деспотовине види Војводић 1995: 65-98.

70 Упореди Walter 1982: 29, n. 146.

у попрсјима су у медаљонима у крајевима капе, док је у врху попрсје Христа.[71]

Скијадион се редовно представља као основна или истакнута капа на светим ратницима - дворјанима у оквиру композиције Небеског двора, као и на слици властеле са представа последњих псалама. Небески двор је представљен у Трескавцу 1334-1343. године, Зауму 1361. године, Богородици Перивлепти у Охриду 1364-1365. године, Марковом манастиру 1376/1377. године, Св. Николи Шишевском око 1380. године. Иста тема, нешто упрошћеног смисла, настала је у Св. Атанасију у Костуру 1384 -1386. године.[72] Први у низу споменика у којима је тек понеки свети ратник био приказан у властеоској одећи је Св. Марија на Глобоком, у којој се свети Александар представља са „кљунастим" клобуком.[73] /Илустрација 7/. Скијадион са шпицом је или једина или најважнија приказана капа. У Марковом манастиру предводнику групе небеских дворјана, светом Ђорђу, је јединoм дато право да понесе капу чији се врх претвара у кљун, док су остали приказани са полулоптастим капама или капама посебног облика, који подсећа на капе властелинки /Илустрација 8/ /Илустрација 9/ /Илустрација 10/. Ова друга два типа капа су скијадиони без аира који твори карактеристични шиљак /Илустрација 11/. На главама неких небеских дворјана је заправо приказан унутрашњи део сложеног скијадиона за који се изреком помиње црвена боја.

У Трактату о службама је описан полулоптаст облик скијадиона код титуле протасикрита. Саопштава се да је украшен орнаментом који није у облику крстова већ кругова. У истом изворнику се истиче да скијадионе зетова цара, који су деспоти, прекривају крстови од бисера. На портретима властеле у типику Богородице Добре Наде скараникони су украшени мрежом крстова. Исти „карирани" орнамент се среће и на полулоптама у Марковом манастиру.[74] У Богородици Перивлепти сачувана је представа само једног светог ратника у дворском костиму. На глави је широка, црвена лоптаста капа, такође скијадион без аира

71 Ђурић 1972: 93 - 105; Ђурић 1990: 204 - 205, 237 - 238 н. 35-130, 153-154. Ђурић истиче сличност са капом архиепископа Никодима из 1322-1324. године са јужног зида западног травеја Св. Димитрија у истом комплексу. За ново датовање сликарства Св. Димитрија види Тодић 2004-2005: 123-125, н. 10.

72 Maguire 1997: 247-258. Аутор посматра пример из Св. Атанасија као први и последњи позновизантијски примерак ове теме. О току иконографије Небеског двора кроз земље Балкана у поствизантијском периоду преко Костурске сликарске школе, упореди Суботић 1998: 109-127. За средњовековне и поствизантијске примере, којима треба додати и Ајдановац, Св. Ђорђа у Средској жупи, Св. Апостоле у Мушникову и Никоље Кабларско, види Грозданов 1990: 132-147. За основно обавештење о Небеском двору у Трескацу, Зауму, Богородици Перивлепти, Марковом манастиру, Св. Николи Шишевском и Св. Атанасију види Ђурић 1974: 56, н. 57, 72, н. 86, 81, н. 105, 83, н. 106, 89, н. 116.

73 Ђурић 1974: 88, н. 114.

74 Мирковић 1925: 50-51; Грозданов 1980: 87-92.

– платна. У Св. Николи Шишевском, свети ратници носе „кљунасте“ клобуке, док се у Св. Атанасију у Костуру јављају капе различитог изгледа. Поред шпицасте капе светог Александра, врха посувраћеног наниже, представљен је и клобук који се шири навише „двоводног“ завршетка светог Николе Новог. Украшен је крстастим пољем.[75] У време турске владавине, често се свети ратници представљају одевени попут дворјана. Најчешће се само поједини ратници приказују у дворјанској ношњи. У цркви Св. Ђорђа у Ајдановцу, на фрескама насталим 1492. године,[76] св. Ђорђе, Димитрије, Прокопије и Јаков Персијски носе на главама беле клобуке, спреда зашиљеног врха. Св. Јакову Персијском је у клобуку и мала, кружна капа, типична за иконографско обележавање личности у персијском костиму, попут пророка Данила. /Илустрација 12/ /Илустрација 13/ У цркви Св. Апостола у Мушникову која је саграђена и живописана 1563-1564. године, сачувана је само представа св. Теодора, судећи према дужој коси и бради, Тирона, у властеоској одежди.[77] /Илустрација 14/

Капе представљене у српским Александридама такође сведоче о широкој распрострањености клобука, као важног знамења – инсигније. У Београдској Александриди цар Александар, као посебну част, добија „кљунасти“ скијадион, док су остале особе приказане са једноставнијим капама.[78]

На представама последњих, хвалитељних псалама, CXLVIII, CXLIX и CL, у припратама цркве посвећене Богородичином Ваведењу у Кучевишту, у пиргу посвећеном Преображењу Христовом у Рили и у цркви арханђела Михаила у Леснову, већина приказаних дворјана носи скијадионе, сем у Рили где су „судије” вероватно, према старијој иконографији, гологлави, али држе дуге штапове, крунисане јабуком.[79] У Минхенском српском псалтиру илустрација псалма CL: 6 садржи две групе фигура. Предводници група, као и два дворјана који су иза архијереја, носе на глави високе капе. Код предводника капе су златне, док су код дворјана оне црвене и плаве боје, дуж доњег обода украшене златном траком.[80] На представи „збора царског и властелског” у оквиру композиције Страшни суд у Дечанима, властела носи високе, „кљунасте“ клобуке. Јединствено, лик Понтија Пилата у припрати манастира Зрзе има овакву капу.[81]

---

75 Ђурић 1974: 83,89.

76 Пејић 1998: 86.

77 Споменичка баштина Косова и Метохије 2002: 123-124.

78 Максимовић 1983: 109-110-113-117.

79 Ђорђевић 1995: 44, 59, 69, 84-86, 103, 104, 135-137, 161, 245; Прашков 1973: 125- 77; Габелић 1998: 185-188.

80 Максимовић 1983: 119-121-51.

81 Ђорђевић 1995: 104.

На илустрацији Петог васељенског сабора у Љубостињи припадници дворске гарде имају на главама скијадионе, црвене и беле боје. /Илустрација 15/ На представама у Ресави је скијадион уклопљен са златним венцем. /Илустрација 16/ У Каленићу се среће на фигури „кесара Августа", на сцени пописа становништва. /Илустрација 17/

Срећним случајем сачувао се опис једног клобука у опоручном покладу херцега Степана. Клобук је био начињен од црвеног гримиза посутог бисером, са венчићем од бисера, са прстеном у којем је био рубин и са круницом.[82] Према наведеном опису закључујемо да је ова висока капа као саставне делове имала венац од бисера, прстен са рубином, као и круницу, што одговара венцима положеним на доњу ивицу капа у Србији XV века.

У опису скијадиона се помињу сије, ниске бисера, код деспота, а које падају са скијадиона. Ниске бисера су падале са царске круне, као и венца деспота, тако да можемо помислити да је и у време састављања „Трактата о службама" било уобичајено да они који су имали право на посебна, царска одличја, цар и царске титуле, имају право и на венац око капе. Основни украс скијадиона су нашивци - оптоке који су паралелни косини нагнутости капе. Некада, као у Трескавцу, траке платна теку дуж траке, слично факиолиону Теодора Метохита, док је на другим примерима реч о јединственој тканини. У другој половини века аир скијадиона се посувраћује, шиљак се преклапа и пада унапред. На горњем рубу се појављује разнобојна узица, или уже, састављена од црвене, некада и црне и златне узице, које су увртене са белом узицом.

Скијадион који је уобичајена дворска капа у текстуалним изворима који доносе ранг - листе дворјана, инсигнија којом се разликују титуле, у сликарству се најбоље види у српским споменицима. Како је било раније истакнуто за највише, царске титуле деспота, севастократора и кесара, само се уз помоћ српског сликарства може реконструисати њихов изглед.[83] Као дилема остаје питање пријема културне размене и усвајања обичаја. Како је већ истакнуто, приликом пријема Метохита и, касније Кантакузина, примећена је византијска церемонијалност и, донекле, улазак у двор, али је изречена сумња у веродостојност сведочења јер су гости могли описивати њима познате церемоније из царске палате. Наиме, репер јесте сведочење Јована Кантакузина о изгледу српског двора, али се коментатори текста питају није ли Кантакузин описивао византијски двор, као аутор обимног текста о дворским обичајима Византије.[84] На тај начин сумња изречена у сликарство могла би да значи

82 Miklošić 1964 [2]: 498 (Дубровчани 1466. год. примају опоручну оставу херцега Степана).

83 Babić 1996: 159-164.

84 Ћирковић- Ферјанчић : 390, н. 108.

да су страни сликари или предлошци илустровали збиљу византијског, али не и српског света. Више пута цитирани Константин Филозоф и овде даје значајна обавештања када саопштава да су по оплакивању деспота Стефана сви властелини добили своје жезло власти, чиме је деспот Ђурађ сваком даривао његов сан – чин.[85] Диканикиони, жезла – штапови позних византијских извора, друга су значајна инсигнија, често представљана на особама одевеним у дворску одору у српском сликарству средњег века. Важност ове инсигније још је јаче наглашена него у грчким изворима.

Костим клира сличан је, али и свесно различит од костима двора. Топос највиших вредности материје, кроз драгуље, бисере и злато који формирају златну врежу, присутно је и у костиму клира, а владарску багреницу-сакос прихвата и патријарх. Клир се такође представља са високим капама – клобуцима. Симеон Солунски саопштава да и двор и клир носе скијадионе. У литератури се обично среће одређење две врсте капа. Полулоптасте су зване скараниконима (скаранике), док су оне купастог облика сматране скијадионима (скијадији).[86] У саопштењу са крунисања Манојла II Палеолога, из пера Игњатија из Смоленска, се помињу чатци који носе оскрилце оштре, што је тачан опис купастих капа чатаца.[87] Бели, полулоптасти клобуци мирског свештенства, према паралели са властеоским оглављима, су скијадиони. Купасте капе чатаца су можда биле обележене истим називом скијадиона иако њихов облик не одговара нити једном племићком клобуку. У литератури су капе овог облика обично препознаване као скијадиони, због описа Игнација из Смоленска, који их назива оскрилцима оштрим. Овде су укрштена два податка, први из пера грчких аутора који при опису скијадиона наглашавају πυραμίς или πυραμίδα и опис Игњатија из Смоленска. Упоредном анализом показано је да је аир, саставни део скијадиона највиших титула творио шиљак или „кљун“, док су капе чатаца биле оштре, али на врху, као и са страна, на „крилима“. На завршној сцени Богородичиног акатиста у Дечанима представљени су српски двор и клир који одају пошту икони Богородице са Христом. Са десне стране су представе краља Душана, краљице Јелене и краљевића Уроша, док су на левој страни представе чатаца који на главама носе „оскрилце оштре“, као и презвитера глава крунисаних белим, полулоптастим капама.[88] /Илустрација 18/

Од XI века се прати висока дворска капа, скијадион, полулоптасте основе, која се некада шири навише а спреда завршава у шпиц. У другој

85 Јагић 1875: 322; Мирковић 1970: 126.

86 Моран 1983: 53-58.

87 Радојчић 1997[2]: 35, n. 79, 47, n. 150, 53, 54.

88 Бабић 1995: 157-158.

половини XIV века шпиц капе се, понекад, посувраћује наниже. Могуће је да су представе скијадиона честе јер је, према текстуалним изворима, уобичајена капа коју носи сав двор. Само се у изузетним приликама носе друге врсте капа, скараникон и факиолион. Питање термина могло би у разматрању бити споредно да капе на византијском двору позног периода не повлаче категоризацију дворјана. У Трактату о службама, основно је да три капе и две хаљине варирају изглед целог двора. Називи за капе су скараникон, скијадион и факиолион, а за хаљине кавадион и епилурикон. Речено је да уз скараникон иде кавадион, а уз факиолион епилурикон. Притом су делимично описане само две врсте капа, скараникона и скијадиона. Код факиолиона је споменуто само да са њега висе пилатикије. Што се важности капа тиче, указано је да је скијадион капа коју носи сав двор, док се скараникон и факиолион носе у важним приликама. С друге стране, „класе" дворјана се приликом већине светковина и пријема разликују скијадионом различитих украса. Иако исте естетике и детаља попут скијадиона Ресаве, капа коју Метохит носи је јединствена. Слична је скијадиону, али нема шпиц или „кљун" карактеристичан за већину представа тог клобука. Да Метохит носи факиолион, византијски турбан, уверавају нас траке - пилатикије, тачније лева видљива пилатикија која се носи по обичају који се спомиње у „Трактату о службама".

Свечани карактер ресавског сликарства је наглашенији лепотом представљених личности и минуциозним, стрпљивим моделовањем ликова, него самим костимима, код којих је приметна потреба да тачно пренесу обичаје+ дворске средине. Прикладно, за трпезом приказани скијадиони Ресаве представљају позни изданак ове високе дворске капе – клобука, са венцем као саставним делом.

БИБЛИОГРАФИЈА

Underwood P., The Kariye Djami, I, New York 1966.

Babić G., *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, ЗРВИ XIV - XV (1973).

Бабић Г., Богородичин акатист, *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, Београд 1995, 155, н. 27;

Babić G., *Les portraits des grand dignitaires du temps de tzars serbs, Hiérarchie et idéologie*, Βιζάντινο καὶ Σερβία κατά τοω ΙΔ ʹ αιῴνα, Αθήνα 1996.

Walter Ch., Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982.

Verpeaux J.: Traité des offices, Paris 1966.

Vogt A. (ed.) Le livre des cérémonies, I - II, Paris 1935, 1940.

Војводић Д., *Српски владарски портрети у манастиру Дуљеву*, Зограф *29* (2002-2003).

Војводић Д., *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, *Зидно Сликарство манастира Дечана*, Београд 1995.

Војводић Д., *Владарски портрети српских деспота*, Манастир Ресава. Историја и уметност, Деспотовац 1995.

Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998.

Galvaris G., The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus, Princeton 1969.

Grabar A., L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936.

Grabar A. – M. Manoussacas, L'illustration du manusrit de Skylitzès de la Bibliotèque Nationale de Madrid, Venice 1979.

Грозданов Ц., Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990.

Грозданов Ц., *Из иконографије Марковог манастира,* Зограф 11 (1980).

Du Cange, Glossarium ad Scriptores Mediae & Infimae Graecitatis, II, Lugduni 1688.

Дил Ш., Византијске слике, Један дворски песник у веку Комнена, Београд 1929.

Динић - Кнежевић Д., Тканине у привреди средњевековног Дубровника, Посебна издања Српске академије наука и уметности DXL (1982).

Ђорђевић И., Зидно сликарство српске властеле у средњем веку, Београд 1995.

Ђурић И., Ћирковић С., Ферјанчић Б., (ed.) Византијски извори за проучавање историје народа Југославије VI.

Đurić V. J., *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture Byzantine*, Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968) Београд 1972.

Ђурић В. Ј., *Престо светоīа Саве,* Посебна издања CDLII, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности књ. 55, Београд 1972.

Ђурић В. Ј., Византијске фреске у Југославији, Београд 1974.

Ђурић В. Ј., Пећка патријаршија, Београд 1990.

Ђурић С., Љубостиња. Црква Успења Богородичиног, Београд 1985.

Ebersolt J., Les arts somptuaires de Byzance, étude sur l'art imperial de Constantinople, Paris 1923.

Живојиновић М., *Царски манастири*, у: Лексикон српског средњег века, 1999.

Јагић В., (ed.) *Константин Филозоф и њеīов Живот Стефана Лазаревића деспота српскоī,* Глас СУД XLII, (1875).

Kazhdan A., *Skaranikon*, in: The Oxford Dictionary of Byzantium, I - III, New York - Oxford 1991.

Kazhdan A. - Cutler A., *Proedros*, in: The Oxford Dictionary of Byzantium, I - III, New York - Oxford 1991.

Campbell S. D., *Pendant (*κρεμαστάριον*)*, in: The Oxford Dictionary of Byzantium, I - III, New York - Oxford 1991.

Canard M., *Le cérémonial fatimide et la cérémonial byzantine: Essai de comparaison*, Byzantion 21, II (1951).

Кашанин М., Ресава деспота Стефана, Камена открића, Београд 1978 (1969).

C. Cöhler - E. von Sichart, A History of Costume, New York 1963.

Maguire H., *The Heavenly Court*, Byzantine Court Culture from 829-1204, Washington 1997.

Максимовић Ј., Српске средњовековне минијатуре, Београд 1983.

McGeer E. - Cutler A., *Battle Standard and Flag*, The Oxford Dictionary of Byzantium, I - III, New York - Oxford 1991.

Miklošić F. (ed.) Monumenta Serbica. Spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii, Graz 1964 [2].

Мирковић Л., Марков манастир, Нови Сад 1925.

Мирковић Л., (ed.) Живот деспота Стефана Лазаревића од Константина Филозофа, Нови Сад-Београд 1970.

Myslivec J., *Ikonografie Akathisty Panny Marie*, Seminarium Kondakovianum V (1932).

Моран Н. К., *Музички īестови у византијском сликарству īозноī средњеī века*, Зограф 14 (1983), 53-58.

Nikolakaki L., Perdikoulias P., Kalamara P., *Burials within the walls*, in: The City of Mystras, Catalogue of the exposition Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium, Athens - Thessaloniki - Mystras, 2001.

Parani M. G., Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th – 15th Centuries) ed. The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400-1453, Vol 41., Brill – Leiden – Boston 2003.

Parani M. G., *Cultural Identity and Dress: The Case of Late Byzantine Ceremonial Costume*, Jahrbuch der Östrerreichen byzantinistik 57 (2007), 109, n. 46, n. 47.

Patterson-Ševčenko N., *Skiadion*, in: The Oxford Dictionary of Byzantium, I - III, New York - Oxford 1991.

Пејић С., Ајдановац, манастир, у: Споменичко наслеђе Србије, Београд 1998.

Петровић Ђ., *Покривала за главу*, Лексикон српског средњег века, Београд 1999, 540-543.

Piltz E., *Le costume officiel des dignitaires byzantins a l' époque Paléologue*, Figura 26 (1994).

Поповић Б., *О ношњи ктиторских портрета у Милешеви. Сије (препендулије),* Милешевски записи 3 (1998).

Прашков Л., Хрелъовата кула, София 1973.

Радојчић С., Старо српско сликарство, Београд 1966.

Радојчић С., Портрети српских владара у средњем веку, Београд 1997[2].

Reiskii J. (ed.) Constantin VII Porphyrogenitus, De Cerimoniis aulae byzantinae, Bonnae 1829.

Симић-Лазар Д., Каленић. Сликарство-историја, Крагујевац 2000, 227.

Skok P., Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika II, Zagreb 1972.

Смолчић-Макуљевић С., *Царски деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац*, у: Трећа југословенска конференција византолога (Крушевац 10-13 мај 2000.), Београд-Крушевац 2002.

Spatharakis I., *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976.

Споменичка баштина Косова и Метохије, Београд 2002.

Суботић Г., *Костурска сликарска школа*, Глас САНУ CCCLXXXIV, Одељење историјских наука X (1998).

Turner - Wilcox R., The Dictionary of Costume, New York 1969.

Тодић Б., Манастир Ресава, Београд 1995.

Тодић Б., *Српске теме на фрескама у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004-2005).

Hammer J., Historija Turskog (Osmanskog) carstva, Zagreb 1979.

Han V., *La culture materielle des Balkans au Mouen âge à travèrs la documentation des archives de Dubrovnik*, Balcanika 3 (1972).

BOJAN POPOVIĆ

TALL HATS-KLOBUKS OF RESAVA AND THE TURBAN OF THEODORE METOCHITES

SUMMARY

The central topic of this paper are three tall court hats – klobuks of the Byzantine court, the skiadon, skaranikon and phakiolion, which were the basic insignia for dividing the courtiers into groups. The skaranikon, the hat that is separate from the rest and thus easily recognised by the image of the emperor that is depicted on it, was worn at the most important court ceremonies at the Byzantine court. The skaranikon of the second order of courtiers was different – red and spherical, decorated with a tassel on top, the presentations of which can be seen on court paintings from the 11th century. A klobuk that represented the basic division of the courtiers, especially in ranking guests at the court dinner table, was the skiadion. The tall hats – klobuks, depicted in the Resava monastery, have a curving peak at the front, like some Byzantine court hats from the 11th century on. Data exists in Byzantine and Turkish sources with the help of which we can establish that this hat was probably a skiadon with the aira, a fabric which was the mandatory addition to a klobuk and shaped like a pointed "beak" at the front, and it was worn by the most senior ranks. The base of the skiadon, judging by the somewhat more detailed description of the klobuk of a protasikrites, was semi-spherical or wedge-shaped. The skiadons were decorated with chrysohladarika – a vine and ribbons – hems, margelions, which could form crosses, circles or stripes, as well as with cords that decorated the top of tall hats. A circlet was fitted onto some of the klobuks of Resava. The custom of combining a crown of a specific type, in the form of a circular band with a crown, is one that we have followed from the description of the triumph of Basil the Macedonian, which reads that his son Konstantin was wearing a phakiolion with a circular band. The legacy hoard of Herzog Stepan contained a klobuk that was crimson red, strewn with pearls, with a small wreath of pearls and a ring set with a ruby and a tiny crown. The third court hat, the phakiolion, which was the Greek term for turban, was given the least room in late-Byzantine sources. All that was mentioned were its decorations, the ribbons that flowed down from the hat – pilatikia, worn in a characteristic way. The left ear was covered by pilatikia, while the right was not. With the help of this detail, the hat worn by Theodore Metochites on the portrait in Chora was recognised as the phakiolion – turban.

Сл. 1 Парабола о царској гозби, манастир Ресава, копија Рајка Николића из 1955. године

Pict. 1. The parable of the imperial feast, Resava Monastery, copy by Rajko Nikolić

Сл. 2 Парабола о богатом и сиромашном Лазару, Ресава, копија Зденке Живковић

Pict. 2. The parable of Dives and Lazarus, Resava, copy by Zdenka Zivković

Сл. 3 Теодор Метохит, логотет геникона, ктиторска композиција, детаљ, манастир Хора, Цариград

Pict. 3. Theodore Metochites, logothetes genikon, ktetor's composition, detail, Chora Monastery, Istanbul

Сл. 4 Попис становништва, детаљ, Киренија, манастир Хора, Цариград

Pict. 4. The population census, detail, Kyrenia, Chora Monastery, Istanbul

Сл. 5 Јован Енталматик (или en tagmatikou) и Генетелос приказани крај фигуре Христа на сцени одашиљања апостола у мисију, припрата, Каранлик Килисе (Гореме, капела 23) половина XI века

Pict. 5. John Entelmatikos (or en tagmatikou) and Genetelos depicted beside the figure of Christ in the scene of sending out the apostles on the mission to preach, narthex. Karanlik Kilise (Goreme, chapel 23) middle of 11th century

Сл. 6 Завршна сцена Богородичиног Акатиста, манастир Козија

Pict. 6. The final scene of the Akathist of the Mother of God, Kozia Monastery

Сл. 7 Св. Александар, Св. Марија на Глобоком, фотографија Саше Цветковског

Pict. 7. St. Alexander, St. Maria at Globokom, photograph Saša Cvetkovski

Сл. 8 Св. Ђорђе, детаљ, Марков манастир, фототека Народног музеја у Београду B1572

Pict. 8. St. George, detail, Markov Monastery, photo library of the National Museum in Belgrade B1572

Сл. 9 Св. Теодор Тирон, детаљ, Марков манастир, фототека Народног музеја у Београду 1575

Pict. 9. St. Theodore of Tyrone, detail, Markov Monastery, photo library of the National Museum in Belgrade B1575

Сл. 10 Св. Теодор Стратилат, детаљ, Марков манастир, фототека Народног музеја у Београду B1578

Pict. 10. St. Theodore Stratilates, detail, Markov Monastery, photo library of the National Museum in Belgrade B1578

Сл. 11 Први представљени свети ратник на западном зиду, јужно, детаљ, Марков манастир, фототека Народног музеја у Београду B3762

Pict. 11. The first holy warrior depicted on the western wall, south, detail, Markov Monastery, photo library of the National Museum in Belgrade B3762

Сл. 12 Св. Ђорђе, детаљ, црква Св. Ђорђа у Ајдановцу

Pict. 12. St. George, detail, Church of St. George in Ajdanovac

Сл. 13 Св. Јаков Персијски, детаљ, црква Св. Ђорђа у Ајдановцу ▶

Pict. 13. St. James of Persia, detail, Church of St. George in Ajdanovac

▲ Сл. 14 Св. Теодор Тирон, црква Св. апостола у Мушникову

Pict. 14. Theodore of Tyrone, Church of the Holy Apostles in Mušnikov

Сл. 15 Пети васељенски сабор, Љубостиња, копирао Часлав Цолић ▶

Pict. 15. The 5th Ecumenical Council, Ljubostinja, copied by Časlav Čolić

◀ Сл. 16 Парабола о царској гозби, детаљ, званице, Ресава, копирао Часлав Цолић

Pict. 16. The parable of the imperial feast, detail, guests, Resava, copied by Časlav Čolić

Сл. 17 Попис становништва, Каленић,
копирала Зденка Жиковић

Pict. 17. The population census, Kalenić,
copied by Zdenka Žiković

Сл. 18 Завршна сцена Богородичиног акатиста у Дечанима,
на левој страни клир, десно портрети Стефана IV Душана,
Јелене и Уроша V, копирала Верица Марковић

Pict. 18. Final scene of the Akathist to the Mother of God in Dečani,
on the left side the clergy, on the right, the portraits of Stefan IV
Dušan, Jelena and Uroš V, copied by Verica Marković

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.034.7(44)"16" ;
75.047(44)"16" ;
75.071.1 Пусен Н.

ИД 176366092

Јелена ТОДОРОВИЋ
Факултет ликовних уметности у Београду

„BALLO DELLA VITA HUMANA...“ ВРЕМЕ И ПРИРОДА У КУЛТУРИ XVII ВЕКА

Сажетак: Природа је већ у ренесанси коришћена као најбољи начин да се прикаже проток времена, преко годишњих доба или алегоријског приказивања. Међутим, барокно доба, са својим изузетним занимањем за појам тока времена, донело је нову перцепцију природе као одраза те пролазности. То ново посматрање временски обележене природе може се поделити у две категорије: прва би била Аркадија, друга жал за прошлошћу. Прва је слика савршене, идеализоване природе у којој је време заустављено у раздобљу савршенства, а друга категорија посматра прошлост као давно изгубљени идеал за којим садашњост жуди.

Кључне речи: природа, време, пејзаж, пролазност, Аркадија, врт, смртност, сећање

Природа као огледало времена

Уколико уопште постоји јединстве облик, једна тема у којој је појам времена најопипљивије присутан и представљен, онда је то природа. Од када је човек почео да бележи пролазак времена, природа је била најбољи и најприступачније средство. Природно/Наравно, основни разлог за то је упечатљива присутност проласка времена у свим чиниоцима природе. Одатле потичу они прва, класична тумачења времена преко годишнњих доба, онако нежно приказана на једној фресци из Помпеје, која се налази у Археолошком музеју у Напуљу.

Неки од истакнутих облика перцепције и визуализације времена у седамнаестом веку – пролазност, кретање, промене, већ су обрађени у научним радовима. Видели смо како су настали нови облици представљања времена, како су стари учвршћени и наглашени и, што је још битније, колико је то дубоко било условљено новим осећањем привремености које је донела промењена осећајност барокног времена.

Природа као средство представљања временских промена има широку лепезу облика и још већи опсег значења у седамнаестом и осамнаестом веку. Да би наша анализа времена и природе била јаснија, поделићемо је у неколико кључних категорија:

Игра годишњих доба

Безвремена природа – *Права Аркадија и Аркадија у сенци*

Природа пролазности – вртови смртности и одраза

Игра годишњих доба

Ликовно представљање времена кроз промену годишњих доба барок је наследио из претходних периода.[1] Та баштина сеже уназад до антике и у бароку је оживела у облику одавања почасти прошлости. Занимање за феномен времена је универзално и прелази културне, верске и политичке границе. То је то био чест случај у барокној култури.[2] Према томе, опис времена преко промене годишњих доба је присутан на исти начин у различитим друштвима и различитим деловима Европе.

Француска је била земља у којој је та тема била изузетно изражена, пре свега због већег занимања за класичну традицију кроз форму, садржај и теме, па дела француског уметника Николе Пусена потврђују то обновљено занимање за класично приказивање времена.[3] Могло би се рећи да у његовим делима могу да се примете све нијансе представе времена кроз барокне визије природе. Иако се у овом тексту нећемо бавити само Пусеном биће корисно да почнемо поредећи две његове слике које ће послужити као примери два начина приказивања времена кроз смену годишњих доба, нарочито због тога што је опсег ликовног представљања времена широк.

Пусенова слика *Лето* (1660-1664) (Лувр, инв. бр. 7304) **(сл.1)** једна од четири Пусенове слике годишњих доба, најчешћи је начин преиказивања временских промена у природи и може се пратити још од средњег века. На сваком од та четири платна приказано је по једно годишње доба и свако је представљено, не само оним што се догађа у пејзажу него и различитим устаљеним сеоским радовима који су карактеристични за одговарајуће доба године. Но, Пусен, попут других сликара свог времена, приказ годишњег доба уграђује у неку библијску причу и на тај начин своје дело уздиже на ниво историјске слике. Слично херојским класичним пејзажима, о којима ће касније бити више речи, историјски

1 Eliade (1963), 114-138.

2 Davidson (2007), 1-12.

3 За најновије студије о Пусену и природи видите *Poussin and Nature* (ed. Pierre Rosenberg and Kieth Kristiansenn), Yale, 2007.

садржај је умањен свеприсутношћу природе. Још од Карачијевог *Бегa у Египат*, улога пејзажа је направила кључни прекрет у бароку. Од споредног глумца пејзаж је постао главни протагониста слике на којој се људско, божанско и пролазно стапају у једно. Исто осећање присутно је у Пусеновом *Лету*.

А шта је то природа у времену и време у природи које опажамо? Пред нама су два временска плана – митско време *Књиге о Рут* из Старог завета и кружни ток времена у природи. Уколико је на нивоу нарације библијска прича у власти природе, на временском нивоу су улоге обрнуте. *Митско време* Старог завета више нас привлачи јер је то време Златног доба религије у којем су чистота и обиље приде нашли одраз у чистоти душа које су населиле свет. Према томе, не опажамо само лето, већ лето Златног доба Човека. У том делу Пусен је цео призор представља као отелотворење врхунског летњег пејзажа. Сликом доминирају два незаобилазна симбола лета – златно усталасано море жита и јарко зелени храст са својим раскошном лишћем која баца сенку преко целе леве стране слике. Злато житног класја зрачи под сјајем дубоког летњег неба и одражава се у различитим тоновима наранџастог и жутог као украс на одећи старозаветних протагониста. То је земља у којој сунце непрекидно сија, прва Аркадија, присутна у представама сумерских, египатских и јеврејских пророка. Они су, као и Пусен, сматрали да златно поље препуно летњих плодова означава обећану земљу. Као што ћемо видети касније, на примерима других пејзажа које је Пусен насликао, природа је на овој слици одраз идеализованог времена, као савршена слика годишњег доба или као прослављање природе у Аркадији на сликаревим херојским пејзажима.

На Пусеновој слици *Игра на музику времена* **(сл. 2)** (Валас колекција, инв. бр. P108) налази се посве другачија визуализација пролазности. Апстрактни појам протока времена овде није преточен у неки конкретни облик природе, већ је приказан као алегорија природних промена. За разлику од претходног примера, Време је овде присутно као Старац време, док алегорије годишњих доба играју своју игру вечности на музику коју он свира. Цела слика замишљена је као одавање почасти класичном поимању времена у природи и класичном Пантеону. Крилата, нага фигура Старца налази се у првом плану; он свира на Аполоновој лири која по традицији одређује ритам промене годишњих доба. Да би се до краја приказао класични Пантеон, Пусен је унео стаутуу дволичног бога Јануса који такође спада у класичне симболе природних промена. Постављене између Времена и јануса алегорије описују своју кружну путању. Најистакнутије место, у облацима на врху слике, припада Аполону који диригује овим непрекидним колом из своје *квадриге*.

Сликар користи и два мала *пута,* уобичајене пратиоце божанстава и на тај начин, као што ћемо касније видети, уписује мрачни постскриптум.

Међутим, симболизам ове *Игре* не лежи само у глорификацији/слављењу класичног знања и ликовне представе времена, него у појму пролазности. На овакво значење још јасније указује изворни назив салике *Ballo della Vita humana* (*Игра људскої живота*). Претпоставља се да је ту сложену тему и сам наслов Пусену предложио кардинал Роспиљози јер је желео да добије оваплоћење појма пролазности људске природе. Наруџбина је била у складу с роспиљозијевим занимањем за крхкост човека. Неколико година раније и сам је написао музичи *моралитет*, алегоријски драмолет с музиком насловљен *Људски живот или тријумф побожности*.[4] Два *пута* у првом плану слике откривају злокобније значење слике. Постављени су готово симетрично, један од њих држи пешчани сат а други издувава сапунске мехуриће. Оба симбола су одавно повезана с пролазношћу и крхкошћу живота и често се појављују у различитим деловима барокног света. Од аутопортрета Дејвида Бејлија до Шардена и Јана Стена, мехури од сапунице означавају идеју таштине и пролазност људског живота. Пешчани сат је уобичајени атрибут Старца Времена још од ране ренесансе,[5] а сапунски мехури јављају се током 16. и 17. века у амблематским књигама као означитељи различитих особина пролазности, таштине и јалових напора да се време заустави.

Ово необично тумачење временског циклуса имало је много следбеника. Барокна уобразиља била је веома пријемчива идеји да се лик Старца времена споји с класичним паром Аполона и годишњих доба. Најпознатији пример оваквог концептуалног трансфера представља слика на бакарној плочи и потоња графика Клода Лорена коју је насликао пред крај свог живота, 1662/1663. године – *Аполон предводи четири годишња доба у колу* (**сл. 3**). Опет је кардинал Роспиљози заслужан и захваљујући њему Клод Лорен је био код Пусена док је овај радио на својој слици *Игре*.

Оригинална слика Клода Лорена на бакарној плочи откривена је тек недавно (1987. године) и на њој се виде изворне боје Лоренове слике, а и атмосфера коју је настојао да постигне. Боје су веома сличне Пусеновим, па јарко зелена и плава боја пејзажа и весели костими алегорија имају задатак да призову декоративност саме природе.

Старац Време седи, као и на Пусеновој слици, и свира на Аполоновом инструменту, али овде Аполон предводи коло природе: онај који је раније

4 За оргиниалну музику и либрет Роспиљиозијевог La Vita Humana видите исцрпну базу података http://www.nuovorinascimento.org/rosp-2000/avvio.htm [база је коришћена после-дњи пут 21.02.2009]

5 За више информација о временском симболизму и Старцу времену види класичну студију Ервина Пановског Panofsky Studies in Iconology, NewYork, Harper and Row, 1962.

посматрао с небеских висина, спустио се на земљу. Штавише, уместо Пусенових *пута* појам пролазности овде подвлачи гомила рушевина класичног храма, непрестани ток водопада с неколико каскада/степеника и пећина у позадини. Све је у упечатљивом али складном контрасту – раскошна природа бесмртне Аркадије, веома слична Пусеновом *Лету*, насељена безвременим и бесмртним алегоријама супротстављена је злокобном лику Старца Времена и симболу распадања.

Слика има много дубљи значај за самог Клода Лорена него иједно слично дело за Пусена. То је једина слика за коју је сам рекао да је „урађена мојом руком", што је непобитан доказ значаја који јој је уметник придавао. После своје смрти оставио ју је нећаку Жану – *un quadro con la sua cornice indorato che representa il ballo della Quattro staggione*.[6] Потврдивши да слика припада његовој породици, Клод Лорен је такође потврдио да његова *Игра* није урађена по наруџби нити за излагање, већ за њега самога, као лични *мементо*. Сликар је вероватно одлучио да задржи тај приказ пролазности, посебно што је то била једна од његових последњих слика: та временска алегорија била је дијалог са сопственом смртношћу и постала је његов лични, алегоријски *ex voto*.

Безвремена природа Аркадије

Појам Аркадије истраживан је у ренесанси, али је у целини коришћен тек у време барока, посебно начин на који је ликовно представљен.[7] Исти дух је створио велике спектакле Урбана VIII и *Pleasir d'ille enchante* Луја XIV као и пасторалне драме. То немирно доба, препуно верских ратова (у Француској и Немачкој), ратова за пољско и шпанско наслеђе и великих привредних криза, тражило је утеху у месту изван времена, где су врлине класичног Рима још биле неприкосновене.[8] С друге стране, исти политичко-верски контекст створио је неповерење у сам појам Аркадије, као што је приказано на Пусеновим сликама. У ствари, може се рећи, да је барок изнедрио две, понекад истовремене, визије Аркадије – *праву Аркадију* и *Аркадију у сенци*.

Права Аркадија

Појам Аркадије неодвојив је од појма пасторале, али обухвата много већи опсег идеја. Иако је у бароку поглавито био у вези с вергилијевском

6 Roethlisberger, Marcel G. The Dimension of Time in the Art of Claude Lorrain, Artibus et Historiae, Vol. 10, No. 20 (1989), pp. 73-92 , p.73, онлајн чланак на сајту Jstor < http://www.jstor.org/pss/1483354>

7 ace (2007), 73-91. (у Poussin and Nature the Arcadian Vision), О Аркадији као концепту види Mumford (1967), 3-25 и Genovese (1983), 9-29.

8 Caftritz (1988).

баштином, Аркадија је у суштини антички појам за један од облика човековог настојања да оствари утопију. Кључна идеја Аркадије била је у сну о савршено складној вези човека и природе. Још од најранијих сумерских епова (*Дилмун*) утопија је била идеална земља, богата, плодна и расцветана, место без болести, ратова и било каквих несавршености. Та увек зелена митска земља раних цивилизација касније је постала Аристотелова идеална држава, а још касније место Вергилијеве пастирске идиле.

Осим непрестаног обиља, Аркадија има још једно обележје које је битно за овај есеј – попут осталих утопија, она постоји изван времена.[9]

У Аристотелову дефиницију утопије укључена је и њена временска особеност – *outopia* значи: земља које нема, земља која постоји ван времена. Свака утопија, па и Аркадија, мора да буде географски и временски што даље од нас. Треба да буде ван нашег домашаја, далека да би увек била жељена. Управо због тога, место утопије, у простору и времену, не може до краја да се објасни и мапа утопије не може да се нацрта.

Други важан вид временске одреднице Аркадије јесте њена вечност. Од сумерског *Дилмуна*, преко Аристотела и Платона, преко хришћанског раја и дела Томаса Мора, утопијско друштво је непромењиво, а његово савршенство лежи управо у његовој сталности. Утопијско друштво не подлеже еволуцији/развоју, а Аркадија је идеалан пример за то. Еволуција/развој подразумева промену, промена подразумева постојање несавршености. Свака промена у утопији преокренула би је у *дистопију*, у порицање идеала. Многи утопијски појмови, међу којима је и Аркадија, отишли су још корак даље – не само да су њихове структуре непромењиве, него ни њихови становници не могу бити под дејством времена. Старост, опадање, труљење, све је то у супротности с темељима савршеног друштва.

Како, онда, природа и пејзаж постају безвремени? Очигледно је посреди естетски конструкт, измишљени део пејзажа савршене природе и осећања. И Аркадија је оно што природа никад не би могла да буде, склоп светлости, дрвећа, воде и стења. Ликовно је представљана на много начина, али су неки елементи стални – раскош зеленила и дрвећа које говори о сталном лету и обиљу. Коло годишњих доба заустављено усред игре! Природа у Аркадији никад не стари, увек је млада и витална, као и њени становници. Право Теренцијево Златно доба. Следећа особеност аркадијског пејзажа је златна вечерња светлост којом је преливен цео призор, сваки предмет и свака личност. Осим мекоте коју оваква светлост даје облицима, она призива безвременост свеукупног окружења. Пусен, Клод Лорен и Симон Вуе тежили су управо таквој природи ван времена.

9 Mumford (1967), 3-25; Genovese (1983), 9-29.

Оваплоћење ових замисли налази се на слици Симона Вуеа посвећеној митолошкој теми *Муза* **(сл.4)** (Дворска колекција Београд, инв. бр. БД146). Приказани пејзаж није само слика природе у Златном добу, већ материјализована утопија. То је слика Парнаса изван закона и граница које нас спутавају. Призор у свакој појединости говори о простору у којем ништа не стари јер се налази изван времена – дрвеће које доминира сликом у тој величини и с таквим лишћем не постоји у природи. Лишће му је истовремено тамно зелено и тамно златно, те више подсећа на украс златно обасјаног призора него на одређену врсту дрвета. У истој мери бајковит је и поток који мирно вијуга с леве стране слике, као одјек меких, облих облика тела нимфи које седе на обали. Све боје Вуеове слике су складно сложене – златна која преовлађује у светлости, на небу и лишћу, на коси нимфи и на жицама харфи, док бледо ружичаста боја њихове коже има посебан нагласак у свиленим наборима одеће. Штавише, цео призор је прекривен меким *сфуматом* које даје баршунасту текстуру целокупној слици и подвлачи њену нестварност. Природа овде тражи стално савршенство јер су њени становници константно млади као античка божанства. На Вуеовој слици златна светлост није остављена само за сунце на заласку на хоризонту, него обасјава цео призор својим меким тоном. То је могућно најтананији приказ заустављеног тренутка у барокној уметности, само што слике попут ове не говоре о неочекиваној драми прекинуте радње попут Бернинијевих скултура и Бачичових слика, него о смиреном тренутку који сведочи о вечности у друштву изван контроле времена.

Аркадија у сенци

Као што је Антони Блант приметио, Пусен у својим касним делима из четрдесетих година 17. века не користи пејзаж да би представио природу него да *ликовним путем изрази људску идеју* и често да прикаже Аркадију у сенци.[10] У суштини, Пусен није пејзажиста, он је пре свега класични сликар и због тога је у његовом делу толико присутна Теренцијева баштина. Да би представио вечне вредности, он користи безвремено доба класичног мита и безвремено окружење.

Пусен на својим сликама даје призор праве Аркадије, попут оне о којој је до сада било речи, али истовремено уобличава и идеју о Аркадији у сенци, као што се може запазити на две његове слике. Једна се бави класичном темом *Фосијонов погреб* (Национална галерија Велса у Кардифу), а друга верском темом, *Три монаха* или *La Solitude* **(сл. 5)** (Дворска збирка у Београду, инв. бр. БД 147). На обе слике природа је

10 A. Blunt, `The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicholas Poussin`, JWCI 7 (1944): 154,155.

представљена као измишљени склоп неба, дрвећа и тла, али постоји велика разлика међу њима.

У *Фосијоновом погребу* целокупни пејзаж је класичан, с храмовима и споменицима, и вечан по својој отмености. Истовремено је узвишен и има особеност која се не среће често у представама Аркадије, свечан је и сеновит. Прва назнака *сенке* садржана је у самој композицији слике којом доминирају хоризонтални планови тако да је посматрачев поглед усмерен на најистакнутију хоризонталу – на Фосијоново тело које носе у предњем плану слике. Све остале линије слике су надоле усмерене дијагонале која обрају гране дрвета, обронке брегова, врхове храмова и, на крају, осећања самог посматрача. Светлост, тај најбитнији означилац Аркадије, заиста је златна, али се не прелива преко призора, тон јој је утишан као и осећања приказана на слици. Осим тога, призор поседује мир који је уобичајен у утопијском простору, али схваћен и коришћен на другачији начин. То није непокретност тренутка савршенства, него заустављени свет у тренутку жалости. Појам смрти превладава над жељеним савршенством.

На слици *Три монаха* расположење и *природа* конструисане природе сасвим су различити. Овај приказани пејзаж одсликава расположење које је препуно контемплације и туробно, расположење три побожна човека у предњем плану слике; овде се не призива Аркадија него испосништво. Због тога и не изненађује да је један од назива ове слике *Самоћа*, будући да протагонисти и природа око њих говоре о повлачењу, миру и починку ума и душе. Три насликана монаха обучена су у фрањевачку ризу и, попут оснивача реда, траже утеху и осаму у природи. Поимање пејзажа као места осаме јасно је назначено кроз конструкцију природе на овој слици. Земља је плодна, обиље је дрвећа и стења као на сликама Аркадије, али су тамни и недоступни. Лишће је дебело, чврсто и трновито. Пред посматрачем се не отвара бескрајни призор утопије који се простире у бесконачност. Природа има улогу зида између света и оних који траже веру у осами. На средини слике примећује се утврђени град на врху стене који функционише као нека врста *summe* осећања присутних у том пејзажу. Тврђава од дрвећа има свој одраз у средњовековној тврђави. Стење на левој ивици слике носи исту идеју – ту је да призове све оне кључне хришћанске испоснике и пустињаке: од св. Јована до св. Јеронима и коначно св. Фрање.[11]

На обе слике примећује се особеност времена која представља кључну разлику између барокног и ренесансног схватања Аркадије. У доба барока, Аркадија је као сан у сенци. Растурени верски и политички системи

11 За најновије разматрање ове слике консултуј Rosenberg and Christiansen (пр.) Poussin and Nature - the Arcadian Vision, (2008) 254-256.

успостављени пре много векова, велики ратови, крвопролића и терор, све је то учинило да барокни човек изгуби илузије, да сумња у савршеност чак и када се догађа у Аркадији. Било је то одистински доба када је призор *Херкула на раскрсници* могао најбоље да објасни тадашњег човека, много погодније него људско савршенство Леонардовог *универзалног човека*. Човек барока био је уморан од друштва изван времена.

Та чудна дихотомија даје главни тон представи Аркадије у бароку. Могућно је то и најпрецизније и наопипљивије илустровано у чувеној Пусеновој слици *Et in Arcadia Ego*. Будући да је ово платно до сада много пута детаљно проучавано и анализирано, користићу га само као знамен ове идеје и полазиште за друге примере. Опис смрти у Аркадији у том Пусеновом делу срж је неверовања у безвремено место. Природа на слици и даље садржи аркадијску идеју, човек је тај који сумња. Међутим, није то једини буквални приказ Аркадије са сенком. Сам Пусен је насликао још две слике – и четвртска верзија *Et in Arcadia Ego* и слика *Пејзаж с античком гробницом* из Музеја Прадо само су рушевине утопије. Други уметници, попут Гверчина и Себастијана Бурдона исту идеју су користили у својим делима. Гверчино подвлачи ту замисао тако што готово брише природу и изблиза приказује пастире, као и *Et in Arcadia Ego*, али је одлучио да небо буде главни преносилац осећања, која су злокобна и мрачна, а лобању, одвајкада симбол таштине - *vanitas* – поставља у само средиште слике. Себастијан Бурдон, с друге стране, ствара много сложенију замисао пропадања савршеног. На његовој слици *Рушевине* бујна природа помешана је с рушевинама минулог света утопије.

Природа пролазности – вртови смртности и контемплације

Претходни примери бавили су се природном као носиоцем времена с призорима дивљег или безграничног пејзажа. Таквој представи природе могу се приписати бројна значења и улоге, али једна особеност је перманентна – природа је бесконачна и само захваљујући томе садржи и преноси слику недођије, земље до које се не може стићи. Симболични однос времена и природе битно се мења када је природа затворена, када безгранично постане гранично, када пејзаж постане врт.

Тема врта у барокној култури и његова временска симболика завређују засебну студију и због тога ће овај есеј да се бави само оним примерима који су најтешње повезани с појмом времена. На првом месту, то је врт као микрокосмос света. Ако нам безгранична природа представља бескрајни простор васионе, и човекову маленкост у том простору, онда

врт треба да пренесе исту поруку у много сажетијем облику, и на личној разини.,

Почетком 15. века вртови ренесансе нису само приказивали земаљски иметак и богатство својих власника, већ у томе постоји скривена империјална идеја, појам света садржан унутар зидова од живице, цела васиона затворена у врт. Моћ власника није примењена само на земљу, него је симболички обухватала целу васиону.

Готово апсолутистички концепт *врта као света* драматично су измениле велике политичке промене 16. века. Исто осећање овог несигурног доба које је бацило сенку на Аркадију, променило је и однос човека и врта. Помак је био временски. Цео барокни свет обележен је том променом и настала су два типа врта, оба као слике микрокосмоса. Један је био врт наслеђен од ренесансе, схватан као *позорница света* на којој главни протагониста има средишње место, и цео свет се окреће око њега. Такви вртови су у Версају, у Буен Ретиру, Белведеру у близини Беча и Геделу поред Будимпеште: владар врта трудио се да буде надзорник васионе и времена. Луј XIV је установио и соларну симболику у нади да ће да превлада *хронос*, да пркоси времену. Такав врт био је пејзажна слика апсолутизма.

Други врт, онај који нас више занима, приказивао је време као пролазност и требало је његовог власника да подсећа на сопствену смртност. Широм великог барокног света постојали су вртови који су на различите начине показивали те временске/темпоралне односе. Будући да нису ширили славу својих власника, они су их опомињали на пролазну природу њихове земаљске моћи. Цео врт као знамен таштине – *vanitas* – постао је образац по којем су уређени приватни вртови у 17, и још више у 18. веку. Иако је та појава универзална, највише утицаја имала је на енглески врт тог раздобља.

Врт и питање смртности у бароку били су повезани на неколико нивоа. Најједноставнији и најочигледнији ниво било је видљиво и опипљиво присуство времена у природи. У смени годишњих доба и цикличном преклапању цветања и труљења, човек је налазио савршену опомену о сопственој коначности. У том облику представљања времена, природа је била једини протагониста. Алегорије, симболи и атрибути нису били неопходни јер је основно значење могло да се схвати преко посматрања самог врта. Мотив проласка живота био је уткан у барокни врт, као што је био уткан у уметности и књижевност тог доба.

Сматрало се да је свакодневно суочвање с призором пропадања могло да надахне човека на понизност/смерност и на размишљање о сопственој пролазности. Према томе, било је веома важно да у свом врту има такав избор биљака и цвећа који же стално пратити природни циклус. Та жудња да се природа посматра да би се пратило како време

пролази довео је до новог облика врта који ће обележити цео 18. век. Енглески врт, најпре у самој Енглеској а затим и у осталим крајевима Европе, полако је заменио апсолутистичку природу у улози моћи која је била садржана у француском моделу. У енглеском врту пролазност је могла да се посматра много помније јер је врт направљен да личи на природу а не на пејзажну архитектуру.

Барок је увео два главна симбола у вези врта и појма смртности – *сунчани сат* и *рушевине*.

Од ренесансе су сунчани сатови присутни у приватним вртовима, али од позног 16. века они од бележника времена постају заступници времена. При крају 16. века сунчани сатови су почели да се множе по европским вртовима. У Хемптон Корту било је више од тридесет сунчаних сатова, а само неколико деценија касније британски вајари су највише зарађивали на изради постоља за сунчане сатове. Материјали су били разноврсни, као и облици. Уобичајено ковано гвожђе убрзо је замењено позлаћеним металом, шимшировим дрветом, цвећем, па чак и стаклом, као онај чувени сат у Тајном врту у Вајтхол палати у Лондону. Међутим, најзанимљивији за тему овог есеја су цветни сунчани сатови које су правили вртлари из Оксфорда и Кембрица на крају 16. века. Осећај крхкости живота ту је био представљен на најупечатљивији начин: време је прождирало мерача времена!

Могло би се рећи да су сунчани сатови били уобичајени у барокним вртовима. Урбан VIII је имао један у папским вртовима у Риму, а сунчани сат у вртовима Вајтхола добио је монографију из пера језуите оца Хала: *Pater Franciscus Hallius (Linus/Line) Explicatio Horlogii in horto regno Londini in Anglia, an. 1669 erecti (...)*; сунчани сат у свом врту у барокним Сремским Карловцима имао је крајем 18. века и митрополит Рајачић.

Што је шири значај сунчаних сатова, то је сложенији њихов склоп. Сунчани сат као опомена преносио је своју злокобну поруку на више нивоа. Прво, његово место – тамо где се најопипљивије осећа пролазак времена, друго, поруке које су на њима исписиване. Ево два примера из Енглеске:

Ови дани лете
Један за другим,
Тако и живот пролази

(Манингтон Хол у Шропширу)

Смрт, суд, небо, пакао
Од овог трена зависи вечност
О вечности, о, вечности, о, вечности

(дворац Корби, 1658)

Мерењем часова терали су своје власнике да размишљају о крхкости живота на земљи. Међутим, постојала је јасна разлика између тмурних опомена *vanitas* слика и порука сунчаних сатова. У многим случајевима свечано и озбиљно било је спојено са забавним јер су неки избацивали скривене млазеве воде да збуне и изненаде невиног посматрача! То је била духовита домишљатост у складу с барокним појмом *meraviglia*.

Осим натписа на ширу временску функцију сунчаних сатова указују и украси – требало је мерити време света и човека који живи у њему. Постоји неколико примера где Старац Време придржава сунчани сат (као у Кући Белтон у Линконширу). Однос између времена и мерача времена садржан је у чињеници да целу конструкцију Старац Време држи на свом колену. Да подвуче апсолутну моћ крилатог владара, вајар (Кајус Сибер) је поставио Старца на земљину куглу показујући да су све просторне и временске димензије под његовим надзором. Иста идеја присутна је у вили смештеној у Данком парку (такође из 17. века) где Старац Време будним оком надгледа сунчани сат, или у Валден Беријy, где сунчани сат носи на глави. Порука је очигледна: док пратимо време, нас прате и одмеравају нам живот.

Сунчани сатови су били непосредни подсетници на пролазност људског живота, али се у барокном врту налазила још једна појединост која је слала тананије поруке. У 17. веку рушевине су биле у моди због своје моћи да подсете на пропадање, труљење, кратки век. Тај модни детаљ достигао је врхунац с Пиранезијем и вртним сеницама у 18. веку.

Одушевљење рушевинама повезује се с остацима старог Рима, сталним надахнућем уметника још од ране ренесансе.[12] Прве рушевине које су у барокно доба добиле значајно, средишње место налазиле су се на пејзажним сликама италијанских и француских сликара који су их уграђивали у историјске теме или слике Аркадије у сенци.

Добар пример је слика Себастијана Бурдона из Дворске колекције у Београду **(сл. 6)** (инв. бр. БД15). Слика припада истом концепту разбијеног савршеног друштва о којем смо говорили поводом Пусена. Присутни су сви неопходни чиниоци – безвремена природа, златна светлост сумрака која обавија све предмете на слици и главне учеснике обучене у одећу античких времена. Само на тој слици смрт у Аркадији није представљена гробницом, него распаднутим остацима изгубљене славе. Аквадукт и неки споменик круне се и пропадају. Стварне рушевине римског царства растурене по Европи пренесене су у јединствену, општу слику, у знамен носталгије. Барокни дух лишен илузија био је учаурен у идеји да се некадашња слава никад неће вратити. Међутим, та замисао

12 За концепт рушевине у врту констултујте Zucker (1961), 119-130, Bastin (1979), 15-32, Bardion (1985), 84-96.

отварала је нову област временског истраживања врта. Рушевине из неког историјског места почеле су да се појављују крајем 18. века по европским вртовима. Не само да ће тиме бити обележен цео 18. век, него ће се из тога развити сасвим нова естетика рушевина.

Однос природе и времена, због блискости ове две категорије, пружа нам уистину безгранично поље истраживања. Ипак овај есеј настојао је да да један коначни, али не и дефинитиван, преглед могућности ишчитавања различитих категорија времена кроз визуелизацију природе у ликовним уметностима. Природа је у уметности 17. века могла, и често успевала, да нам прикаже ритмична смењивања годишњих доба, њихов неумитни плес, илузију али и перфекцију Аркадије, њен бљесак и сенку. Но можда је доба барока највише обележила природа као слика смртности и пролазности, као опомена на краткоћу *il ballo della vita humana.*

JELENA TODOROVIĆ

BALLO DELLA VITA HUMANA – TIME AND NATURE IN THE 17TH CENTURY CULTURE

SUMMARY

Already in the Renaissance nature was the most obvious way of representing the passage of Time. The changes of seasons, the allegorical depiction of seasonal transformations were popular subjects. However, the Baroque age with its heightened interest in the phenomenon of Time's flow brought on a new perception of nature as the reflection of transience. This new view of temporally-marked nature could be divided into two categories: Arcadia and the longing for the past. The first being the image of the perfect, idealised nature where Time is arrested in the age of perfection, and the latter viewed the Past as the long lost ideal for which the present could only long, and depending on the context, the idealised lost Past both universal and local, from the concept of Early Christianity to national histories.

Both categories are best reflected in the rising genre of landscape painting – the works of Poussin, Salvator Rosa, Reusdal, Rubens, Caracci...The other important consideration in the Baroque relationship with nature is the concept of the garden – the concept of the microcosm, of world fitted into the realm of tamed nature.

Сл. 1. Николас Пусен, *Лето*, уље на платну, Лувр

Pict. 1 Poussin *Summer,* oil on canvas, Louvre

Сл. 2. Ниуколас Пусен, *Игра годишњих доба на музику Времена*, уље на платну, Волас колекција Лондон

Pict. 2 Poussin *The Dance to the Music of Time* oil on canvas, Volas Collection, London

Сл. 3. Симон Вуе, *Музе*, уље на платну, Дворска колекција Београд

Pict. 3 Simon Vouet *The Muses,* oil on canvas, Palace Collection, Belgrade

Сл. 4. Николас Пусен, *Три монаха/ Самоћа*,
уље на платну, Дворска колекција Београд

Pict. 4 Poussin *The Three Monks - La Solitude*
oil on canvas, Palace Collection, Belgrade

Сл. 5. Себастијан Бурдон, *Пејзаж*, уље на платну, Дворска колекција Београд

Pict. 5 Sebastian Bourdon *Landscape,* oil on canvas, Palace Collection, Belgrade

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Робер И. ;
75(=133.1)"17"1(497.11)

ИД 176366348

Татјана БОШЊАК
Саша БРАЈОВИЋ

Народни музеј у Београду
Филозофски факултет Универзитета у Београду

СТЕПЕНИШТЕ ПАРКА ПАЛАТЕ ФАРНЕЗЕ У КАПРАРОЛИ ИБЕРА РОБЕРА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ*

Сажетак: Дело Ибера Робера (Париз, 1733-1808) примљено у Народни музеј у Београду 1949. године под називом *Парк виле Д'Есте*, по својим димензијама, начину извођења и теми припада типу великих декоративних композиција. Мада се, као и велики део Роберовог опуса, ова композиција може сврстати у иконографски тип *veduta di fantasia*, место је могуће препознати и назив слике се ипак може прецизно дефинисати као *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*. На основу анализе дела и његовог историјата указано је на могућност да је оно настало око 1768-69. године као репрезентативан, можда и једини сачуван, пример Роберове композиције са Бушеовим фигурама.

Кључне речи: Ибер Робер, Франсоа Буше, питорескно, капричо, ведута, руине, Хитлеров музеј у Линцу, Сабирни центар у Минхену, Народни музеј у Београду, реституције.

У Збирци стране уметности Народног музеја у Београду чувају се две слике Ибера Робера (Hubert Robert, 1733–1808), једног од водећих француских уметника друге половине XVIII века, сликара ведута, пејзажа, архитектонских каприча, познатог као *Robert des Ruines*. Робер је био званични пројектант краљевских вртова Луја XVI (*Dessinateur des Jardins du Roi*), први чувар (*Gardien*) краљевских уметничких колекција и први кустос Лувра. Својом уметношћу обухватио је епоху *ancien régime*, револуционарног и постреволуционарног периода.

Слике примљене у Народни музеј и заведне под називом *Парк виле Д'Есте* (сл. 1) и *Парк на језеру*[1] изразити су и репрезенативни примери

* Писање овог текста помогли су Министарство науке Републике Србије, Одељење за ликовне уметности Матице српске и Народни музеј у Београду.

1 *Парк виле Д'Есте*, уље на платну 218 × 148,5 cm, И.стр.146 и *Парк на језеру*, уље на платну, 31,5 × 40 cm, И.стр. 144. Предмет разматрања у овом тексту је композиција *Парк виле Д'Есте*, а анализи слике *Парк на језеру* посвећена је посебна студија (у штампи).

Роберовог стваралаштва. То су имагинарни вртови са интерполираним или јукстапозираним реалним и фантастичним архитектонским и пејзажним елементима, спојеви рушевина као трагова прошлих цивилизација и жанр–сцена са карактеристичним репертоаром аксесорија у врхунској ликовној интерпретацији која, као и целокупно Роберово сликарство, измиче прецизном стилском одређењу. Категорије рококоа и неокласицизма не могу их у потпуности објаснити, јер слике садрже елементе оба стила, што је карактеристика визуелне културе Роберове епохе.

Слика позната под називом *Парк виле Д'Есте* по својим димензијама, начину извођења и теми припада типу великих декоративних композиција. На њој је приказан поглед на врт и монументално степениште италијанске виле – у документацији на основу које је слика примљена у Музеј била је означена као вила Д'Есте, а та одредница је задржана у свим каснијим музејским документима.[2] Под тим називом Роберово дело је излагано на сталној поставци[3] и представљено у музејским публикацијама.[4] Слика је у иностраној литератури била публикована као *Поглед на врт у Капрароли*,[5] *Палата Масимо*,[6] *Питорескни изглед вртова Капрароле*,[7] *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*.[8]

Услед преплитања реалних и фиктивних архитеконских и пејзажних елемената и одсуства намере да се верно прикаже стварни изглед места,

---

2 Архив Југославије: 54-319-483: Уметнички музеј, бр.501 од 2.VII 1949. *Записник састављен у Уметничком музеју у Београду на дан 1. јула 1949. године о процени слика уступљених Уметничком музеју од стране Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ, а у смислу акта Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ III број 13322 од 22. јуна 1949 год. и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ број 15767 од 22. јула 1949; I Објекти примљени од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ*.

3 На сталној поставци слика је излагана од 1966. до марта 1996. године када је целокупна поставка Збирке стране уметности Народног музеја повучена због крађе слике *Купачица* Пјер-Огиста Реноара и процене о непостојању безбедносних, а затим и микроклиматских услова за излагање.

4 Амброзић 1983: 159.

5 Remy - Julliot 1777: 103, кат. бр. 217. Уколико се податак који је дат у *Каталогу продаје збирке Рандона де Боасеа* (Randon de Boisset) под бројем 217 односи на слику из Народног музеја.

6 Cailleux 1959: 105. У даљем тексту ће се презиме једног од најзначајнијих истраживача Роберовог стваралаштва Жана Кајеа наводити на два начина, као Cailleux и Cayeux, у зависности од тога како су његови текстови и књиге потписани. Ради се, дакле, о истој личности и два начина писања истог имена.

7 Ananoff 1976: 327. Аутор је објавио фотографију дела чија му локација није била позната, а у питању је слика из Народног музеја. Уз њу је цитирао прво списак продаје Рандона де Боасеа, а затим анонимне продаје из 1784, где се, уз три друге, наводи слика Ибера Робера под називом *Une vue pittoresque des jardins de Caprarola* (*Vente anonyme* 14 -16 avril 1784).

8 Cayeux 1987: 54, фиг. 40. Наведене димензије слике 246×158cm, слика означена као нестала.

ова композиција, као и велики део Роберовог опуса, може се сврстати у иконографски тип *veduta di fantasia*. Робер је дуговао своја стилска и иконографска решења римској традицији у оквиру које је постојала подела на четири основна типа архитектонских представа: *veduta ideale, veduta di fantasia, prospettiva* и *rovinismo*. Роберови каприччи блиски су свим овим формама, међусобно веома сличним, али се он сматрао најзначајнијим француским представником сликарства *veduta di fantasia*. Овај тип представа приказује комбинацију стварних и имагинарних архитектонских структура и градских простора.[9]

Мада дело из Народног музеја припада овом типу слике, његов назив се може прецизно дефинисати као *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*. Двокрилно полукружно степениште са фонтаном смештеном у ниши испод аркаде, одакле се вода слива у два млаза постављена један изнад другог према кружном базену у дну, одговара изгледу спољашњег Виньолиног (Giacomo da Vignola) степеништа виле Фарнезе у Капраролі,[10] каквим га је у више наврата и варијанти Робер представљао на скицама и цртежима током свог дугогодишњег студијског боравка у Италији, а затим и по повратку у Француску. Робер је Капраролу посетио 1761. и 1764. године. Тада је начинио велики број скица, цртежа и слика са приказом врта и виле Фарнезе, оштећених протоком времена. Кључни елемент за топографску идентификацију је полукружно степениште, док се унутрашњост нише на Роберовим ведутама третира на различите начине: постављањем фонтане као на слици из Народног музеја (што је одговарало реалном изгледу), или скулптура, као на неким цртежима. По повратку у Париз Робер је примењивао, углавном, три различите интерпретације архитектонских елемената и декорација велике нише смештене између два крила полукружног степеништа.[11] (сл. 2, 3, 4) Један

9 *Veduta ideale* обично је стварана за путнике *Grand tour*-а и представљала је актуелна места и славне грађевине, слободно аранжиране. *Prospettiva* је декоративна илузионистичка архитектонска перспектива урбаних екстеријера и ентеријера (корени јој се могу пратити до помпејанског зидног сликарства), која има театарски ефекат и евоцира дух барокних позорница са својим бескрајним аркадама и колонадама. *Rovinismo* подразумева, пре свега, приказ рушевина: Bandiera 1989: 26.

10 Вилу и вртове Капрароле подигао је кардинал Алесандро Фарнезе, унук папе Павла III, који од 1559. до 1573. ангажује Виньолу као финалног пројектанта. Нарочит углед имали су вртови са фонтанама, нимфеум, *grotto*, *Casino del piacere* са „воденим" степеницама (*catena d'acqua*). У првим деценијама XVII века кардинал Одоардо Фарнезе је уживао у своом *hortus delicarium*. Након њега Капрарола је почела да пропада: Agnelli: 1987, 56-60.

11 Cayeux 1987: 31, фиг. 16. Пример још једне представе парка Капрарола са фонтаном, али без полукружног степеништа је Роберов рад *Фантазија инспирисана вилом Фарнезе* (акварелисани цртеж тушем, 34 x 21 cm који је потписан и датован: *H. Robert 1760* (некада се налазио у колекцији браће Гонкур, а данас је такође у приватној колекцији). Други тип представе се може видети на припремном цртежу за слику изложену на Салону 1775. под називом *Велико степениште,* оловка и акварел, 32 x 44,9 cm (Уметнички музеј, Хјустон), где је дупло полукружно степениште као на слици из Народног музеја, али је

од најрепрезентативнијих примера, у томе се слажу сви аутори који су се бавили овим сегментом Роберовог стваралаштва, јесте управо ова слика којој је сада утврђен прави назив.

Даља анализа усредсредиће се на реконструкцију повести слике све до њеног, западноевропским истраживачима и историчарима уметности углавном непознатог, или бар до сада необјављеног, епилога у збирци Народног музеја.

Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли треба сврстати у корпус сачуваних репрезентативних дела француске уметности друге половине XVIII века и монументалних композиција Ибера Робера кроз преиспитивање навода из литературе, који истичу да је слика настала крајем седме деценије XVIII века као резултат сарадње младог Ибера Робера и Франсоа Бушеа (François Boucher, 1703-1770), у то време *premier peintre*, првог краљевог сликара.[12]

Из података забележених у документима и објављених у литератури произлазе два хипотезе везане за настанак слике. Обе оквирно датују слику у последње године седме и сам почетак осме деценије XVIII века. То је време када су уметничка каријера и друштвени живот Ибера Робера били у највећем успону, што му је донело статус једне од централних фигура уметничког и културног живота Француске. Етаблирани сликар највишег академског ранга, чији су заштитници и поручиоци припадали класи високе аристократије и владарске породице, Робер је био веома продуктиван уметник, а његов обимни стваралачки опус и поред више објављених монографија и студија које су му посвећене, још увек није у целини реконструисан и интегрално публикован.[13] Многа Роберова дела која су, захваљујући изузетној популарности међу савременицима и колекционарима из каснијих периода, била у приватним збиркама и данас се појављују као нова открића.

уместо фонтане у ниши смештена седећа женска фигура са подигнутом десном руком. За разлику од наше слике, овде се у позадини види вила Фарнезе. Иста композиција се понавља и на слици из приватне колекције. На спољашњим зидовима су маскерони, а на постаментима на врху зидова налазе се лежеће фигуре лавова, постављене једна насупрот друге, као на нашој слици. Полукружно степениште и фонтана појављују се на већем броју Роберових цртежа, али су остали архитектонски елементи другачији и не могу се довести у везу са вилом Фарнезе и парком Капрарола.

12 Велики подстицај за истраживање ове проблематике дао нам је господин Пјер Розанбер, дугогодишњи директор Лувра, приликом посете Народном музеју 2003. У преписци која је уследила, упознао нас је са првим текстовима Кајеа и Ананофа, који су били полазиште за овај рад, на чему му најљубазније захваљујемо.

13 Критички каталог Роберових дела још увек није публикован (припрема га издавачка кућа Wildenstein & Co, аутори Joseph Baillio, Guy Wildenstein). Најазначајније монографске студије посвећене животу и стваралаштву Ибера Робера су: Gabillot 1895; Nolhac 1910; Cayeux 1987; Cayeux - Boulot 1989; Radisich 1998.

Мада је у Француској тог времена стварала велика група уметника сличне тематске и стилске оријентације – Делафос (Jean Charles Delafosse), Шал (Charles Michel-Ange Challe), Лелорен (Louis Joseph Lellorain), Перне (Jacques Henri Alexandre Pernet), Анго (Jean-Robert Ango) – која је снабдевала тржиште популарним пиранезијевским фантазијама и руинистичким капричима, Ибер Робер је током живота уживао неприкосновен углед и имао посебан друштвени положај који је успео да поврати и после Револуције, а интересовање за његово стваралаштво није опало ни у каснијим временима.[14]

Да би се на прави начин сагледало место слике из Народног музеја у оквиру овако богатог стваралачког опуса, требало би се осврнути на најзначајније моменте који су обележили уметнички и животни пут Ибера Робера.[15]

Биографија Ибера Робера

У животу и делу Ибера Робера одражавају се сви друштвени и културни феномени Француске XVIII века. Према наводима Маријета (Pierre Jean Mariette), Робер је постао уметник упркос жељи родитеља.[16] Син Николаса Робера, главног собара (*valet de chambre*) маркиза де Стенвила (Stainville), рођен је 1733. године у Паризу. Од дванаесте до осамнаесте године (1745-1751) похађао је језуитски Колеж Навар[17], где је, заслугом сина маркиза де Стенвила који му је постао заштитник, стекао солидно класично образовање. Према Маријету, Робер је већ у то време постао и ученик вајара Слоца (René Michel-Ange Slodtz).[18] Неки Роберови биографи наводе податак да је учио и у атељеу сликара Каза (Pierre-Jacques Cazes).[19] У пратњи грофа де Стенвила, који је постао амбасадор Француске при Светој столици, 1754. отишао је у Рим, где је провео наредних једанаест година. Захваљујући Стенвилу, који је убрзо постао војвода од Шоазела (duc de Choiseul), Робер је добио прилику да студира у Риму. Првих година по доласку био је смештен у палати *Académie de France à Rome*[20] с обавезом плаћања смештаја и дозволом да похађа

14 Bandiera 1989: 26; Jarrassé 2002:148-158.

15 Културно-историјски контекст у оквиру којег је Робер стварао посебно ће се разматрати у студији посвећеној слици *Парк на језеру*.

16 Mariette, vol. IV, 413-414.

17 Неспорно је да је Робер стекао класично образовање било у Колеж де Навар (Collège de Navarre), како се најчешће наводи, било у Колеж де Бове (Collège de Bauvais): Cayeux 1996: 448.

18 Исто

19 Nolhac 1910.

20 Француска Академија у Риму, основана 1666. као огранак париске Краљевске академије, била је смештена на више различитих локација током своје историје. Од 1725. до 1802,

курсеве, да би 1759. званично постао краљев стипендиста и *pensionnaire*. Тај статус је имао до 1762. године.[21] Са колегом Фрагонаром (Jean Honoré Fragonard) скицирао је и сликао исте мотиве.[22] Као чланови пратње опата Де Сен-Нона (De Saint-None), Робер и Фрагонар су 1760. путовали у Напуљ, Пестум и друге градове у јужној Италији. На путовању је Робер стварао белешке, цртеже и аквареле, а по некима од њих опат Де Сен-Нон је штампао графике.[23] Робер је копирао статуе у римским и напуљским колекцијама и музејима, као и остатке Помпеје и Херкуланума, у то време веома неприступачне. То ће бити извор елемената на његовим каснијим архитектонским капричима и ведутама. На цртежима и акварелима из 1760. већ се појављује читав роберовски репертоар: преврнуте вазе и антички стубови, мајке са децом и „неизоставни пас".[24] Робер је развио метод рада заснован на употреби отисака цртежа који су му служили као подлога за лавирани туш или акварел. Пошто је довршена дела неретко поклањао пријатељима, многа од његових остварења сачувана су само као отисци.

По завршетку стипендије и стажа на Француској академији, провео је још две године у Риму, а посетио је и Фиренцу. Роберове цртеже су већ тада, због ерудитских референци и софистициране имагинације, набављали значајни љубитељи и колекционари – кнез и судија Де Бретеј (De Breteuil) и Маријет.

У Париз се вратио 1765, а већ 1766. године постао је члан Краљевске уметничке академије. Његов рани пријем у Академију био је изузетан догађај јер се веома ретко дешавало да уметник конкурише и буде примљен у оквиру исте сесије. Робер је конкурисао на предлог сликара Вернеа (Joseph Vernet), а потписник његовог пријема био је директор и ректор Академије, Франсоа Буше. За пријем у Академију Робер је приложио слику *Лука Рипета у Риму*.[25] Уписан је у регистар као *peintre de*

у време Роберовог боравка у Риму, налазила се у Палати Манчини (Palazzo Mancini). Данас је у Вили Медичи (Villa Medici).

21 У то време на челу Француске академије у Риму био је Натоар (Charles-Joseph Nattoire). Робер је примљен по препоруци маркиза де Марињија (marquis de Marigny), брата госпође Де Помпадур (De Pompadour) и управника Краљевских задужбина *(surintendant des Bâtiments du Roi*).

22 О Роберовом боравку у Риму сазнаје се из кореспоненције Марињија и Натоара, као и из писама које је Маријет писао опату Пасиодију (l'abbé Paciaudi) и грофу Кејлију (Caylus): Cayeux - Boulot 1989: 46,71,77,81.

23 Опат де Сен-Нон (Jean-Claude-Richard, Abbe de Saint-Non), археолог и колекционар, постигао је велики успех књигом *Le voyage Pittoresque de Naples et des Deux Sicile*, 1778-1786, коју су илустровали Робер и Фрагонар.

24 Cayeux 1987:30.

25 Данас у колекцији Високе уметничке школе у Паризу (École Normale Supérieure de Beaux-Arts). Прву верзију композиције Робер је насликао 1761. за војводу од Шоазела (Збирка Лихтенштајн, Вадуц).

l'architecture et des ruines. Следеће године се оженио Аном Габријелом Со (Anne-Gabrielle Soos)[26] и први пут појавио на Салону, где ће редовно излагати све до 1798. године.

Уметници Роберовог времена били су свесни значаја представљања свог дела јавности. Њихова продукција била је самопрезентација оновременој јавној сфери. Приликом свог првог излагања на Салону 1767. Робер је представио тринаест слика и већи број студија, акварела и цртежа. На следећем, 1769. године, како обавештава *livret*, Робер, поред чијег имена је дописано *Académicien*, приложио је око 40 слика и цртежа.[27] Критичари Дидро (Denis Diderot) и Башомон (Louis Petit de Bachaumont) у ревији *L' Année Littéraire* истицали су да је Робер обогатио Салон великим сликама и цртежима. Из Маријетових навода сазнаје се колико су коносери ценили његово дело.[28] Захваљујући позитивним критикама, Роберова каријера почела је веома добро.

Робер је почетком седамдесетих година XVIII века достигао пуну уметничку зрелост. Поред италијанских, на његовим сликама се појављују и француски пејзажи и ведуте. Током 1773, по поруџбини надбискупа Руана, кардинала Ла Рошфукоа (La Rochefoucauld), стварао је топографске призоре Нормандије за надбискупску палату у Руану.[29] Обликовао је и врсту поджанра који се може назвати „град у изградњи" – представе које изражавају енергију, понос и статус империјалне државе.[30] Истовремено, начинио је серију композиција по поруџбини госпође Жофрен (Geofrinn).[31] Њен салон био је место детерминисања културе, *bureau des amateurs*, врста *petite république des arts*.[32] *Madame* је куповала дела живих француских уметника, што се у то време успостављало као традиција: док су колекционари почетком XVIII века сакупљали дела италијанског, холандског и фламанског сликарства, они од средине века фокусирали су се на оновремену уметничку продукцију. Захваљујући поруџбини госпође Жофрен, Робер се искушава у стварању *petits tableaux*, слика које се могу дефинисати као *conversation pieces*.[33]

---

26 Ибер Робер је у браку са Аном Габријелом Со добио четворо деце и сва су рано умрла.

27 J. Cailleux 1975: i-xv.

28 Из *Correspondance des Directeurs, des Batiments et de l'Académie de France à Rome* сазнаје се да је, уз благослов уважених људи, Робер дао Маријету неке од својих цртежа античких и модерних споменика: Gabillot 1895.

29 О томе у: Radisich 1998: 54-63.

30 Роберове слике путева, мостова, канала као инструмената политичке комуникације, израз су односа који је постојао у XVIII веку према националним државама у настанку: Craske 1997; Bhabha 1990.

31 Radisich 1998: 54-63.

32 Bailey у: Wintermune 1989: 11-26; Galabrun 1991: 154 -165.

33 Популарност кабинетских слика холандске и фламанске уметности XVII века утиче на развој тзв. конверзационих слика током XVIII века. Овај тип слике представља реалне

Робер је стварао „париске“ каприче, као што су *Пожар Хотела Дије* и *Рушевине Хотела Дије* (Музеј Карнавале, Париз). Овим делима он ствара посебан жанр имагинарних катастрофа и оновремених грађевина приказаних у рушевном стању. Сликао је и реалне катастрофе, као што је био *Пожар у париској Опери* 1781. или *Бастиља у пламену* 1789 (Музеј Карнавале, Париз).

Захваљујући наклоности грофа Д'Анживијеа (D'Angiviller), управника Краљевских задужбина и министра лепих уметности, Робер је стекао најважнијег патрона – краља.[34] Стварао је декорацију сале за вечере дворца у Фонтенблоу,[35] као и композиције за дворац Багател по наруџбини грофа Д'Артоа (Charles Philippe Compte D'Artois), краљевог брата.[36]

Године 1777. почиње да ради у Версају на пројекту постављања славне Жирардонове (François Girardon) скулпуре *Аполон и нимфе* (*Les Bains d'Apollon*). Након одлуке да се посече стари и створи нови врт у Версају 1774, ствара слике које приказују пошумљавање краљевог врта, изложене на Салону 1777.[37] Ускоро је именован за Пројектанта краљевских вртова (*Dessinateur des Jardins du Roi*), што је титула која није постојала од Ле Нотрове (André Le Nôtre) смрти.[38] Сликар и дизајнер врта је уметнички хибрид уобичајен у XVIII веку, али је Роберово кретање између светова дводимензионалног и тродимензиналног илузионизма било, према мишљењу његових савременика, најелегантније и најуспешније. Стварао је

људе у дому, интимном и приватном окружењу и дефинише идентитет преко односа између људи и између људи и њиховог поседа. Та нова форма имала је типичност жанр-слика и партикуларност портрета: Praz 1971:33; Paulson 1975:121-136. О Роберовим сликама за госпођу Жофрен: Radisich 1998:15-54.

34 Гроф Д'Анживије је био трезвени, вредни бирократа који је своје дужности министра прихватио веома озбиљно. Био је блиско повезан са многим од *philosophes*, посебно Тиргоом (Turgot). Делио је Дидроову концепцију јавне функције уметности. Веровао је у јавну уметност под контролом круне, руковођену интересима монархије: Cayeux-Boulot 1989: 309-310.

35 Под Лујем XVI, као и под претходним краљем, двор је периодично напуштао Версај и селио се у краљевске *chateaux* због одмора, лова и других задовољстава. Годишњи одласци у Фонтенбло били су најпопуларнији. Један савременик записао је да „свако зна да двор нигде не сија блиставије него у Фонтенблоу“. У доба Луја XVI дворски церемонијал губи на угледу: *magnificentia*, стара, преенциклопедијска форма, била је дефинитивно *démodé*, чак и у краљевским палатама, што је било пресудно за Роберову декорацију. О њој: Baker 1985:163; Radisich 1998: 97-116.

36 Робер је за ову *maison de plaisance* сликао панеле за *salle de bains*. *Bagatelle* је, као резултат опкладе најмлађег брата Луја XVI и Марије Антоанете, пројектован и подигнут за само 65 дана 1777, током којих је створен и целокупни ентеријер. Роберове слике данас се налазе у Метрополитен музеју у Њујорку: Baillio 1992: 149-182; Radisich 1998: 78-96.

37 Робер је на слици *L'entrée du tapis vert lors de l'abattage des arbres du parc de Versailles* представио и млади краљевски пар, Луја XVI и Марију Антоанету: Cailleux 1987: 15-19. О версајским сликама: Cailleux 1987: 15-19; Radisich 1988:454 -471.

38 Cayeux 1987: 18.

сликане и вртне декорације за *chateau* Меревил маркиза Де Лабора (De Labord),[39] као и за имање Ерменонвил маркиза Де Жирардена (marquis De Girardin).[40] Радио је на пројектовању и уређивању вртова *hôtel* Ноај и Сен-Жермен, краљевских вртова у Кампиењу и Рамбујеу.

Истовремено (1778), учествовао је и у раду комитета надлежног да одобри нацрт уређења Велике галерије Лувра. Исте године, одлуком грофа Д'Анживијеа, Робер је био именован за чувара краљевске галерије. Стекао је звање саветника на Академији и, заједно са Вијеном (Joseph Maria Vien) и Таравалом (Hugues Taraval), начинио први инвентар слика у Лувру. Када је 1792. донет декрет којим је Лувр проглашен националним музејем, основана је и комисија у чији рад Робер није био укључен. Стваралац слика које приказују догађаје од 13. и 14. јула 1789, Робер у доба Терора бива ухапшен и утамничен све до августа 1794. године. О времену проведеном у затвору сведочи велики број Роберових цртежа и слика (Музеј Карнавале, Париз).[41]

Брзо по изласку из затвора вратио се јавном животу: 1795. је постао члан, а затим и председник новоформираног *Конзерваторијума музеја* (*Conservatoire du Muséum*), који ће бити активан до 1797. када је замењен Управним саветом (*Conseil de direction*), у чијем је раду Робер такође учествовао. Пензију коју му је одобрио још Д'Анживије задржао је до краја живота. Велика галерија Лувра у потпуности је отворена за посетиоце 14. јула 1800. године, те је декретом укинуто право постојања уметничких атељеа у музеју. Робер се морао преселити у улицу Нев-де-Матирен где је остао до смрти 1808. године.

Велики опус који је Робер створио налази се, захваљујући моћним поручиоцима не само у Француској већ и у иностранству, у музејима и приватним колекцијама широм света.[42] Најобимније збирке су у Лувру и Ермитажу, док Уметнички музеј у Валансу (Valence) поседује значајну колекцију Роберових цртежа. Велики број Роберових дела пописан је после уметникове смрти 1808, када је начињен инвентар његовог атељеа,

---

39 Четири монументалне декоративне композиције израђене 1787-88. за *Mereville* налазе се у Уметничком институту у Чикагу: Bandiera 1989: 20-37.

40 О *Ermenonville*: Wiebenson 1978: 83-85.

41 Робер је био ухапшен и затворен прво у *Sainte-Pélagie*, потом у *Saint-Lazare*, као „сумњив", а ослобођен је 4. августа 1794. (17 термидора, 2. године) после пада Робеспјера. О његовим тамничким сликама: Radisich 1998: 117-129.

42 Велике поруџбине Робер је добијао из Русије, најпре захваљујући грофу Строганову, којег је упознао у Риму, а који је постао једна од водећих личност Академеје у Санкт-Петерсбургу и на двору царице Катарине II. Царица и њен син, као и друге личности из аристократских кругова, посебно породица Јусупов, поручивали су Роберове слике за своје палате. Роберови пејзажи у колекцији принца Јусупова били су, највероватније, пикторални прототип за славне Державинове *Руине*. О томе: Golburt 2006, 670-693. Неке Роберове слике још се налазе *in situ*, као слике у палати у Павловску, или на имању Архангелско: Cayeux 1996: 449.

као и после смрти његове жене 1821. године.[43] Многа од његових дела су се нашла на париском тржишту.

Слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* није била у власништву уметника, нити његове жене. Судећи по документима којима располажемо, она се могла наћи на тржишту још током Роберовог живота.

Сликари и поручиоци

Посебан проблем у идентификацији Роберових дела и утврђивању њиховог историјата је сличност мотива и назива великог броја његових радова. Притом, у старим каталошким пописима технички елементи често су изостављени или непоуздани. Постоји, међутим, једна група слика која се у документацији и литератури помиње као заједничко остварење Робера и Бушеа. Буше се наводи искључиво као сликар фигура. О томе да ли је Буше заиста сликао фигуре на овим Роберовим платнима постоје различита мишљења. Навођење слика као заједничких дела Робера и Бушеа помаже у стварању дистинкције у односу на друга Роберова дела са сличним представама и називима и олакшава њихову идентификацију у старијој литератури. Треба имати у виду чињеницу да аутори који су се бавили овим проблемом углавном нису имали непосредан увид у та дела, с обзиром на то да се њима, током времена, изгубио траг.[44] Осим фотографије начињене пре Другог светског рата, на којој је слика из Народног музеја (чија локација је истраживачима такође била непозната, чак су наводили могућност да је уништена), сва друга дела из ове групе слика су била у потпуности недоступна каснијим проучаваоцима. Могуће је да је једина сачувана слика из ове категорије управо слика из Народног музеја.

Читава ова група слика се први пут помиње у *Каталогу продаје збирке Рандона де Боасеа* (Randon de Boisset), одржаној 27. фебруара 1777, где се под шест инвентарних бројева наводи укупно девет Роберових слика, од којих је на шест фигуре сликао Буше.[45] Под каталошким бројем 217 забележене су „две слике велике вредности: једна представља изглед вртова Капраролe, друга гроб Сексциуса и вазу из вртова Боргезе; фигуре које их обогаћују начинио је Франсоа Буше; висина 7 стопа 2 палца,

43 Gabillot 1895.

44 Cailleux 1959: 100-106; Ananoff 1976: 327 Cayeux 1987: 54 -55.

45 Remy - Julliot 1777: 103-104, кат. бр. 217-222. Поред тога, под кат. бр. 188-201 наведено је и 18 Бушеових слика, а затим 55 урамљених цртежа, као 34 листа од истог аутора.

на платну, ширина 4 стопе, 9 палаца".[46] Свих шест слика на којима је, према подацима у каталогу, фигуре сликао Буше (кат. бр. 217-219) истих су димензија, што, преведено у метрички систем, износи 2,18 x 1,55 m. Преостале три (кат. бр. 220-222), мањих су димензија. На првој из те групе се наводи да је пејзаже и фигуре сликао Робер,[47] што вероватно важи и за друге две, с обзиром на то да нема експлицитног навођења сарадње са другим уметником.

У предговору каталога збирке Де Боасеа, који је написао М. Де Сирej (de Sireuil), познавалац и љубитељ сликарства, пријатељ власника збирке, наводи се да је реч о једном од најлепших европских кабинета, са највреднијим и најбоље очуваним делима што их је сакупила личност високе културе на веома високом положају генералног благајника (*Receveur général des finances*). Поред одличне библиотеке, збирке слика фламанских, холандских и италијанских уметника, посебан квалитет Де Боасеове збирке чинила су, према Сирејевој оцени, дела француских сликара: „Господин Де Боасе је био посебно везан за господу Бушеа, Греза и Робера, а само низање њихових имена већ је хвалоспев".[48] У тексту се помињу путовања Де Боасеа и Бушеа у Фландрију и Холандију 1766. Буше је Де Боасеа повезао са Ремијем, који му је постао саветник при формирању колекције, а затим и један од аутора каталога збирке.[49]

Имајући у виду ове чињенице, подаци дати у каталогу се могу сматрати у великој мери веродостојним, посебно када је реч о сликама које су настале, како је наведено, у сарадњи Ибера Робера и Франсоа Бушеа. Насупрот томе, један од најбољих познавалаца Роберовог стваралаштва, Жан Каје, заступао је мишљење да је реч о комплетно Роберовим делима: фигуре нису дело Бушеа, већ су само преузете са његових слика. Наводе у каталогу Де Боасеове збирке Каје објашњава чињеницом да је Буше био познатији, посебно у моменту када је каталог састављан, те да се именом првог краљевог сликара повећавала вредност делима из колекције.[50] Анализирајући разлоге који су могли да доведу до овакве врсте сарадње између старог и афирмисаног Бушеа и младог Робера, Каје износи претпоставку да је повод могло бити стање Бушеовог здравља, од 1762. озбиљно нарушеног, а 1767. толико погоршаног да није могао излагати на Салону.

---

46 Исто, 103: No 217: *Deux tableaux d'un grand mérite, l'un représente une vue prise dans les jardins de Caprarole,l'autre le tombeau de Sextius & le vase des jardins Borghese; les figures qui les enrichissent font de François Boucher; hauteur 7 pieds 2 pouces, largeur 4 pieds 9 pouces, sur toile.*

47 Исто, 103: No 20: …*Paysage & fugures par M. Robert*…

48 Remy - Julliot 1777: VIII, Avertissement : …*M de Boisset fut partuculiérement lié avec MM Boucher, Greuze & Robert leur nom seul est un éloge...*

49 Исто: X

50 Cailleux 1959: 102.

Жан Каје помиње још четири слике великих димензија (2,90 x 1,53 m) које су продате 9. марта 1868, а које је експерт Ежен Ферал (Eugène Féral) представио као заједнички рад Робера и Бушеа. Оне су чиниле део ансамбла којем су припадале две композиције исте висине, али веће ширине (2,90 x 2,45), од којих је једна датована Роберовом руком 1773, дакле три године после Бушеове смрти. Тиме је Каје аргументовао непоузданост података о делима која се наводе као заједнички радови два уметника. Он, затим, анализира слику коју назива *Поглед на степениште парка виле Масимо у Риму* (2,18 x 1,50 m), на којој фигуре изгледају несумњиво Бушеове. Кајеу није била позната локација овог Роберовог дела чија је представа погрешно идентификована као вила Масимо – реч је о степеништу парка виле Фарнезе и слици из Народног музеја у Београду.[51]

На основу албума са отисцима цртежа из збирке Жоржа Риоа (Georges Ryaux), посебно два цртежа која су дословна студија за степениште „виле Масимо", Каје у свом тексту доказује да је Робер користио Бушеове фигуре као узоре и моделе. У питању су заправо отисци цртежа и, с обзиром на обрнути положај фигура на њима, значи да су на оригиналним цртежима фигуре биле представљене у истим положајима као на слици. На једном листу (Фол. 51 D.52) представљена је мушка фигура приказана с леђа, са штапом на рамену и магарцем поред, и жена која држи дете за руку помажући му да сиђе низ степенице. На другом отиску (Фол. 52 D.53) приказана је група праља која се на слици појављује у првом плану, испред фонтане, са одређеном варијантом у положају пса.[52] Хаљине са уздигнутим жипонима и турбани на главама жена приказаним у профилу, карактеристични су за Бушеа, али су цртежи Роберови, из чега, према Кајеу, проистиче закључак да је и фигуре на слици извео Робер, по узору на Бушеа. Пронашао је и праузор композиције са праљама на цртежу који се појавио при продаји колекције Анри-Мишел Левија (Henry-Michel Lévy), изведеном пером преко отиска оловке. Представљене су две жене које перу веш на реци, у положајима скоро идентичним онима у Роберовом албуму и на нашој слици. На цртежу је Роберов потпис и

51 Исто: 103. Кајеу није била позната локација слике, чију фотографију је публиковао у тексту, чак ни неколико деценија касније када поново објављује фотографију слике у својој књизи *Hubert Robert et les jardins*, износећи претпоставку да је слика вероватно била у Немачкој и уништена у бомбардовању током Другог светског рата: Cayeux 1987: 55.

52 Исто: 103. С обзиром на то да се аутор текста позива на листове албума и отиске цртежа из приватне збирке, који нису репродуковани у тексту, могуће је само цитирати његово мишљење, у овом тренутку без могућности поређења. Такозвани *Album Ryaux* са цртежима Бушеа, Робера и Ангоа је у јануару 1996. на продаји код Кристија у Њујорку променио власника. Роберови цртежи на којима се појављују фигуре са слике у Народном музеју су под бројевима 12 и 26.

запис који потврђује да је цртеж настао „према природи у Шарантону“.[53] За фигуру жене и детета који се спуштају низ степенице (сл. 5), паралела је на Роберовој слици *Каскада* из колекције Каје (сл. 6), а узор у Бушеовој композицији *Повратак са пијаце* (колекција Коњак, Париз, сл.7). На основу ових доказа и многобројних примера којима је илустровао метод Роберовог рада, Каје је закључио да фигуре на слици вероватно није сликао Буше, већ Робер (сл. 8, 9).[54]

Мада нема сумње у исправност Кајеовог суда да је Робер настојао да проникне у Бушеов метод рада, што доказују многи цртежи, некада сматрани Бушеовим, а касније утврђени као Роберови радови,[55] потпуно је извесно да су два сликара и непосредно сарађивала између 1765. и 1770. године. Уметничка сарадња била је уобичајена пракса епохе, како сведоче многи примери, а Бушеови и Роберови заједнички радови више пута су помињани у различитим изворима које смо већ навели. Атрибуција Роберових радова још увек је изазов, с обзиром на чињеницу да су многи од њих својеврсни „хибриди“ које је тешко дешифровати.[56] Иако због слабог здравља остарели Буше није стварао монументалне композиције, био је у могућности да слика фигуре на платнима млађег колеге.[57] Поручилац слике могао је захтевати од Робера, виртуоза у представљању архитектуре, извођење композиције, али не и фигура, јер су оне, бар судећи према Дидроовим критикама, сматране његовом слабом тачком, а од Бушеа, прослављеног мајстора тела у покрету, приказивање људи. Таква колаборација била је у складу са духом времена које није инсистирало на сувереном ауторству уметничког дела. Уколико је, како је Каје сматрао, поручилац слике био Бушеов пријатељ Де Боасе, такав захтев би оба уметника морала прихватити. Уколико је пак слика настала као део обимне декорације за неки репрезентативни простор, сарадња између уметника се подразумевала, првенствено из практичних разлога.

Слика је, према Кајеу, морала настати пре 1777. године, када је одржана продаја Де Боасеове колекције, а цртеж из Музеја у Валансу на коме је представљена идентична група фигура праља и на коме је уписана

53 Исто: 104, *d'après nature, à Charenton*.

54 Каје објашњава Роберов процес рада и обраде Бушеових фигура и на примеру слике *Поглед на каскаде и храм у Тиволију* из колекције Дервал (Derval) која је била излагана на Салону 1773, полазећи од Бушеовог цртежа, данас у Музеју у Безансону, као и на примерима већег броја цртежа једног и другог сликара.

55 Cailleux 1959: 105.

56 То се нарочито односи на римске радове Робера, Фрагонара и Ангоа. Мада је изложба одражана 1990-1991. у Вили Медичи у Риму сумирала дотадашња знања о раду ових уметника у Риму (Roma 1990), атрибуција њихових слика још увек није сасвим довршена: Carlson 2001, 288-299.

57 Исто

година 1774. могао би да упућује и на приближан датум настанка слике (сл. 10).

Каје је задржао мишљење о Роберовом методу и начину сликања фигура и када је, много година касније, анализирао и публиковао слику под називом *Степениште парка палате Фарнезе у Капраироли,* поново наводећи да је настала према Де Боасеовој поруџбини и да јој се губи сваки траг после продаје коју је организовао Ле Брен 1784. године.[58]

Кајеове аргументе нису прихватили сви проучаваоци Бушеовог и Роберовог стваралаштва. У монографији и критичком каталогу Бушеових радова Александра Ананофа, за сада најкомплетнијем, слика је објављена као најрепрезентативнији пример сарадње два уметника.[59] Ананоф наглашава да су „личности сликане руком Франсоа Бушеа".[60] И Ананоф је располагао само старом фотографијом слике и није знао њену актуелну локацију. С обзиром на чињеницу да ни један од ових аутора није имао непосредан увид у дело, нису могли ни да буду упознати са свим релевантним подацима који указују на његов историјат.

Оно што је најважније за историјат слике, а што је било немогуће утврдити без непосредног увида и прегледа лица и полеђине, јесте запис на слепом раму: *M. Léopold Goldschmidt Rue Re...*[61] Натпис, осим што показује да је слика била у власништву париског банкара Леополда Голдшмита који је поседовао изузетно значајну колекцију уметничких дела,[62] упућује и на друге податке који се појављују у литератури, а везани су за околности под којима је слика настала.

У краткој анализи Роберовог стваралаштва у књизи Емили Дилке из 1899, посвећеној француској уметности XVIII века, дословно се помињу *четири велике слике из трпезарије дворца Ла Мијет ... Значајан*

58 Cailleux 1987: 54, 146. Аутор и овде публикује стару фотографију „најмонументалније од свих представа врта виле Фарнезе" (односи се на слику из Народног музеја), али наводи нетачне димензије (2,46×1,58 cm). Тачним прерачунавањема мера датих у инчима у каталогу Де Боасеове збирке (висина 7 стопа, 2 палца, ширина 4 стопе, 9 палаца) добијају се димензије 2, 18 × 155 cm, што је веома слично мерама слике из Народног музеја (2, 18×148, 5 cm). Мања одступања у димензијама су логична, с обзорим на то да је слика рентоалирана и током XIX века постављена на блинд рам.

59 Ananoff 1976: 327, фиг. 1797.

60 Исто: Ананоф је цитирао Кајеов текст, али је експлицитно наведен другачији став у погледу сарадње два уметника на слици: …*Nous tenons à souligner que les personnages sont de la main de François Boucher...*

61 Запис је изведен црном оловком на горњој попречној дасци слепог рама лево.

62 Барон Голдшмит (Léopold Benedict Hayum Goldschmidt, 1830-1904) је у колекцији имао слике Дирера, Тицијана, Мемлинга, Терборха, Рембранта, Гвардија, Ван Дајка, Фрагонара, Робера, скулптуре Удона, које се данас налазе у великим светским музејима, од Лувра до Метрополитена. Поред слика старих мајстора, Голдшмит је сакупљао и дела Гистава Мороа. Поседовао је и значајну колекцију примењене уметности. Голдшмит је неке слике још за живота поклањао музејима (Die Kunst 1903: 366), а поједина дела распродавана су после смрти његове супруге Режин Бишофсаим (Regine Bischoffsheim Goldschmidt, 1834-1905).

примерак налази се у колекцији господина Леополда Голдшмита, на којима је задивљујуће групе фигура додао Буше...[63] Текст је писан у време када је слика још увек била у колекцији Голдшмит. Из њега се увиђа да је слика крајем XIX века сматрана заједничким делом Робера и Бушеа и једном од четири композиције насликане за дворац Ла Мијет.

Емили Дилке не наводи извор за ову тврдњу. Дворац Ла Мијет преуређиван је за Луја XV, а у његовој декорацији, нарочито изради таписерија, суделовао је Франсоа Буше. Марија Антоанета је, након доласка у Француску 1770, ту провела, великим делом, следеће три године.[64] У њеном довођењу из Беча и склапању брака са француским престолонаследником веома важну улогу имао је војвода Де Шоазел, Роберов ментор.[65] Он је могао препоручити свог штићеника, недавно пристиглог са школовања у Риму и прихваћеног на Салонима, за сарадника у комплексном процесу израде декорације једног од краљевских двораца. Уколико прихватимо могућност да је Буше сликао људске фигуре на Роберовом делу, онда је слика настала пре него што је Антоанета стигла у Ла Мијет, јер је 1770. година Бушеове смрти.

Податак да су постојале четири велике слике за трпезарију овог дворца, који наводи Дилке, одговара оном који помиње четири слике једнаких димензија на продаји збирке Рандона де Боасеа. Подаци су сагласни у погледу аутора – Робер и Буше, као сликар фигура. Уколико су слике заиста стваране за Ла Мијет, оне су убрзо напустиле дворац

63 *In all his large works, such as the fine series in Louvre…the scenic element, accompanied by a strong vein of archeological interest, is predominant, and in spite of brilliant lighting, masterly treatment of the sky, and general work unalike excellence of execution, it becomes wearisome except in work fulfilling as do the four fine panels of dining room of La Muette, the decorative purpose for which they were intended. The remarkable example in the collection of M. Léopold Goldschmidt – to which some admirable groups of figures were added by Boucher – shows precisely the same tendencies; it is only in relatively unimportant studies, such, for instance, as three brilliant sketches of the little Trianon with a sparkle of figures on a background of foliage and sunlit trees, that he ventures on that freer interpretation which may justify us in regarding him to some extent as, like Lantana, a forerunner of the school which developed itself in the following century*: Dilke 1899: 185.

64 Имање и замак *La Muette* били су у власништву краљевске породице од XVII века. Тада је мали дворац преуређен за Маргариту де Валоа (Marguerite de Valois), а почетком XVIII века постао је резиденција војвоткиње Де Бери (De Berry). Луј XV га је реконструисао 1741-45, када је здање постало познато као „други дворац". Током Револуције Ла Мијет је постао власништво државе, а затим је имање издељено на мање целине и распродато. Власник дворца је 1820. постао Ерар (Sebastian Érard), произвођач клавира, који је Антоанети давао часове музике. Он је додао дугачку галерију у којој је излагао велику колекцију слика, једну од најзначајнијих у Европи. Његов син Пјер (Pierre Érard) је 1831. продао колекцију слика и изнајмио дворац. Почетком XX века Ла Мијет је припао наследницима породице грофова де Франкевил (Comtes de Franqueville), а око 1920. постао резиденција барона Ротшилда (Henri de Rothschild), када је потпуно нестала оригиналана и саграђена нова зграда у којој је између два рата била изложена баронова уметничка колекција. Од 1949. зграда је седиште OECD-а: Oborne 1999: 101.

65 Goncourt 1859: 8-10.

и нашле се у власништву Де Боасеа. Пошто је Луј XVI, у покушају решавања свеобухватне, посебно економске кризе у Француској, уводио реформе и предузимао санкције које су подразумевале укидање апанаже бројним дворцима и њихово затварање, одлазак уметничких дела из њих, како доказују многи примери, и њихова продаја на тржишту, били су уобичајени. С обзиром да се и дворац Ла Мијет у целини, када је краљ престао да га користи, заједно са дворцем Мадрид нашао на тржишту 1788, није искључено да су поједини уметнички предмети били подавани и раније.[66] Уколико је Роберова слика настала за Ла Мијет, поручилац слике *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* био је краљ Луј XVI, а не колекционар.

У недостатку друге грађе и докумената који би пружили дефинитивне и непобитне аргументе у прилог неке од ових теза, овде износимо резиме досадашњег истраживања:

Четири слике истих, монументалних димензија које су се појавиле на продаји Де Боасеове збирке, међу којима је било и платно *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*, изведене су за декорацију неког репрезентативног простора. Могуће је да је то био дворац Ла Мијет, али то се са сигурношћу за сада не може утврдити. Мало је вероватно да су слике поручене за Де Боасеову колекцију.

Декоративни панел изведен за дворац Ла Мијет, који се помиње у књизи Емили Дилке као репрезентативан пример Роберове композиције са Бушеовим фигурама, из збирке Леополда Голдшмита, највероватније јесте Роберово дело које се данас чува у Народном музеју.

Фигуре на Роберовој слици вероватно је сликао Буше. Тешко је поверовати да је Бушеово име, које се помиње у меродавним изворима, додато само да би повећало вредност и цену слика из колекције. Ибер Робер, који је у тренутку продаје Де Боасеове збирке 1777. уживао највећу славу и имао упориште у институцијама система, морао је, као аутор многих дела из те колекције, бити упознат са њиховим отуђивањем, те је мало вероватно да су ондашњи аутори, приписујући фигуре Бушеу, наводили погрешне податке о његовим сликама.

На основу свега наведеног намеће се закључак да је слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* настала у непосредној сарадњи Ибера Робера са Франсоа Бушеом. Уколико нису сликане Бушеовом руком, фигуре су несумњиво изведене по његовим моделима, вероватно и са његовим одобрењем, што јесте врста ауторства према ондашњим критеријумима. То значи да је слика настала у периоду између 1765. и 1770, односно, прецизније, око 1768-69, као део циклуса намењеног

66 Oborne 1999:101 Ова два дворца ипак нису била продата 1788. Сматра се да је узрок томе била висока цена.

декорисању репрезентативног простора, вероватно дворца Ла Мијет. Колико су времена слике биле у дворцу за сада није познато. До продаје 1777. биле су у колекцији Рандона де Боасеа.

Имајући у виду чињеницу да слика никада раније није била предмет непосредног испитивања, као и то да није била публикована уз комплетне податке и опис техничких детаља, што је и довело до грешака у њеном анализирању, прилажемо њен опис и техничке карактеристике.

Техничке карактеристике слике

Оригинално платно је ручно спојено по вертикали на око 19 cm од садашње десне ивице да би се добила одговарајућа ширина. Не може се са сигурношћу тврдити колике су биле оригиналне димензије платна. Садашња ширина оригиналних делова није иста целом дужином платна, с обзиром на то да шав није потпуно раван. Лева страна ауторског платна широка је од 128 до 128,5 cm, а десна 16,5 до 17, 5 cm. Делови платна који су додати касније, приликом рентоалаже, широки су са страна по 2 cm, затим на врху и дну слике од 5,5 до 6 cm покривени су ретушима. На њима су досликани делови који се уклапају у елементе оригиналне композиције. Ретуши на додатим деловимна рађени су на белој основи, а боја на неким местима прелази на траку којом је прекривена ивица оригиналног платна. На основу прегледа слике вршеног у депоу, постоје индиције да је оригинална композиција сликана на болусној основи, што ће бити могуће дефинитивно утврдити тек након рестаураторских испитивања, .[67]

Слепи рам је клинасти са крстом који формирају једна вертикална и две хоризонталне летве. Врста спојева хоризонталних и вертикалних делова слепог рама, мада се и данас може срести, сугерише да је вероватно израђен крајем XIX или почетком XX века. Тада је, вероватно, урађена и рентоалажа, као и ретуши (сл. 11).

Друга рестаурација је рађена после рентоалаже. У доњем делу је постојао пробој који је саниран и затворен са полеђине комадом налепљеног платна. Ово оштећење се може видети и са лица, на фотографијама снимљеним у инфра-црвеном спектру (сл. 12, 13), делимично и на ултра-љубичастом, као и у видљивој области спектара на фигурама две жене испред фонтане (сл. 14). Ова рестаураторска интервенција је, такође, изведена пре доласка дела у Народни музеј, дакле у првој половини XX века. На полеђини, на

67 За помоћ у анализи техничких детаља слике, утврђивање претходних рестаураторских интервенција и IC снимке захваљујемо мр Софији Кајтез, вишем рестауратору Народног музеја у Београду. За UV фотографије и снимке детаља композиције заслужан је Вељко Илић, фотограф Народног музеја, коме, такође, желимо да захвалимо.

платну којим је слика подлепљена, оцртава се вертикални спој оригиналног платна .

На горњој хоризонталној летви слепог рама је запис: *M. Leopold Goldschmidt Rue Re. …* црном оловком; *Geraudeau(?) et Jules atte(lieur?)/ 19/6* графитном оловком и други рукопис (сл. 15, 16).

На више места уписан је број *4592* (број Централног сабирног магацина у Минхену - Central Collecting Point München). На споју вертикалне летве у средини и горње хоризонталне уписан је број 19.

Ови записи на слепом раму пружају елементе на основу којих је могуће, до извесне мере, реконструисати даљи историјат слике и њену судбину у XX веку.

Судбина слике у XX веку

Слика је до првих година XX века била у колекцији Леополда Голдшмита. После смрти власника и његове супруге, од 1905. појављују се на тржишту дела из колеције Голдшмит, која су њихови наследници давали у продају. Каје и Ананоф наводе да је Роберова слика забележена на париском тржишту током тридесетих година XX века.[68] Она је, међутим, била предмет трговине и током Другог светског рата, када је знатан број уметничких дела са окупираних територија под различитим околностима, купопродајним трансакцијама, али најчешће отуђивањем од претходних власника, пре свега Јевреја, одношен у Немачку, завршавајући у Геринговим и Хитлеровим колекцијама.[69] Осим тога, постојао је ланац трговаца који су се у свим европским земљама бавили трговином уметничким делима. На тај начин је 1944. године продата и ова Роберова слика. Напустила је Француску и била откупљена за Хитлеров музеј који је планирао да оснује у Линцу. У сведочењу колекционара и трговца Мартина Фабијанија (Martin Fabiani), који је и сам био укључен у трговачке трансакције уметничким делима са нацистима, о испорукама уметнина које је организовао Роже Декоа (Roger Dequoy), један од најактивнијих париских добављача за Хитлерове и Герингове агенте, потпуно је извесно да се помиње управо ова Роберова слика. Она је била укључена у велику групу уметничких дела која је требало да буду продата немачким набављачима преко галерије Вилденштајн (Wildenstein) у јануару 1944. године. Ова трансакција није била реализована, али је слика неколико месеци касније ипак била продата.[70] Како се наводи у

68 Cailleux 1959: 105; Ananoff 1976: 327.

69 О томе постоји обимна литература. Види: Haase 2000; Haase 2002.

70 Feliciano 1997: 119-120. „*Dequoy, seconded by Fabiani, delivered an eighteenth-century landscape attributed to Hubert Robert and to Boucher, and six smaller works...All were to go to the Linz*

немачкој архивској грађи, она је 17. јула. 1944, преко трговца Лангеа (Hans W. Lange), заиста откупљена за Хитлеров музеј у Линцу.[71] Подаци о слици, као и њена фотографија, постоје у документацији Хитлеровог музеја, која се данас налази у Немачком историјском музеју у Берлину.[72] На званичном сајту Музеја, уз фотографију, објављене су основне информације о делу. Назив слике дат је описно: *Велики предео са парком и дуплим степеништем, извором и праљама*. Датована је око 1758, а као аутори дела наведени су: *Робер, Ибер и Буше, Франсоа (1733-1808).* Уз податке о техници и димензијама (217 x 148 cm), уписан је и инвентарни број Сабирног центра у Минхену (4592).[73] У рубрици *историјат* се наводи да није познат претходни власник. *Достава: Слике Ханс В. Ланге / Берлин и Беч (Трговина уметничким делима Немачка, откуп 1944). Локација: Југославија (погрешна реституција).*

Слика је, заједно са читавим контингентом дела ликовне и примењене уметности и других вредних предмета, у јуну 1949. из Минхена упућена за Београд на име ратних реституција. Целу акцију је организовао Анте Топић Мимара који је у том моменту био ангажован на пословима реституције југословенске имовине.[74] Ови предмети су, затим, уступани на чување различитим државним установама.[75] У јулу 1949. године слике су преузете од Министарства за науку и културу и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ и на основу процене, а према записнику и списку који је сачинила стручна комисија, примљене у Народни музеј у Београду.[76]

---

museum.... the transaction never happened. The landscape was later sold in Berlin for 3,5 million francs to the art dealer Lange, who in turn sold it to the Linz museum.

71 Bundesarchiv Berlin 457-08-39 (Jugoslawien), *Unbekannt und Urtumliche Restitutionen;* Page 3, SHEDULE A; *Liste of Yugoslavian Property from Central Collecting Point*, Munich, date 2nd June 1949, (4th shipment); no. 4, Munich no. 4592/…3241 French, early 19th c.ptg. *The parc of Villa d'Este*, Claim no. 1656-A/18. Белешка поред броја *4592 ...b) 17.7. 1944 aus franz. Privatbesitz über Kunsth. H.W. Lange, Berlin für RM 250.000…*

72 Документација је од 2008. доступна на сајту Немачког историјског музеја, формираног у сарадњи са Државним немачким архивом (Deutsches historisches Museum, BADV): http://www.dhm.de/gos-cgi-in/linz/satz.cgi?Objekt=li004514 *(Künstler:Robert, Hubert und Boucher, François (1733-1808) / Voerbesitzer: keine Angaben (Privatbesitz Frankreich)/Einliferung: Gemälde Hans W Lange/Berlin und Wien (Kunsthandel Deutscchland, 1944 verkauft)/Verbleib: Jugoslawien (irrtümlich dorthin restituiert).*

73 Слике из Герингове и Хитлерове збирке пренете су у Сабирни центар у Минхену, одакле су, према захтевима држава и на основу документације предратних власника, вршене реституције у периоду 1945-1952.

74 Роберова слика налазила се на Листи дела од 2. јуна 1949. бр.4: *French, early 19th.c.ptg….. The Parc of Villa d'Este….* Архив Југославије: 54-319-483. Архив Ј.Б. Тита, КМЈ – III- 4/15. Види и: Kusin 1987:111-118.

75 Terzić 1997: 147-160.

76 Архив Југославије: 54-319-483, Уметнички музеј, бр.501 од 2.VII 1949:*Записник,* бр.16, *Француска школа XVIII век: Парк виле Д'Есте, 217/149.*

Дело Ибера Робера *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* од тада се чува у Збирци стране уметости.

Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі и француско сликарство XVIII века

Ибер Робер је током целокупне каријере преузимао већ изнађена решења – других уметника или своја властита – и уклапао их у нове пикторалне целине.[77] Због великог броја међусобно сличних дела, многи историчари уметности сматрали су га сликаром „без супстанце". Из перспективе прве половине XX века његове слике, упоређене са оновременим историјским сликарством, деловале су декоративно и лагано. Међутим, његова способност да рекреира, рекомпонује, реконтекстуализује, била је изразито витална. То доказује и његова слика из Народног музеја.

Она рефлектује Роберово стасавање у културном амбијенту Рима средином XVIII века, када је град био центар развоја нове естетике која је трагала за свежим подстицајима и нашла их у формалном језику антике. Формирање у друштву младих уметника инспирисаних открићима археологије и жељних обнове уметности, одредило је Роберов опус. Његов вокабулар римских архитектонских и скулптуралних форми у различитим фазама уништења присутан је и на слици из Београда.

Робер је у Риму имао лични контакт са лидерима неокласицистичке авангарде. Студирао је у време када је Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) био библиотекар кардинала Албанија (Alessandro Albani), у чијој је палати као *protégé* Де Шоазела био радо приман. У Риму је упознао и Адама (Robert Adam) и Клерисоа (Charles-Louis Clerisseau). Међу уметницима из тог круга био је доминантан Пиранези (Giovanni Battista Piranesi), сликар и археолог, који је имао атеље на *Via del Corso*, преко пута *Académie de France*. Пиранезијев одговор на антику, истовремено емпиријски и визионарски, утицао је на Роберове имагинарне и монументалне архитектонске форме насељене малим фигурама људи.[78] Фигуре, често додате, понекад и руком другог уметника, о чему је већ било речи, су у позама које понављају главне линије композиције.

Снажније од Пиранезија на Робера утиче Панини (Giovanni Paolo Panini), мајстор сва четири на почетку овог текста поменута модела архитектонских репрезентација, професор перспективе у Француској академији у Риму. Роберови савременици, посебно његов ментор Натоар,

77 О еволуцији Роберових слика од најранијих скица, преко композиционих студија, до финалног дела и његових варијанти: Cailleux 1967; Исти, 1979: i-iv

78 Laroque 2000: 87.

истицали су да Робер ради у маниру Панинија.[79] Уметнички дилер Паје (Paillet) записао је да је Робер сматрао Панинија најинспиративнијим уметником. Поседовао је 25 слика овог мајстора, који је за њега био *le trésor de ses études*, одмах након *la Nature*.[80] Дивљење према Панинију садржавало је и поштовање према Риму: на многим цртежима исписао је сентенцу *Roma quae forit ipsae ruinae docent*, а често се потписивао у латинизираном генитиву – *H. Roberti, Romae*. Град над градовима, неупоредиви *caput mundi*, био је трајна меморија на којој је изграђен целокупни Роберов опус.

Робер је, како се види и на београдској слици, користио Панинијев аранжман грађевина распоређених дуж целе ширине плана слике, плитки, попут позорнице, предњи план и, изнад архитектонских здања, поглед у даљину. Понављао је Панинијев избор архитектонских елемената, посебно балустрада и степеништа. Као и Панини, мало пажње је обраћао на стварну величину или однос између архитектонских елемената. Међутим, иако највећи број Роберових пикторалних идеја проистиче са Панинијевих слика, његове ведуте су биле другачије. Он је креирао импресију величине концепта и форме, што је био утицај Пиранезија, али и француске пикторалне традиције.

Она је у великој мери обликовала Роберово сликарство, како сведочи и слика из Народног музеја. Постхумни инвентар Роберове заоставштине бројао је више од 200 Бушеових дела.[81] Буше је, свакако не самостално, али најдоследније, креирао специфично француско пикторално поље.[82] Од средине века био је, између осталог, главни мајстор питорескног пејзажа, којим је снажно утицао на своје непосредне и посредне ученике, нарочито Фрагонара и Робера. Бушеови *fêtes champêtres* обликовали су Роберов сензитивни и поетични третман светлости и сенке, боја, атмосферских ефеката, као и лакоћу потеза четкице и типичну рокајну *papillotage*. Бушеов утицај створио је од Робера сликара који је уживао репутацију „најсликарскијег“ од свих француских уметника свог времена. Робер се, због тога, мора сагледати и унутар француске рококо традиције.

Формална организација Роберових слика, како показује слика из Народног музеја, проистиче из традиције успостављене почетком века, односно Ватоових (Antoine Watteau) *fêtes galantes*. „Кружна“ тачка посматрања и панорамски опсег од око 180 степени, сежу до Ватоових

79 Bandiera 1989: 83, фуснота 11.

80 Паје је био уметнички дилер који је служио као Д'Анживијеов агент од 1777. до 1791. Сарађивао је са Робером док је овај био *garde* краљеве колекције. Паје је издао каталог постхумне распродаје Роберових слика 1809: Gabillot 1895: 258-259.

81 У попису Роберовог атељеа било је, између осталог, девет Бушеових слика, 25 урамљених цртежа и 12 лотова са великим бројем појединачних листова: Gabillot 1895: 266-267.

82 О томе: Hedley 2004; Hyde 2006.

иновативних решења. Исто је и са повезивањем људских фигура у облику полумесеца, што слици даје осећај сталног протока њихове међусобне комуникације. Насликане фигуре, Бушеове или бушеовске, су, као и у целокупном француском сликарству прве половине века, израз социјалне конфигурације, а не индивидуалне физиогномије и активности. Људи на слици су више генерички него партикуларни: они представљају *le petit peuple* из околине Рима. Приказани у свакодневним и обичним активностима, нису фиксирани у некој специфичној наративној улози. Од Ватоа и „семантичког вакуума" на његовим сликама, који је представљао суштински и драматични контраст некадашњој пуноћи информација – наратива, израза, гестова, покрета – на историјским сликама, у француском сликарству било је уобичајено приказивање тема које се не могу прецизно објаснити речима.[83] Ведра и прозрачна жанр сцена која се одвија унутар монументалне и руиниране ренесансне архитектуре растаче се у правцу бескрајних поетских и личних интерпретација. Посматрач слике укључен је у њено визуелно заокруживање. Иако су Роберове слике, како демонстрира и београдска, стабилне и изграђене око јаке хоризонталне или вертикалне масе, кривине и распоред елемената не дозвољавају оку да пронађе нешто што би му фиксирало и водило поглед. Таква мултиплицирана тачка погледа у сагласју је са отвореним, недовршеним и нехеројским темама, као и сугестивним и поетичним формама.

Естетика прве половине века, заснована на сензуалном и партиципацији посматрача уметничког дела, обухваћена је, великим делом, термином питорескно. Тај појам је, истовремено, незаобилазан у објашњењу целокупног Роберовог опуса, а тиме и слике из Народног музеја.

Pittoresque је кључна категорија рококоа који све уметничке форме своди на „слику". Заговорник развоја аутономног вокабулара визуелних уметности, Роже де Пил (Roger de Piles), дефинише га као квалитет есенцијалан за сликара у *Cours de peinture* 1708.[84] Као елемент литерарне и визуелне уметности званично је признат 1732. од *Académie Française*.[85] Док је овај дескриптивни термин у почетку означавао непосредну лепоту линија и боја, уравнотеженост структура и хармоничност колорита, временом је почео да се односи на нерегуларно и неочекивано, у природи и у уметности. Постепено, фокусирао се на пејзаж, пејзажно сликарство и вртни дизајн. У другој половини века означавао је заокружену естетску категорију.[86]

---

83 О томе: Bryson, 1981: 74; Rothstein 1976: 307-322; Vidal 1992: 11-74.

84 Piles 1989: 106-110.

85 Упор: *Pittoresque* у: Dictionnaire 1835: Tome II, 423.

86 Најранија употреба овог термина у значењу „попут слике" није прецизирана: Вазари (Giorgio Vasari) бележи израз *alla pittoresca* када објашњава појаве сличне сликарству,

Најтемељнији и најсвеобухватнији развој ове естетике током прве половине XVIII столећа био је у Француској.[87] У француској култури питорескном су били посебно наклоњени писци путописне литературе, представници новог литерарног жанра – уметничког критицизма, као и писци о дизајну вртова и паркова.

Естетика питорескног обликовала је најпопуларније жанрове визуелне културе XVIII века – ведуте и каприче, који су, како је речено, били најзаступљенији у Роберовом опусу. Француски термин *caprice* проистекао је из италијанске речи *capriccio* која се примењивала за разнолике фантастичне теме у бароку, најчешће за приказ града у којем је комбинована реална са фиктивном архитектуром. Укључивање појма *caprice* у општи дискурс у Француској почиње у освит века, када обележава имагинарну активност и раскид са принципима имитације, померање од класичне, академске идеје лепоте ка персоналном осећању естетског. Семантичка експанзија овог концепта везана је за епоху просветитељства.[88] *Pittoresque* подразумева каприциозно, а каприциозно обухвата питорескно, те ове две категорије постају неразлучиве, иако, наравно, нису идентичне. У визуелној култури XVIII века капричо је, пре свега, имагинарни аранжман споменика из минулих времена, *memento* који подстиче фантазију посматрача, нарочито богатих учесника *Grand Tour*-а.

Због својих симболичких и структуралних конотација мотив руина се у француској литератури исказује као слика.[89] Оне постају идеална форма естетике питорескног која их је од симбола пропасти преобразила у естетско задовољство. Њихова неправилност, тензија између нека-

---

а Боскини (Marco Boschini) и Волпато (Giovanni Battista Volpato) користе га у другој половини XVII века да дочарају типичан венецијански поступак сликања; *pittoresco* употребљава и Коста (Guido Antonio Costa) 1654. за опис архитектуре. Сликар Роза (Salvatore Rosa) у писму 1662. термином *pittoresco* описује природу на свом путовању из Лорета у Рим. *Pittoresco* је дефинисао Милиција (Francesco Milizia) у *Dizionario delle belle arte del disegno* 1797. као оно што је прикладно слици. Питорескно се као естетски идеал посебно гради у Енглеској, најпре захваљујући Гилпиновим (William Gilpin) *Observations on the River Wye* 1782. и *Three Essays: on Pict.sque Beauty: On Pict.sque Travel, and On Sketching Landscape* (1792), где питорескно дефинише као *a term expressive of the peculiar kind of beauty, which is agreable in a Pict.*. О историјату термина и о питорескном као естетској категорији: Dixon Hunt 1976; Исти 2002.

87 О томе у: Munsters 1991, 8-16.

88 О томе у: Ilie 1976: 239-255; Starobinski, 1987; Paul 1995: 151-152.

89 У француској литератури могу се пратити три главна раздобља употребе мотива руина: током XVII века руине су симболизовале човеков живот и судбину; у XVIII су повезане са естетиком питорескног; од краја XVIII века функционисале су као структурални компонент литерарног дела. Када су руине у XVIII веку постале естетско задовољство, традиционална терминологија постала је недовољна, па су писци позајмљивали термине из визуелних уметности да би дочарали њихову појаву и структуру: Daemmrich 1972: 449-457; Исти 1972: 31-41. О руинама као естетском објекту: Ginsberg 1970: 89-101.

дашње форме и презентног стања, могућност даљег пропадања, прожимање са природом и њеним слободним формама, светлост која кроз њих протиче, начиниле су их фокусом уметничке инвенције.[90] Оне су имале јединствену позицију у визуелном, литерарном и емоционалном корпусу француске културе XVIII века и у опусу Ибера Робера. Дело *Robert des Ruines* обележава зенит француског руинистичког сликарства. У њему су остаци прошлости органска метафора која је живела и умрла расточена временом и природом. Такав однос према рушевинама код Робера обликовао је, пре свих, Пиранези,[91] али и француска руинистичка традиција.[92] Робер постаје централна фигура овог домена неокласицизма у Француској.[93] Временом, на његове представе рушевина утицаће, осим естетике питорескног, и она сублимног.[94]

Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі није, наравно, типична слика руина, али јесте визуелна репрезентација ове традиције. Робер, Фрагонар, и други полазници *Académie de France à Rome*, често су представљали ренесансне виле нарушене протоком времена, нарочито Капраролу и Тиволи, налазећи у њима питорескну лепоту и атмосферу. Чак и кад је приказивао здања нетакнута временом, као што је колонада Светог Петра у Риму, Робер је укључивао имагинарне рушевине са нишама између стубова. За Робера и његову генерацију руине су биле елоквентније од неоштећених здања, јер су сведочанство конкретне манифестације материјалне културе у континууму времена и историје. *Vraie nature*, истинска природа архитектуре, може бити откривена само у протоку времена и захваљујући сликаревој способности да сугерише процес деклинације и деградације.

---

90 О томе: Augustin 2000: 1-14; Haley 2003: 23.

91 Пиранези успоставља руине као археолошке референце у *Antichità Romane* и *Della magnificenza ed Architettura de' Romani* 1761, али их, истовремено, обликује и као емоционалну категорију: Zucker 1961: 119-130.

92 Француски сликари овом темом су се бавили на херојским и пасторалним пејзажима већ у XVII веку. Панинијев утицај подстаћи ће њен развој у другом правцу. Од 1724. он ће устукнути пред стандардом величине и грандиозности који је успоставио Сервандони (Giovanni Nicolano Geronimo Servandoni) који из Италије долази на *Académie royale de peinture* у Паризу као сликар архитектуре. Он је најзначајнији за развој сугестивнијег и емоционалнијег представљања руина у Француској, као и главни модел за нову генерацију *ruinistes*: Rosenblum 1967: 113.

93 Bandiera 1989: 20-37, 82-85.

94 У јеку развоја питорескног у визуелној култури, средином XVIII века, настаје и фасцинација сублимним, подстакнута штампањем Берковог (Edmund Burke) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1756. Она се огледа у низу литерарних студија из друге половине столећа, посебно *Les ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* грофа Де Волнеја (Comte de Volney) 1781. и *Le plaisir de la ruine* Де Сен Пјера (Bernardin de Saint-Pierre) 1784, као и у визуелној култури. Роберове слике ће визуелно дефинисати Берков идеал – величину, оштрину, нерегуларност форми и драматични констраст светла и таме.

Исте мисли делио је Дени Дидро, идиом естетске критике и репрезентације.[95] Он је, суштински, изумитељ концепта *la poétique des ruines* који подразумева представљање не само спољњег облика рушевина, већ и њихове атмосфере. Дидро разуме питорескно у презентацији руина као нешто што укључује посматрачев драмски капацитет. Он је у потпуности артикулисао ондашњи став према руинама и постао најелоквентнији литерарни глас овог култа на Салону 1767. пред Роберовом сликом. Својеврсни емоционални пролом изазвала је *Grande Galérie éclairée du fond* када је записао: *Oh! les belles, les sublimes ruines!... Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse*! Дидроова критика тада је напустила ексфразис и увела посматрачеву реакцију на Роберов каприччо.[96] То је моменат када је посматрач постао актер у спектаклу уништења који га обухвата и пружа му немерљиво задовољство.[97]

Тадашња ликовна критика исказује одјеке вековног антагонизма према неисторијским жанровима али, због континуираног пораста њихове популарности и промена на ширем феноменолошком плану, и препознавање њихових вредности.[98] Дидро, који је сматрао да уметност мора бити јавна, истинита и емоционално обавезујућа, у Роберовом сликарству руина препознао је тежњу досезања достојанства историјског сликарства. Роберове слике рушевина које обухватају историзам и жанр потврђивале су Дидроову доктрину *peinture morale*. Тако, Робер за Дидроа постаје *excellent peintre de ruines antiques* и *grand artiste*.[99]

У предреволуционарној клими укупне несигурности, слике *Robert des Ruines*, нарочито оне које су приказивале оновремене урбане целине као рушевине, глорификовале су сублимне могућности деструкције.[100]

---

95 „Верујем да руине покрећу више од нетакнутих структура... Рука времена посејала је по маховини која их покрива дух великих идеја и меланхоличних осећања. Размишљам о људима који су створили таква чуда и који нису више са нама.“: Diderot 1767: 334.

96 „Идеје које руине буде у мени су велике. Све нестаје, све умире, само време траје. Како је свет стар! Ходам између две вечности. Коју год да погледам, објекти који ме окружују најављују крај. Шта је мој пролазни живот у поређењу са егзистенцијом камења које се распада! Видим надгробни мермер пао у прашину и не желим да умрем! Бујице носе націју за націјом према дну заједничког амбиса. Жудим да се припијем за обалу и одбраним од плиме ....“: Diderot 1767: 229-30.

97 Рађање поетике руина на Салону 1767. може се окарактерисати као последица страха генерисаног презентацијом руина, а који инспирише посматрача да конструише паралелну слику свог сопственог универзума руина. Код Дидроа, као и других литерата тог времена, временом се примећује отклон од питорескног и нагласак на сублимном. Интеграција рушевина у природно окружење евоцира сентимент *de la mélancolie*, све популарнији током друге половине XVIII века: Mortier 1974: 88-97.

98 О томе: Wrigley 1993.

99 О каснијим амбивалентним Дидроовим критикама Роберовог сликарства биће речи у нашој студији посвећеној Роберовој слици *Парк на језеру*.

100 Роберова најпотреснија експлоатација ових идеја била је *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvres en ruines* 1796. На овој слици, Велика галерија Лувра, која је од 1795. до

Но, те слике настале су знатно касније од *Степеништа парка палате Фарнезе у Капраролі*. У моменту када њу слика Робер не рачуна на акутно искуство сублимног код посматрача и задржава се на поетизацији деструктивне силе времена која изазива естетско задовољство и пријатну медитативност.

Управо то је квалитет који се тражио од сликаних декорација *petites maisons*, *maisons de plaisance*, као и краљевских *chateaux*. Роберове композиције за дворце Меревиј и Багател, а делом и оне за краљев дворац у Фонтенблоу, изражавају сличну питорескну атмосферу и демонстрирају сродне референце на античку и ренесансну културу као и слика из Народног музеја.[101] Због свог питорескног шарма, софистицираних форми и бременитих порука, Роберове визуелне репрезентације биле су идеално окружење за образовану елиту, нарочито у тренуцима њеног повлачења у удобност сеоских вила и двораца. Аристократија је ценила Роберово познавање класичне и ренесансне римске антикваније и упошљавала га да, као сликар и пројектант вртова, креира њихове виле и паркове као токове воде што проистичу из „реке времена". Робер је успевао да конципира њихов домен као „земљу илузије", композит кохерентно планираних и вешто изведених „слика" које су у деликатној равнотежи са личношћу патрона и за њега меродавним историјским референцама – чињеничним или фантастичним. [102] Роберове *vedute di fantasia* и *capricci* били су интегрални делови сложених декорација ентеријера и вртних комплекса који су, обједињени, евоцирали емоције – од сентименталних до сублимних.

Слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* била је сегмент једне такве целине. По свим наведеним особинама одговарала је свом првобитном простору. Највероватније оном у којем је своје најспокојније дане проводила француска краљица.

1801. реконструисана да би постала галерија слика, представља се у будућем времену као руина. Париз неизбежно иде путем царског Рима и постаје разбијена слика своје бивше славе. Слика изражава естетику сублимног коју је, према мишљењу Берка, произвела Револуција као *the most astonishing* догађај, монструозна сцена на којој су се објединиле супротстављене страсти – задовољство и одвратност, смех и сузе, страх и нада: Burke 1793: 21-22. Могућност да је слика настала као израз Роберовог незадовољства политиком и пројектима везаним за Лувр као музеј наводи се у: Radisich 1998: 129-133. Идеју да су ова и сличне Роберове слике изражавале колективни страх од деструкције изазван, између осталог, урбаном реформом Париза, подметнутим пожарима и другим шпекулацијама у „времену шанси" које је радикализовало естетику сублимног износи: Dubin 2005: 87-89.

101 Упор. према: Baillio 1992: 149-182; Radisich 1998: 78-96, 97-116.

102 Израз *pays d'illusion* потиче од Кармонтела (Louis Carrogis Carmontelle), дизајнера парка Монсо (Parc Monceau): Bandiera 1989: 83, фуснота 9.

АРХИВСКА ГРАЂА:

Архив Југославије:
54-319-483, Уметнички музеј, бр.20714 од 30.VIII. 1949.

Архив Ј. Б. Тита:
КМЈ – III- 4/15.

Архив Народног музеја у Београду:
Уметнички музеј, бр.501 од 2.VII 1949.

Bundesarchiv Berlin:
457-08-39 (Jugoslawien), ”Unbekannt und Urtumliche Restitutionen”.

http://www.dhm.de/gos-cgi-bin/linz/satz.cgi?Objekt=li004514

ИЗВОРИ:

Burke 1793.
Burke, E., *Reflections on the Revolution in France*, New York 1793.

Diderot 1767.
Diderot, D., *Salon de 1767* u: Diderot, D., Salons, Oeuvres de Denis Diderot, Vol.II, Paris 1821, 354-414.

Mariette 1857-58.
Chenneviéres, Ph. de, Montaiglon, A. de, *Abecedario de P.J. Mariette,* Vol. IV, Paris 1857-58, 413-414.

Piles, 1708.
Piles, R. de, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1989.

Remy - Julliot 1777.
Remy, P, Julliot, C. F., *Catalogue des tableaux & dessins précieux des maitres célebres des trois écoles, Figures des marbres, de bronze&de terre cuite, Estampes an feuilles&autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, Receveur Génerale, par Pierre Remy:Le Vente se sera le Jedi 27 Février 1777, à trois heures et demie précises de relevée, rue des Capucines, près la Place Vandôme*.

ЛИТЕРАТУРА:

Agnelli 1987.

Agnelli, M., *Gardens of the Italian Villas*, London 1987.

Ambrozić 1983.

Ambrozić K., u: *Narodni muzej Beograd*, Beograd 1983, 159

Ananoff 1976.

Ananoff, A., *François Boucher: Peintures*, vol II, La Bibliotheque des Arts, Lausanne 1976.

Augustyn 2000.

Augustyn, J., *Subjectivity in the fictional ruin: The caprice genre*, Romanic Review 91 (2000), 1-14.

Baillio 1992.

Baillio, J., *Hubert Robert's Decorations for the Château de Bagatelle*, The Metropolitan Museum Journal 27 (1992), 149-182.

Bailey 1989.

Bailey, C. B., *Quel dommage qu'une telle dispersion: Collectors of French Painting and the French Revolution*, y: *1789: French Art during the Revolution*, A. Wintermune ed., New York 1989, 11-26.

Baker 1985.

Baker, K. M., *Memory and Practice: Politics and the Representation of the Past in Eighteenth-Century France*, Representation 11 (1985).

Bandiera 1989.

Bandiera, J. D., *Form and Meaning in Hubert Robert's Ruin Caprices: Four Paintings of Fictive Ruins for the Château de Méréville*, Art Institute of Chicago Museum Studies 15/1, An Educated Taste: Neoclassicism at the Art Institute, 1989, 20-37, 82-85.

Bhabha 1990.

Bhabha, H., *Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation*, y: Nation and Narration, London, New York 1990.

Bryson 1981.

Bryson, N., *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981.

Cailleux 1959.

Cailleux, J., de, *Robert a pris modèle sur Boucher*, Connaissance des Arts 32 (Octobre 1959), 100-106.

Cailleux 1963.

Cailleux, J., de, *From the "Museum"to the Musée du Louvre: Schemes and transformations in connexion with two paintings by Hubert Robert,* L'Art du Dix Huitième Siècle, The Burlington Magazine No. 13 (March 1963), An Advertisement Supplement to the Burlington Magazine I-IV

Cailleux 1967.

Cailleux, J., de, *Introduction to the method of Hubert Robert,* The Burlington Magazine 109, No. 767 (February 1967)

Cailleux 1975.

Cailleux, J.,de, *Hubert Robert's Submissions to the Salon 1769* , L'Art du Dix Huitième Siècle, The Burlington Magazine Vol. 117, No. 871 (October 1975), An Advertisement Supplement to the Burlington Magazine I-XVI

Cailleux 1979.

Cailleux, J., de, *Un album inedit de croquis d'Hubert Robert,* L'Art du Dix Huitième Siècle, The Burlington Magazine No. 38 (November 1979), An Advertisement Supplement to the Burlington Magazine I-VI

Cayeux 1987.

Cayeux, J.,de, *Hubert Robert et les jardins*, Hercher, Paris 1987.

Cayeux 1996.

Cayeux, J. de, *Hubert Robert*, y: Dictionary of Art, Oxford 1996, Vol. IV, 447-450.

Cayeux - Boulot 1989.

Cayeux, J., de, Boulot, C., *Hubert Robert*, Fayard, Paris 1989.

Carlson 2001.

Carlson, V., *Hubert Robert in Rome: Some Pen-and-Wash Drawings,* Master Drawings, Vol. 39, No. 3 (Automn 2001), 288-299.

Craske 1997.

Craske, M., *Art in Europe 1700 -1830*, Oxford University Press 1997.

Dictionnaire 1835.

Dictionnaire de L'Académie Française, Sixième edition 1835, Tome II, 423.

Dilke 1899.

Dilke, E.F., *French Painters of the XVIIIth Century,* George Bell and sons, 1899 (facsimile of the edition) Adamant Media Corporation, 2005.

Dixon Hunt 1976.

Dixon Hunt, J., *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore, London 1976.

Dixon Hunt 2002.

Dixon Hunt, J., *The Pict.sque Garden in Europe*, London 2002.

Dubin 2005.

Dubin, N., *Futures and Ruins: The Painting of Hubert Robert*, Center 25 (2005), 87-89.

Feliciano 1997.

Feliciano, H., *The Lost Museum, The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, Basic Books, New York 1997.

Gabillot 1895.

Gabillot, C., *Hubert Robert et son temps*, Librairie de l'art, Paris 1895.

Galabrun 1991.

Galabrun, A. P., *The Birth of Intimacy: Privacy and Domestic Life in Early Modern Paris*, Philadelphia 1991.

Goncourt 1859.

Goncourt E. de, Goncourt, J. A. de, *Histoire de Marie-Antoinette*, vol. II, Firen Didot, Paris 1859.

Golburt 2006.

Golburt, L., *Derzhavin's Ruins and the Birth of Historical Elegy*, Slavic Review 65/4 (2006), 670-693.

Haley 2003.

Haley, B., *Living Forms: Romantics and the Monumental Figure*, Albany 2003.

Hedley 2004.

Hedley, J., *François Boucher. Seductive Visions*, ex. cat Wallace Collections, London 2004.

Hyde 2006.

Hyde, M., *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles 2006.

Ilie 1976.

Ilie, P., *Caprichio/Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages*, Hispanic Review 44 (1976), 239-255.

Jarrassé 2002.

Jarrassé, D., *Pittura Francese del '700. Dal Rococo al Neoclasicismo*, Key Book/Rusconi libri, Artemisia, Genova 2002 (prvo izdanje: Editions Pierre Terrail, Paris 1998)

Kusin 1987.

Kusin, V., *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1987.

Laroque 2000.

Laroque, D., *Le Discours de Piranese: L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris 2000.

Maricier 1788.

Maricier, L. S., *Tableau de Paris I*, Amsterdam 1782-1788.

Mortier 1974.

Mortier, R., *La Poétique des ruines en France*, Genève 1974.

Munsters 1991.

Munsters, W., *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève 1991.

Nolhac 1910.

Nolhac, P. de, *Hubert Robert 1733-1808*, Paris 1910.

Oborne 1999.

Oborne, M.W., *A History of the Château de la Muette*, Paris 1999.

Paul 1995.

Paul, I., *The Age of Minerva*, Vol. 1, *Counter-Rational Reason in the Eighteenth Century. Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe*, Un. of Penn. Pr. 1995.

Paulson 1975.

Paulson, R., *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge 1975.

Praz 1971.

Praz, M., *Conversation Piece: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971.

Radisich 1988.

Radisich, P.R., *The King Prunes His Garden: Hubert Robert's Pict. of the Versailles Garden in 1775*, Eighteenth-Century Studies (ASECS), Vol. 21, No. 4 (Summer, 1988) The John Hopkins University Press, 454-471.

Radisich 1998.

Radisich, P.R., *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1998.

Roma 1990.

Boulot, C., J. P. Cuzin, P. Rosenberg, *J. H. Fragonard e H. Robert a Roma*, exh. cat, Villa Medici, Roma 1990.

Rothstein 1976.

Rothstein, E., *Ideal Presence and Non-Finito in Eighteenth-Century Aesthetics*, Eighteenth-Century Studies 9 (1976), 307-322.

Rosenblum 1967.

Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton N. J. 1967.

Starobinski 1987.

Starobinski, J., *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genève 1987.

Terzić 1997.

Terzić, M., *Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara*, Vojnoistorijski glasnik, God. 46, 1 (1997), 147-161.

Wiebenson 1978.

Wiebenson, D., *The Pict.sque Garden in France*, Princeton Un. Press 1978.

Wintermune 1989.

Wintermune, A., ed., *1789: French Art during the Revolution*, New York 1989.

Wrigley 1993.

Wrigley, R., *The Origins of French Art Criticism From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

Zucker 1961.

Zucker P., *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 20/2 (1961), 119-130.

TATJANA BOŠNJAK, SAŠA BRAJOVIĆ

THE STAIRCASE IN THE PARK OF THE FARNESE PALACE AT CAPRAROLA BY HUBERT ROBERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

In the Collection of Foreign Art of the National Museum in Belgrade, there are two paintings by Hubert Robert (Paris, 1733-1808), one of the leading French artists of the second half of the 18th century, a painter of landmarks, landscapes, and architectural caprices, also known as *Robert des Ruines*. The paintings were received in the Museum through the Reparations Committee attached to the Government of Yugoslavia) in 1949. The painting received under the title *Park of the Villa D' Este*, according to its dimensions, method of painting and its theme belongs to the type of large decorative compositions. The painting depicts a view of the garden and the monumental staircase of this Italian villa, published under different titles in foreign literature. Although, like the majority of Robert's opus, this painting can be classified in the iconographic type of *veduta di fantasia*, the place can be identified and the title of the painting can be defined precisely as *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola.*

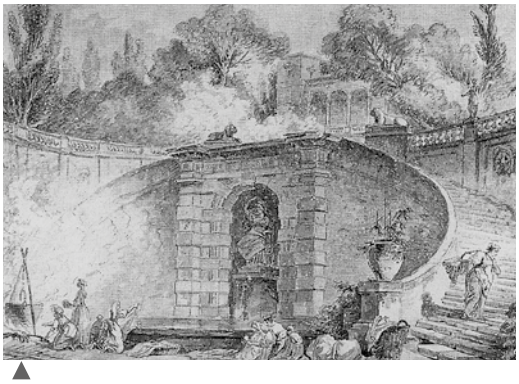
Based on the analysis of written sources and literature, by reconstructing the history of the painting, and in the context of the wide cultural and historical background of French society and art at that time, the circumstances under which this painting was created were reconsidered. Technical tests also revealed some valuable information concerning this artwork. The inscriptions on the blind frame also dislosed a fact that is being published for the first time in this text, that the painting was the property the Parisian banker Léopold Goldschmidt. Based on this evidence, it was possible to discover the further history of the painting and ascertain whether it was possible that the painting had been painted around 1768-69. as the result of cooperation between the young Hubert Robert and François Boucher (1703 – 1770), who was at the time *premier peintre*, the king's first painter, as one of four compositions, and perhaps today the only preserved example of the decorative ensemble painted for the Chateau de la Muette. Marie Antoinette, in the three years following her arrival in France in 1770, spent most of her time in this castle. If the painting *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola,* now in the possesion of the National Museum in Belgrade as a representative example of Robert's composition with Boucher's figures, was painted for the Chateau de la Muette, it was most probably commissioned by King Lous XVI.

Сл. 1 Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, 1765-1770, уље на платну, Народни музеј у Београду

Pict. 1 Hubert Robert, *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola,* 1765-1770, oil on canvas, National Museum in Belgrade

Сл. 2 Ибер Робер, *Фантазија инспирисана вилом Фарнезе,* 1760, туш и акварел, Приватна збирка

Pict. 2 Hubert Robert, *Fantasy Inspired by theFarnese Palace*, 1760, ink and aquarelle, Private Collection



Сл. 3 Ибер Робер, *Велико степениште*, пре 1775, оловка и акварел, Уметнички музеј Хјустон

Pict. 3 Hubert Robert, *Grand Staircase*, before 1775, pencil and aquarelle, Houston Art Museum

Сл. 4 Ибер Робер, *Велико степениште*, пре 1775, уље на платну, Приватна збирка

Pict. 4 Hubert Robert, *Grand Staircase*, before 1775, oil on canvas, Private Collection

Сл. 5 Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капраноли* (детаљ)

Pict. 5 Hubert Robert, , *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola*, (detail)

Сл. 6 Ибер Робер, *Каскада* (детаљ), пре 1773, уље на платну, Збирка Каје, Париз-Женева

Pict. 6 Hubert Robert, *Cascade*, (detail), before 1773, oil on canvas, Cahier Collection, Paris-Geneva

Сл. 7 Франсоа Буше, *Повратак с пијаце* (детаљ), 1769, уље на платну, Збирка Коњак, Париз

Pict. 7 Francois Boucher, *Return from the Market*, (detail), 1769, oil on canvas, Cognac Collection, Paris

Сл. 8 Франсоа Буше, *Сељанка са децом*, 1769, оловка и бела креда, Уметнички и археолошки музеј, Безансон

Pict. 8 Francois Boucher, *Peasant Woman with Children*, pencil and white chalk, Art and Archaeological Museum, Besancon

Сл. 9 Ибер Робер, *Сељанка са децом*, пре 1773, оловка и акварел, Збирка Каје, Париз-Женева

Pict. 9 Hubert Robert, *Peasant Woman with Children*, before 1773, pencil and aquarelle, Cahier Collection, Paris-Geneva

Сл. 10 Ибер Робер, *Праље,* 1774, оловка, Музеј у Валансу

Pict. 10 Hubert Robert, *Washerwomen*, 1774, pencil, Museum in Valence

Сл. 14 Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* (детаљ)

Pict. 14 Hubert Robert, *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola*, (detail)

Сл. 12 и 13 Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* (детаљ), снимци у инфрацрвеном спектру

Pict. 012 and 013 Hubert Robert, *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola*, (detail), infra-red spectrum films

Pict. 13 Hubert Robert, *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola*, (detail)

Сл. 11 Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли,* полеђина са слепим рамом ▶

Pict. 11 Hubert Robert, *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola*, (detail), back with a blind frame

Сл. 15 и 16 Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* (детаљ полеђине са записом на слепом раму)

Pict. 15 and 16 Hubert Robert, *Staircase in the Park of the Farnese Palace at Caprarola*, (detail of the back with an inscription on the blind frame)

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Рослин А.
ИД 176367116

Биљана ЦРВЕНКОВИЋ
Фонд Краљевски двор, Београд

ПОРТРЕТ ВЕЛИКЕ ВОЈВОТКИЊЕ МАРИЈЕ ФЈОДОРОВНЕ
(ИЗ УМЕТНИЧКЕ ЗБИРКЕ ДВОРСКОГ КОМПЛЕКСА НА ДЕДИЊУ)

Сажетак: Предмет проучавања у овом раду представља портрет велике војвоткиње Марије Фјодоровне који се налази у Белом двору на Дедињу. Дело представља једно у низу официјелних допојасних портрета супруге великог војводе Павла Петровича Романова, настао у оквиру радионице чувеног европског портретисте 18. века Александра Рослина.

Циљ рада представља покушај да се истражи историја дела у којој је пресудну улогу имала иницијална намена и функција портрета приликом уласка у краљевску уметничку колекцију. Портрет се најпре анализира као уметнички артефакт са различитим друштвеним функцијама, што неминовно води интердисциплинарном тумачењу дела. Фокусирајући се на женски племићки портрет, његову улогу у друштвеним односима и његову намену, дело се тумачи као репрезентативни државни портрет, са посебним освртом на његову улогу у оквиру дипломатије на двору Катарине Велике. Посебан акценат је стављен на биографију Александра Рослина пошто су живот и дело овог важног портретисте европских дворова мало познати у нашој јавности. Такође, прати се историјат портрета кроз коју се провлачи и судбина ликовне збирке дворова на Дедињу од њеног формирања до данас.

Кључне речи: репрезентативни племићки портрет, велика војвоткиња Марија Фјодоровна, ликовна збирка Дворског комплекса на Дедињу, Александар Рослин, улога портрета у дипломатији, руски двор у доба Катарине Велике

Портрет велике војвоткиње Марије Феодоровне на Белом двору дело је радионице чувеног европског портретисте друге половине XVIII века, Александра Рослина (сл. 1).[1] Допојасни племићки портрет настао је као један од многобројних верзија оригиналног портрета велике

1 У питању је уље на платну, димензија 84×64 цм, без сигнатуре.

војвоткиње Марије Фјодоровне у целој фигури из 1777. године који се чува у Музеју Ермитажу у Санкт- Петербургу (сл. 2).[2]

У рокајном маниру портретисана је велика руска војвоткиња Марија Фјодоровна, друга жена великог руског војводе Павла Петровича Романова (од 1796. руског цара Павла I Петровича Романова). Марија Фјодоровна, до 1776. принцеза Софија Доротеја Августа Лујза (1759-1828), била је племићког порекла, кћерка војводе Фридриха II Еугена од Виртемберга, веома утицајног аустријског војводе.

Допојасни портрет Марије Фјодоровне чува се у уметничкој збирци Дворског комплекса у Београду.[3] Слика је смештена у Златном салону Белог двора (сл. 3), једном од два главна објекта Дворског комплекса на Дедињу.[4] Бели двор подигнут је до 1936. године по пројекту архитекте Александра Ђорђевића, према замисли краља Александра I Карађорђевића за чланове краљевске породице. Након убиства краља Александра I Карађорђевића 1934. године намесник малолетног краља Петра II Карађорђевића, кнез Павле Карађорђевић, довршава изградњу Белог двора. Уређује та према потребама своје породице и опрема ентеријер према свом укусу.

Досадашња истраживања указују да је слика била део иницијалне уметничке колекције Дворског комплекса, настале у време Краљевине Југославије. Историја овог дела од настанка до данас веома је интригантна. Због изгубљене или лоше атрибуције, услед непотпуних информација о делу, портрет велике војвоткиње из првобитне краљевске уметничке колекције чини се да је промакао евиденцији домаћих и иностраних истраживача и научника.[5] Циљ овог рада је расветљавање историје дела

2 Портрет велике војвоткиње Марије Фјодоровне, уље на платну, 265×178 цм, инв. број. ГЕ- 1357, сигнирано доле десно: Le Chev: Roslin 1777, Државни Музеј Ермитаж, Санкт Петербург, Русија. Провенијенције: Преузето из Галерије Романов у Зимској Палати 1918. године.

3 Инв. бр. 115/01, Уметничка збирка Дворског комплекса на Дедињу, Београд;

4 Дворски комплекс на Дедињу поседује два главна објекта: Краљевски и Бели двор. Осим ова два објекта у комплексу се налази придворна црква и низ помоћних објеката. Краљевски двор је грађен у периоду 1924-1929. као приватна резиденција краља Александра I Карађорђевића (1888-1934) по пројекту арх. Живојина Николића. Дворски комплекс су током II светског рата користиле јединице немачке тајне полиције. Након рата дворови постају репрезентативни објекти за потреба Јосипа Броза Тита, под управом Кабинета председништва.

5 У литератури се наводи низ верзија допојасног портрета Марије Фјодоровне и две верзија портрета у целој фигури. Коресподенцијом са релевантним институцијама: Националним музејом у Штокхолму и Музејом Ермитаж у Санкт-Петербургу, дошло се до закључка да је портрет велике војвоткиње Марије Фјодоровне на Белом двору промакао евиденцији великог броја истраживача живота и дела уметника Александра Рослина и његове радионице.
Упореди: Lundberg 1957:III, Павловна Ренне 2001: 13-24.

у којој је пресудну улогу имала иницијална намена и функција портрета приликом уласка у краљевску уметничку колекцију.

Портрет и његов мајстор

О оригиналном портрету велике војвоткиње Марије Фјодоровне из 1777. године и аутору Александру Рослину публиковано је мноштво радова. У једном од првих систематских каталога Рослинових дела, шведског историчара уметности Гунара В. Лундберга (Gunnar W. Lundberg), осим оригинала наводи се још 12 верзија портрета Марије Фјодоровне из истог периода.[6] Ипак, чини се да је реч о већем броју верзија портрета из истог времена. Руски истраживачи бележе једну верзију портрета у целој фигури, из Дворца-музеја у Павловску, коју је радио сам уметник, док је низ допојасних копија, од којих су неке у Уметничкој галерији у Смоленску и у Покрајинском музеју сликарства у Омску радили Рослинови следбеници.[7] Досадашња истраживања указују да постоји више од 15 верзија допојасних портрета насталих на основу оригиналне представе велике војвоткиње Марије Фјодоровне, од којих је један у златном салону Белог двора.

Портрет Марије Фјодоровне из Белог двора представља младу племкињу у попрсју, сликану у маниру рококоа. Чврста композиција, изражени колорит, тамна позадина и уочљиви детаљи опште су карактеристике официјелних аристократских портрета. Фигура постављена у полупрофилу, са помало усиљеним и надменим држањем, представља девојку овалног лица са круном бујне светле косе.

Брижљиво обрађених правилних црта, са уздржаним осмехом, њено лице ипак одише неком дозом љубазности и спокојства што је једна од препознатљивих карактеристика Рослинових портрета. Мноштво детаља у виду накита у коси, орден на грудима и костим, истичу статус портретисане и употпуњују стандарде у сликању племићког портрета тог времена. На портрету је приметна такозвана позитивна укоченост модела која је карактеристична управо за племићки портрет XVIII века. Јасно је да је реч о официјелном портрету у којем је аутору било важно пре свега истицање репрезентативности портрета у складу са потребом мецене. Осим накита и раскошног црвеног костима са лентом преко десног рамена, као битан детаљ појављује се Орден свете Катарине првог реда, представљен на левој страни попрсја племкиње (сл. 4).[8] У виду ос-

6 У каталогу се наводи да је оригиналан портрет Марије Фјодоровне у Ермитажу, док су остале допојасне верзије углавном из приватних колекција: Lundberg 1957.

7 Павловна Ренне 2001: 131-24 ; Olausson 1999: 362-363, N337.

8 Tillander-Godenhielm 2005: 101-104; Дуров 1993: 146-150.

мокраке звезде, орден је посут брилијантима и дијамантима, са малим грчким крстом у средини црвеног медаљона. Између кракова крста једва се назиру четири латинска слова: *"D, S, F, R"* која симболишу прве четири речи Псалма Давидовог 20:9: "Domine salvum fac regem" (*по преводу Ђуре Даничића: Господе! Помози цару*).[9] На црвеном медаљону, око крста, налази се натпис који представља начело ордена : *„За любовь и отечество/ За љубав и отаџбину.*" Реч је о највишем одликовању које је једна жена у Царској Русији могла понети.[10] Орден свете Катарине је установио руски импе-ратор Петар Велики 1713. год. „*Императорский Орден Сваятой Ека-тарины*" (Императорски Орден свете Катарине) или, како је првобитно носио назив „*Орден Свобождения*" (Орден Ослобођења), био је израђен искључиво за Катарину I у част њених заслуга у бој против Турака на реци Пруту 1711. године.[11]

Од дана установљења овог ордена Катарина I била је патрон. Осим Катарине I знак ордена Великог крста имале су право да носе само принцезе царске крви и још 12 дама.[12] Велике војвоткиње су добијале орден приликом крштења, тј. преласком у православље. Као и сви други руски редови и ред свете Катарине захтевао је церемонијални костим, чији детаљани опис је био укључен у статут ордена. У почетку статут је налагао ношење ордена на белој ленти, касније на ленти црвене боје са сребрним порубом, какав се налази и на портрету велике војвоткиње Марије Фјодоровне. Овакав, репрезентативан портрет Марије Фјодоровне, директно је указивао на аристократско порекло портретисане и истицао њену припадност руској царској породици, а тиме и њену императорску узвишеност преко знамења које носи на грудима.

Одгајана у духу француске уметности и културе, велика војвоткиња Марија Фјодоровна, пленила је својом појавом, отменошћу у понашању и одевању.[13] Била је то веома елегантна и енергична жена која је инсистирала на свечаној официјелној одећи од јутра до вечери.[14] Једноставно, својим држањем и начином одевања инсистирала је на пореклу и

9 Vulgate (Latin): Psalm 19:10 : ''Domine salvum fac regem et exaudi nos in die qua invocaverimus te". По попреводу Ђуре Даничића, Стари завет, Псалми Давидови, Псалм 20:9: ''Господе! Помози цару, и услиши нас кад те зовемо.", Библија –Свето писмо Старог и Новог завета 2007: 485.

10 Tillander-Godenhielm 2005: 101-104.

11 Легенда каже да је заједно са Петром Великим у бој против Турака 1711. кренула и његова супруга Катарина I која је по предању дала све своје драгоцености које је са собом имала за откуп руских заробљеника. Дуров 1993: 146-150,

12 Инсигније другог степена могле су да добију највише 94 даме које су се приликом инвеституре морале заклети на оданост суверену. Дуров 1993: 146-150; Tillander-Godenhielm, 2005: 101-104.

13 Оливије 2003.

14 Olivier 1962: 1-3,

статусу и потпуно се уклапала у декорум руског двора Катарине Велике. У литератури се наводи да је таквим манирима напросто опчињавала дворјане и била је идеалан модел уметницима. [15] Уживала је у помпи, сјају и раскоши церемонијалних окупљања на двору, увек организованих са пуно укуса. Таквим манирима и врлинама успела је, али само у почетку, да освоји своју свекрву Катарину Велику. Тако руска царица Катарина II у једном писму оставља њен опис : *„(...) Признајем Вам да сам се одушевила том чаробном принцезом, али дословно одушевила. Она је тачно онаква каквом би је човек пожелео: став као у нимфе, боја коже као љиљан и ружа, најлепша пут на свету, висока је и доста широких рамена, лака је. На лицу јој се виде благост, доброта срца, безазленост (...)*"[16]

Увек у сенци царице Катарине II, велика војвоткиња Марија Фјодоровна покушавала је да себе искаже кроз бројна меценатства. Била је велики покровитељ књижевности и уметности. У дворцу Павловску надалеко су чувене биле литерарне вечери као и поетски кругови које је приређивала. Резултат кнегињиног патроната над уметношћу био је велики број њених портрета. Један од првих портрета на којем је представљена као руска велика војвоткиња, био је управо дело Александра Рослина. Извори кажу да је шведски сликар био одушевљен младом невестом и са уживањем је приступио изради портрета.[17]

Александар Рослин (1718-1793) био је један од најзначајнијих портретиста европске аристократије друге половине XVIII века.[18] Кретао се у високим круговима ондашње Европе, а његов надалеко чувени рад био је веома цењен међу племством.[19] Рођен у Малмеу, Рослин је прва знања о сликарству стекао у Штокхолму. [20] На Академији уметности у Бејрету (Bayreuth) 1745. године био је постављен за главног сликара. Потреба за упознавањем достигнућа великих мајстора ренесансе, маниризма и италијанског барока одвела га је у Италију, где 1751. године упознаје Франсоа Бушеа (François Boucher) учитеља и дугогодишњег пријатеља. Северњак, протестант по вероисповести, Рослин је тешко прихватао италијанске утицаје. Већ у Риму Рослинов рад прожет је духом рококоа, а последица тога је било велико интересовање богатих наручилаца. Стално радећи за високе кругове, Рослин није само испуњавао жеље мецена, већ је полако упознавао укус поручилаца и усвајао параметре

15 Троја, 1981: 283-285.

16 Писмо Катарине Велике г-ђи Бјелке; вид. у Троја, 1981: 284.

17 Olivier 1962: 1-3.

18 Turner 1996: 169-170.

19 Његови радови осим у приватним колекцијама данас се налазе и у великим светским колекцијама Лувра, Версаја, Ермитажа и др.

20 Родно место Александра Рослина, Малме, налази се северу Шведске и до 1650. године припадао је Данској.

дворског портрета половине XVIII века. Такав рад одвео га је у Париз, где почиње и најважнији период његовог стваралаштва. Иако је путовао по европским дворовима, скоро 40 плодних година провео је у Француској. Нашавши се у самом центру културног живота Париза није могао да одоли утицајима савремених сликарских тенденција рококоа. Добијао је многобројне наруџбине од европских мецена чија улога у формирању његовог сопственог манира у портретисању није мала. Увек ослушкујући средину у којој се налазио и потребе поручилаца умео је да тенденције рококоа прилагоди актуелном тренутку. Захваљујући томе његов стил је био веома добро прихваћен у високим аристократским круговима Европе. Излагао је у Салону и постао мајстор портрета европских дворова. [21]

Рослинов ликовни поступак одликује чврста структура, а колорит постаје доминантна карактеристика његовог сликарства. Иако официјелни портрети одишу хладноћом и помпезношћу, његов сликарски рукопис посебно долази до изражаја у неформалним портретима где се види живост колорита и мајсторство обраде детаља. Рослинова посвећеност детаљима, до перфекције обрађених, уочљива је на свим његовим портретима, посебно владарским попут портрета Густава III, краља Шведске (1777)[22] или портрета његове супруге „Дама са црним велом'" (1768), портрета грофа Разумовског, блиског пријатеља великог војводе Павла I (1776.).[23] За овај последњи портрет, аташе при француској амбасади у Русији Шевалије де Корберон (Chevalier de Corberon), писао је 1777. године:

„(…) *Овај Рослин је веома умешан уметник. Не постоје занемарени делови на слици, а детаљи су тако савршено обрађени* (…)" [24]

Потреба за обрадом украса на одећи или делова ентеријера у којем се портретисани налази присутна је скоро на сваком портрету, посебно уколико је реч о владарима. Ликови са његових портрета по правилу су аристократе, са крупним очима, високим челом, тела прикривеног раскошним костимима. [25]

Рослин није имао статус обичног уметника. Сликајући за високе кругове, он постаје део европске елите. Његови пријатељи били су гроф де Кајли (de Caylus), затим шведске дипломате гроф Урлик Шефер (Urlik Scheffer) и Фредрик Спар (Fredrik Sparre), као и многобројни уметници.[26]

---

21 Neville 2004.

22 *www.artcyclopedia.com*

23 Olivier 1962: 1-3.

24 *Исто*.

25 www. pressbild.com/nationalmuseum/roslin

26 Turner 1996: 169-170.

Од 1753. године Рослин постаје и редовни члан Краљевске Академије.[27] На позив краља Густава III (1771) Рослин је био ангажован на шведском двору, где је за свој рад награђен витешким краљевским орденом „Ваза“. Управо тада добија позив од руске царице Катарине Велике и на препоруку краља Густава 1775. године, Рослин долази на двор Катарине Велике. [28]

Рослинов боравак у Русији није био дуг, тек неколико година, али веома плодан. Тада настаје велики број парадних, официјалних портрета због којих је Рослин и био позван: портрет императорке Катарине II, великог војводе Павла, велике војвоткиње Марије Фјодоровне и других чланова дворске свите и блиских пријатеља двора. Први спомен о раду на портрету Марије Фјодоровне је из 1776. године, 17. септембра, односно непосредно по доласку принцезе у Русију, када већ поменути француски аташе, Шевалије де Корберон (Chevalier de Corberon) записује:

„Данас сам отишао к Рослину, сликару. Он ми је показао скицу портрета кнегиње Витембершке, започет пре неколико дана у Царском Селу. Лице њено овално и свеже, али потпуно без израза, без експресивности и без икаквог карактера“[29]

Рад на портрету био је у јеку маја 1777. године када Рослин добија од стране Њихових Императорских Височанстава велику поруџбину да изради копије портрета. Рослин се, по свадочењу, припрема да копије изводи сам. Рад на копијама је требало да започне 5-6 недеља после поруџбине, с обзиром да је био заузет извођењем велике слике Њеног Императорског Височанства Велике Кнегиње. Посао није могао да прекине све до момента када одећа буде савршено обрађена. [30]

Увек раскошно одевена са пуно укуса млада кнегиња била је идеалан модел за Рослина. [31] Поменути репрезентативни портрет Марије Фјодоровне из Ермитажа сматра се једним од најбољих његових радова у Русији. Многи аутори га наводе као бисер галерије Романов у Зимском дворцу. Велики број допојасних верзија овог портрета, за кратко време, указује да сва дела није радио сам Рослин. Евидентно је да је неке радио сам уметник, док је један број портрета настао под његовим менторством, руком његових следбеника. [32] Познато је да су се уметници Паул Далман (Paul Dahlman) и Димитриј Г. Левицки (Димитрий Г. Левицкий) бавили

27 Neville 2004.

28 *Исто*

29 Павловна Ренне 2001: 13-24.

30 Писмо Ролсина кнезу А.Б. Куракину: Ренне 2001: 13-24; K. Neville 2004.

31 32 Olivier 1962: pp. 1-3.

32 Портрет у целој фигури Велике војвоткиње Марије Фјодоровне, о којем је већ било речи, налази се у Дворцу-музеју у Павловску, у близини Санкт-Петербурга. Портрет се налази у „Салону боје малине“, на првом спрату здања које је некада било летња резиденција ве-

копирањем портрета великог војводе и његове супруге, како се наводи "тако често, колико су хтели или им је било поручено".[33] Евидентно, портрет Марије Фјодоровне на Белом двору могао је пре да настане у једној таквој режији, него ли руком самог Александра Рослина. На то указују многобројни сегменти портрета: најпре обликовање лица које се разликује од уобичајеног Рослиновог манира, затим мања посвећеност детаљима чије савршенство израде је толико карактеристично за Рослинов стил. Овакве копије портрета углавном су биле циљано поручене у сврху официјелних, дипломатских поклона.[34] Пример таквог поклона представљају две верзије портрета из Универзитетског музеја у Принстону.[35] Допојасни портрет Марије Фјодровне, веома сличан нашем, који има пандан у допојасној верзији портрета великог војводе Павла, уприличени су као дипломатски поклон руског двора Ерлу од Малмесбрија, британском изасланику на руском двору, о чему ће касније бити речи.[36]

Поруџбина великог броја копија племићких и владарских портрета указује да је руски царски двор имао веома јасну визију о дистрибуцији портрета у виду поклона, а у циљу промовисања императорске породице, посебно наследника руског царског трона и његове супруге.

Историја портрета

Уметничка збирка Дворског комплекса, у оквиру које се налази портрет Марије Фјодоровне, током историје је имала неколико фаза у формирању. Прва иницијална колекција формирана је у периоду Краљевине Југославије, од 1929-1941. године. Након Другог светског рата, услед промене режима почиње ново уобличавање уметничке колеције Дворског комплекса које је укључило сегменте претходне краљевске колекције.

Долазак портрета Марије Фјодоровне на Бели двор блиско је повезан са формирањем иницијалне уметничке колекције Дворског комплекса. Са изградњом објеката Краљевског и Белог двора упоредо је текао опсежан рад на формирању репрезентативне краљевске колекције уметнина. Патронатство у уметности представљало је означитеље престижа и сфера интересовања елита. Европске владарске династије биле

ликог војводе, касније императора Павла I Романова и његове породице: www.pavlovsk.webstyle.ru.

33 Stahlin, 1990, I, п.92.

34 Neville 2004.

35 Neville 2004.

36 Портрети су излагани на изложби „Imperial portraits By Martin van Meytens and Alexander Roslin“, 2004: Neville 2004.

су те које су диктирале моделе патронатства и колекционарства као својевсрне моделе понашања у циљу исказивања аристократског статуса. Следећи примере моћних европских монарха и краљ Александар I Карађорђевић је своје владарско достојанство и аристократску племенитост исказивао кроз меценатство и политику колекционарства. Слично европским владарским и племићким колекцијама изузетно је био важан утисак репрезентативности колекције што је условило одређени одабир уметнина. Пресудну реч у одабиру уметничких предмета доносио је сам краљ Александар Карађорђевић.[37] Истакнуту улогу у том процесу имао је и кнез Павле Карађорђевић који је саветима и личним познанствима са познатим европским трговцима уметнина помагао у обликовању краљевске уметничке колекције. Његова улога постаје доминантна након убиства краља Александра 1934. године и у време уређења Белог двора од 1936. године. [38] Сарађујући са великим европским трговцима уметнина, пре свих браћом Дивин (Duveen), кнез Павле набављао је дела како за личну, тако и за јавну репрезентативну ументичку збирку у Дворском комплексу. И краљ Александар и кнез Павле Карађорђевић били су веома познати у кругу европских галериста и колекционара. Тако су често били обасипани понудама великих европских продајних галерија. [39]

Досадашња истраживања о приспећу портрета Марије Фјодоровне у уметничку колекцију упућују на период регенства кнеза Павла Карађорђевића када је Бели двор опреман уметнинама. Услед недостатка поузданих архивских докумената још није у потпуности расветљен пут којим је слика ушла у колекцију. Међутим постоји неколико трагова.

Први траг води преко руске племићке породице Демидов која је у својој заоставштини имала једану верзију допојасног портрета велике војвоткиње Марије Фјодоровне.[40] Познато је да је принц Павле Карађорђевић био у блиској родбинској вези са овом утицајном руском породицом, преко мајке Ауроре де Сан Донато, пореклом Демидов.[41] Демидови су били не само племићка породица, већ и велики руски индустријалци и дипломате, а имали су веома блиске везе како са двором Катарине Велики тако и њених наследника. Били су познати као велике мецене и патрони уметности. Огранак породице Демидов поседовао је вилу у Пратолину, надомак Фиренце, где је била веома вредна и бога-

37 Бошњак 2007: 51-55.

38 Двор Краљевине Југославије; Заоставштина кнеза Павла Карађорђевића

39 Један од начина формирања понуда је био путем фотографија предмета са детаљном атрибуцијом и провенијенцијом: Двор Краљевине Југославије; Документација уметничке збирке Дворског комплекса

40 Lundberg 1957, No 437.

41 Заоставштина Принца Павла; Дипломатски архив.

та уметничка колекција. Један број уметничких дела њихове заоставштине стигао је у уметничку колекцију Демидова као поклон руског двора. [42] Кнез Павле био је често у контакту са фамилијом своје мајке, посебно са тетком Маријом Абамалек Лазарев (Maria Demidov de San Donato, Abamelek- Lazareff), пореклом Демидов у чијем власништву је била једна допојасна верзија портрета Марије Фјодоровне.[43] Архивска документација указује да је кнез Павле добијао велики број уметнина на поклон од својих рођака и пријатеља. [44] Ипак, истраживања су показала да постоје разлике у димензијама поменутог портрета из заоставштине Марије де Сан Донато и овог који се налази у Белом двору.[45]

Са друге стране, архивалије указују да се кнез Павле у стварању личне и репрезентативне збирке изгледа трудио да, како преко породичног наслеђа тако и куповином дела на тржишту уметнина, направи галерију својих руских предака.[46] Тако се у једном попису уметничких дела, насталом највероватније по сећању кнеза Павла из 70-их година XX века, налази читава галерија портрета породице Демидова, али и чланова руске царске породице од Павла I до Николе I Романова од различитих аутора, међу којима је и Александар Рослин.[47] Осим што су наведени портрети Александре Софонове (сл. 5, 6) и њеног супруга Никите Демидова које је радио Рослин, ипак се нигде не спомиње његов портрет Марије Фјодоровне.[48]

Још један траг о портрету Марије Фјодоровне налази се у дворској збирци старих фотографија.[49] Реч је о корпусу фотографија уметничких дела преко којих су утицајни европски трговаци уметнина нудили краљевској породици и кнезу Павлу на откуп уметничка дела.[50] Међу тим фотографијама нашле су се и две са представама Рослинових

42 Љубазношћу проф. др Ирине Суботић уступљен је на увид попис уметнина кнеза Павла Карађорђевића у рукопису, највероватније из 70-их година прошлог века. У том попису осим слика наводи се и велики број дела примењене уметности од сребра и других драгоцених матријала од којих су поједини комади припадали руској царици Катарини Великој.

43 Lundberg 1957, kat. No 437.

44 Фонд Војислава Јовановића Марамбоа; Заоставштина кнеза Павла Карађорђевића.

45 Портрет из Пратолина има димензије 80×62 цм, док портрет из Белог двора има димензије 84× 64 цм. Lundberg 1957, No 437 ; Документација уметничке збирке Дворског комплкса, досије бр. 115/01.

46 Фотографија портрета Никите Демидова и портрет Анатола Демидова, рад Роберта Лефевра (Robert Lefevre): Двор Краљевине Југославије, фонд фотографија.

47 Поменути попис кнеза Павла у рукопису.

48 *Исто*

49 Други део овог корпуса старих фотографија чува се у Архиву Југославије, Двор краљевине Југославије, фонд фотографија.

50 Дворски комплекс, збирка фотографија; Двор Краљевине Југославије, фонд фотографија.

портрета: један допојасни портрет Марије Фјодоровне (сл. 7, 8), а други већ поменути портрет Александре Софонов (сл. 5). Фотографије имају натписе на полеђини који указују на ауторе дела. Упоређивањем портрета са фотографије са постојећим портретом у Белом двору приметна је разлика у обликовању лица, израза, у третирању појединих делова одеће и др, што искључује могућност да је реч о истом портрету.

Услед недостатка података о животу уметничке збирке Дворског комплекса током Другог светског рата, први следећи траг који нам указује на историју портрета су први послератни инвентари и картони службе одржавања Дворског комплекса из 1954. године. Поменута служба портрет заводи као: „Слика уметничка: Портрет жене, инвентарни број 465“, са назнаком да се дело налази у Великом или Свечаном салону Белог двора.[51] Напомена у инвентарном картону поменуте службе да је дело затечено у објекту приликом формирања Кабинета Председника Републике, била је ознака за све оне предмете који су били део иницијалне краљевске колекције уметнина. Намерно или случајно и касније је прављена грешка у називу дела и атрибуцији приликом инвентарисања, па се слика велике војвоткиње Марије Фјодоровне помиње под именом „Портрет Катарине Велике“. Забуну уноси инвентар Генералног секретаријата службе општих послова Краљевског комплекса за 1970. годину где је портрет Катарине Велике Истовремено заведен и на Краљевском и на Белом двору. Упоређујући димензије и инвентарне бројеве дошло се до закључка да је портрет заведен на Белом двору под називом „Слика „ Катарина Велика“ рам у дуборезу, инв. бр. 52“ заправо портрет Марије Фјодоровне.[52] Други портрет, заведен на Краљевском двору под истим називом, много већих димензија, „130 цм×102 цм“ и инв. бр. 524 очигледно је неко сасвим друго дело којем се губи траг од 1975. године и чији инвентарни број преузима портрет Марије Фјодоровне на Белом двору.[53] Пошто је слика без сигнатуре само захваљујући инвентарним бројевима, који су се и данас задржали на полеђини слике, можемо да закључимо где се портрет Марије Фјодоровне налазио и шта се с њим догађало.[54]

---

51 АЈ, Кабинет Председништва, Књига инвентара Белог двора за 1954. годину.

52 АЈ, фонд Председништва СФРЈ, Служба за опште послове, картотека; Кабинет Председништва, Књига инвентара Службе општих послова, 1970. година, Бели и Краљевски двор.

53 Већ од 1975. године ово друго дело се више не помиње у инвентарима дворског комплекса Инвентарне књиге Службе општих послова КПР Краљевског двора га бележе од 1957-1975. године: АЈ, Кабинет Председништва, књиге инвентара Краљевског и Белог двора, 1975.година; АЈ, 804, картотека.

54 На полеђини слике стоји неколико натписа инвентарних бројева : 465, 83, 524, 549 и једана налепница која се односи на мајстора који је радио рам за слику:“DORURE – ENCADREMENT, MIROITERIE- BOIS SCULPTE, GRAVURES, A.JOUVENOT, 23.Rue Vlete-Paris 17“.

Положај и локација портрета у ентеријеру Белог двора од формирања Кабинета председништва републике (1953) до данас није се мењала (сл. 9). У Свечаном или Златном салону Белог двора портрет се и данас налази на југоисточном зиду, према главној трпезарији. Деценијама у пространом амбијенту, репрезентативне палате, у потпуности усаглашен са естетиком мобилијара, портрет је до скора био изложен само за одређени круг посетилаца, односно државника и дипломата.

Портрет и његова улога у дипломатији

Портрети имају различите функције и циљеве: династичке, комеморативне, личне, пропагандне итд. Чак иако привидно функционишу у домену приватног уопштено, портрети су увек намењени показивању и промоцији портретисаног. [55] Портрет заправо представља медиј који преноси читав низ информација о портретисаном.

У различитим друштвеним раздобљима, у оквиру високих друштвених кругова портрети су имали различите улоге. Једна од важних функција портрета је репрезентација и потврда статуса портретисаног. Осим тога, они нам указују на различите идеале лепоте времена у којем су настајали. По правилу, у складу са својом наменом, портрети су стварани по унапред смишљеном концепту који подразумева пропозитум њиховог представљања. Детаљи на портрету попут накита и костима, или положаја тела, били су показатељи статуса портретисаног, док импресивни елементи ентеријера са мобилијаром, експресивна позадина, употпуњују композиције и симболично преносе афинитете портретисаних и њихове високе моралне, културне, политичке и друге вредности.[56] Важна улога оваквих портрета је да истовремено пренесе ауру моћи, лепоте, мудрости и других врлина и вредности које красе портретисаног.[57] Он је заправо представљо замену за личност коју представља.

Портрети владајућих личности увек су имали веома важну политичку и пропагандну функцију. Основна функција портрета је представљање владара као идеалне личност, као модела савршенства. Владарски портрети представљају спону између апстрактне, идеалне и конкретне личности владара. Они су идеална визуелна представа моћи човека која потврђује његов ауторитет. То је слика идеалног, узвишеног ауторитета.[58] Осим владарских портрета, на европским дворовима била је веома

55 West 2004.

56 Pope Hennessy 1989: 155-204.

57 *Исто*

58 *Исто*

развијена пракса сликања династичких портрета који су били стварани са наменом да репрезентују краљевску породицу као примере идеалних личности. Без изузетка овакви портрети су увек имали репрезентативан карактер. Женски племићки портрет слави жену која је изузетна по свом аристократском рођењу, али чији је висок статус и допринос друштву виђен искључиво кроз брак и чување породичног имена, пре свега кроз рађање мушких наследника. [59] Овој врсти портрета припада и портрет Марије Фјодоровне из Белог двора. Представљена са означитељима статуса велике руске војвоткиње она је заправо залог за будућност руског двора Романових. Удајом за великог кнеза, она добија титулу и статус невесте наследника руског царског престола. На тај начин њен статус велике војвоткиње је заправо обавеза да подари наследника на царском трону и тиме обезбеди континуитет династије Романових. За владара царске Русије у тренутку настајања овог портрета, као и низа поручених реплика, битна је једино чињеница континуитета власти Романових у будућности. Тако портрет велике војвоткиње промовише младу невесту као будућу мајку наследника царског трона, који спроводи политичке замисли Катарине Велике. Њен портрет би заправо требало да представи наду у будућност династије којој припада и којом се легитимише.

Портрети племкиње са издуженим челом, наглашеним детаљима у виду драгуља, украса у коси и на костиму представљају идеал лепоте и аристократске узвишености тог времена. У складу са таквим законитостима уметник је велику војвоткињу Марију Фјодоровну представио младоликом, правилних црта лица, у раскошној одећи са низом детаља који су симболи њеног племићког достојанства, врлина и честитости.[60] Истицање елеганције и раскоша кроз одећу и накит преносе идеју о високом племићком статусу и аристократском пореклу портретисане. Чест је пример да се на женској одећи представља ордење као знак припадности реду портретисане.

Портрет Марије Феодоровне припада корпусу женских репрезентативних портрета који, осим што потврђује висок племићки статус портретисане, преноси слику о њеним високим моралним вредностима, врлинама и њеном статусу исказаним кроз брак са наследником руског императорског престола.

Било да су у питању женски или мушки, репрезентативни племићки портрети који су настајали у серијама и имали улогу заступника личности која је портретисана, често су били размењивани као поклони. Овакву намену имао је и допојасни портрет Марије Фјодоровне. У високим аристократским круговима Европе, често су поручивани

59 Jonson, Matthews 1997.

60 Hennessy 1989: 155-204.

појединачни портрети чланова краљевских породица чија иницијална намена није била само поклон унутар краљевске породице, већ су превасходно настајали у сврху дипломатских, официјалних поклона. Осим промовисања чланова владарских кућа и истицања племићког достојанства, тако се указивала част и потврђивало пријатељство међу европским дворским кућама.

У дипломатији размена поклона представља битан чинилац као одраз добрих односа, додуше увек са јасним политичким циљем.[61] Портрети чланова владарских породица појављују се у већини случајева као део дворских протокола и церемонија, где је визуелно обликовање портрета играло исто толико важну улогу као и програми приликом примопредаје поклона.[62] Пракса поклањања портрета природно је добила своје место у пракси дипломатских односа. Дипломатска служба припадала је, по правилу, аристократији, а амбасадорски положај био је резервисан за високо племство. Вођење спољне политике захтевало је способне, изузетно образоване људе који су били брижљиво припремани за тај позив.[63]

Од седамнаестог века и Луја XIV дипломатија доживљава револуцију: [64] Француски језик постаје званичан језик дипломатије, постоји сагласност да европске државе немају једнак положај у међусобним односима. Крунисани владари имали су предност над републикама, војводама и мањим кнежевинама. Државна хијерархија посебно је истакнута у церемонијама које се примењују у свакој земљи, а свака од њих има утврђену процедуру у односима са страним дипломатама. О самом протоколу писали су се томови. Протоколарне церемоније су биле праћене низом правила понашања и неизбежно су подразумевале размену поклона.[65] Неретко портрети су умножавани јер се у дипломатским оквирима нужно јављала потреба за промовисањем и истицањем владара и чланова краљевских породица. Функцију дипломатског поклона имале су и већ поменуте верзије портрета велике војвоткиње Марије Фјодоровне и великог војводе Павла који се чувају у Princeton University Art Museum /Принстон Арт музеју. [66] Портрети су као дипломатски поклон руског двора уручени британском дипломати и амбасадору на двору Катарине

61 О томе видети у Buettner 2001: 600-620.

62 *Исто*

63 Живојиновић 1995: 364-373.

64 *Исто*

65 *Исто*

66 K. Neville 2004.

Велике, Џејмсу Харису Ерлу од Малмесбрија (James Harris First Earl of Malmesbury).[67]

Овакав дипломатски поклон представљао је личну промоцију наследника императорског трона Русије и његове супруге, континуитета власти Романових у будућности и политике Катарине Велике, посебно дипломатских односа царске Русије и Британије у будућности.

Иако није у потпуности расветљена историја портрета Марије Фјодоровне са Белог двора, чињенице указују да је он један у низу верзија насталих у циљу промовисања и идеје континуитета царске династије Романових. Познато је да је најмоћнији терен у владавини Катарине Велике била дипломатија. Користећи сва расположива средства, она ништа није препуштала случају. Промоција њене моћи и политике била је свеприсутна. Тако је и промоција чланова царске породице била заправо потврда континуитета њене политике и династије Романових.

У вртлогу историје од сегмента првобитне приватно-јавне уметничке краљевске колекције до данашње јавне уметничке збирке, портрет велике војвоткиње Марије Фјодоровне никада није изгубио своју репрезентативност, доследно радионици великог мајстора из које је изашао и фунцији коју је имао.

67 Џејмс Харис Ерл од Малмесбрија (1746-1820) био је истакнути британски дипломата. Године 1777. Џејмс Харис био је пребачен на руски двор. На руском двору стекао је високу репутацију. Захваљујући својим способностима успео је да се прибложи Катарини Великој, упркос њеној наклоности Француској. Био је изузетан дипломата који је вешто водио спољну политику своје земље. У периоду од 1777-1783. године био је британски изасланик на руском двору. Захваљујући њему избалансирани су англо –руски односи. Његов задатак је био да тражи подршку Русије за позицију Британије у америчким сукобима. Политички англо –руски односи од времена Петра Великог били су прилично добри. Међутим, Катарина Велика није имала симпатија за америчке побуњенике. Вид. Mamatey 1963: pp, 172-174; Russian Review, 1963: pp. 318-319.

ЛИТЕРАТУРА

Библија –Свето писмо Старог и Новог завета, Глас цркве, Ваљево 2007, 485.

Бошњак 2007.

Бошњак Т., *La Sacra conversazione di Belgrado, storia del dipinto*, у: Bianchi, A.ed., *La sacra Convrsazione di Palma il Vecchio, restauro del dipinto su Tavola di Belgrado*, Roma, Editoriale Artemida, 51-55.

Buettner 2001

Buettner, B., *Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts*, ca 1400, THE ART BULLETIN, No 4, 600-620.

Дуров 1993.

Дуров, В.А. *Ордена России*, Москва

Живојиновић 1995.

Живојиновић, Д. Р., *Успон Европе* (1450-1789), Београд

Jonson, Matthews 1997.

Jonson, G.A., Matthews Grico, S.F., *Pict.uring women in Renaissance and Baroque Italy,* New York

Lundberg 1957.

Lundberg, Gunar W, Roslin. Liv och verk. Avec un resume en francais et le catalogue des oeuvres. Forsta delen-Biographi. Andra delen-Portratt. Tredje delen-Katalog och bilagor. Malmo

Mamatey 1963.

Mamatey, V. S. Britain, Russia, and the Armed Neutrality of 1780: Sir James Harris's Mission to St. Petersburg during the American Revolution by Isabel de Madariaga, The Journal of Politics, Vol.25, No.1 (Feb.1963.), pp.172-174; Russian Review, Vol.22, No.3 (Jul.,1963), 318-319.

Мос 1982.

Мос, М., Социологија и антропологија(2), Трагови наведених начела у античким правним системима и економија, Београд

Neville 2004.

Neville, K., *Imperial portraits By Martin van Meytens and Alexander Roslin*, Princeton University Art Museum, New York

Olausson 1999.

Olausson, M. *Chatarina the Great and Gustav III, Catalogue of the Exibition at the National Museum in Stockholm*. Helsinborg ,362-363, N337

Оливије 2003.

Оливије, Д., *Катарина Велика*, Земун

Olivier 1962.

Olivier, D., Roslin, painter to the ''Young court" od Russia (1775-7), (Concerning a Portrait of Count Andrew Razoumovsky), *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 710 (May, 1962)

Pope Hennessy 1989.

Pope Hennessy, J., The Portrait in the Renaissance, Bollingen Series XXXV, Washington, 155-204.

Ренне 2001.

Павловна Ренне, Е., Картины скандинавских художников в русских собраниах XVIII века, Искусство стран Северной Европы XVIII-начала XX века из собраний музеев России, Москва.

Stahlin 1990.

Stahlin von, J., Записки Јакоба Штелина об изјашчних искуствах в России, вол.1-2, Москва, I, п.92

Tillander-Godenhielm 2005.

Tillander-Godenhielm, U. *The Russian Imperial Award Sistem during the Reign of Nicholas II 1894-1917*, Helsinki, 101-104.

Троја 1981.

Троја, А., *Катарина Велика*, Сарајево, 283-285

Turner 1996.

Turner, J., *The Dictionary of Art*, Grove, 169-170

West 2004.

West, S., *Portraiture,* Oxford.

Biljana CRVENKOVIĆ

PORTRAIT OF MARIA FYODOROVNA (FROM THE DEDINJE COURT COMPLEX)

SUMMARY

The portrait of Grand Duchess Maria Fyodorovna is one of the versions of the original portrait from 1777, which is kept in the White Palace of the palace complex in the Belgrade quarter of Dedinje. Created in the workshop of the famous Swedish 18th century portraitist, Alexander Roslin, the portrait had an unusual history, which has not been fully unveiled to this day.

Painted in the rococo manner, the bust version of the portrait in the White Palace, despite its stylistic differences in comparison with Roslin's original, represents a typical example of a noblewoman's official portrait from the second half of the 18th century. In striving to realize an ideal noblewoman's portrait, the artist adjusted his style to the wishes of the clients. The principle stylistic characteristics of the portrait were created by adapting the French painting trends of the latter half of the 18th century to the Russian late-baroque environment. The emphasis on the noble origins of the model and the high status she gained by marrying the heir to the Russian imperial throne, have been found to be the most important elements of this official portrait. Like a number of similar portraits of members of the imperial family, it was copied with a certain purpose, and by request of those who commissioned it. Like the other portraits of the Russian imperial family's closest members, the portrait of Maria Fyodorovna was part of an official diplomatic gift, the purpose of which was to promote the members of this powerful house of rulers. Or more concretely, the bust portrait of Maria Fyodorovna was done with the purpose of promoting the future mother of the heir to the Russian imperial throne, as the person who would pursue the political concepts of Catherine the Great and maintain the continuity of rule of the Romanov dynasty.

The portrait of the Grand Duchess arrived in the palace complex when the initial artwork collection was being formed, at the time of the Kingdom of Yugoslavia. Although light has still not been fully shed on the way in which the portrait was added to the royal collection, the portrait, defying historical circumstances, is nowadays part of the ambiental presentation of the Golden Salon in the White Palace and fully corresponds with the aesthetics of the furniture, and is accessible to the public.

Сл. 1 Портрет велике војвоткиње Марије Фјодоровне, Бели двор

Pict. 1 Portrait of the Grand Duchess Maria Fyodorovna, White Palace

Сл. 2 Портрет велике војвоткиње Марије Фјодоровне, Државни Музеј Ермитаж

Pict. 2 Portrait of the Grand Duchess Maria Fyodorovna, The Hermitage State Museum

Сл. 4 Орден свете Катарине I реда

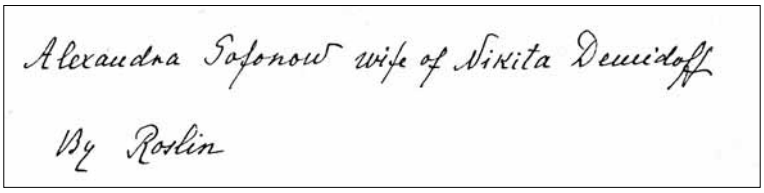
Pict. 4 Order of St. Catherine, 1st Class

Сл. 3 Златни салон Белог двора, Дворски комплекс на Дедињу

Pict. 3 Golden Salon in the White Palace, Palace Complex at Dedinje

5- Фотографија портрета Александре Софонов, збирка фотографија, фонд Дворског комплекса

Pict. 5 Photograph of the portrait of Aleksandar Sofonov, Photographic Collection, White Palace Collection

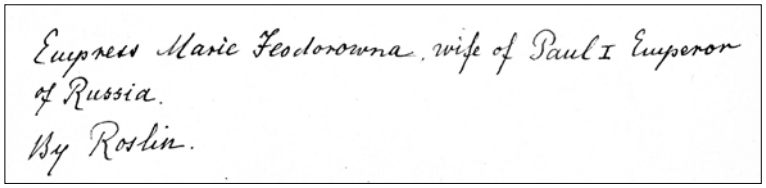


Сл. 6 Натпис на полеђини фотографије

Pict. 6 Inscription on the back of the photograph

Сл. 7 Фотографија портрета велике војвоткиње Марије Фјодоровне, збирка фотографија, фонд Дворског комплекса

Pict. 7 Photograph of the portrait of the Grand Duchess Maria Fyodorovna, Photographic Collection, White Palace Collection


Empress Marie Feodorowna, wife of Paul I Emperor of Russia.
By Roslin.

Сл. 8 Натпис на полеђини фотографије

Pict. 8 Inscription on the back of the photograph

Сл. 9 Фотографија из 50-их година XX века (у позадини портрет Марие Фјодоровне), Музеј Историје Југославије, збирка фотографија

Pict. 9 Photograph from the 1950s (portrait of Maria Fyodorovna in the background), Museum of the History of Yugoslavia, Photographic Collection

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 76.071.1 Хирошиге Y. ;
76(=521)(497.11)

ИД 176367628

Драгана КОВАЧИЋ
Народни музеј у Београду

НОВА САЗНАЊА О ПОРЕКЛУ ОТИСАКА ХИРОШИГЕОВЕ СЕРИЈЕ „СТО ЧУВЕНИХ ПОГЛЕДА НА ЕДО“ ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: У периоду од 1954. до 1956. за Народни музеј у Београду откупљено је четрнаест графичких отисака из последње серије „Сто чувених погледа на Едо“ укијо-е уметника Утагава Хирошигеа (1797-1858).

Проблематизовање њихове аутентичности иницирао је професор Рјо Акама са Рицумеикан универзитета у Кјотоу током прегледа графика у лето 2006. године. Иако том приликом није добијено прецизније мишљење о каквом се издању заправо ради, ова констатација отворила је питање ревалоризовања дела из Народног музеја.

Према препорукама угледних познавалаца *укијо-е* уметности, истраживање је базирано на упоређивању са оригиналним издањима серије из 1858., објављеним у Watanabe 1918 и Smit 2000 (1986). Такође, урађена је анализа техничких параметара сваког листа. На основу линеарног дизајна устављено је да су отисци рађени са оригиналних матрица на еластичној и пропусној, положеној врсти папира која омогућава да приказ буде видљив са полеђине. Техника отискивања специфичним цик-цак покретима уз употребу барена одговарала је изворном поступку. Регистар боја, на отисцима из Народног музеја редукован, није одговарао оригиналним. Међутим, у потпуности је одговарао поновљеном, другом издању серије коју је објавио Ујоа Еикићи 1918. Исто као и квалитет (одлике) бокаши технике. Коначно, потрвда да листови из Народног музеја припадају управо овом издању уследила је после упоређења сигнатура – печата аутора и издавача.

Кључне речи: оригинал, *укијо-е*, серија, Утагава Хирошиге, компарација, анализа, матрица, положени папир, барен, бокаши, печат аутора, печат издавача, регистар боја, Сто чувених погледа на Едо, Ујоа Еикићи.

У периоду од 1954. до 1956. за Народни музеј у Београду откупљено је четрнаест графичких отисака из последње серије Утагава Хирошигеа (Utagawa Hiroshige,1797-1858) „Сто чувених погледа на Едо“ (*Meisho Yedo Hiakkei*). Иако су припадали различитим власницима, Анкици Мичић,

Милици Поповић и Братиславу Јовановићу, ови радови делују као мала целина. На први поглед се не уочавају значајније разлике у квалитету штампе и степену њихове очуваности.

Проблематизовање њихове аутентичности иницирао је професор Рјо Акама са Рицумеикан универзитета у Кјотоу. Он је током прегледа графика које су током лета 2006. конзервиране на истом Универзитету, у разговору са мр Софијом Кајтез, сликарком-конзерваторком Народног музеја, искључио могућност да су ови радови оригинални. Међутим, том приликом није добијено прецизније мишљење о каквом се издању заправо ради. У сваком случају, констатација угледног изучаваоца *укијо-е* уметности отворила је питање ревалоризовања дела из Народног музеја. Тим пре што у јединој код нас објављеној публикацији, каталогу *Изложба јапанских дрвореза* Радмиле Михајовић из 1955. овај проблем није разматран.

Мишљење професора Акаме представљало је потстицај да се изнова актуелизује питање оригиналности медија графике уопште, а посебно јапанске графике. То је довело до истраживања критеријумима према којима се оне вреднују у оквиру музејских збирки, међу колекционарима и на тржишту. Првенствено је требало да се утврди којој категорији припадају дела који се чувају у Народном музеју и посебно у којој мери су ови отисци задржали Хирошигеов осебујан уметнички израз.

Питање оригиналности штампане графике специфично је у односу на друге медије. Она је у својој бити серијска, те је поред самосвојног ликовног језика и техничке изведбе управо тираж оно што је чини особеном. Број примерака тиража одређују аутор или издавач у складу са концепцијом дела и техником тежећи да сви примерци буду идентични. Сви примерци чине умножени оригинал (мултиоригинал). Због потребе да се изворна замисао заштити од неконтролисаног умножавања и пласирања на тржишту, почетком двадесетог века на сваком примерку тиража уведено је нумеричко означавање и потпис аутора.

Дакле, аутентичност у штампаној графици подразумева присуство аутора у њеној реализацији. Оригиналност се остварује кроз непосредан контакт уметника и материјала. Тиме се обезбеђује оно *сада и овде* које на коме се заснива Бенјаминово схватање оригиналности. Кроз непосредан однос уметника и материјала ауторска графика добија своју *ауру* јер „једино у мануелном аутентично задржава свој ауторитет“.[1]

У Јапану је током деветнаестог века број и тираж *укијо-е* графика достизао огромне размере. Томе је свакако допринела популарност ове уметности која не само да није јењавала, већ се повећала после отварања

1 Иако се Бенјаминово размишљање односи пре свега на сликарство, оно се може применити и на графику, Benjamin 1986:127.

према западном тржишту крајем деветнаестог века. У сенци славе појединих аутора стварала се продукција која је излазила изван званичног система и цензорске контроле. По целој земљи су радиле бројне мале штампарије одакле су излазили отисци различитог квалитета и порекла, поновљена и лажна издања која нису била рађена са оригиналних, већ наново резаних, тј. фалсификованих плоча. Што се број отисака и издања повећавао растао је проблем не само утврђивања аутентичности већ и систематског пописа и евиденције.

Оваква ситуација је била омогућена самом начином израде графике – односно дрвореза у Јапану. Она је била знатно разрађенија него у Европи и подразумевала је сарадњу неколико мајстора (*hanmoto*).[2] Иза сваког штампаног листа стајао је уметник, два високо обучена мајстора, издавач и цензор. Уметник је давао цртеж који је мајстор специјализован за копирање преносио на дрвену плочу. Цртеж је рађен техником туша и четке на танком пиринчаном папиру (*hanshita-e*). Копиран је директним урезивањем или трљањем преко папира приљубљеног лицем на дрвену плочу, због чега је оригинални цртеж, предложак, најчешће био уништаван док је на плочи остајао јасан призор композиције. Гравер је затим обрађивао, тј. изрезивао дрвену плочу. На тај начин добијана је тзв. „кључна плоча“ (*daiban*) која је била уједно и контролни узорак. Са ње је штампано неколико отисака, по један за сваку боју, и на њима је аутор стављао назнаке. Према овим узорцима резане су за сваку боју одвојене плоче. Затим је штампар по кључној схеми и препорукама уметника бирао и наносио боје природног порекла и радио отиске. Мало навлажени папир постављан је на плочу а онда трљан кружним покретима округлим јастучетом прекривеним комадом бамбусовог листа (*baren*). Овај разложени и дуготрајни процес обезбеђивао је висок квалитет приказа. Обука *укијо-е* уметника подразумевала је проучавање читавог поступка. На тај начин он је касније могао да прати и води процес транспоновања својих цртежа у штампану графику, иако је сам није изводио. Овакав поступак има порекло у изради књига, где се графика најпре појавила у облику илустрације да би се потом издвојила као појединачни лист великог (*oban*) формата. Оно што је *укијо-е* графике и даље повезивало са књигом је форма албума или серија појединачних листова рађених на одређену тему, са садржајем и уводним текстом.

Оригиналним *укијо-е* графикама сматрају се оне у чијем је настанку учествовао аутор непосредно или као супервизор, од почетне идеје до завршетка штамапања. Врло често не постоји тачна евиденција

2 Термин сарадничка (*hanmoto*) увео је Ш. Ватанабе, који је 1915. утемељио „нову графику“ (*shin hanga*) са циљем да, уз увођење композиционих елемената из западне уметности, сачува традиционални поступак израде.

колики је био основни тираж оригиналних идања али се претпоставља се да је штампано од две до три стотине примерака. Постоји неколико уобичајених начина којима се имитира *укијо-е* графика. То су истовремено и одређени нивои који се разликују по степену отуђености од оригинала и коначно, по тржишној цени. Разлика постоји и међу отисцима насталим у време аутора. При томе је квалитет боје, штампе као и целокупан утисак зависио од издавача, његових могућности и амбиција. Он је био власник плоча и ауторских права. Издавач је плоче могао да прода или уступи другоме, који је затим наново штампао. На овом нивоу отисци су већ удаљени од оригинала а то се пре свега очитује у колориту, његовој хармонији, као и самом хемијском саставу боја, што је случај са репринтима насталим већ од седме деценије деветнаестог века, када су у Јапану почеле да се користе анилинске боје.

Када је у питању основна, линеарна композиција, она је такође била подложна променама, некада и у оквиру оригиналног издања,[3] али знатно више када су се радили репринти. Због истрошености плоче најчешће су страдале фине структуре али исто тако и плоче са којих је штампана одређена боја. Уместо њих су рађене нове плоче. При крају Едо периода овакав третман матрица био је веома распрострањен, нарочито после смрти аутора. Најудаљенији од оригинала су фалсификати. Они у потпуности подражавају изворно решење, од обраде плоче до штампе, укључујући потпис аутора и печате. Подразумева се да су најчешће били фалсификовани најславнији уметници, чак и у време њиховог активног рада.[4] Кривотворење је рађено за време Едо доба и касније, а уочено је такође да су неки издавачи, како би анимирали публику, користили потписе славних аутора за приказе који се нису добро продавали. Ипак, у односу на целокупну продукцију, фалсификати су релативно ретки, мада су постојали и поред строге цензуре.[5]

Како препоручују водећи истраживачи *укијо-е* графика и Хирошигеовог опуса, једини поуздани начин да се утврди аутентичност је поређење са првим издањем. Овакви подаци о серији „Сто чувених погледа на Едо“ први пут су систематизовани и објављени у пратећем каталогу меморијалне изложбе поводом шездесет година од смрти Хирошигеа. Она је трајала три дана у просторијама на спрату продавнице драперија „Такашимаја – Кјобаши“ у Токију и видело је седамнаест хиљада посетилаца. Иницијатор овога догађаја, Шозабуро Ватанабе (Shozaburo

3 Као што је случај са Хирошигеовим радом „Изненадни пљусак на мосту Охаши“, Forrer: 1997, кат. бр. 94, 95.

4 Тојокунија је потисивало пет различитих особа, фалсификати Утамароа били су оубичајени још у његово доба, те се он често потписивао са „прави Утамаро“, а Харунобуа је потписивао Шиба Кокан, краљ фалсификата, према: Stewart: New York 1979: 32, 33.

5 Stewart: New York 1979:36.

Watanabe, 1885-1962), био је и уредник каталога објављеног на јапанском 1917. а на енглеском 1918. године.[6] Ватанабе је окупио колекционаре из Јапана. Примерак серије „Сто чувених погледа на Едо“ припадао је збирци Кенкићи Хиракаве (Kenkichi Hirakawa).

Поред Ватанабеовог, у првим деценијама двадесетог века појавила су се још два референтна издања која су указала на проблеме читања и продукције укијо-е графика, а посебна поглавља посветила су Хирошигеовој серији.[7] Неколико музеја у свету данас чува интегралне верзије оригиналног издања ове серије. Међу њима је Бруклински музеј у Њујорку, који је своју колекцију публиковао 1986. године.[8] Ови наслови представљали су основу за проучавање Хирошигеовог дела и утврђивање аутентичности отисака из Народног музеја у Београду.

Серија „Сто чувених погледа на Едо“ објављена је у издању Уоја Еикићија (Uo-ya Eikichi) у приоду од 1856. до 1858. године. Садржала је сто двадесет појединачних листова од којих је Хирошиге урадио сто осамнаест, један отисак урадио је његов наследник, Хирошиге II (1829-1869), а насловну страну са садржајем Баисотеи Генгјо (Baisotei Gengyo, 1817-1880).

Графике из серије „Сто чувених погледа на Едо“ последње су Хорошигово дело. Уметник је умро од колере при крају штампања, тако да је за његовог живота изашло само једно издање. Рађено је као „луксузно издање“ највероватније штампано у тиражу од двеста примерака. Слава великог мајстора, међутим, обезбедила је овом делу незванична издања и фалсификате који су се појавили на тржишту током наредних деценија.

Укијо-е графике биле су сигниране на званично прописан начин. Поред калиграфског потписа аутора (његовог факсимила) ту су се налазили и печати издавача и цензора.[9] Сходно томе, на сваком отиску оригиналног издања “Сто чувених погледа на Едо“ постоје подаци о аутору/уметнику, називу дела, издавачу, години издања и цензорском одобрењу. Округли цензорски печат и датум отиснути су на горњој маргини десно. Они кажу да је серија објављена од „петог месеца године змаја“ до „осмог месеца године коња“. Ни један од четрнаест листова из Народног музеја није означен цензорским печатом, чиме је несумњиво потврђено мишљење професора Акаме да они не припадају првом, оригиналном издању.

---

6 Каталог је објављен у ограниченом тиражу од 275 примерака, Watanabe: 1918.

7 Stewart 1979 (1922), Strange 1983 (1925).

8 Smith 2000 (1986).

9 Потпис аутора могао је да буде копиран. Најчешће су то радили његови ученици или наследници, али детаљна графолошка анализа може да открије сасвим мале разлике које доводе до великих и тачних закључака, Stewart: 1979, 33.

Један од основних параметара за ближе одређење дела из Народног музеја, а то се односи на графичке радове уопште, су особине папира. Захваљујући дугој традицији производње као и сировинама (дрво дуда), квалитет јапанских папира је веома висок; они су пропусни, еластични и јаки. Ручно су израђивани и најчешће у себи садрже линеарну структуру која се појављује у виду воденог жига и долази од жичаног сита кроз које је пропуштана пулпа.[10] Од шездесетих година деветнаестог века у Јапану се појавила и нешто лошија врста, тзв. креп папир који нема финоћу и еластичност претходног.[11] Примери из Народног музеја, међутим, рађени су на бољој врсти папира са воденим жигом.

Ипак, папир се разликује међу радовима из ове колекције, што се може тумачити различитим сировинама коришћеним у њиховој производњи или условима чувања. Ово такође може да значи да не припадају сви истом издању. За анализу и утврђивање аутентичности изабрани су радови „Снежно јутро на мосту Нихон", „Камеидо башта са шљивама", „Глинене пећи код скеле Хашиба", „Пагода Зоџо", „Водопад Фудо", „Шиба – брдо Атаго", „Светлиште Бентен" и „Танабата фестивал".

Квалитетан папир је пропустљив. Због тога боја са приказа пробија на полеђину, тако да се са наличја може видети цела композиција. У наведеним радовима такође наилазимо на овакву ситуацију, иако је због потамнелог и пожутелог папира дошло до извесних промена. Врста папира и начин на који се боја понаша на њему указали су да су радови из збирке Народног музеја највероватније реализовани у квалитетнијој продукцији и да не припадају категорији фалсификата, што се потврдило током даљег истраживања.

У јапанској штампи су до 1860. коришћене боје искључио природног, биљног или минералног порекла. То се односи и на везива, што је уз посебан начин чувања допринело томе да до данас колорит задржи изворну свежину.[12]

Највредније примерке, као што је издање „Сто чувених погледа на Едо" из 1858. карактерише управо изузетно сјајан и интензиван колорит. Рађен је у кључу Хирошигеових ранијих остварења, у њему доминирају дубока плава и зелена са црвеном и жутом. Овакав колорит указује на жељу аутора да, у односу на претходне, овим остварењем достигне још један, виши ниво и укаже на пикторални квалитет дрвореза. Према неким критичарима звучност боја овде је интензивирана до мере у којој оне добијају декоративну ноту, а читава колористичка концепција указује на известан маниризам последње фазе његовог стваралаштва. Али исто

10 У нашем језику не постоји одговарајући термин за ову врсту папира (laid енгл). У Европи је коришћен све до друге половине деветнаестог века, када га је потиснуо машински израђиван, „предени" (vowe енгл) или *velin* папир.

11 Stewart 1979: 35.

12 Feller 1984: 253-266.

тако, серија „Сто чувених погледа на Едо“ сачувала је квалитет финих тонских прелаза по којима је Хирошиге неколико деценија раније постао познат као уметник атмосферских стања, од чистих дубоких тонова неба и светлости до магле кише и облака. Како би у своје графичке призоре транспоновао поетска и лирска осећања природе Хирошиге је усавршио технику градације тона (*bokashi*). У овом поступку боја је најпре наношена на плочу а затим је са ње делимично и пажљиво брисана пре штампања. Примери из Народног музеја такође имају вешто урађени бокаши, но у поређењу са оригиналом недостаје му деликатност и он делује грубље. Разлог томе је и у коришћењу другачијих боја („Башта Камеидо“). Управо се у колористичком регистру уочава највећа разлика у односу на отиске из првог издања. Он је на радовима из колекције Народног музеја сиромашнији; недостају најчешће жута, црвена, или варијанте зелене боје. Уместо ње налазимо плаву („Пагода Зоџо“) што је можда последица хемијске реакције која настаје у условима повећања влажности током чувања. Промена од зелене према плавој боји особена је и за анилинске боје.[13]

Ако је регистар боја дефинитвно елиминисао сваку везу са оригиналом, управо је он представљао кључни моменат у одговору на питање ком издању припада четрнаест листова из Народног музеја. Прецизна евиденција о разноразним поновљеним, интегралним и појединачним издањима серија „Сто погледа на Едо“ не постоји, поготово онима која су настали после 1920. године. Зна се да је реномирана издавачка кућа Ујоа Еикићи чувала све комплете оригиналних плоча шездесет година. Као власници ауторских права они су посебну пажњу поклањали квалитету штампе, бирали су боје и папир који је био ручне израде. Први пут је после смрти уметника Ујоа Еикићи серију објавила у комеморативном издању 1890. године. Листови из ове едиције у потпуности, пре свега колористички, одговарају првом издању. Једину разлику представљају калиграфске инскрипције уз леву и десну маргину листова.

Ујоа Еикићи је 1918. поводом обележавања годишњице Хирошигеове смрти још једном објавила серију „Сто чувених погледа на Едо“.[14] На овим отисцима нема цензорског печата, већ само Еикићи жиг у доњем делу на левој маргини. Печат издавача сматра се релевантним показатељем аутентичности, јер упућује на тачну евиденцију коју су издавачи морали да воде пре свега због строге цензуре. Такође, ова серија је рађена на ручном папиру са воденим линијама. Колористички приказ видљив је на полеђини и показује исте квалитете као и на отисцима из Народног музеја. То се посебно односи на начин којим је отискивана боја – особене цик-цак потезе јастучета за штампу – барена. Ова сазнања довела су

13 Прецизна хемијска анализа која тек треба да буде спроведена довешће до поузданијих сазнања о саставу и пореклу боја.

14 Цела серија може се видети на: http://www.worthpoint.com

до могућег решења проблема аутентичности али је коначно сазнање и потврда уследила током компарације регистра боја. Уочено је се распоред и квалитет боја, а посебно оне које недостају у одређеним деловима композиције, подударају са издањем из 1918. године (пр. „Танабата фестивал“, „Глинене пећи код скеле Хашиба“). Техника бокашија је још једном потврдила да су дела настала 1918. На раду „Камеидо башта са шљивама“ коришћене су исте боје и поступак њиховог градирања. Такође, на отисцима из 1918. нису уочени трагови узорка дрвене плоче – матрице који се на оригиналном издању појављује услед јачег притиска приликом штампања. Разлог је највероватније у томе што су плоче већ биле доста истрошене да би се могло штампати под већим притиском. При томе није искључена могућност да су неке плоче, тј. делови композиције из комплета биле изнова урађене, јер су оригиналне биле веома оштећене. Дакле, ознака издавача, папир, техника штампе и колорит су довели до закључка да је мала целина из Народног музеја део тиража едиције Ујоа Еикићија из 1918. године. То даље значи да су отисци штампани са оригиналних плоча и да је линеарна композиција, која је један од главних квалитета Хирошиговог рада, аутентична.[15] Поред нагласка на оркестрацији и арктикулацији колористичке композиције, Хирошигеов стил чини посебним склоност према графичко-наративним детаљима. Пажљивим прегледањем каталога Ватанабе 1918, поређењем са Еикићи издањем из исте године и наших са друге стране, долази се до закључка да је линеарна структура приказа на свих четрнаест отисака идентична. То потврђују непосредност и изражајност потеза коју је постигао мајстор – гравер под оком уметника и која није изгубљена („Водопад Фудо). Управо је то „оно“ што недостаје фалсификованим матрицама које фотографски тачно али механички преносе изворно решење.

Оно што је током овога истраживања стварало недоумицу је још једна карактеристика луксузног, оригиналног издања „Сто погледа на Едо“ из 1858, а она се по неким сазнањима појављује на поновљеном издању из 1918. године. То је употреба технике мике или лискуна (*kira*) која је давала фини светлуцајући ефекат када би се лист окренуо према светлу. У овом поступку светлуцајући прах је посипан на бојене површине док су још биле влажне. Мика је коришћена на сваком отиску из ове серије. На отисцима из Народног музеја она није видљива. Но, како је реч о праху који је нестабилан, могуће је да је он отпао услед дужег излагања или руковања листовима.

У основи тиражности, тј. мултиоригиналности стоји намера да одређена уметничка порука допре до великог броја прималаца. С том идејом створена је уметност графике и она је актуелна и данас. Далеки

15 Због недостатка архивске грађе није познато ко је преносио оригиналне Хирошигеове цртеже на матрицу, неко од његових ученика или мајстор којег је ангажовао издавач, према: Forrer, *ibid*., p.22.

исток колевка је штамапне графике. Продукција књига започела је у осмом веку у Кини, одакле се проширила на Јапан. За разлику од високе уметности дворова, чији су патрони биле аристоктрате или високо свештенство, графика је постала уметност средњег, грађанског слоја, потпуно аутохтона у естетском и продукционом смислу.

Све више у успону током Едо периода (17-19. в), грађанство је желело уметност са којом ће се идентификовати, која ће бити огледало његовог живота и укуса. Укијо-е графика се у том смислу појављује као идеалан производ (решење). Она је сублимирала специфичну поетску наративност која је извирала из поезије и прозе блиске грађанском слоју, естетику линеаризма или стилизованог графизма који потиче из калиграфије и налази се у бити визуелног изражавања Истока, као и чињеницу да је уметност Јапана као и Кине – уметност папира. Упоредо са овим, кроз јапанску графику су се током дееветнаестог века преносиле западне ликовне тенденције; она је природно могла да у себе инкорпорира нова решења јер није зависила од канона као многе традиционалне школе сликарства. Због свега тога она је у Јапану постала потпуно аутентична и крајње фреквентна (покретљива) уметност графике.

Са графиком, уметношћу мултиоригинала, отварило се питање демократизације уметности. Због серијске израде њена цена је увек била приступачна. На јапанском тржишту су крајем деветнаестог века циркулисали милиони отисака *укијо-е* графика. Ова ситуација која се може третирати и као својеврсна инфлација, била је цена демократизације, а у сваком случају јединствена је у светској историји штампане графике. Због тога питање оригиналности *укијо-е* графика постаје веома битно. Како би задовољили увек гладно јапанско тржиште издавачи, мањи и већи, веште занатлије и репродуктивци, следећи сјај великих уметника, али са основном идејом да зараде, почели су још крајем деветнаестог века да раде копије и фалсификате. С тиме је настављено и почетком следећег века, када се земља отворила према Западу и када су се појавили нови колекционари и ново тржиште.

Анализа четрнаест отисака из серије „Сто чувених погледа на Едо“ ослободила их је неугодне претпоставке о фалсификатима и показала да они припадају поновљеном, тзв. „другом“ издању Ујоа Еикићија из 1918. године. Иако су настали у новијим временима, радови из Кабинета графике Народног музеја реализовани су у складу са трационалним квалитетима и вредностима јапанске укијо-е уметности, захваљујући чему је у њима очуван велики део аутентичног Хирошигеовог стила и израза.

ЛИТЕРАТУРА:

Benjamin 1986.

Benjamin, Walter, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, u: *Estetički ogledi*, Zageb, Školska knjiga, 1986, st. 125-151

Feller 1984.

Feller, Robert L, Curran, M, and Bailie, C, Identification of Traditional Organic Colorants Employed in Japanese Prints and Determination of their Rates of Fading, *Japanese Woodblock Prints: A Catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection by Roger Keyes*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1984.

Smith 2000.

Henry D. Smith II and Amy G. Poster, *HIROSHIGE: One Hundred Famous Views of Edo*, George Braziler Publishers, 2000.

Stewart 1979.

Stewart, Basil, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, New York, Dover Publication, Inc., 1979.

Strange 1925.

Strange, Edward F, *Hiroshige's Woodblock Prints - A Guide*, New York, Dover Publications, 1983. (*The Colour-Prints of Hiroshige*, London, Cassell & Company, 1925)

Watanabe 1918.

Watanabe, Shozaburo ed, *Catalogue of the Meomrial Exhibition of Hiroshige's Works on the 60th Anniversary of His Death*, Tokyo, Ukiyo-e Association, 1918.

Dragana KOVAČIĆ

NEW INFORMATION ON THE ORIGIN OF HIROSHIGE'S SERIES "ONE HUNDRED FAMOUS VIEWS OF EDO" IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

In the period from 1954 to 1956, fourteen graphic prints from the last series by Utagawa Hiroshige (1797 – 1858), "One Hundred Famous Views of Edo" (*Meisho Yedo Hiakkei)* were purchased from private collections for the National Museum in Belgrade. Professor Ryo Akama of Ritsumeikan University, Kyoto, raised the question of their authenticity. The statement by this prominent authority on *uikyo-e* art led to the issue of reexamining these works in the National Museum. The purpose of this research was to establish which catagory these prints belong to, and, in particular, the extent to which they manifest Hiroshige's outstanding artistic expression.

Under the instructions of B. Stewart and E. Strange, the research was done by applying a comparative method, i.e. by comparing the original edition from 1858 published in the catalogues of Sh. Watanabe (Tokyo 1918) and Henry D. Smith II, Amy G. Poster (Brooklyn Museum, 1986/2000). Based on a comparison of the method of signing, it was noted that there were no censor's stamps on the graphic prints in the National Museum, consequently, they did not belong to the original publication from 1858. Further research focused on an analysis of the characteristics and quality of the paper. The results showed that the prints at the National Museum were made on laid paper that is porous, and for this reason a full colourist composition can be seen on the back of the print. Having analyzed the colour register and characteristics of the *bokashi* technique in the following works: "The Plum Garden in Kameido", "The Clay Stove near the Hashiba Ferry", "The Zojo Pagoda", "The Fudo Waterfall", "Shiba – Atago Hill", "The Benten Shrine" and " The Tanabata Festival" it was concluded that the respective graphic prints by Hiroshige belong to the series "One Hundred Famous Views of Edo" published by the *Uo-ya Eikichi* publishing house in 1918, on the occasion of the 60th anniversary of the artist's death. The colour key did not only comprise the colours that were applied but also those that were missing, which is one of the elements that confirmed this information. Further confirmation came after having analyzed the back of the prints, which showed that the colour had been printed in an identical manner, by zigzag strokes of *baren*. In addition to this, the graphic prints in the National Museum were marked with the stamp of the *Uo-ya Eikichi* publishing house along the left margin. Finally, a comparative factographic analysis of the matrices with the publication from 1918 and also with the one from 1858 proved that the prints in the National Museum were printed from the original plates and that the linear composition, one of the principal qualities of Hiroshige's work, is authentic.

The research on the fourteen graphic prints from the series "One Hundred Famous Views of Edo" has eliminated concerns in the National Museum of possible forgery and has proved that these prints belong to the reprinted, so-called "second" edition published by the *Uo-ya Eikichi* publishing house in 1918. Even though they were produced more recently, these works in the Graphics Cabinet of the National Museum are in keeping with the traditional qualities and values of Japanese *ukiyo-e* art, thanks to which a large part of Hiroshige's authentic style and expression have been preserved.

Сл. 1 У. Хирошиге, Водопад Фудо код Ођија, изд. Уоја Еикићи, 1857.

Pict. 1 Utagawa Hiroshige, The Fudo Waterfall at Ojai, ed. Uo-ya Eikichi, 1857

Сл. 2 У. Хирошиге, Водопад Фудо код Ођија, Уоја Еикићи, 1918., Народни музеј, И. стр. гр. 835 (полеђина)

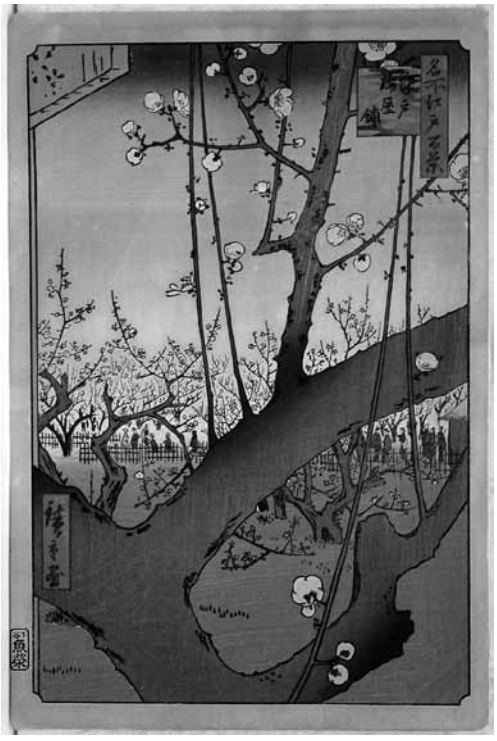
Pict. 2 Utagawa Hiroshige, The Fudo Waterfall at Ojai, ed. Uo-ya Eikichi, 1918, National Museum, Inventory of Foreign Prints 835 (back of print)

Сл. 3 У. Хирошиге, Водопад Фудо код Ођија, изд. Уоја Еикићи, 1918., Народни музеј, И. стр. гр. 835

Pict. 3 Utagawa Hiroshige, The Fudo Waterfall at Ojai, ed. Uo-ya Eikichi, 1918, National Museum, Inventory of Foreign Prints 835

Сл. 4 У. Хирошиге, Камеидо, башта са шљивама, изд. Уоја Еикићи, 1858.

Pict. 4 Utagawa Hiroshige, The Plum Garden at Kameido, ed. Uo-ya Eikichi, 1858



Сл. 5 У. Хирошиге, Камеидо, башта са шљивама, изд. Уоја Еикићи, 1918., Народни музеј, И. стр. гр. 839

Pict. 5 Utagawa Hiroshige, The Plum Garden at Kameido, ed. Uo-ya Eikichi, 1918, National Museum, Inventory of Foreign Prints 839

Сл. 6 У. Хирошиге, Камеидо, башта са шљивама, изд. Уоја Еикићи, 1918., Народни музеј, И. стр. гр. 839 (полеђина)

Pict. 6 Utagawa Hiroshige, The Plum Garden at Kameido, ed. Uo-ya Eikichi, 1918, National Museum, Inventory of Foreign Prints 839 (back of print)

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 27-299.92"17" ;
821.163.41.09"17/18" ;
27-567(=163.41)(569.4)(091) ;
73/76.046.3"17/18"

ИД 176374540

Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ
Филозофски факултет Универзитета у Београду

ДУХОВНО ХОДОЧАШЋЕ И „ОПИСАНИЈЕ ЈЕРУСАЛИМА“ ХРИСТОФОРА ЏЕФАРОВИЋА

Сажетак: Проскинитариони се обично тумаче као приручници за ходочашће по Јерусалиму и Светој земљи и сагледавају у оквиру поклоничког путописног жанра. Остало је неуочено да они не исказују само идеју о телесном, него и о духовном ходочашћу. Оваква намена проскинитариона, сходно схватањима мнемоничке праксе, довела је до њиховог илустровања, а она се још доследније исказује са појавом штампаних издања. Бакрорезна књига Христофора Џефаровића *Описаније Јерусалима*, објављена у Бечу 1748, представља једну од преломних етапа у развоју овог жанра. Џефаровић, доследно идеји духовног ходочашћа, уобличава специфичну вербално/визуелну структуру књиге, која ће постати узор већини потоњих издања све до првих деценија 19. века.

Кључне речи: духовно ходочашће, проскинитариони, Јерусалим, Симеон Симеоновић, Христофор Џефаровић, Описаније Јеруслима

Идеја о духовном ходочашћу уобличена је већ у средњовековној хришћанској култури, а у основи се заснивала на схватању да је телесно путовање на поклоњење местима Свете земље могуће заменити путовањем у срцу. За потребе оваквог *peregrinatio in stabilitate* у крилу католичке цркве се већ у позном средњем веку конституишу посебни приручници намењени менталном мапирању ходочасничког сакралног простора Свете земље.[1] Развијају се из фрањевачких ходочасничких при-

1 Овакви приручници могу се поделити у две, међусобно повезане групе: *приручници за духовна ходочашћа ка Светој земљи,* и *приручници за духовна ходочашћа по Светој земљи*. Други тип приручника био је знатно бројнији: Th. Renna, *Jerusalem in Late Medieval Itineraria*, Pilgrims and Travelers to the Holy Land, Studies in Jewish Civilization 7 (1994), 119-127. За један од приручника прве групе: D. K. Connolly, *Imagined Pilgrimage in the Itinerery of Matthew Paris*, The Art Bulletin, Vol. 81, No. 4 (1999), 598-622. За један од приручника друге групе: K. M. Rudy, *A Guide to Mental Pilgrimage: Paris, Bibliotheque*

ручника насталих убрзо пошто је овај ред 1345. постао привилеговани чувар Латинског кварта у Јерусалиму. Спроводећи добијене привилегије у праксу фрањевци започињу са организованим вођењем католичких поклоника по светим местима, формирајући тиме нормирану сакралну топографију на основу које се уобличавају рукописани приручници, прво за телесна, а потом и духовна ходочашћа. Једним од најстаријих сачуваних приручника овог другог типа сматра се рукопис фрањевачког самостана у Мајнцу, преписан током седамдесетих година 15. века.[2] У раном новом веку, након појаве штампе, овакви приручници постају бројнији и заузимају све важније место у приватној побожности.[3]

Сличан процес се одвијао и у оквиру православних водича за путовање у Свету земљу, такозваних проскинитариона (προσκυνητάριον). Настанак овог типа рукописаних књига се, на основу сачуваних примерака, може пратити од 17. века, мада је њихово уобличавање започело раније. Биле су то књижице џепног формата, стандардног садржаја и илустрација.[4] Обично су их преписивали ходочасници током боравка у Јерусалиму и Светој земљи, додајући им при том лична запажања и белешке. Такав је, примера ради *Проскинитарион* Гаврила Тадића из Сарајева, настао у Јерусалиму 1661/2, где се и данас налази.[5] Потоњи истраживачи су више пажње поклањали личним путописним белешкама, док су проскинитариони скоро по правилу остајали запостављани. То је временом створило утисак о њима као о секундарном делу ходочасничког путописног жанра.[6] Угледу овог жанра у ширим читалачким круговима допринела је штампа. Од последњих деценија 15. века, када се појављују

---

de L'Arsenal Ms. 212, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 63, H. 4 (2000), 409-515. О ширим оквирима медитативне мнемоничке праксе везане за ходочашће у Јерусалим и Свету земљу током позног средњег века, а посебно оним фрањевачким: N. K. Yoshikawa, *Margery Kempe's Meditations: The Context of Medieval Devotional Literature, Liturgy and Iconography*, University of Wales Press 2007, пос. 1-25.

2 Рукопис је касније доспео у: Bibliotéque de L'Arsenal, Paris, Ms. 212. За његово датовање, обраду и тумачење: K. M. Rudy, *A Guide to Mental Pilgrimage*, 496-497.

3 О каснијем трансформисању духовног ходичашћа: C. Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Bigining to 1600*, Oxford University Press 2005, 371-376.

4 О грчким илустрованим проскинитарионима: Σ. N. Καδάς, *Οι Αγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια 17ου-18 ου αι*, Αθήνα 1998, 9-34, са старијом литературом. За шире оквире ове проблематике на простору Балкана: С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, София 1996, пос. 211-229.

5 Рукопис припада раној групи илустрованих проскинитариона: М. Харисијадес, *Гаврило Тадић, Поклоњенија частноја гроба и светих мест во светом граде Јерусалиме*, Књижевна историја, год. XIX , бр. 73/74 (1986), 113-132; Д. Давидов, *Срби и Јерусалим*, 163-167.

6 Илустративан пример је потоња трансформација рукописа раковачког јеромонаха Силвестра Поповића у путопис, мада је његов други део обухватао проскинитарион који је са грчког на бугарски језик превео хаџи Висарион из Брезена: Св. Матић, *Силвестар Поповић путописац 18. века*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. III (1930), 30-38, пос. 30.

први штампани ходочаснички путописи у Јерусалим и Свету земљу, њихова популарност у ширим европским оквирима непрестано расте.[7] У каснијој поклоничкој култури долази до све наглашенијег истицања субјективног чина ходочашћа, што постепено доводи по појаве посебне аутобиографске путописне ходочасничке литературе.[8]

Ходочасништву и ходочасничкој литератури посвећено је доста пажње и у православним срединама.[9] У овим оквирима кретала су се и изучавања проскинитариона, којима се увек изнова замера да нису оригинални и да понављају познате стереотипе. Није уочено да је управо оваква структура проскинитариона била промишљено нормирана, и да се великим делом заснивала на идеји о духовном ходочашћу. Њихово повезивање са путописним белешкама почивало је на чињеници да за поклонике Свете земље није постојала разлика између телесног и духовног ходочашћа. Она су се чврсто прожимала, а крајњи исход су биле молитве на светим местима. Овакво схватање се уобличава већ у почетку ходочасничких путовања у Свету земљу, а није се променило ни у потоњим временима.[10] У том смислу могуће је указати на двојну структуру ових рукописа, променљиву - личну, и сталну – општу, од којих је свака имала властите путеве развитка. То поткрепљује чињеница да су они у рукописима обично раздвојени, а да се појављују и рукописи

7 За детаљну анализу овог феномена у култури раног новог века: C. Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Bigining to 1600*, 310-324; F. Th. Noonan, *The Road to Jerusalem: Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery*, University of Pennsylvania Press 2007.

8 О ауторској субјективности путописног ходочасничког жанра: S. Coleman, *Pilgim Voices: Authoring Christian Pilgrimage*, Pilgrim Voices: Narrative and Authorship in Christian Pilgrimage, Ed. by S. Coleman, J. Elsne, New York 2003, 1-16; A. Petsalis-Diomidis, *Narratives of Transformation: Pilgrimage Patterns and Authorial Self-Presentation in Three Pilgrimage Texts*, Pilgrim Voices: Narrative and Authorship in Christian Pilgrimage, Ed. by S. Coleman, J. Elsne, New York 2003, 84-107; G. Bowman, *Pilgrim Narratives of Jerusalem and Holy Lend: A Study in Ideological Distortion*, Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage, Ed. by A. Morinis, London 1992, 149-168.

9 У српској средини овој проблематици највише пажње је посветио Томислав Јовановић. За референтне радове: Т. Јовановић, *Путопис Јеротеја Рачанина*, Браничево, књ. XL (1994), 62-99; Исти, *Рајићево Мореплаваније као тип путописа*, Јован Рајић – Живот и дело, ур. М. Фрајнд, Београд 1997, 177-187; Исти, *Никола Јерусалимац, Повест о јерусалимским црквама и пустињским местима*, Стара српска књижевност, прир. и прев. Т. Јовановић, Београд, Крагујевац 2000, 121-124; Исти, *Лаврентије Хиландарац, Пут од Хиландара до Јерусалима*, Стара српска књижевност, 190-194; Исти, *Арсеније III Чарнојевић, Путовање у Јерусалим*, Стара српска књижевност, 214-218; Исти, *Јеротеј Рачанин, Путовање ка граду Јерусалиму*, Стара српска књижевност, 219-247; Исти, *О путопису „Путовање ка граду Јеруслиму" Јеротеја Рачанина*, Рачански зборник, књ. 6 (2001), 71-72; Исти, *Бугарска у старој српској поклоничкој прози*, Balcanica, књ. 35 (2004), 159-169. За хрестоматију превода на савремени језик: Т. Јовановић, *Света земља у српској књижевности од XIII до краја XVIII века*, Београд 2007. За синтетички преглед српских ваза са Јерусалимом: Д. Давидов, *Срби и Јерусалим*, Београд 2007.

10 J. Vilkinson, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster 1977, 33. и даље; С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, 57. и даље.

који садрже један од ових делова. Број проскинитариона који обухватају само општи – стални део, са описом светих места Јерусалима и Свете земље, није био мали. Они се уобличавају у Јерусалиму, а потом се преписивањем шире у остале области православног света, где добијају другачију намену. Прекретницу у стандардизовању и популаризовању овог типа проскинитариона одиграла је појава штампаних издања. Током друге половине 18. века њихов број се непрестано повећава, тако да се старе рукописане форме постепено повлаче и нестају.

***

У процесу трансформације проскинитариона посебно место припада *Описанију свјатаго божијеі града Јерусалима* Христофора Џефаровића.[11] Јерусалимски патријарх Хризант је две деценије пре овог издања штампао два проскинитариона намењена ходочасницима[12] Подухват угледног и утицајног патријарха наговестио је промене у структури и намени проскинитариона. Објављивање Џефаровићевог *Описанија Јерусалима* представљало је његов наставак, али и почетак новог, знатно опширнијег и промишљенијег подухвата. Број издања и превода, као ни тиражи, нису још увек ни приближно познати, али на основу онога што се већ зна довољно је да се закључи да је *Описаније Јерусалима* у оквиру православног света било једна од најпопуларнијих верских књига 18. века.

Прво српско издање појавило се у Бечу крајем 1748. трудом јерусалимског архимандрита Симеона Симеоновића, чувара Христовог гроба, а уз благослов тадашњег карловачког митрополита Исаије Антоновића.[13] (**Сл. 1**) О томе говори текст насловне стране: „Описаније Свјатаго Божија Града Јерусалима, Цркве живоноснаго Гроба Господња, и прочих Свјатих мјест, в них же по свидјетелству свјатих Евангелистов от Рождества до Вознесенија Христова многаја ко Спасенију Человјеческому содјејашсја, Преосвјашчењејши и Словесњејши, Господин, Господин, Исаија Антонович, Православни Архиепископ и Митрополит Всего в државе Вишнаго и Всеславњејшаго дома Аустријскаго обретајушчагосја

11 А. Младеновић, *Неке филолошке напомене уз текстове на бакрорезима Христофора Џефаровића*, Српска графика XVIII века, ур. Д. Давидов, Београд 1986, 181-183.

12 E. Legrand, *Bibliographie Hellénique ou description raisonée des ouvrages publiés des Grecs au dix-huitième siècle*, I, Paris 1918, 212.

13 За опис издања: Исто, I, 415-416; Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, Београд 1964, 39-41, бр. 26. Књигом се највише бавио Динко Давидов. Он је у два наврата објавио и њено репринт издање: *Описаније Јерусалима*, изрезао у бакру Христофор Жефаровић 1748, прир. др Д. Давидов, Нови Сад 1973. (Уводна студија навођена је као: Д. Давидов, *Описаније Јерусалима*, Нови Сад 1973); Исти, *Срби и Јерусалим*, 271-319. Уп.: Исти, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 115-116, 153-156, 270-272, 290-295, са исцрпним пописом старије литературе. За друго репринт издање: Хр. Дерменджиев: *Описание на Ерусалим*, София 1986, са предговором приређивача.

Сербо Славенскаго и Валахијскаго Народа, и их Цесар: Кралев: Величанства Дјејствителниј дворниј Совјетник, на понизњејше прошениje честњејшаго Господина Симеона Симеоновића архимандрита јерусалимскаго, во јеже желајушчих ради слишати, читати и разумјети, типом издати и в народ отпушчатисе Благословљает. В Виене. 1748го Ноемврија 30. Настојанијем, Јеродијакона Хрс. Жефаровића, Или. рас. обшч. Зографа."[14] Симеон Симеоновић је био Цинцар из Мосхопоља, где му је отац био свештеник.[15] Обично се помиње као архимандрит Симеон, а презиме му је наведено у наслову првог издања *Описанија Јерусалима*, и то у србизираној форми Симеоновић. До Џефаровићевог познанства са Симеоновићем дошло је током 1745. и 1746, у време његовог боравка у Јерусалиму. Из путописа раковачког јеромонаха Силвестра Поповића зна се да је Џефаровић кренуо на поклоњење у Свету земљу у јулу 1745, али о његовом боравку у Јерусалиму нема поузданих писаних извора. О томе посредно говоре Џефаровићеви потоњи радови, па између осталог и *Описаније Јерусалима*.[16] Припрема за бакрорезно издање књиге започела је по Џефаровићевом повратку у Беч, а са подухватом је свакако био упознат избегли пећки патријарх Арсеније IV Јовановић, чија се резиденција тада налазила у Карловцима. Након његове изненадне смрти за новог архиепископа је 17/28. августа 1748. изабран арадски епископ Исаија Антоновић, који је дао формални благослов за штампање књиге.

Трудом архимандрита Симеоновића наредне године је објављено грчко издање, о трошку храма Христовог гроба и са благословом јерусалимског патријарха Партенија.[17] На другом листу књиге појављују се похвални епиграми патријарху Партенију и архимандриту Симеону, које је на старогрчком језику спевао Јован Младеновић. Остали део књиге писан је на новогрчком језику. Текст и визуелне представе блиски су

---

14 За превод текста на савремени језик: Т. Јовановић, *Жефаровићев Опис Јерусалима*, Источник, год. 5, бр. 19/20 (1996), 32-44. Прештампано у: Исти, *Света земља у српској књижевности од XIII до краја XVIII века*, 221-234.

15 Из натписа на бакрорезу Христов силазак у Ад, који је по његовој наруџбини извео Христофор Џефаровић 1751, сазнаје се да му се отац звао Константин, а браћа Петар и Михаило: D. Papastratos, *Paper Icons. Greek Ortodox Religious Engravings 1665-1899*, I, Athens 1990, 81, No. 45. Уп.: Исто, II, 594. За раније тумачење порекла архимандрита Симеона: Уп.: Б. Ковачевић, *Неколико прилога библиографији - I. Стари српски вођ кроз Јерусалим*, 21.

16 Силвестар Поповић помиње Џефаровића последњи пут у Солуну. Изгледа да се Џефаровић након тога издвојио из групе и самостално наставио путовање у Свету земљу: Св. Матић, *Силвестар Поповић путописац 18. века*, 30-38. О Џефаровићевом боравку у Јерусалиму: Д. Давидов, *Описаније Јерусалима*, 35-40; Исти, *Срби и Јерусалим*, 229-244.

17 За опис издања: E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, I, 370-371; Е. А. Тахиаос, *Једно мало познато дело Христофора Жефаровића, Прилог историји грчко-српских културних односа*, Историјски часопис САНУ, XIV-XV (1965), 347-360; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 295, бр. 68, сл. 99-100.

српском издању, али се не поклапају у потпуности, тако да књига има педесет шест страница, три више од *Описанија Јерусалима*. Након тога је објављено паралелно грчко-турско издање, штампано грчким словима,[18] што показује да је књига била намењена читалачкој публици не само у Хабзбуршкој монархији, него и оној у пространим областима Османског царства. Међу читалачком публиком словенских етнија *Описаније Јерусалима* је доживело велику популарност, па је током наредних година књига доштампавана.[19] Поновним трудом Симеона Симеоновића, који је у међувремену постао митрополит Птоломеиде, њено друго издање се појавило 27. августа 1781.[20] Том приликом старе бакрорезне плоче су поново отиснуте, а измењене су само три стране, насловна, пета и педесет трећа. Са насловне стране уклоњено је име одавно преминулог Христофора Џефаровића, а име упокојеног карловачког митрополита Исаије Антоновића је замењено именом тада-шњег митрополита Мојсеја Путника. На петој и педесет трећој страни уклоњена је стара и наведена нова Симеоновићева титула. Друго грчко издање штампано је у Бечу 1769, залагањем Симеона Симеоновића и благословом јерусалимског патријарха Партенија.[21] Треће издање је објављено у Лајпцигу 1780. Џефаровићеве бакрорезне плоче коришћене су и при објављивању *Проскинитариона* који је 1787. штампао бечки издавач Јозеф Баумајстер (Iosseppos Baumeister).[22] Оне су у већој, или мањој мери послужиле као основа грчким издањима проскинитариона штампаним

18 Снимак грчко-турског издања налази су у Архиву САНУ у Београду. За опис књиге: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 40; Б. Ковачевић, *Prolegomena Zepharia-na (Грчко-турско Описаније Јерусалима са Жефаровићевим гравирама),* Зборник Матице српске за књижевност и језик, год. 20, св. 2 (1972), 236-239. Намена овог издања и његови читалаоци свакако заслужују посебна истраживања, али она излазе из оквира нашег рада. О односу муслиманског становништва према јерусалимским хришћанским светим местима, која су често зависила од њихове „добре воље“: O. Peri, *Christianity Under Islam in Jerusalem: The Question of the Holy Sites in Early Ottoman Times*, Leiden 2001, 76-77. и даље.

19 С обзиром на то да су у поједине примерке *Описанија Јерусалима* укоричени каснији бакрорези, рађени за грчко издање, изнета је претпоставка да је оно завршенао 1752, а не 1748: Б. Ковачевић, *Неколико прилога библиографији - I. Стари српски вођ кроз Јерусалим: кад је изишло прво издање „Описанија Јерусалима“?*, Библиотекар, год. VI, бр. 1 (1954), 17-22. Већина истраживача сматра да је реч о каснијим отисцима књиге: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 39-40; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 153-154.

20 За опис издања: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 156, бр. 159. О његовој популарности: С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, 220-222; М. Паул, *Циркулација једне српске књиге из 1781. године у румунским земљама*, Библиотекар, год. 23, бр. 2 (1971), 149-155.

21 Један примерак овог издања поседује Центар за Славяно-византийски проучавания „проф. Иван Дуйчев“ у Софији, инв. No.17290/1991г. Опис издања дала је Благовест Иванова у каталошкој публикацији: *Поклоници по светите места*, Сливен 2002, 41.

22 За опис издања: A. Lazaridou, *Proskynetarion to the Holy City of Jerusalem, Vienna 1787*, Post-Byzantium: The Greek Renaissance 15th – 18th Century Treasures from the Byzantine and Christian Museums, Athens, Athens 2002, 208-209, No. 54.

све до почетка наредног века. У процењивању популарности и утицаја Џефаровићевог *Описанија Јерусалима* неопходно је имати на уму и то да је оно у Русији између 1778. и 1847. прештампано шест пута као додатак књизи *Путешествие к святым местам* Василија Григоровича Барског (В. Григоревич Барский).[23] Током 1836. појаво се и руски превод архиепископа Таворског.[24]

Издања објављена настојањем Симеона Симеоновића, од кога су три била на различитим језицима, српском, грчком и турском, показују да његове амбиције у уобличавању и популарисању штампаних проскинитариона нису биле мале. Већина ранијих истраживача сматра да је дело било превасходно намењено поклоницима Свете земље, што у основи демантују количина штампаних примерака и њихова распрострањенст широм православног света. Да је Симеоновић имао на уму сложенију и другачију намену књиге потврђује његов предговор написан за потребе првог издања у коме се обраћа „Весем благочестивим читатељем".[25] Он показује да књига није била намењена само поклоницима који се спремају за „отход телесни", него и другима који се спремају за „отход умни". Идеја о ходочашћу досегнутом умом – „умом достизающе", још доследније је исказана у поговору, који се континуирано надовезује на завршетак текста.[26] Под „отходом умним" Симеоновић подразумева медитативно читање књиге.[27] Усмереност на читање и духовно ходочашће није подразумавала искључивање телесног ходочашћа и његове актере. Однос између духовног и телесног ходочашћа протумачен је прецизно и јасно у предговору и поговору *Описанија Јерусалима*. Телесном ходочашћу се даје предност, а духовно ходочашће је његова замена, или припрема за њега. Књига се штампа као утеха онима који нису у могућности да се подухвате телесног ходочашћа. Симеоновић се на крају поговора искрено нада де ће духовно ходочашће побудити у читаоцима жељу да пођу на телесно ходочашће.

Труд Симеона Симеоновића око овог замашног штампарског подухвата неопходно је сагледавати у оквиру шире стратегије Јерусалимске

---

23 *Пешеходца Василия Григоровича-Барского Плаки Албова, уроженца киевского, монаха антиохийского, путешествие к святым местам в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятое в 1723 и оконченное в 1747 г., им самим писанное*, С. Петербург 1785. Остала издања: Клинцы 1788; С. Петербург 1793, 1800, 1819; Москва 1847.

24 На податак је скренута пажња у: Св. Матић, *Силвестар Поповић путописац 18. века*, 31, бел. 8; С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, 212, бел. 182.

25 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)таго Б(о)жія Града Іерусаліма*, 4-5.

26 *Исто*, 51-53, пос. 53.

27 Ходочаснички списи, чија се типологија уобличава у касном средњем веку, могу се поделити на две основне групе: контемплативне и медитативе. Дела ове друге групе - медитативне, којој припадају и проскинитариони, усмерена су на описе светих места и догађаја који су се на њима збили: Th. Renna, *Jerusalem in Late Medieval Itineraria*, 19-127, пос. 124-125.

патријаршије започете већ у време патријарха Хризанта. *Описаније Јеруслима* је штампано благословом карловачког митрополита Исаије Антоновића, али свакако у договору са тадашњим јерусалимским патријархом Партенијем. У првом грчком издању, објављеном следеће године, благослов јерусалимског патријарха се и званично појављује на насловној страни књиге. Истицање Симеоновића у при план почивало је на његовом статусу чувара Христовог гроба. Била је то једна од престижних дужности у Јерусалиму. Помиње се од средњег века, а већ тада је било више чувара Христовог гроба. У време латинске доминације њу су вршили представници католичке цркве, који су чували кључеве Христовог гроба. Број чувара био је различит. У неким документима се помињу два, у другима пет, у трећима дванаест чувара, а сваком од њих поверавана је брига о неком од топоса храма. Касније су дужност чувара Христовог гроба вршили и представници других цркава.[28]

Штампањем водича по Јерусалиму и Светој земљи популаризована су телесна и духовна ходочашћа, од којих је Јерусалимска патријаршија имала конкретну корист, што се види и у *Описанију Јерусалима*. На завршетку књиге Симеоновић се поново обраћа читаоцима, подсећајући их да се сете јерусалимских светиња и пошаљу им прилог.[29] Веза између духовног ходочашћа и прилога сакралним топосима Свете земље била је већ одавно утврђена, тако да је Симеоновићева сугестија очекивана и оправдана.[30] На њу се веома пазило и у 18. веку, што потврђују многобројни тестаменти из тог времена са свих простора православног света. У прилозима намењеним светим местима Света земља и Јерусалим скоро увек су на првом месту. Уобичајено је и да сума новца одвајана за цркве и манастире Свете земље буде већа од суме намењене осталим светињама. Овај ентузијазам почивао је на веровању да су молитве у храмовима Јерусалима и Свете земље плодотворније од молитви на било ком другом светом месту.[31]

---

28 Дужност чувара Христовог гроба током османске владавине вршило је и пет чланова угледних муслиманских јерусалимских породица. Уп.: A. E. Millgram, *Jerusalim Curiosites*, Philadelphia 1990, 138. и даље, поглавље *The Moslem Custodians of the Church of the Holy Sepulchre*.

29 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)тагѡ Б(о)жїя Града Іерусалима*, 51-53, пос. 53.

30 Слична молба појављује се и у раније штампаним проскинитаринима јерусалимског патријарха Хризанта: E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, I, 212.

31 Популарисање идеје о духовном ходочашћу, као и оном телесном, надовезивало се на опрост грехова и опросна писама која су издавали јерусалимски патријарси. Опросна писма била су привилегија стварних ходочасника у Јерусалим и Свету земљу. И поред тога она су утицала на развој духовног ходочашћа. Веза између њих успоставља се знатно раније, већ на почетку уобличавања идеје о духовном ходочашћу. Уп.: K. M. Rudy, *A Guide to Mental Pilgrimage*, 494-496. О опросним писмима јерусалимских патријараха: D. Papastratos, *Paper Icons. Greek Ortodox Religious Engravings*, II, 559-574; Д. Давидов, *Срби и Јерусалим*, 209-212. Уп.: Б. Вуксан, *Опросна писма српских патријараха*, Balcanica, књ. 22 (1991), 259-270.

На примат Јеруслима и Свете земље, који су у сакралној топографији 18. века и даље заузимали централно место, указује чињеница да је у многим црквама за њих сакупљан прилог и „ношен тас“. Он је у Карловачкој митрополији ношен до 1749, када је одлуком патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте замењен „тасом“ намењеним сакупљању новца за вероисповедне школе. Одлука је прво ступила на снагу у Сремској епархији, а потом је уведена у остале помесне епархије Карловачке митрополије. Монасима Свете земље и даље су издаване дозволе за сакупљање прилога, све до 1770, када ступа на снагу *Реґуламент* царице Марије Терезије. Тридесет осмим чланом *Реґуламента* монасима страних манастира је забрањено сакупљање милостиње у Хабзбуршкој монархији. Према истом документу они су морали да продају све некретнине које су поседовали у Монархији.[32] Убрзо потом поданицима је забрањено да у тестаментима остављају прилоге намењене страним манастирима. Истовремено је пооштрен поступак издавања пасоша за одлазак на ходочашћа ван Хабзбуршке монархије. У Османском царству сличне забране нису доношене, што се одразило и на поклоничка путовања у Свету земљу. Штампање проскинитариона и уобличавање идеје о духовном ходочашћу, с друге стране, имало је и политичку позадину, важну за православну цркву у Јерусалиму, чија је моћ почела нагло да опада након стабилизовања односа Османског царства са католичким западноевропским монархијама.[33]

***

Описаније Јерусалима започиње кратким уводом посвећеним оснивању града у време „цара Мелхиседека“ и његовој потоњој судбини до 1517, када га осваја Сулејман Величанствени. Посебна пажња задржава се једино на палати старозаветног цара Давида у којој су спевани паслми.[34] Одмах потом се прелази на опис храма Христовог гроба, а након тога следе остале јерусалимске светиње. Текст се наставља описом сакралних топоса ван зидина Јерусалима, а потом и шире територије Свете земље. Организациона структура је заснована на топографском принципу у чије је средиште постављен храм Христовог гроба.[35] Овакав

32 Д. Руварац, *Синајски калуђери у Карловачкој митрополији*, Архив за историју Српске православне карловачке митрополије, II (1912), 52-56, пос. 56.

33 О све тежем положају Јерусалимске патријаршије средином 18. века: O. Peri, *Christianity Under Islam in Jerusalem*, 112-114. О сукобу православаца и католика око храма Христовог гроба: Ch. A. Frazee, *Catholics and Sultans: The Church and the Ottoman Empire 1453-1923*, Cambridge University Press 2006, 214-216.

34 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)таго Б(о)жія Града Іерусаліма*, 6-8.

35 За изглед храма: Исти, 2-7. Уп.: K. J. Konat, *The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem*, Speculum, Vol. 31, No. 1 (1956), 1-48; R. Ousterhout, *Rebuilding the Temple:*

ordo peregrinationis започиње да се формира током 12. века, али је уобличен после 1342, када је католичка црква прогласила фрањевачки ред званичним чуварем Христовог гроба. Фрањевачки ходочаснички итинерер светих места истиче у први план новозаветни Јерусалим, док се онај старозаветни потискује у други план. Ову тенденцију следиле су и друге цркве у Јерусалиму што је довело до промене старе топографије и њеног симболичног значења, а она се потом одразила и на структуру проскинитариона.[36] Мапирање Јерусалима и околне територије Свете земље сведено је на просторно неповезане топосе. То је типично средњовековно схватање сакралне топографије,[37] што показује да се основна структура *Ōписанија Јерусалима* ослања на давно утврђено наслеђе. Њихово уобличавање могуће је у рудиментном облику пратити од последње деценије 16. века, након 1587, када се формира урбана структура Јерусалима и његових хришћанских сакралних топоса под османском влашћу.[38] Током 17. века текст проскинитариона се све више стандардизује, а од средине истог века све редовније се повезује са визуелним представама.

Више није могуће поуздано утврдити којим рукописаним проскинитарионом и у којој мери су се аутори директно послужили. Џефаровић је знао грчки, па је оправдано претпоставити да је за потребе *Ōписаније Јерусалима* превео проскинитарион писан на овом језику, који је наредне године штампао. У овом послу је могао да му помогне Јован Младеновић чији се епиграми посвећени јерусалимском патријарху

Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre, The Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 48, No. 1 (1989), 66-78; Исти, *The Temple, the Sepulchre, and the Martyrion of the Savior*, Gesta, Vol. 29, No. 1 (1990), 44-53.

36 Први штампани католички водичи за Свету земљу, који се појављују већ крајем 15. века, заснивали су се на старом фрањевачком рукописаном прототипу. За текст и анализу једног таквог водича, објављеног у Венецији 1480.: J. Brefeld, *A Guidebook for the Jerusalem Pilgrimage in the Late Middle Ages: A case for computer-aided textual criticism*, Uitgeverij Verloren 1994, 137-149, изворни текст; 153. и даље, тумачење извора. О почецима уобличавања нове сакралне топографије Јерусалима, од времена првог крсташког похода: S. Schein, *Gateway to the Heavenly City: Crusader Jerusalem and the Catholic West (1099-1187)*, Ashgate 2005, 46-61. О потоњем утицају фрањеваца на његово уобличавање: B. Baert, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden, Boston 2004, пос. 183.

37 О коренима оваквог схватања сакралне топографије и његове визуелне представе: S. MacCormack, *Loca Sancta: The Organization of Sacred Topography in Late Antiquity*, The Blessings Pilgrimage, Ed. by R. Ousterhout, Urbana 1990, 7-40; Y. Tsafrir, *The Maps Used by Theodosius: On the Pilgrim Maps of the Holy Land and Jerusalem in the Sixth Century C. E.*, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 40 (1986), 129-145. За разлику између хришћанског и јеврејског схватања простора Свете земље: A. Demsky, *Holy City and Holy Lands as Viewed by Jews and Christians in the Byzantine Period: A Conceptual Approach to Sacred Space*, Sanctity of Time and Space in Tradition and Modernity, Ed. by A. Houtman, M. Poorthuis, J. Schwartz, Leiden 1998, 285-296.

38 O. Peri, *Law and Christian Holy Sites: Jerusalim and Its Vicinity in Early Ottoman Times*, Islamic Law and Society, Vol. 6, No. 1 (1999), 97-111; A. Arnon, *The Quarters of Jerusalim in the Ottoman Period*, Middle Eastern Studies, Vol. 28, No. 1 (1992), 1-65, пос. 20, са планом Јерусалима и топографијом светих места.

Партенију и архимандриту Симеону појављују на почетку грчког издања. Славистичке студије су разрешење овог проблема усмериле у другом правцу, пошавши од претпоставке да се Џефаровић користио неким од постојећих превода на словенске језике. Светозар Матић је приликом анализе рукописа раковачког јеромонаха Силвестра Поповића уочио да се његов средишњи део – *Проскинитарион*, у великој мери поклапа са *Описанијем Јерусалима*.[39] О овом тексту Поповић је забележио: „Проскинитарион. С греческаго дијалекта на болгарски јазик преведен свјашченојерејем хаџи Висарионом от Разлога из села Брезена, мноју же грешним хаџи Силвестром, јеромонахом раовачким, на славенски преписан. Во свјатом божием граде Јерусалиме, лета господња 1746.“[40] Свакако да је *Проскинитарион* Силвестра Поповића могао да буде познат Христофору Џефаровићу с обзиром на то да су се лично познавали из времена заједничког одласка на поклоњење у Свету земљу. Поповићев рукопис није био илустрован, и поред тога што се он бавио сликарством, па то доводи у питање његову везу са *Описанијем Јерусалима*. С друге стране, постојали су и други преписи проскинитариона, засновани на словенским преводима грчког изворника. На један такав илустровани рукопис скренуо је пажњу Светозар Матић. Реч је о *Проскинитариону* архимандрита Јосифа, уништеном приликом бомбардовања Народне библиотеке Србије, за који је Матић исто тако навео да се поклапа са *Описанијем Јерусалима*.[41] На основу ове тврдње потоњи истраживачи су закључили да су и Џефаровићеви бакрорези понављали стара ликовна решења.[42] Увид у сачуване рукописане проскинитарионе показује да се њихове илустрације не подударају са онима из *Описанија Јерусалима*, што доводи у питање и везу са рукописом архимандрита Јосифа. Томислав Јовановић је недавно указао да сличност текста *Описанија Јерусалима* са рукописаним *Проскинитарионом* Јована Дамјановића, насталог 1729.[43] Ни овај рукопис није био илустрован, што поново поставља питање порекла Џефаровићевих визуелних представа. У сваком случају, остаје чињеница,

39 Рукопис је уништен током Другог светског рата, приликом бомбардовања Народне библиотеке Србије, где се чувао под бројем 1017: С. Матић, *Силвестар Поповић путописац 18. века*, 31, 38.

40 *Исто*, 30; С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, 212-213.

41 Народна библиотека Србије, бр. 916, према старом инвентару. Рукопис је сажето описан у: С. Матић, *Још једно „Описаније Јеруслима“*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XIV, св. 1/2 (1934), 181. Уп.: Исти, *Силвестар Поповић путописац 18. века*, 38.

42 Матићева тврдња се односи само на текст. Он помиње да је *Проскинитарион* архимандрита Јосифа био илустрован, али о представама не говори, нити их упоређује са Џефаровићевим представама из *Описанија Јерусалима*: С. Матић, *Још једно „Описаније Јерусалима“*, 181; Исти, *Силвестар Поповић путописац 18. века*, 38. Негативно мишљење о визуелним представама исказао је први Петар Колендић, а на њега се ослања већина потоњих истраживача, усмеравајући пажњу на уметничке ликовне вредности. Уп.: Д. Давидов, *Описаније Јерусалима*, 48-49.

43 Т. Јовановић, *Света земља у српској књижевности*, 31, 201-212.

да је могуће указати на низ сличности *Описанија Јерусалима* са старијим рукописаним проскинитарионима, али не и на директне аналогије.

Симеон Симеоновић се послужио неким рукописаним проскинитарионом, који су у то време већ добили стандардизовану форму, али му својим предговором и поговором осмишљава нову намену. Чињеница да се потписао на крају текста говори да се сматрао његовим аутором. Штампани текст је писан на рускословенском, са извесним елементима српскословенског и српског народног језика, што наводи на помисао да га је Џефаровић у целини превео са грчког, при чему се могао послужити већ постојећим преводима. И у уобличавању вербално/визуелне структуре књиге Симеоновић је имао знатног удела. Џефаровићеве визуелне представе су изведене по угледу на рукописане проскинитарионе, али се уочавају и јасне разлике. Цртежи у рукописаним проскинитарионима усмерени су на схематизоване представе светих места, пре свега храмова и манастира. Био је то одраз старих и одавно формулисаних схватања ходочасничке меморијске праксе према којој се *locus sanctus* визуелно формулише као схематизовани архитектонски пиктограм. На такав начин репрезентован је чак и храм Христовог гроба.[44] Карактеристичан пример је *Проскинитарион* Данила Физикуса из атинског Византијског музеја, датован у последње деценије 17. века.[45] Људски лик се ретко појављује, и то углавном у каснијим рукописима из прве половине 18. века. Илустративни примери су *Проскинитарион* из атинског Византијског музеја датован у 18. век,[46] као и *Проскинитарион* из библиотеке петроградске Академије наука, настао 1743.[47]

Поређење са рукописаним проскинитарионима показује да је вербално/визуелна структура *Описанија Јерусалима*, и поред ослањања на традицију, знатно осмишљенија. Она је уобличена у форму дескриптивног меморијског наратива у коме се догађај чврсто повезује са местом збивања. У књизи се увек изнова инсистира на вези између места и догађаја, а она се успоставља и даље развија посредством сећања. Указивање на место буди сећања на догађај који се на њему збио. Место је иницирајући носилац сећања на догађај. Детаљан опис места требало би да читаоцу створи осећај да се налази пред њим, што је привидно

44 На ову праксу је често указивано. Од новијих радова о овој проблематици: J. Ousterhout, *Architecture as Relic and Constuction of Santicity: The Stones of the Holy Sepulchre*, The Journals of the Society of Architectural Historians, Vol. 62, No. 1 (2003), пос. 5.

45 Σ. Ν. Καδάς, *Οι Αγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια 17ου-18 ου αι*, 37-49: A. Lazaridou, *Physican Daniel: Proskynetarion to the Holy City of Jerusalem, Late 17th Century*, Post-Byzantium: The Greek Renaissance 15th – 18th Century Treasures from the Byzantine and Christian Museums, Athens, Athens 2002, 204-205, No. 52.

46 Σ. Ν. Καδάς, *Οι Αγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια*, 163-176.

47 *Исто*, 191-203.

изједначавало „телесно“ и „духовно“ ходочашће. Опис топоса заснован је на двојној вербално/визуелној структури. Вербални опис прати визуелна представа, што у свести читаоца олакшава стварање менталне слике о месту/догађају. Они заједно стварају вербално/визуелну структуру која уобличава менталну слику о месту/догађају као сакралном топосу. У овој двојној вербално/визуелној структури књиге предност се, ипак, даје слици.[48]

Овакав однос није постојао у ранијим рукописима. И они су засновани на вербално/визуелној структури, али основни носилац садржаја није слика него текст, у коме након дескрипције места следи наратив догађаја. Визуелна представа постављена поред њих је по правилу схематизована слика грађевине. Током друге половине 17. века наратив се скраћује, или структура визуелне представе остаје иста. Карактеристични примери су проскинитариони Данила Физикуса сачувани у атинском Византијском музеју, римској Националној библиотеци и светогорском манастиру Дохијару, у чијој се библиотеци чувају два различита примерка. У овом проскинитарионима се појављују квалитетни колорисани цртежи, али су и даље по правилу усмерени на схематизовану представу места. Догађаји који су се одиграли на тим местима нису приказани на илустрацијама, па чак ни у *Проскинитариону* из атинског Византијског музеја, коме је Данило посветио највише пажње.[49] (**Сл. 2,3**) На основама сличних схватања структурирана је већина сачуваних рукописаних проскинитариона из 17, па и оних са почетка 18. века. Један од раних примера је *Проскинитарион* Гаврила Тадића. У овом рукопису је више пажње посвећено само пиктограмима најзначајнијих јерусалимских топоса. Од старозаветних топоса то је Давидова палата, а од новозаветних храм Христовог гроба. (**Сл. 4,5**) Они су већи и разрађенији, али се њихове структура не разликује од осталих визуелних представа.

Свест о могућности визуелног повезивања места и догађаја доследније се прихвата тек у проскинитарионима из првих деценија 18. вака. *Проскинитарион* из Баварске државне библиотеке у Минхену (gr. 346), из 1634, по много чему је усамљен пример који се не уклапа у опште токове.[50] Карактеристичан каснији пример је *Проскинитарион* сачуван у

48 Пораст значаја слике и истицање догађаја испред места у уобличавању нововековне меморијске сакралне топографије Јерусалима и Свете земље огледа се у све већој популарности такозваних „Јерусалима“, које ходочасници доносе са поклоничких путовања. Већина сачуваних примера потиче из 18. и 19. века, али је уобличавање идеје могуће пратити у ранијем периоду. Илустративан пример је представа Јерусалима у зидном сликарству манастира Пива, из 1606: С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557-1614)*, Нови Сад 1965, 104-105. О „Јерусалимима“ као мнемоничким визуелним структурама: Д. Давидов, *Срби и Јерусалим*,

49 Σ. Ν. Καδάς, *Οι Αγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια*, 37-50.

50 *Исто*, 155-162.

библиотеци светогорске Велике Лавре.[51] У овом рукопису, насталом 1732, у представе места сакралних топоса укључене су композиције са сценама догађаја везаних за њих. Тако се поред представа витлејемског храма Благовештења појављују Благовести, а поред представа јерусалимског храма Христовог гроба Распеће и Полагање у гроб. (**Сл. 6.7**) Пораст значаја илустрација и промена њихове идејне структуре у рукописаним проскинитарионима била је позната Симеону Симеоновићу. У сваком случају, он од Џефаровића није захтевао да понови представе из рукописаних проскинитариона, већ да по њиховом „подобију" направи нове, које би више одговарале мнемоничкој намени књиге.[52] Ова чињеница је од примарне важности за разумевање вербално/визуелне структуре *Описанија Јерусалима* и његове намене.

Промишљању односа између места и догађаја Џефаровић посвећује знатно више пажње од својих претходника. Он се свесно ослања на традиционални ликовни језик рукописаних проскинитариона, али у представе уноси низ новости прихваћених посредством угледања на западноевропске узоре.[53] Нека од композиционих решења, како је недавно уочено, ослањају се на *Библију Ектипу* Кристофа Вајгла (Christoph Weigel).[54] Уочавање ове везе није од мале важности. Амблематска структура ове илустроване *Библије* указује на сложеност односа текста и слике у *Описанију Јерусалима*. Ни ове узоре, међутим, Џефаровић не преузима дословно, него их прилагођава специфичним потребама уобличавања меморијских визуелних пиктограма на којима се *loca sancta* представља као место/догађај. Развијајући даље визуелну традицију проскинитариона, Џефаровић у архитектонске представе светих места укључује слике догађаја који су се у њима одвијали.

Овакво формулисање представа среће се у старим ходочасничким приручницима јерусалимских фрањеваца. У њима се већ од позног средњег века уобличава истоветна мнемоничка визуелна структура заснована на повезивању места и догађаја, а један од раних сачуваних примера овакве праксе је већ поменути приручник за духовно ходочашће фрањевачког самостана у Мајнцу.[55] До ових старих знања Џефаровић је посегнуо посредно, преко плана Јерусалима, који је око 1723. извео

51 *Исто*, 123-133.

52 За опис визуелних представа: Д. Давидов, *Описаније Јерусалима*, 51-59.

53 С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, 218-220.

54 Од указаних аналогија најубедљивија је представа Аврамове жртве: Љ. Стошић, *Библија Ектипа и Жефаровићево „Описаније Јерусалима"*, Зборник Народног музеја у Београду, књ. 18, св. 2 (2007), 203-218, пос. сл. 1, 2.

55 K. M. Rudy, *A Guide to Mental Pilgrimage*, 297. и даље. Значај који се давао визуелним представама једна је од важних категорија за разликовање ходочасничких приручника намењених духовном путовању: Исто, 498-499.

бечки бакрорезац Франц Амброз Дител (Franz Ambros Dietel 1682-1730).[56] Бакрорез је настао трудом Георгија Трапезунтског, ученог ђака падованског универзитета, а благословом јерусалимског патријарха Хризанта и београдског митрополита Мојсеја Петровића, чиме се вишеструко нашао у жижи интересовања Симеона Симеоновића и Христофора Џефаровића. Већ летимично поређење Дителовог плана са визуелним представама *Описанија Јерусалима* показује њихову чврсту узајамну везу. Идеју о повезивању места и догађаја, формулисану на Дителовом плану, посебно његовом средишњем делу, Џефаровић је доследно разрадио у сложену вербално/визуелну структуру књиге.

Највише пажње у *Описанију Јерусалима* усмерено је према храму Христовог гроба и околном комплексу са Патријаршијом и манастиром старозаветног Аврама.[57] Храм Христовог гроба средишњи је сакрални топос Јерусалима, што је био основни разлог да му се посвети највише пажње, али свакако да је на то у извесној мери утицала и чињеница да је архимандрит Симеоновић вршио дужност чувара Христовог гроба. Опис храма је најсложенији што се огледа у Џефаровићевом структурирању представа у којима се стара мнемотехничка форма прилагођава новим схватањима. Његова пажња се и даље задржава на проблему представљања места – храма Христовог гроба. У старим рукописаним проскинитарионима, као што је рукопис Данила Физикуса из атинског Византијског музеја, визуелно је приказана спољашњост храма, док је све остало препуштано тексту.[58] **(Сл. 8)** У *Проскинитариону* из библиотеке манастира Велика Лавра су, поред визуелних представа храма, смештене композиције догађаја који су се збили на овом месту, попут Распећа и Полагања у гроб.[59] Исти тип представа појављује се и у Џефаровићевом *Описанију Јерусалима*, али су оне повезане у јединствену визуелну структуру као и на Дителовом плану Јерусалима. На првој од три представе појављује се храм Христовог гроба, стркуктуриран као поливалентна слика која омогућује да се истовремено ментално сагледа спољашњост и унутрашњост. У овом другом простору изгравиране су сцене Полагања у гроб, Васкрсења и Проналажења празног гроба.[60] Све

56 D. Papastratos, *Paper Icons. Greek Ortodox Religious Engravings*, II, 531-535.

57 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)тагѡ Б(о)жїя Града Іерусалїма*, 9-22. Усмереност на храм Христовог гроба била је карактеристична за целокупну поклоничку литературу: C. Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Bigining to 1600*, 313.

58 Σ. N. Καδάς, *Οι Αγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια*, 36.

59 *Исто*, 124, 126.

60 С позиције мнемоничке праксе лако се препознаје образац „куће сећања“ преузет у средњовековну *ars memorativa* из *Rhetorica ad Herennium*: M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press 2000, 7-9, 221. и даље, са коментарем на тумачење истог места у класичном делу Френсис Јејтс. Овакав тип представа распрострањен је у западноевропским илустрованим

три представе су везане за најсветије место храма – Христов гроб, али приказују различите догађаје, што читаоцу пружа могућност вишеслојног медитативног промишљања. (**Сл. 9**) На принципу повезивања места и догађаја засноване су и две преостале представе везане за сакралну топографију храма. Слика Васкрсења, примера ради, постављена је у оквиру кувуклије Христовог гроба. (**Сл. 10**)

И на осталим представама Џефаровић настоји да догађај и место визуелно повеже у исту меморијску слику. Сваки пут када је то било могуће он догађај представља унутар простора у коме се збио. За уобличавање сакралне меморијске топогафије било је то једно од основних и давно утврђених правила. У случају када догађај није било могуће приказати Џефаровић, као и његови претходници, приказује само место. Илустративан пример су представе јерусалимских манастира, смештене на две стране, само са натписом њихових имена.[61] (**Сл. 11**) Идејно истоветне представе могу се одавно пратити у старијим рукописима, а карактеристичан пример је *Проскинитарион* Давида Физикуса из атинског Византијског музеја.[62] (**Сл. 12**) Увођење оваквог типа представа у проскинитарионе, и њихов опстанак у Џефаровићевом *Описанију Јерусалима*, почивало је на одавно утврђеном мнемоничком схватању да су храмови и манастири „трезори сећања“.[63]

Остали део књиге, посебно онај посвећен светим местима изван Јерусалима, једноставније је структуриран. Вербално/визуелни опис већине топоса сведен је на неколико реченица и једну представу. Карактеристичан пример су представљање Назарета и Таворске горе, смештене на исту страницу.[64] Ова два топоса се обично појављују на истој страници и у старијим рукописаним проскинитарионима. У *Проскинитариону* Гаврила Тадића, примера ради, на једну страницу су смештени описи Капернаума, Назарета и Таворске горе. Капернаум је визуелно представљен схематизованим пиктограмом града, а Назарет и Таворска гора схематизиваним пиктограмима храма. (**Сл. 13**) У *Описанију Јерусалима* је однос текста и слике повезанији, а визуелне представе су сложеније. (**Сл. 14**) Страница започиње текстом: „Отуду далше, ест и Назарет, в немже било Благовешченије пресвјатој Богородици от архангела Гаврила. Ту воспитан бист и Христос по человечеству: того

рукописима позног средњег века, а његов утицај се може пратити и на ширим просторима православног света. Илустративан пример је *Хвалов рукопис*, са почетка 15. века. Уп.: Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 115-117, сл. 137.

61 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)таго Б(о)жія Града Іерусаліма*, 28, 29.

62 Σ. Ν. Καδάς, *Οι Αγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια*, 42, 42.

63 О слици сећања као серији грађевина, уобличеној већ код Августина: F. Yates, *The Art of Memory*, Harmondsworth, Middlesex 1969, 60.

64 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)таго Б(о)жія Града Іерусаліма*, 41.

ради и Наорej прозван Бист". Испод је визуелна представа насловљена: „Благовешченије Пресвјатој Богородици". На десној страни првог плана композиције су Благовести, док је на левој страни у позадини потпуно произвољна представа Назарета. Испод представе следи текст: „И мало далше ест Таворскаја гора, на неиже преобразисја Христос". Испод је представа насловљена: „Преображеније Христово". У средини је преображени Христ. Са стране су старозаветни пророци, а испод апостоли, који се управо буде. Текст се потом даље наставља реченицом: „И ту ближу к востоку ест Кана Галилејскаја, в неј же Христос сотворит первое чудо; претвори воду у вино." Представа Кане Галилејске налази се већ на наредној страни. Дакле, два топоса: Назарет и Таворска гора, и два догађаја: Благовести и Преображење, представљени су једном реченицом и једном представом.

Комуницирање са оваквом вербално/визуелном структуром књиге подразумевало је посебну вештину читања која се развија већ у средњовековној мнемоничкој пракси.[65] Она се заснивала на уверењу да се садржај лакше, брже и дуже меморише посредством визуелне слике.[66] У нововековној верској култури вербално/визуелна мнемотехника добила је посебан значај у оквиру популарних и приватних побожности усмерених на појединца, чији се успон може пратити већ од последњих деценија 16. и првих деценија 17. века. Слици се у оквирима ове праксе даје све већи значај, што се уочава и у структури Џефаровићевог *Описанија Јерусалима*. У католичкој посттридентској реформи оваква схватања утврдили су језути, а пре свих Јером Надал (Jerome Nadal 1507-1580) својим тротомним корупсом *Evangelicae Historiae Imagines* објављеним током 1594. и 1595. У њему је јеванђеоска историја, прилагођена годишњем току *Римскої мисала,* приказана у чврстој вербално/визуелној спрези, у чему су му издашно помогли перспективно изведени бакрорези браће Виерикс (Wierix).[67] Анализа римничког издања *Србљака*, како смо

65 S. Lewis, *Readings Images: Narrative Discourses and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press 1995. За шире оквире превасходно усмерене на проблеме читања ликовне представе: E. Sears, *„Reading" Images*, Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object, Ed. by E. Sears, T. K. Thomas, I. H. Forsyth, University of Michigan Press 2002, 1-7.

66 За општи преглед ове проблематике: M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press 1990; Иста, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge University Press 2000.

67 D. Spengler, *Die Ars Jesuitica der Gebrüder Wierix*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 57 (1966), 161-194; M Mauquou-Hendrickx, *Les Wierix illustrateurs de la Bible dite de Natalis*, Quaderno, Vol. 6 (1976), 60-63; T. Buser, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome*, The Art Bulletin, Vol. 58, No. 3 (1976), 424-433; M. J. Wadell, *The Evangelicae Historiae Imagines: The Designes and Their Artists*, Quaderno, Vol. 10 (1980), 279-291. О Лојолином схватању духовног ходочашћа, важном за уобличавање Надалових идеја: J. C. Olin, *The Idea of Pilgrimage in the Expirience of Ignatius Loyola*, Church History, Vol. 48, No. 4 (1979), 387-397.

указали у једној од ранијих студија, открива да је мнемоничка визуелно/вербална структура била примењивана и у култури Карловачке митрополије.[68] У овом делу она је заснована на модернијој меморијској форми примењене амблематике, док *Описаније Јерусалима* почива на традиционалнијој основи заснованој на старим схватањима о којима говори и Симеоновић у свом предговору. Вербално/визуелна структура у амблематици, примењеној амблематици и мнемоничкој литератури није била иста. Разликовала се по степену логичне повезаности између текста и слике. У амблематској литератури та веза није нужно логична, док је у мнемоничкој литератури она нужан предуслов.

Описаније Јерусалима је подељено на поглавља и тиме груписано у мање целине,[69] али оне немају посебну унутрашњу структуру, што је био чест случај са сличном католичком литературом намењеном духовном ходочашћу. Наиме, у католичкој цркви се већ током раног новог века уобличавају зборници духовног ходочашћа у Свету земљу у којима је ментално мапирање имагинарних медитативних путовања структурално организовано по тематици и подељено по годишњем циклусу, на месеце, недеље и дане.[70] *Описаније Јерусалима* задржава топографску структуру типичну за старе рукописане проскинитарионе а његови „divisiones“ и „compositio“, основни елементи успешне мнемоничке примене, могу се схватити као ментално мапирање простора једног духовног ходочашћа, које се увек може поновити читањем. Оно читаоцу није наметало посебне обавезе у медитативној организацији његовог личног времена, што је скоро типично за сличне књиге духовног ходочашћа католичке посттридентске приватне побожности. Читалац је могао да узме књигу у руку када се за то одлучи, а и ритам читања могао је сам да одреди. Једино што се претпостављало било је поштовање правила „умног читања“, а то је значило читати текст полагано, заустављати се истовремено на гледању слика, и размишљати о ономе што је прочитано и виђено. Од поштовања овог правила зависило је колико ће појединац имати користи

68 М. Тимотијевић, *Римничко издање Србљака и барокна примењена амблематика*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1-2 (2002), 87-98.

69 Џефаровићево *Описаније Јерусалима* у односу на *Проскинитарион* архимандрита Јосифа било је компактније и са мање поглавља. Уп.: С. Матић, *Још једно „Описаније Јерусалима“*, 181.

70 Један од раних примера је зборник кармелићанина Јана Пашка (Jan Pascha 1459-1539), објављен у Лувану 1563, који је обухватао 365 медитација, што значи по једно медитативно путовање за сваки дан у години: J. van Herwaarden, *Late-Medieval Religion and Expression of Faith: Pilgrimages to Jerusalim and Cult of the Passion and the Way of Cross*, Between Saint James and Erasmus: Studies in Late-medieval Religious Life: Devotions and Pilgrimages in the Netherlands, Amsterdam 2003, пос. 73; C. Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Bigining to 1600*, пос. 373. За раније католичке приручнике намењене духовном ходочашћу, у којима визуелну представу није пратио опис светог места, него текст молитве која се на њему читала: K. M. Rudy, *A Guide to Mental Pilgrimage*, 501. и даље.

од књиге. Њен вербално/визуелни садржај је само полазна основа за оживљавање сећања и размишљања о светим местима и догађајима који су се на њима збили. Оваква мнемотехника није захтевала начитаност, а посебно не ученост. Књигу је могао да чита и верник веома скромног образовања, што је била једна од олакшавајућих околности која је довела до њене популарности.[71] За читање вербално/визуелне информације представљене на појединoм листу није потребно више од минута, или два. Од читаоца се, међутим, не очекује да окрене лист и крене даље, него да се заустави, и да започне размишљање о догађајима који су се одвијали на представљеним светим местима. Исход овог духовног путовања зависио је више од његове побожности, него од учености.

Размишљање вазано за читање вербално/визуелне структуре *Описанија Јеруслима* мнемонички је усмеравано према Христу, његовом искупитељском животу и жртвовању, комеморативно отелотвореном превасходно у храму Христовог гроба, што открива већ пун наслов дела. На новозаветне основе духовног ходочашћа у Јерусалим усмерава и предговор Симеона Симеоновића, мада се оне у тексту сагледавају кроз ширу старозаветну сакралну топографију.[72] Иста усмереност на Христа и јеванђеоску историју присутна је и у *Проскинитариону* архимандрита Јосифа, који је на крају текста записао: „Сподоби ме, Боже и света Богородице получити милост и видети очима и поклонити се светим местам куде ест наш спаситељ ходио и страст поднио и муку заради нас грешних“.[73] Духовно ходочашће у Јерусалим, медитативно и меморативно усмерено на Христово искупитељско жртвовање, његово земаљско васкрсење и небеско вазнесење, симболично се везивало за идеју живота као ходочасничког пута према небеском Јерусалиму. На овај симболизам указује и Симеоновић у предговору и поговору *Описанију Јерусалима*. Укључивање у круг изабране „сионске деце“[74] већ за живота, било телесним, или духовним ходочашћем у земаљски Јерусалим, било је једна од поузданих припрема за потоње укључивање у небески Јерусалим.

Започето духовно путовање није морало да буде индивидуални чин, мада се медитирање у основи започиње у самоћи. На могућност заједничког имагинарног ходочасничког путовања указује већ наслов

71 О начину читања у 18. веку: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 18. века*, Београд 2006, 308-334, пос. 312-323.

72 (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)таго Б(о)жія Града Іерусаліма*, 4-5.

73 Запис је објављен у: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, II, Београд 1903, 64. бр. 2437. Са *Проскинитарионом* архимандрита Јосифа повезан је у: С. Матић, *Још једно „Описаније Јерусалима“*, 181.

74 За Симеоновићево тумачење појма „сионске деце“: (Х. Џефаровић), *Описаніє С(вя)таго Б(о)жія Града Іерусаліма*, 52.

Описанија Јеруслима, у ком се наводи да је књига штампана у име оних који је желе слушати, читати и разумети.[75] Ова формулација није нова, нити је везана за штампане проскинитарионе. Појављује се већ у рукописима из друге половине 17. века. Претходни истраживачи су, примера ради, уочили да се она јавља у једном од проскинитариона Данила Физикуса, не упуштајући се у њено тумачење.[76] Сличне формулације појављују се и у осталим проскинитарионима овог преписивача, чија делатност започиње шездесетих година 17. века, што показује да они нису били намењени поклоницима који се спремају на ходочашће у Јерусалим и Свету земљу, него читалачкој публици, и духовном ходочашћу. У једном од преписа проскинитариона Данило Физикус истиче корист од куповине рукописа, јер ће читалац у њему пронаћи многе драгоцености за властито спасење.[77]

Штампање књига су материјално обезбедили Симеон Симеоновић и Јерусалимска патријаршија. Прво српско издање је финансирао Симеоновић, док је прво грчко издање, како стоји у наслову, објављено средствима храма Христовог гроба, односно Јерусалимске патријаршије. На основу тога они су били носиоци издавачког права. Име Христофора Џефаровића се појављује на првом српском и првом грчком издању, објављеним пре његове смрти у Москви 7. септембра 1754. Након тога бакрорезне плоче су се нашле у власништву Јерусалимске патријаршије, која иницира нова издања уклањајући Џефаровићево име са насловне стране, чиме се његово ауторство потискује у заборав. Потоња издања показују да су се налазиле у Бечу, највероватније у православној капели Светог Георгија, где су средином 18. века чуване и друге бакрорезне плоче. На вероватност ове претпоставке упућује чињеница да је Џефаровић пред крај живота био близак са јерусалимским јеромонахом Германом, свештенослужитељем ове капеле.[78]

Симеоновићев предговор разјашњава још један важан проблем везан за *Описаније Јерусалима*, а то је питање његове дистрибуције. Средином 18. века, када долази до оживљавања штампарске делатности, питање дистрибуције књига још увек није било разрешено у Хабзбуршкој монархији, а камоли у Османском царству. Већина објављених књига имала је богослужбени, богословски, или едукативни карактер, а продаване су, или поклањане, посредством цркве. Била је то једина организована институција међу православним становништвом Хабзбуршке монархије и Османског царства. *Описаније Јерусалима*, просуђујући на основу

75 О проблему читања и разумевања: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, 341-343.

76 С. Гюрова, *Поклонничество и поклонническа литература*, 213-214.

77 *Исто*, 213.

78 Џефаровић помиње јеромонаха Германа и у свом темстаменту: Д. Давидов, *Описаније Јерусалима*, 40.

Симеоновићевог предговора, није било намењено продаји, посебно не у формалном смислу. Књига је дељена верницима као поклон, али се за узврат очекивало да они пошаљу прилог Јерусалимској патријаршији. Слање прилога било је саставни део предузетог духовног ходочашћа, а Симеоновић на њега подсећа и у свом поговору *Описанија Јерусалима*.

Један део тиража, српског и грчког, дистрибуиран је посредством Јерусалима и то на два начина. Књиге су добијали, или у крајњем случају куповали, поклоници који стижу у Јерусалим. Каснији, мада илустративан пример је хаџи Рувим Ненадовић који је са ходочашћа у Свету земљу донео по један српски и грчки примерак другог издања књиге.[79] И у библиотеку румунског манастира Немат доспео је примерак другог издања *Описанија Јеруслима* на коме се налазио запис: „Да се зна да сам ову пресвету књигу Описаније донео из свете земље и дао је обшчеству манастира Немет лета 1798, монах Григорије."[80] Он је дошао у манастир Немет 1790, што значи да је на ходочашће у Свету земљу ишао током осамдесетих година 18. века, пре него што се замонашио.

Други део тиража дистрибуирали су монаси Свете земље приликом одласка на „писаније", а књиге су поклањали значајнијим приложницима. Јерусалимска патријаршија је по изласку из штампе српског и грчког издања Џефаровићевог проскинитариона покренула прикупљање прилога. За те потребе су организоване групе монаха и свештеника које су путовале пространим областима православног света пропагирајући телесно и духовно ходочашће у Свету земљу. Уписницима прилога су поклањали српско, или грчко издање проскинитариона, већ према језику који су говорили. Делатност једне такве групе забележио је дубровачки језуита Иван Марија Матијевић крајем 1751, током путовања бродом који је пловио из Анконе за Смирну.[81] Он се на броду упознао са јерусалимским монахом Герасимом и свештеником Јованом Младеновићем, који су се у пратњи слуге враћали у Свету земљу. Из разговора са њима Матијевић је сазнао да су по налогу јерусалимског патријарха путовали у „Угарски, Србију и Московију" где су „уписивали" прилоге за Јерусалимску патријаршију. Сакупили су велику суму новца, што је сасвим разумљиво с обзиром на њихову умешност и образовање. Свештеник Јован Младеновић, писац похвалних епиграма јерусалимском патријарху Партенију и архимандриту Симеону са почетка грчког

79 Обе књиге су биле укоричене у исте корице. Чувајући их у личној библиотеци Ненадовић је свој хаџилук могао духовно да понови њиховим читањем: Л. Павловић, *Прилоī изучавању Хаџи-Рувимове библиоīеке и њеīове умеīничке делаīности*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 27, св. 1/2 (1961), 83-97.

80 М. Паул, *Циркулација једне сриске књиīе из 1781. īодине у румунским земљама*, 149-150.

81 M. Deanović, *Talijansko-hrvatski-ruski riječnik iz godine 1751*, Zbornik radova Filozofskog fakulteta, Zagreb 1951, 567-612, пос. 572.

издања проскинитариона, родио се у Београду, а пре његовог поновног пада у турске руке прешао је у Нови Сад. Школовао се у училишту бачког епископа Висариона Павловића, а након тога је распродао сву своју имовину и отишао у Јерусалим, где је ступио у службу јерусалимског патријарха. Знао је руски, грчки и латински, а у Библиотеци Матице српске сачуван је један његов превод са грчког језика.[82]

Одлука Симеона Симеоновића да за штампање *Описанија Јерусалима* замоли благослов поглавара православне цркве у Хабзбуршкој монархији, прво карловачког митрополита Исаије Антоновића, а потом Мојсеја Путника, показује да је књига била превасходно намењена верницима ове државе. На то указује и чињеница да се ни на првом, нити на другом српском издању не појављује име јерусалимског патријарха, као што је то случај са планом Јерусалима Франца Амброза Дитела из 1723. Ова одлука, иза које је свакако стајала Јерусалимска патријаршија, мотивисана је понајвише политичким и економским разлозима везаним за прикупљање прилога. О дистрибуирању књиге посредством институционалне мреже Карловачке митрополије и ослабљене Пећ-ке патријаршије нема познатих писаних података. Број познатих при-мерака, посебно оних у манастирским библиотекама, показује да је извесна организованост ипак постојала. Иза тога су, по свему судећи, стајали Симеон Симеоновић и Јерусалимска патријаршија.[83] Ни удео Христофора Џефаровића, узимајући у обзир његове потврђене трговачке способости, није био мали. На ово упућује и чињеница да је Константин Коцас из Кожана, након објављивања првог грчког издања, наручио од Џефаровића бакрорез са представом манастира Светог Саве Освећеног.[84]

82 Б. Ковачевић, *Неколико прилога библиографији - I. Стари српски вођ кроз Јерусалим*, 20-21; Е. А. Тахиаос, *Једно мало познато дело Христофора Жефаровића,* 349.

83 На ангажовање Симеона Симеоновића указано је у: Д. Давидов, *Срби и Јерусалим*, 206.

84 Е. А. Тахиаос, *Једно мало познато дело Христофора Жефаровића,* 353; С. К. Кисас, *Бакрорези XVIII века као сведочанство грчко-српских културних веза*, Српска графика XVIII века, ур. Д. Давидов, Београд 1986, 106.

MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

THE SPIRITUAL PILGRIMAGE AND "DESCRIPTION OF JERUSALEM" BY HRISTOFOR DŽEFAROVIĆ

SUMMARY

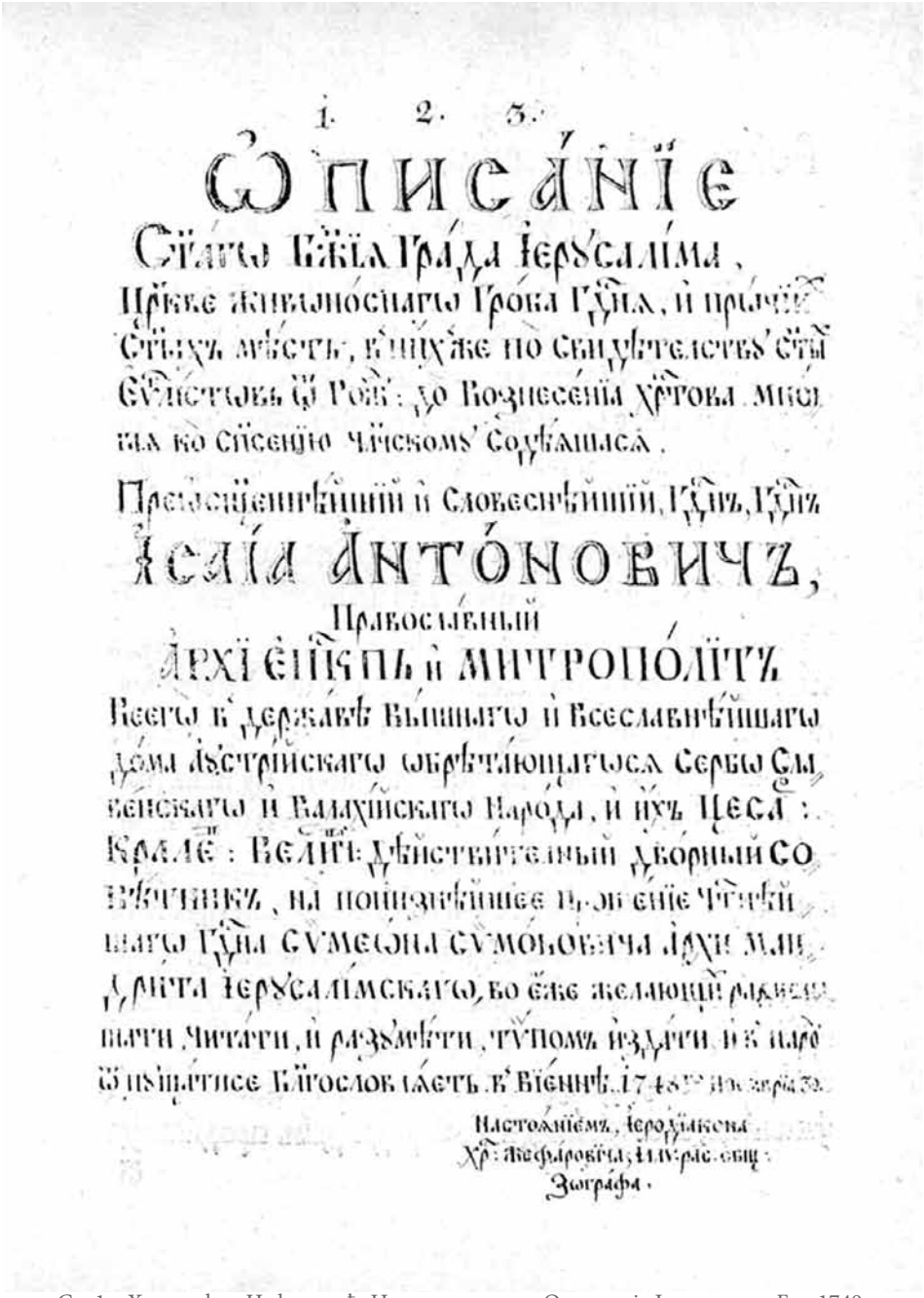
The verbal/visual structure of the *Описанија Јерусалима* (Description of Jerusalem), published in Vienna in 1748, marked one of the turning-points in the development of this genre because other publications from the second half of the 18th and first decades of the 19th century relied on it. Old hand-written «proskinitaria» were mostly written in the circle of pilgrims travelling to Jerusalem and the Holy Land although transcripts intended for a spiritual pilgrimage by the spiritual élite had appeared as early as in the 17th century. The printing of «proskinitaria» was a popular action, intended to address a much wider circle of readers. Believers were no longer expected simply to set out on a pilgrimage to the Holy Land, but by reading «proskinitaria» they were able to undertake a spiritual pilgrimage. In his preface, Simeonović formulated clearly and explicitly the purpose of printed proskinitaria. He divided pilgrimages into physical and spiritual ones, i.e. real and imaginery pilgrimages. The idea of the spiritual pilgrimage was not new, and this idea can be traced back to the Middle Ages. However, its popularity reached new heights in the Modern Age, with the appearance of printed «proskinitaria» and the growing significance of personal piety in the spiritual life of believers.

The structure of the *Description of Jerusalem* is not, as is usually emphasized, based literally on the heritage of the hand-written «proskinitaria», although it resulted from them. An examination of well-preserved copies shows that there are significant differences between hand-written «proskinitaria» and the Description of Jerusalem, and that these were conditioned by the new purpose of the book. Simeon Simeonović is preparing for publication, the text of already well-standardized, hand-written «proskinitaria», for which he has written a separate preface and epilogue. They define the purpose of the book, and that is a spiritual pilgrimage which can be undertaken by any believer. Such a pilgrimage is conceived on the tradition of the meditative, spiritual pilgrimage for which the book serves as an initial pilgrim's guide.

Within the broader frame of religious culture in modern times, and particularly in the personal piety of the Catholic reform, this kind of literature was based on the ancient mnemonic verbal/visual structure, in which the illustrated image acquired much greater importance. Its emphasis relied on the belief that some contents can be memorized more easily and over a longer period with the use of visual means.

The well-informed Hristofor Džefarović also relied on such conceptions when formatting the verbal/visual structure of the *Description of Jerusalem*.

The deliberate traditionality of the book created an illusory impression of respecting the heritage of the hand-written «proskinitaria» which were themselves gradually being transformed in accordance with new conceptions. Džeferović's effort was directed to formatting visual presentations that would combine a venue and an event taking place into one pictograph. In keeping with this aspiration, he made pictographs of venues/ events. They clearly differed from the ancient hand-written «proskinitaria» that were chiefly intended to convey the schematic architectural notion of a venue – the *loco sancta*. The intention of creating a new type of impression based on the mnemonic principle of venue/event also appeared more and more frequently in the hand-written «proskinitaria» during the 1730s and 1740s, but it was not until the *Description of Jerusalem* that this aspiration finally became consistent. Džeferović's verbal/visual structure was repeated in many printed «proskinitaria» published up to the first decades of the 19th century, when the attitude towards real and spiritual pilgrimages changed, and thus also the structure of books intended for this profile of readers.



1. 2. 3.

Ѡ ПИСАНІЄ

Стаго Бжїа Града Іерусалима,

Прежде живоноснаго Гроба Гдна, и прочїих

Стыхъ мѣстъ, ѣнїихже по свидѣтелствѣ Ѥвы

Христовы Ѡ Роѣ: до Вознесенїа Хрстова мнсі

ла во спасенїе чїскомъ соуѣшаса.

Преосвященнѣйшїй и Словеснѣйшїй, Гдинъ, Гдинъ

Ісаїа Антоновичъ,

Православный

Архїепископъ и Митрополитъ

Всего в державѣ Вышшаго и Всеславнѣйшаго

дома Австрїискаго обрѣтающагося Сербо Сла

венскаго и Влахїискаго Народа, и ихъ Цеса:

Кралє: Великїи: Дѣйствїтелный Дворный Со

вѣтникъ, на понизнѣйшее моленїе чтчки

аго Гдна Сумеона Сумоновича Архїмандрита Іерусалимскаго, во еже желающїи разсвѣ

щати, читати, и разумѣти, тупомъ издати, и к пла

ѡ пѣщатисе благословляетъ в Вїеннѣ 1748 лѣта.

Настоятелемъ, Іеродїакона

Хр: Ѳефаровича, Іллюрско-сбщ:

Зографа.

Сл. 1. Христофор Џефаровић, Насловна страна Описанија Јерусалима, Беч 1748.

Pict. 1 Hristofor Đefarović, Title page of *The Description of Jerusalem*, Vienna 1748

Сл. 2. и 3 Данило Физикус, *Проскинитарион*, друга половина 17. века, Византијски музеј, Атина (No 121)

Pict. 2 and 3 Danilo Fizikus, *Proskinitarion*, second half of 17th century, Byzantine Museum, Athens (No. 121)

◀Сл. 4 Гаврило Тадић, Давидова палата, *Поклоњење Часном Гробу Божијем и светим местима у светом граду Јерусалиму*, 1661/2.

Pict. 4 Gavrilo Tadić, The Palace of David, *Pilgrimage to the Holy Sepulchre and the Loco Sancta in the Holy City of Jerusalem*, 1661/2

Сл. 5. Гаврило Тадић, *Храм Христовоī īроба, Поклоњење Часном Гробу Божијем и свеѿим местима у свеѿом īраду Јерусалиму*, 1661/2.

Pict. 5 Gavrilo Tadić, *The Church of the Holy Sepulchre, Pilgrimage to the Holy Sepulchre and the Loco Sancta in the Holy City of Jerusalem*, 1661/2

Сл. 6 и 7 Непознати преписивач, *Проскинитарион*, 1727, Велика Лавра (No. 22)

Pict. 6 and 7 Unknown copyist, *Proskinitarion*, 1727, Grand Lavra (No. 22)

◀ Сл. 8 Данило Физикус, Храм Христовог гроба, Проскинитарион, друга половина 17. века, Византијски музеј, Атина (No 121)

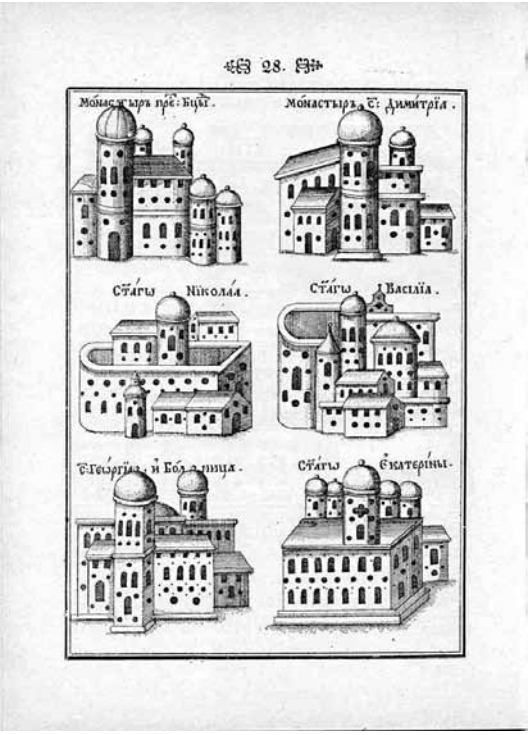
Pict. 8 Danilo Fizikus, The Church of the Holy Sepulchre, Proskinitarion, second half of 17th century, Byzantine Museum, Athens (No. 121)

Сл. 9. Христофор Џефаровић, Храм Христовог гроба, *Описаније Јерусалима*, Беч 1748. ▶

Pict. 9 Hristofor Đefarović, Church of the Holy Sepulchre, *The Description of Jerusalem*, Vienna 1748

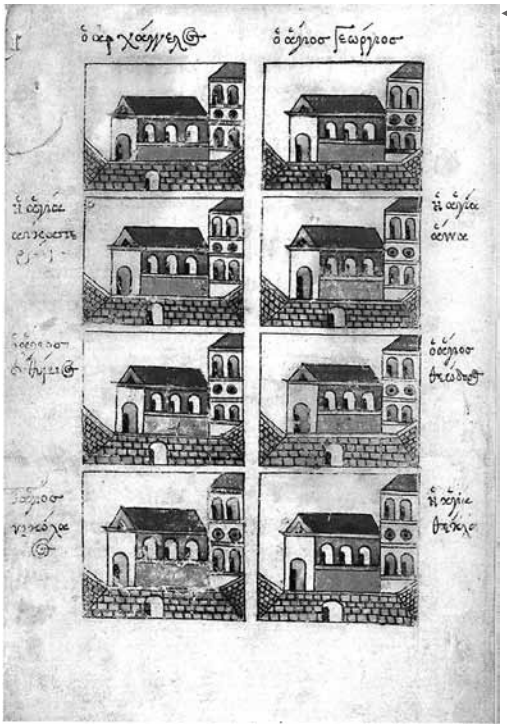
Сл. 10. Христофор Џефаровић, Кувуклија са Христовим васкрсењем, *Ѻ́писаније Јерусалим*, Беч 1748.

Pict. 10 Hristofor Đefarović, The Chapel with the Resurrection of Christ, *The Description of Jerusalem*, Vienna 1748



Сл. 11. Христофор Џефаровић, Јерусалимски манастири, *Ѻ́писаније Јерусалима*, Беч 1748.

Pict. 11 Hristofor Đefarović, The Monasteries of Jerusalem, *The Description of Jerusalem*, Vienna 1748



◀ Сл. 12. Давнило Физикус, Јерусалимски манастири, *Проскинитариона*, Византијски музеј, Атина (No 121)

Pict. 12 Danilo Fizikus, The Monasteries of Jerusalem, *Proskinitaria*, Byzantine Museum, Athens (No. 121)

Сл. 13.вГаврило Тадић, Капернаум, Назарет и Таворска гора, *Поклоњење Часном Гробу Божијем и светим местима у светом граду Јерусалиму*, 1661/2. ▶

Pict. 13 Gavrilo Tadić, Capernaum, Nazereth and Mount Tabor, *Pilgrimage to the Holy Sepulchre and the Loco Sancta in the Holy City of Jerusalem*, 1661/2

41

Ѿ тѣхъ далѣе, есть и назаретъ, въ немже было благовѣщеніе пресвѣтыя Бцы ѿ архагѣла Гаврїила. тѣ воспитанъ бысть и хрїстосъ по чїчеству: тогѡ ради и назарѣй прозванъ бысть.

Благовѣщеніе пре С. Бцы.

И мало далѣе есть Фавѡрская гора, на неиже преѡбразился Хрїстосъ.

Преображеніе Христо.

И тѣ бли къ востоку есть Кана Галїлейска, в неиже Хрїстосъ сотворилъ первое чѣдо; претворивъ водѹ в вино.

Сл. 14. Христофор Џефаровић, Назарет и Таворска гора, *Описаније Јерусалима*, Беч 1748.

Pict. 14 Hristofor Đefarović, Nazareth and Mount Tabor, *The Description of Jerusalem*, Vienna 1748

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 726.9:75.041.5
ИД 176374796

Катарина ВАСИЋ
*Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије**

ХАБЗБУРШКИ ПОРТРЕТИ У АРХИЈЕРЕЈСКИМ РЕЗИДЕНЦИЈАМА КАРЛОВАЧКЕ МИТРОПОЛИЈЕ XVIII ВЕКА

Сажетак: Архивска истраживања осамнаестовековних инвентара и других докумената, спроведена у циљу детаљнијег упознавања изгледа ентеријера оновремених архијерејских резиденција Карловачке митрополије као и црквено-политичког програма по којем су оне биле уређене, потврдила су, уз српске архијерејске портрете, и константно присуство незанемарљивог броја репрезентативних портрета хабзбуршких монарха, нарочито Марије Терезије и Јозефа II. Будући да се, готово по правилу, радило о копијама оригиналних званичних царских портрета који су у складу са пропагираним хабзбуршким династичним патриотизмом били програмски разашиљани широм царства, као и да их је већина нестала након што су изгубили политичку актуелност, ови примерци из митрополијских архијерејских резиденција нису до сада били главни предмет истраживања историчара уметности. Ипак, царски портрети из архијерејских резиденција имају значај равноправних репрезената визуелне културе Карловачке митрополије. Они су одраз постепеног прихватања династичког патриотизма код српске етније. Будући да су хабзбуршки портрети, у начелу, били постављани заједно са портретима српских архијереја, радило се, свакако, о донекле модификованом династичком патриотизму као саставном делу националних црквено-политичких програма патријарха, митрополита и епископа Карловачке митрополије који су се залагали за поштовање царским Привилегијама додељених права српској етнији и њеној православној цркви у мултиетничкој Хабзбуршкој монархији.

Кључне речи: Карловачка митрополија, архијерејске резиденције, репрезентативни портрети, династички патриотизам, Марија Терезија, Јозеф II.

* Аутор је стипендиста-докторант, Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

Митрополитски дворови и резиденције помесних епископа предмет су интересовања и истраживања у српској историографији дуги низ година и на различитим нивоима.[1] Истраживачи из области историје уметности интересовали су се за реконструкцију архитектонског изгледа ових задања а потом и за питање како свакодневног и церемонијалног, тако јавног и приватног аспекта живота у њима. У најновијој литератури започето је истраживање идеолошког и репрезентативног формулисања простора архијерејских резиденција XVIII века путем излагања портрета хабзбуршких монарха и српских црквених великодостојника у њиховим ентеријерима као и сагледавање царских портрета у Карловачкој митрополији у оквиру оновремене климе пропагираног династичког патриотизма хабзбуршке монархије.[2] Иако је велики број портрета српских архијереја сачуван и каталошки обрађен,[3] нажалост, највећи број осамнаестовековних хабзбуршких портрета из Карловачке митрополије је временом и услед промене политичких услова изгубљен а њиховом постојању до сада није засебно указана већа пажња.[4] У овом тексту ће, на основу сачуване архивске грађе, бити презентовани подаци о броју, опреми и положају портрета хабзбуршких монарха, који су чинили неизоставни део репрезентативних ентеријера архијерејских резиденција

1 О митрополитским двоpовима и архиепископским резиденцијама Карловачке митрополије: М. Тимотијевић, Рађање модерне приватности, Београд 2006, 469-478; Ј. Тодоровић, *Концепт приватног позорници јавног – приватни живот на митрополитском двору у 18. веку*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, А. Фотић (ур.), Београд 2005, 655-686; Д. Медаковић, *Српски митрополијски дворови у XVIII веку*, Барок код Срба, Загреб 1988, 193-205. са старијом литературом; П. Васић, *Барок у Београду 1718-1739*, у: Доба барока, Београд 1971,163; Исти, *Српски Београд у доба барока*, у Доба барока, 174-175; Д. Ј. Поповић, Србија и Београд од Пожаревачког мира до Београдског мира (1718-1739), Београд 1950; Д. Ј. Поповић, Београд пре 200 година, Београд 1935; Д. Руварац, Историја архиепископско-митрополитско-патријарашке библијотеке, у Сремским Карловцима, Сремски Карловци, 1919; Исти, *Карловачки митрополијски двор 1778*, СС, бр. 28, (1907), 442-444.

2 Посебно: М. Тимотијевић, *Композиције Стефана Гавриловића "Гај Муције Сцевола пред Порсеном" и "Томирида са Кировом главом" као патриотски "Exemplum Virtutis"*, ЗНМ, XVIII-2, историја уметности, Београд (2007), 273-303, посебно: 274-279; Б. Тодић, *Јов Василијевич у Карловцима 1743-1744. године*, ЗНМ, XVIII-2, историја уметности, Београд (2007), 179-197; посебно 186-196; В. Симић, Патрија и патриотизам у српској култури и уметности у доба барока и просветитељства, Рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет, Универзитет у Београд 2008.

3 О портретима српских архијереја: О. Микић, Портрети Срба XVIII века, Матица српска 2003; М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: Западноевропски барок и византијски свет, Научни скуп САНУ, Београд 1991, 147-174.

4 Данас се, примера ради, неки од малобројних сачуваних хабзбуршких портрета налазе у Народном музеју у Београду (портрет цара Јозефа II - инв. бр 3386) и у Галерији Матице Српске у Новом Саду (портрет царице Марије Терезије - ГМС/У 4137, и два портрета цара Јозефа II - ГМС/У 3631; ГМС/У 4136). Каталогизирани портрети: Галерија Матице Српске, Нови Сад 2001, 223, и објављени у: М. Костић, Јаков Орфелин и његово доба, Нови Сад 2007, 53, 55, сл. 8 и 9; Б. Кулић, Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку, Нови Сад 2007, 65, сл. 44 и 45.

Карловачке митрополије, као и њихова интерпретација у функцији визуелних исказа црквено-политичког програма српске јерархије који је подразумевао усклађеност са званичним династичким патриотизмом хабзбуршког двора XVIII века али и неговање традиционалне идеје јединства духовне и световне власти.

Архијерејске резиденције Карловачке митрополије, митрополитски дворови у Београду и Сремским Карловцима као и резиденције помесних епископа, биле су места јавне презентације српских црквених великодостојника и њихове званичне духовно-световне политике у хабзбуршкој монархији. Условно названа, декорација на зидовима ових резиденција била је њихов важан елемент који је на симболичан начин презентовао начела званичне политике српских архијереја. Њу су, пре свега, чинили сликани или бакрорезни портрети архијереја Српске православне цркве: патријарха, митрополита и епископа; Хабзбуршких владара: најчешће царева Јозефа I, Карла VI, Франца I, Јозефа II, царице Марије Терезије; разне иконе, потом, портрети принца и аустријског војсковође Евгенија Савојског, грофа Ђорђа Бранковића и ређе руских монарха.[5] На зидовима архијерејских резиденција нашле су се и ведуте фрушкогорских и светогорских манастира, потом такозване „ландкарте“ или „лондкарте“, ведуте Јерусалима и европских градова, попут Лондона, Беча, Рима и Амстердама, као и у ређем случају слике других профаних садржаја (АСАНУК 1724-4; 1724-5; 1737-31; 1775-4; 1775-5; 1755-54; 1786-23; Гавриловић 2004, 67-94; Рашајски 1953: 277-282; Руварац 1926: 126-129; Грујић 1914: 84-196). Портрети световних или црквених поглавара означени као „контрафе“, „контраве“ или „образи“ засебно се наводе у инвентарним листама архијерејских резиденција Карловачке митрополије XVIII века и лоцирају се већином у њиховим репрезентативним просторијама јавне функције. Портрета има и у радним и спаваћим одајама које могу да се тумаче и као приватни и јавни простори услед двоструке природе архијерејске резиденције као места јавног и приватног живота где оштра граница између ова два домена, како на реалном тако и на метафоричком нивоу, није била јасно назначена (Тодоровић 2005: 655-686; Тимотијевић 2007: 273).

Изглед портрета хабзбуршких монарха, упркос малом броју сачуваних, могуће је претпоставити без већих потешкоћа. Хабзбуршки сликани портрети у српској средини били су копије израђене по узору на познате

5 О култу руских царева и њиховим портретима код српске етније у XVIII веку: М. Тимотијевић, Манастир Крушедол, књ. II, Београд 2008, 132-133, В. Симић, Патрија и патриотизам у српској култури и уметности у доба барока и просветитељства, Рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет, Универзитет у Београд 2008, 177-178; М. Костић, *Култ Петра Великог међу Русима, Србима и Хрватима у XVIII веку*, Српска академија наука, Историски институт, (1959), 84-98.

уљане царске портрете излагане на хабзбуршком двору и другим важним местима монархије. Поред ових копија у још већем броју у Карловачкој митрополији били су присутни царски портрети на папиру израђени у техници бакрореза, најчешће такође настали према неком познатом хабзбуршком уљаном портрету као предлошку. Портрети хабзбуршких монарха чинили су део званичне пропагандне политике бечког двора и њихово постојање у разним ликовним медијима, великом броју копија и свим деловима монархије, било је програмски одређено (Симић 2008: 166-178). У Карловачкој митрополији свечани хабзбуршки портрети, треба напоменути, налазили су се и у просторијама манастирских конака (МСПЦ бр. 621; АСАНУК, Ф Б, 1776-113; Тимотијевић 2008б: 61-82; Кулић 1996: 199-210; Мирковић 1950: 7) као и у собама приватних домова (Симић 2008: 171-173; Тимотијевић 2006: 514; Гавриловић 1961: 162-163; Стајић 1947: 11-36; Исти: 1936: 67), где су такође носили особено идеолошко значење (Симић 2008: 171-173; Тимотијевић 2008б: 61-82; Исти 2007: 274-279).

Сачувана архивска грађа помиње да су у архијерејским резиденцијама митрополије хабзбуршки портрети били урамљивани у дрвене оквире, некада са декорацијом и позлатом, или стављани под стакло (АСАНУК, Ф Б, 1755-54; Гавриловић 2004: 67-94). Неки портрети су били и у форми тонда, те је тако у епископској резиденцији у Темишвару 1775. године забележено петнаест "округлих" портрета "цесарске фамилије" (АСАНУК, Ф Б , 1775-4). Квалитет израде ових портрета је варирао од бољих до мање вешто израђених копија. У архивској грађи ређе се срећу коментари по овом питању али драгоцен је попис заоставштине патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, где представници хабзбуршке власти у инвентарисању имовине наводе опаску уз неке од хабзбуршких портрета да су "веома доброг и верног цртежа". Истом приликом пописивачи су уз постојеће портрете руских царева навели да су "јако лоше насликани" (Гавриловић 2004: 82).

Будући да се радило о копијама званичних репрезентативних хабзбуршких портрета, примери из архијерејских резиденција Карловачке митрополије у иконографском и ликовно-поетском погледу били су у складу са оновременом политиком репрезентативности и сродни другим хабзбуршким портретима широм царства. То су били барокни званични портрети који су представљали владара у ауторитативној свечаној пози, пропраћени инсигнијама царске власти попут круне, палице, трона као и другим додатним симболичним детаљима (1 - цар Јозеф II; 2 - царица Марија Терезија). Ови портрети презентовали су ауторитет владара, славили његову моћ, величали врлине и династичке идеале у складу са начелима оновремене хабзбуршке културе (Симић 2008: 104-207;

Goloubeva 2000; *Maria Theresia als Königin von Ungarn* 1980; *Maria Theresia und ihre Zeit* 1980; Österreich zur zeit Kaiser Josephs II: 1980).

Познато је да је у београдском митрополитском двору до 1731. године било укупно шест портрета од којих су два била слике хабзбуршких царева (Поповић 1950: 193-194; Грујић 1914: 110-145; Руварац 1919: 8). У митрополитском двору у Београду у приземљу су биле богатије опремљене митрополитове собе: "црвени" и "зелени кабинет" и "зелена соба". У "зеленој" митрополитовој соби стајале су слике цара Карла VI и царице Марије Терезије, велико декоративно огледало, иконе и још неколико "образа" непознате тематике. Намештај у митополитовој соби сачињавало је дванаест столица, долап, три стола, прибор за писање и митрополитов кревет од ораховине сав у зеленој свили са завесом и балдахином, уоквирен венцима и декоративним "јабукама" (Поповић 1950: 288; Поповић 1935: 136). Ово је била просторија радног и репрезентативног карактера. Иако кревет указује на делом приватни аспект ове собе, она се ипак налази у приземном делу двора повезана са два радна кабинета од којих један води директно на улицу, а број столица указује да су се у њој одржавали скупови и састанци за више званица.

Митрополитска резиденција у Сремским Карловцима била је богато опремљена. Зна се да је на новом двору у Сремским Карловцима у време патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте било више портрета. Ту су забележени бакрорезни портрети хабзбуршког цара Франца I и његове супруге царице Марије Терезије, уоквирени репрезентативним црним рамом са позлаћеним украсом у облику лишћа, још два њихова сликана портрета као и мали портрет принца Јозефа II. Од осталих слика ту су, између осталог, били и портрети патријарха Арсенија III Чарнојевића и Арсенија IV Јовановића Шакабенте, митрополита Мојсија Петровића и грофа Ђорђа Бранковића, два портрета руског цара и његовог наследника, грб цара Стефана, седам икона у иконостасу, икона светог Николе, као и шест „лакираних" слика профане садржине (Гавриловић 2004: 82). Б. Тодић износи претпоставку да су се одређене слике и други објекти из ове колекције, укључујући хабзбуршке и српске архијерејске портрете, налазили у сали црквено-народног сабора одржаног 1744. године у Сремским Карловцима, где су, промишљено одабрани и постављени, сачињавали својеврсну визуелну и идеолошку позадину која је осликавала позиције али и претензије црквених поглавара српске етније унутар Хабзбуршке монархије (2008: 186-194).

Године 1775. у инвентару соба митрополитског двора у Сремском Карловцима у време митрополита Павла Ненадовића забележен је, уз пораст броја портрета српских архијереја, и већи број слика хабзбуршких царева. То су били портрети цара Франца I, царице Марије Терезије и „сувом фарбом" израђен портрет принца Јозефа II, сви стављени под

стакло и уоквирени црним дрвеним рамовима са позлатом. У двору су се налазила још три мала портрета „от воска справлени“ цара Франца I, царице Марије Терезије и принца Јозефа II, такође под стаклом и уоквирени позлаћеним рамовима. Потом је ту био заједнички портрет цара Франца I са принцом Јозефом II, засебни портрети царице Марије Терезије, Јозефа II, још два портрета цара Карла VI и један његове супруге. Архивска грађа бележи и два стара портрета, највероватније, цара Јозефа I и његове супруге (АСАНУК, Ф Б, 1755-54).

Резиденције помесних епископа Карловачке митрополије такође су биле обликоване као репрезентативна места, центри духовног и политичког живота, и упоришта како личног ауторитета епископа, тако и моћи његове епархије. Мобилијар епископских резиденција, нарочито богатијих епархија, био је сродан митрополитском двору, укључујући портрете, иконе, земљишне мапе, ведуте и понеке слике профане тематике. У епископским резиденцијама стајали су портрети високих црквених великодостојника, патријарха и митрополита, као и портрети епископа, који су формирали историјске галерије са циљем да сведоче о трајности и ауторитету институције, односно епархије коју представљају (Микић 1987: 37-56; Мирковић 1950: 1-20; Грујић 1930; Haskell 1995: 26-53). Портрети хабзбуршких царева и овде су, у специфичном идеолошком склопу ентеријера репрезентативних просторија епископских резиденција, пронашли своје место. Портрети су у највећем броју сматрани поседом епархије упркос променама епископа на њеном челу, али су могли да буду третирани и као лично власништво. Тако је епископ Мојсије Путник 1775. године при премештају из Бачке у Темишварску епархију са собом, међу личним стварима из двора у Новом Саду, у Темишвар понео и портрете императора Јозефа II и императорке Марије Терезије као и портрет митрополита Павла Ненадовића (АСАНУК, Ф Б, 1775-5).

Године 1757. у свечаној сали епископске резиденције у Новом Саду стајали су портрети епископа Висариона Павловића, цара Карла VI, царице Марије Терезије, принца Евгенија Савојског, грофа Георгија Бранковића, цртеж грба цара Карла VI, неколико икона и слика профане тематике (Стајић 1947: 111-117). Епископ Висарион Павловић био је важна личност бачке епархије и градитељ новосадског епископског двора (Руварац 1926: 126-127), те је његов портрет у свечаној сали симболисао целу епархију и њен аутортет, а царски хабзбуршки портрети световну институцију монархије и њихов равноправан идеолошки однос. Поред свечане сале у бачком двору су у такозваној „средњој соби“ до спаваће, стајали портрет принца Јозефа II и мали портрет царице Марије Терезије заједно са руским царским портретима и бакрорезима профане садржине (Стајић 1947: 111). Портрет Јозефа II остао је у свечаној сали бачког двора, где је крајем века, за време епископа Јована Јовановића, био

изложен заједно са, тада већ оформљеном галеријом портрета претходних епископа бачких: Висариона Павловића, Атанасија Живковића и Јосифа Јовановића Шакабенте (Руварац 1926: 126-129), сведочећи о оданости Хабзбуршком дому али и хармоничном односу бачке епархије у својој историјској перспективи са Хабзбуршком монархијом.

У попису ствари које су остале иза епископа ваљевског Дионисија Николића 1737. године у свечаније опремљеној великој епископовој соби налазиле су се „немачке фигуре“ - слике хабзбуршких монарха. У њој су била два кревета, долап, ормар, огледала и бакрорези Свете Горе и манастира Студенице. „Свилена чешљаоница“ епископова указује на приватни аспект ове собе али финија стакларија за послужење при јелу у њој и на место окупљања и свечанијих обеда (АСАНУК, Ф Б, 1737-31).

Епископски двор у Вршцу имао је већ у XVIII веку галерију портрета која је бројала слике поглавара српске цркве као и портрете банатских епископа (Рашајски 1953: 277-282). У збирци банатског двора забележена су и два хабзбуршка портрета: царице Марије Терезије и цара Јозефа II, копије познатих хабзбуршких уља на платну (Рашајски 1953: 280). Судећи према развијености и важности банатске епархије, може да се претпостави да је галерија вршачког двора током XVIII садржавала далеко већи број хабзбуршких портрета који су до данас изгубљени.

Како је већ наведено, епископ Мојсије Путник по свом премештају на трон Темишварске епархије 1775. године у своју будућу резиденцију заједно са другом личном имовином доноси и два хабзбуршка царска портрета (АСАНУК, Ф Б, 1775-5). У Темишвару Мојсије Путник долази у богато уређену епископску резиденцију где су хабзбуршки портрети чинили неизоставни део ентеријера, како њених свечаних и јавних, богатије опремљених, тако и споредних просторија. Са порастом поштовања хабзбуршког дома, у другој половини XVIII века долази и до пораста броја царских портрета, а у темишварском двору су чак у једној просторији били изложени самостално, без портрета представника српске јерархије. Тако је у „црвеној“ архиепископској соби било чак петнаест тонда, портрета „царске фамилије“ у техници „воска“ израђених, позлаћено огледало, софа, писаћи сто, два леснова стола и шеснаест зелених столица. Ипак, већ у свечаној сали са полијелејем од кристала било је пет царских портрета и портрет митрополита Ненадовића, икона Распећа, девет столица од зелене чоје и чамов, бојени сто. „Зелена соба“ на спрату имала је портрет царице Марије Терезије на папиру, икону и позлаћено огледало, кревет, шест шарених столица пресвучених вуном, сточиће, „прес канцелашски гвозден“ и друго. У доњим собама скромније опреме била су два портрета цара Франца I и царице Марије Терезије (АСАНУК, Ф Б, 1775-4).

Епископску резиденцију у Сентандреји, након Сеобе, гради патријарх Арсеније III Чарнојевић у близини Саборне цркве. То је био мали конак са

две собе и кухињом, у којем су српски јерарси боравили све до 1770. године када епископ Арсеније Радивојевић започиње грађење нове резиденције (Микић 1987: 38-40). Од забележене скромне имовине што је остала иза покојног патријарха Чарнојевића у Сентандреји остали су царски портрети - „образи ћесарски", највероватније хабзбуршки, бакрорезна ведута Москве и одређена количина вина и жита (Витковић 1873: 54). У овој резиденцији је током XVIII века оформљена галерија портрета српских архијереја и готово свих будимских епископа. Из, нажалост, доста оштећеног документа из 1791. године види се да су крајем века у овој резиденцији чувани хабзбуршки портрети. Од њих је могуће било прочитати портрете царева Јозефа и Франца I (АСАНУК, Ф Б, 1791-6і).

Присуство свечаних хабзбуршких портрета у репрезентативним ентеријерима српске јерархије може да се сагледа као одраз историјских околности али и као промишљено и визуелно формулисање иделошких исказа и позиције српске цркве и етније унутар Хабзбуршке монархије. Династички патриотизам који се темељио на дубоком поштовању и оданој лојалности према владару и његовом дому у механизму „милостивог владара" и „верног поданика" био је главна уједињујућа сила у пространој и мултиетничкој Хабзбуршкој монархији током целог њеног трајања (Тимотијевић 2007: 274; Симић 2008: 104-207, посебно 120-129). Он је пропагиран на свим местима царства и на различите начине, а у складу са изражено визуелном културом тога доба, најчешће у форми свеприсутних владарских портрета (Тимотијевић 2008а: 132; Исти 2007: 273, 277; Симић 2008: 104-105, 166-178). Прихваћен након Сеоба династички патриотизам је присутан код српске етније током XVIII века. За српску етнију у том историјском тренутку, центар династичког патриотизма, хабзбуршки владар, представљао је пре универзалног хришћанског монарха, *rex christianissimus*, него искључиво католичког *rex catholicus* који је ослободилац од османске власти и милостиви заштитник својих поданика (Тимотијевић 2007: 274-275). Хабзбуршки владар је за српску етнију и њене црквене поглаваре посебно био важан као хришћански ослободилац окупиране територије некадашњег немањићког царства (Тимотијевић 2007: 277). Династички патриотизма код српске етније достиже свој врхунац са владавином цара Јозефа II, временом попримивши и приватни карактер (Тимотијевић 2007: 280; Исти 2006: 64-88; Исти 1994; 283-309). Из ових разлога свечани портрети хабзбуршких царева добијају важну позицију унутар репрезентативних простора митрополитских дворова и архијерејских резиденција Карловачке митрополије, поставши део визуелног програма њихових ентеријера као и елемент идентитета српске етније.

Патриотизам је, међутим, у црквено-политичком програму Карловачке митрополије укључивао поред верности владару и традиционалну оданост српској цркви и њеним поглаварима (Тимотијевић 2008а: 132, 134; Исти 2007: 278-279; Симић 2008: 175-177; Фон Таубе 1998: 55). То се нарочито огледало у начину постављања хабзбуршких портрета

у ентеријерима Карловачке митрополије где су се, уз ређе изузетке, хабзбуршки портрети постављали заједно са портретима српских црквених поглавара (Тимотијевић 2008а: 132, 134; Исти 2007: 278-279; Симић 2008: 175-177). Оваква врста позиционирања хабзбуршких портрета је поред званичног патриотизма и поданичке оданости према хабзбуршком цару, свом милостивом заштитнику и хришћанском монарху, означавала и однос двеју институција - Хабзбуршке монархије и Српске православне цркве - које су, идеално, за српску етнију у том историјском тренутку требало да функционишу у традиционалној *симфонији* световне и духовне власти (Тимотијевић 2008а: 132). На тај начин су се у архијерејским резиденцијама портрети хабзбуршких царева и великодостојника српске цркве постављали на исту иделошку раван где су били репрезенти идеала и институција које се поштују. Они су уједно били и визуелни искази и елементи дефинисања политичко-идеолошког става српске јерархије као и колективног идентита српске етније у Хабзбуршкој монархији XVIII века.

Како архивска грађа сведочи копије познатих свечаних хабзбуршких портрета биле су чуване и излагане у митрополитским дворовима и резиденцијама помесних епископа Карловачке митрополије. Током XVIII века њихов број расте и готово увек је близак броју тадашњих портрета српских архијереја. Чињеница да је одређен број царских пор-трета био израђен у техници уља на платну, што се изричито напомиње у инвентарима као израда „у сувој фарби“ или „од воска“, као и да су чувани под стаклом и опремани дрвеним, фарбаним и позлаћеним рамовима указује на важност и поштовање које је указивано личностима и начелима које они презентују. Важност ових портрета може да се сагледа и по питању позиције која им је дата унутар простора архијерејске резиденције. На основу архивске грађе види се да су се ови портрети налазили у просторијама јавне намене за састанке и окупљање више званица, које су, богатије опремљене квалитетнијим намештајем, огледалима и другим вреднијим мобилијарем, и у склопу функционисања целокупне архијерејске резиденције, биле и репрезентативни простори и централна места црквено-политичког живота Карловачке митрополије. Царски портрети у овим резиденцијама одраз су прихватања династичког патриотизма, одређујућег елемента хабзбуршке културне сфере, у којој се српска етнија нашла након Сеоба. Њихово постављање заједно са портретима великодостојника Српске православне цркве означавало је и оновремено специфичну визуелну формулацију идеолошких исказа где су портретисани означавали институције и идеологије којима се указује поштовање, а њихова специфична позиција унутар репрезентативних ентеријера архијерејских резиденција Карловачке митрополије сведо-чила је и о њиховом односу којем је српска етнија тежила током XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

Васић, П., Доба барока, Београд 1971.

Витковић, Г., *Споменици из будимскої и пештанскої архива*, ГСУД, књ. 3, (1873), 51-54.

Гавриловић, С., *Списи из заоставштине патријарха Арсенија IV Јовановића-Шакабенте*, Споменик САНУ, CXXXIX, Одељење историјских наука 13, Београд (2004), 67-94.

Гавриловић, С., *Инвентар иришкої трговца из XVIII столећа*, РВМ 10, (1961), 162-163.

Галерија Матице Српске, Нови Сад 2001.

Goloubeva, M., The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text, Mainz 2000.

Грујић, Р. М., *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације (1718-1739)*, ССКА LII, д. р., 44, (1914), 84-196.

Грујић, Р. М., Споменица о српском православном Владичанству пакрачком, Пакрац 1930.

Кулић, Б., *Инвентари манастира Бешеново (1775) и Ново Хопово (1776)*, ГСПКВ XVIII, (1996), 199-210.

Maria Theresia als Königin von Ungarn, Ausst. Kat., Einstadt 1980.

Maria Theresia und ihre Zeit, Ausst. Kat., Wien 1980.

Микић, О., *Архиепископски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, СЗ 1, Београд (1987), 37-56.

Мирковић, Л., *Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске*, ССАНУ, XCIX, (1950), 1-20

Österreich zur zeit Kaiser Josephs II, Ausst. Kat, Melk 1980.

Поповић, Д. Ј., Србија и Београд од Пожаревачког мира до Београдског мира (1718-1739), Београд 1950.

Поповић, Д. Ј., Београд пре 200 година, Београд 1935.

Рашајски, Р., *Галерија слика у Банатској епархији у Вршцу и манастиру Месићу*, РВМ 2, (1953), 277-282.

Руварац, Д., *Како је изгледао двор владике Бачкої за време Јована Јовановића и шта је све иза смрти његове остало*, ГИД, књ. 1, св. 1, (1926), 126-129.

Руварац, Д., Историја архиепископско-митрополитско-патријарашке библијотеке, у Сремским Карловцима, Сремски Карловци, 1919.

Симић, В., Патрија и патриотизам у српској култури и уметности у доба барока и просветитељства, Рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет, Универзитет у Београд 2008.

Стајић, В., Грађа за културну историју Новог Сада. Из архива новосадског магистрата, св. 1, Нови Сад 1947.

Стајић, В., Новосадске биографије. Из архива новосадског Магистрата, св. 1, Нови Сад 1936.

Тимотијевић, М., Манастир Крушедол, књ. II, Београд 2008а.

Тимотијевић, М., *Крушедолска трпезарија и верско-политички програм „Друге цркве“ у Карловачкој митрополији*, Додатак АСАНУ НС 4, (2008б), 61-82.

Тимотијевић, М., *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола пред Порсеном“ и „Томирида са Кировом главом“ као патриотски „Exemplum Virtutis“*, ЗНМ, XVIII-2, историја уметности, Београд (2007), 273-303.

Тимотијевић, М., Рађање модерне приватности, Београд 2006.

Тимотијевић, М., *Уметност и политика: Портрет Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, ЗФФБ XVIII, (1994), 283-309.

Тодић, Б., *Јов Василијевич у Карловцима 1743-1744. године*, ЗНМ, XVIII-2, историја уметности, Београд (2007), 179-197.

Тодоровић, Ј., *Концепт приватног на позорници јавног – приватни живот на*

митрополитском двору у 18. веку, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, А. Фотић (ур.), Београд 2005, 655-686.

Фон Таубе, Ф. В., *Историјски и географски опис Краљевине Славоније и војводства Срема*, Нови Сад 1998.

Haskell, F., *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale

University Press, London 1995.

НЕОБЈАВЉЕНА ГРАЂА

АСАНУК, Ф Б, 1724-4
АСАНУК, Ф Б, 1724-5
АСАНУК, Ф Б, 1737-31
АСАНУК, Ф Б,1775-4
АСАНУК, Ф Б,1775-5
АСАНУК, Ф Б, 1755-54
АСАНУК, Ф Б, 1776-113
АСАНУК, Ф Б, 1786-23
АСАНУК, Ф Б, 1791-6i
МСПЦ бр. 621

СКРАЋЕНИЦЕ

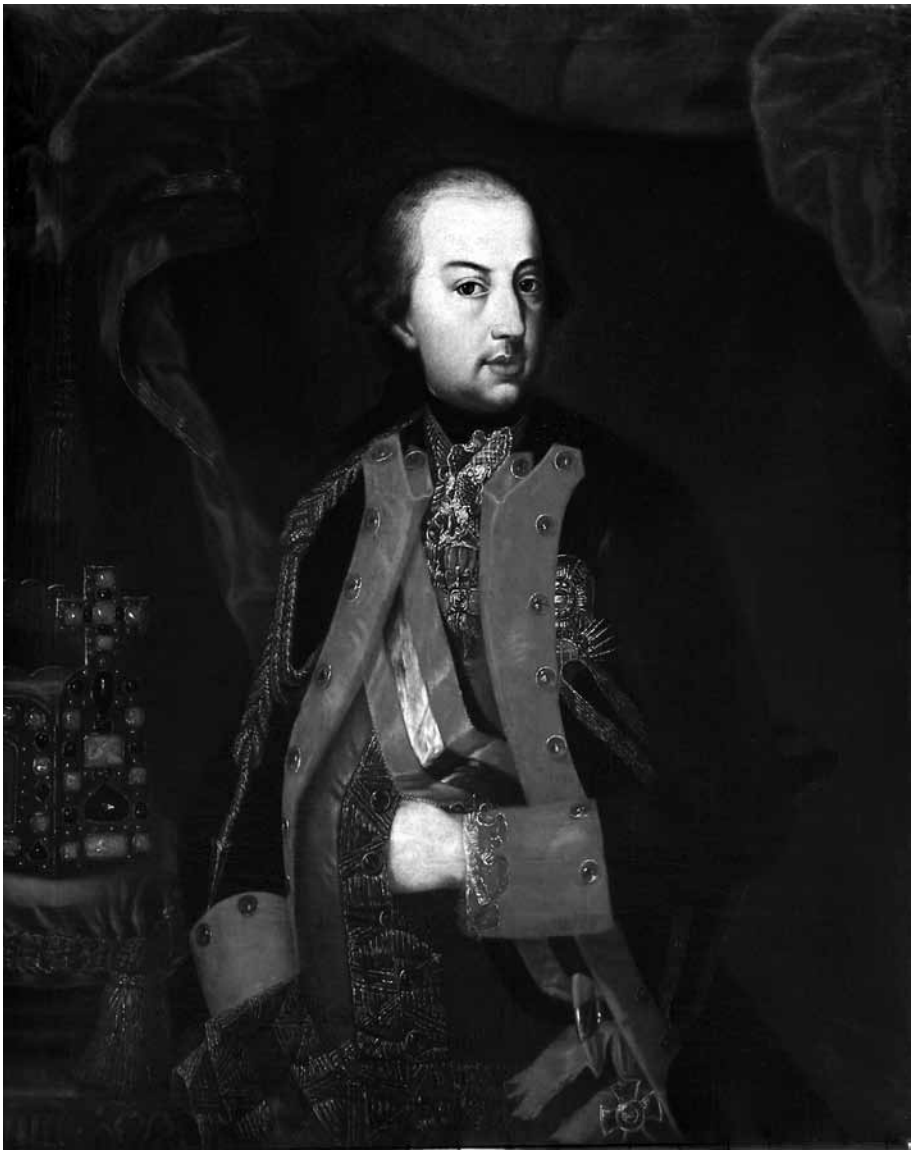
АСАНУ НС - Анали САНУ, Огранак у Новом Саду
АСАНУК, Ф Б - Архив САНУ Сремски Карловци, Фонд Б
ГИД - Гласник Историјског друштва у Новом Саду
ГСУД - Гласник Српског ученог друштва
ГСПКВ - Грађа за проучавање споменика културе Војводине
МСПЦ - Музеј Српске православне цркве, Београд
СС - Српски Сион
ССАНУ - Споменик САНУ
ССКА – Споменик Српске краљевске академије
СЗ - Сентандрејски зборник
ЗНМ - Зборник Народног музеја, Београд
ЗФФБ - Зборник Филозофског факултета у Београду
РВМ - Рад војвођанских музеја

Katarina VASIĆ

HABSBURG PORTRAITS IN HIERARCHICAL RESIDENCES OF THE KARLOVAC METROPOLITANATE OF XVIII CENTURY

SUMMARY

The ceremonial portraits of the Habsburg monarchs were present as a means of propaganda during the 18th century in the territory of the Habsburg monarchy. The portraits, as such, were an integral part of the interior decoration of the Metropolitan palaces and residences of local bishops in the Karlovac Metropolitanate; still, despite their numbers and the significance they had, it was only recently that they became the subject of research in professional literature. On the basis of the preserved archival material, this paper presents the facts about the number, equipment and position of Habsburg portraits within the interior, mainly of ceremonial and public rooms, of the hierarchs' residences in the Karlovac Metropolitanate. Moreover, this paper approaches the phenomenon of imperial portraits in the interior of the hierarchs' residences in the Karlovac Metropolitanate as a means of formulating and expressing the ideological stands and aspirations of Serb church dignitaries, in keeping with the principles of visual communication of the baroque culture of that time. In this sense, the Habsburg portraits were a reflection of the dynastic patriotism of the Habsburg court, accepted in the Serb environment during the 18th century. Given that the imperial portraits were placed in the interior together with the portraits of the Serb hierarchs, they also constituted an element of presenting the traditional idea of the unity of secular and spiritual authority, i.e. of the harmony of the two institutions and authorities that were important for the Serb ethnos at that time – the Habsburg monarchy and the Serbian Orthodox Church.



Сл. 1 Цар Јосиф II, уље на платну, крај XVIII века, Народни Музеј, Београд, инв. бр. 3386

Pict. 1 Emperor Joseph II, oil on canvas, end of 18th century, National Museum, Belgrade, inv. no. 3386

Сл. 2 Царица Марија Терезија, друга половина XVIII века, бакрорез

Pict.. 2 Empress Maria Theresia, second half of 18th century, copperplate

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.046.3(497.13)"17"
ИД 176375052

Александра КУЧЕКОВИЋ
Факултет ликовних уметности Универзитета у Београду

ДВЕ СЛАВОНСКЕ ПРОСКОМИДИЈЕ И НОВЕ ПРЕТПОСТАВКЕ О ВАСИЛИЈУ РОМАНОВИЋУ

Сажетак: Чланак доноси анализу два неуочена локуса црквеног сликарства у Славонији настала из средином XVIII века – слику Христа Животоносне лозе у ниши проскомидије манастира Дреновац и композицију истог типа на дрвеној проскомидији у селу Доња Обријеж. Разматрањем њихових иконографских и ликовних особина, као и компарацијом са иконама на деломично сачуваној олтарској прегради у Доњој Обријежи, дошло се до закључка да сликане проскомидије потичу од руке украјинског мајстора Василија Романовића, односно неког из његовог непосредног круга. Њихове напредне стилске карактеристике и специфична богословска позадина доведени су везу са снажном руско-украјинском оријентацијом целокупног духовног живота у Пакрачко-славонској епархији у време епископа Софронија Јовановића.

Кључне речи: Славонија, Василије Романовић, проскомидија, Христос Животоносна лоза, Софроније Јовановић.

Стање очуваности цркава Славонске епархије данас непристрасним настојањима истраживача тешко у први мах оставља простора за објективно научно сагледавање, неоптерећено емоцијама. Ипак, упркос огромним разарањима црквено-уметничке заоставштине XVIII и XIX века током Другог светског рата, а поготово ратних сукоба почетком 90-их година XX века, најновија систематска теренска истраживања на територији Славонске епархије у њеним данашњим географским оквирима, показала су да и поред уништавања још увек постоје очувани фрагменти и веће целине црквено – уметничких корпуса интересантних научној јавности.[1]

1 Пакрачко-славонска епархија је у наведеном периоду од 1771. обухватала и територију целокупне данашње Загребачке митрополије. Две дијецезе су јурисдикционо раздвојене тек 1930.

Међу њима у овом раду су издвојени две сликане проскомидије настале средином XVIII века и закључци које је, на основу иконографске анализе представа које садрже као и претпоставки о карактеру целина којима су првобитно припадале, данас могуће донети.

У олтарском простору цркве некадашег манастира Дреновца, у северном зиду, у узиданој полукружној ниши проскомидије, сачувана је зидна слика на којој је представљен *Евхаристични Христос* у форми која је у домаћој науци означена као *Животоносна лоза*.[2] (сл. 1) Бојени слој је веома оштећен, на неким местима истрвен све до калка. Ипак, пажљивијим посматрањем могуће је донети готово сасвим прецизан суд о иконографском типу представе и садржају избледелих натписа, па чак и о њеним ликовним карактеристикама. Христос је приказан како седи на квадратичном постаменту у пуној фигури главом окренут у десно, наг до појаса и са пурпурним огртачем пребаченим преко десног рамена, доњег дела тела и ногу. Левом руком он придржава масивни, дијагонално положени крст. Велико поље оштећења испод Христове деснице онемогућује тачно утврђивање шта је на том делу зида било представљено, али су стиснута шака и грана винове лозе са готово потпуно избледелим зеленим листовима, која се до руке пружа из правца Христових десних ребара, довољни за претпоставку да је на месту дубоког оштећења био насликан путир у који је Христос из грозда цедио вино. Томе доприноси и мали очувани фрагмент сликан златном бојом који је свакако био део богато украшене сликане чаше. Позадина представе решена је у виду архитектонског сегмента зиданог каменим квадратима који око Христове фигуре формирају облик полукружне нише.

Натписи које носи зидна слика у Дреновцу такође су веома оштећени. На лучном завршетку сликане нише над Христовом главом протеже се симетрични запис крупним словима од којег је данас могуће ишчитати само почетак: **аѕъ есм...** На делу зида поред Христове десне руке исписано је неколико редова, такође тешко читљивих, у потпуности само у следећим сегментима: **ꙗдьи моѧ плоть и... аѕъ в.. немь. кдо..**

Потрага за садржајем натписа брзо даје резултате јер су представе Евхаристичног Христа релативно честе у српском сликарству и графици XVIII века. Њихово је порекло у српској средини повезано са књижним илустрацијама украјинске провенијенције, посебно оних с краја XVII века.[3] Међу неколиким сачуваним и/или описаним примерима посебно су за овај рад интересантне представе Евхаристичног Христа – *Хлеба*

2 Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности: Представа Христа као животоносне лозе у српској уметности*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 207-217. О манастиру Дреновцу најпотпуније: Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 278-290.

3 Д. Медаковић, *нав. дело*, 209-213.

животної у ниши проскомидије манастира Бођани, дело Христофора Жефаровића из 1735. године,[4] бакрорез Томе Месмера *Христос Евхаристија* из 1741. и графичка илустрација *Света Евхаристија* у Молитвослову изашлом у штампарији Димитрија Теодосија у Венецији 1761.[5] На бођанској представи чита се натпис: **Хлѣбъ животный**, док Христос који лебди на облаку у левој руци има отворено јеванђеље на ком пише: **ꙗдый моѧ плоть и пиꙗй моѧ кровь**.[6] На Месмеровом бакрорезу, међу бројним записима, са Христове десне стране стоји текст парафразе 56. стиха шесте главе јеванђеља по Јовану:. **ꙗдый моѧ плоть и пиꙗй моѧ кровъ во мнѣ пребываетъ и азъ въ немъ**, док се на илиустрацији Молитвослова на отвореном свитку изнад медаљона са ликом Христа налази натпис **азъ есмь хлѣбъ животный сшедшый сѣ небесе. Іоаннъ**. На левој страни медаљона је свитак са текстом : **Ядій моѧ плоть**.., а на десној следи наставак фразе: ... **и пиꙗй моѧ кровѣ**.[7] По свему судећи, без обзира на крајњу фрагментираност натписа у дреновачкој проскомидији, његов је садржај представљао комбинацију текстова присутних на претходним примерима. Тако се са релативном сигурношћу горњи лучно постављени натпис може дешифровати као компилација 33. и 35. стиха шесте главе Јовановог јеванђеља, баш као и на илустрацији Теодосијевог Месецослова: **азъ есмь хлѣбъ животный сшедшый сѣ небесе**. Натпис на десној страни дреновачке представе такође је могуће реконструисати на основу аналогија са поменутим бакрорезима и бођанском фреском као: **ꙗдый моѧ плоть и пиꙗй моѧ кровъ во мнѣ пребываетъ и азъ въ немъ. Іоаннъ**.[8]

Друга представа насликана је на пуној страници дрвене проскомидије која се налази у олтару филијалне цркве светог Јована Богослова у селу Обријеж, данас у Архијерејском намесништву пакрачко-даруварском. (сл. 3) Колико је засад познато, ово је једини пример очуване дрвене конструкције проскомидије као самосталног објекта са сликаним представама на територији Славонске епархије.[9] Овај комад црквеног моби-

4 М. Тимотијевић, *„Хлеб животни“ у ниши проскомидије манастира Бођани*, Грађа ПСКВ XVIII, Нови Сад 1996.

5 Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 342-343, 396, сл. 189 и 360.

6 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 152, сл. 1.

7 Д. Давидов, *нав. дело и места*.

8 Реконструкција је идеална, са могућим одступањима у централном, најоштећенијем делу текста, која, међутим, не би требало да утичу на суштински смисао натписа.

9 Проскомидије су обично извођене у облику нише у северној страни олтарског зида. Примери барокних репрезентативних пултова од мермера са развијеном архитектонском профилацијом горњих зона, као у Београдској цркви у Сентандреји из 1764. на пример, на територији Славонске епархије нису сачувани. Међутим, у теренским белешкама Радослава Грујића насталим приликом његових обилазака цркава у Славонији и некадашњем Вараждинском генералату у првој четвртини XX века, налази се и напомена о томе како је уочио да су проскомидије у даруварском крају углавном „моловате“, док

лијара изведен је у облику четвероугаоног сточића надвишеног балдахинском конструкцијом на два дрвена неорнаментисана ступића и једној пуној страници на којој је насликан Евхаристични Христос.[10] Горњи део конструкције проскомидије надвишен је малим дрвеним фронтоном неправилног облика са сликаном главицом анђела са крилима.

Нажалост, попут дреновачке зидне слике и представа на обријешкој проскомидији веома је оштећена. Сликани слој на дрвету толико је избледео да се на неким местима виде само контуре фигуре и предмета, где је тек продуженим посматрањем могуће идентификовати неке од њих. Јасно оцртана фигура Христа омогућује закључак да је он био насликан како, попут дреновачког, седи на постољу кубичног облика, овај пут окренут у лево и скоро сасвим наг, прекрштених ногу и закривен само перизомом. На Христовом крилу јасно се разазнаје путир у који он левом руком стиснутом у песницу цеди грожђе израсло из лозе пободене у његова ребра. У првом плану лево насликан је велики, вертикално постављен крст. У позадини се тек назиру остаци различитих бојених поља, што сугерише да је и ту нешто било насликано што, међутим, није могуће описати чак ни у најширим хипотетичким оквирима. Натписи су, како се чини, сасвим изостали са Евхаристичног Христа у Обријежи. Реч је о иконографски готово идентичној представи као у Дреновцу, док би се разлике, на првом месту у третману волумена и простора, могле приписати простијој сликарској интерпретацији истог предлошка.

Манастир Дреновац је своје установљење дуговао монасима из манастира Ораховице који су га подигли 1719. Манастирски храм светог Георгија саграђен је релативно брзо, до 1722. када извори бележе постојање иконостаса.[11] По свему судећи, реч је о првом иконостасу у цркви,[12] јер је већ 1757/8. сликање новог поверено чувеном Украјинцу Василију Романовићу. У досадашњим истраживањима управо је овом корпусу, као тада најнапреднијој целини барокног сликарства у Пакрачко-славонској епархији, посвећивана највећа пажња.[13] Разлози

„у граници“ (Вараждинском генералату, *нап. А. Кучековић*) то нигде није био случај. Проучавајући инвентаре цркава у Хрватској настале после 1770. такође, између осталог, Грујић примећује да је њихова релативно сиромашна унутрашња опрема у то време укључивала и „престо“ и проскомидију од дрвета, мада су часне трпезе најчешће, ипак, биле зидане. Музеј СПЦ, Београд, *Оставина Радослава Грујића, Документи 1359/VII*.

10 Чини се да је проскомидија преправљана или поправљана током времена, поготово доњи делови са пултом за дарове и недостајућом фиоком испод њега.

11 Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 278-280.

12 Крајем XIX века неке иконе са првог иконостаса чувале су се на „корошу“, односно хору цркве када је преписан и запис са годином са Богородичине престоне иконе. Л. Богдановић, *Манастир Дреновац у Славонији*, Браство VIII, Београд 1899, 103.

13 Д. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић,* ЗЛУМС 5, Нови Сад 1969; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, Нови Сад 1981, 65-71.

за уклањање раног иконостаса из цркве и постављање Романовићевог остају загонетка коју додатно компликује и чињеница да је потоњи сасвим уништен у Другом светском рату. У огољеној дреновачкој цркви данас није преостало ништа од некадашњег инвентара и опреме. Једини сликани траг је избледела представа у ниши проскомидије која је до данас потпуно измицала пажњи истраживача. Посебан проблем тако представља њено датовање, али за вероватне претпоставке постоји темељ у неколико закључака који произлазе из познатих околности везаних за њен настанак.

По неким спекулацијама Василије Романовић се у Дреновцу обрео, свакако на захтев, или уз одобрење, тадашњег пакрачког епископа Софронија Јовановића (1743-1757.) и започео сликање иконостаса већ 1757, о чему је сведочио и запис на јужним дверима.[14] Веза сликара и епископа сигурно није била независна од везаности обојице за фрушкогорски манастир Хопово где је Романовић, са прекидима, боравио од 1758.[15] Епископовање Софронија Јовановића значило је за Пакрачко-славонску епархију свеобухватан духовни и материјални напредак, обележен његовом предузимљивом личношћу, обавештеношћу и образовањем. Јовановићево активно учешће у актуелним верским и културним трансформацијама кроз које је пролазила Карловачка митрополија 40-их и 50-их година XVIII века објашњава и његову осетљивост на Романовићев значај на уметничком пољу, иако је у досадашњим истраживањима епископова делатност на првом месту довођена у везу са перзстенцијом и заштитом зографа у његовој дијецези.[16] Управо овај својеврсни дуалитет уметничког идентитета Пакрачко-славонске епархије у Јовановићево време наводи на помисао да се тада на њеној територији, изузев Романовића и/или његовог непосредног круга, није могао наћи други сликар који би извео префињену композицију у дреновачкој проскомидији. Њене ликовне квалитете, упркос високом степену оштећења, још увек су читљиве на правилно моделованој Христовој фигури, а посебно глави приказаној у профилу и лагано погнутој надоле, остацима зелене боје којом су дефинисани деликатни листови винове лозе, начину на који Христос десном руком придржава нагнути крст и моделацији скарлетне драперије. Познато је да је Романовић из Кијева у Карловачку

14 О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело*, 67.

15 Ову чињеницу утврдио је још Т. Остојић у: *Доситеј Обрадовић у Хопову*, Нови Сад 1907, 283-284. Софроније Јовановић био је хоповски пострижник „који је примио класично образовање код језуита у Петроварадину". Р. Грујић, *Споменица о српском православном владичанству пакрачком*, Београд 1996, 160.

16 С. Милеуснић, *Софроније Јовановић, епископ пакрачки (1743-1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, Београд 1991, 255-261.

митрополију стигао као формиран сликар који је иза себе имао не само иконописачко, већ и обимно живописачко искуство.[17] Престиж који је остварио као зидни сликар још у својој земљи оставља мало сумње да је та чињеница била непозната епископу Софронију Јовановићу под чијим се ветроватним надзором подизала и опремала новопдигнута дреновачка црква. Данас је немогуће утврдити да ли је још зидних површина у Дреновцу, понајпре у олтарском простору, било осликано, а чије би постојање свакако олакшало предложену атрибуцију представе у проскомидији. Досадашњи проучаваоци манастира Дреновца и Василија Романовића нису је, нажалост, ни уочили, па самим тим ни описали ни датовали, тако да је Романовићево ауторство још увек подложно дискусији.

Уколико се духовна клима која је окруживала градитељско-сликарске подухвате у Дреновцу 1719 – 1757/8. подвргне анализи, уочавају се још неке чињенице које иду у прилог могућности да је Василије Романовић сликао Евхаристичког Христа у проскомидији. Типологија и значење ове представе могли су му бити познати још из кијево-печерске средине у којој су штампане богослужбене књиге са графичким илустрацијама које су често служиле као непосредан предложак сликарима. У досадашњим иконографским истраживањима српског сликарства и графике XVIII века темељно су разјашњени везаност како појаве представа Евхарстичног Христа Животоносне лозе, тако и савремених српских богословских ставова о светој тајни евхаристије за украјинску и руску учену средину.[18] Дреновачки монаси су, по свему судећи непосредно након оснивања манастира и подизања цркве, отишли у Русију где им је указом Петра Великог из синодалне благајне 1722. дарован велик број богослужбених књига.[19] Тако је дреновачко братство испунило захтеве за попуњавањем манастирских библиотека кијевским и московским богослужбеним издањима постављеним у правилима митополита Виђентија Јовановића из 1733. Иста су правила у Пакрачко-славонској епархији, у готово неизмењеном облику, обнародована 1745. са потписом

17 Д. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић,* 127.

18 Д. Медаковић, *нав. дело и место*. Посебно интересантан сегмент представља српска перцепција богословских схватања о времену претварања евхаристичких дарова у крв и тело Христово на самој литургији, спор који је тим поводом избио између католичких и православних полемичких кругова и подвојеност схватања међу украјинским богословима друге половине XVII века која се одразила и у тамошњој богослужбеној књижној продукцији. Упор. Б. Вуксан, ***Сиеест***.. *Спор о времену претварања евхаристичних дарова и његов одраз код Срба у XVIII столећу*, Зборник Народног музеја XVII/2, Историја уметности, Београд 2004, 199-215.

19 Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 281.

епископа Софронија Јовановића.[20] Агилност ученог владике оставља мало сумње да је он за одредбе правила митрополита Јовановића знао и пре тог датума, тим пре што се путовање дреновачких монаха у Русију није могло догодити без епископске дозволе, у овом случају претходника и вишедеценијског патрона Софронија Јовановића – пакрачког владике Нићифора Стефановића (1721-1743).

Монашка правила Софронија Јовановића из 1745. утврдила су руско-украјинску духовну оријентацију у Славонији. Сачувани примерак био је намењен манастиру Ораховици, тада најзначајнијем манастиру у јурисдикционом пољу владике Софронија, чије су везе са Дреновцем биле веома чврсте до укидања потоњег 1771. Стање ораховичке библиотеке приликом инвентарисања манастира 1758. сасвим речито обезбеђује увид у преовладавање руске и украјинске богослужбене литературе у овој монашкој средини.[21] Посебну пажњу привлачи у њој забележено постојање *Евхологиона* или Великог требника Петра Могиле штампаног у Кијеву 1646. који је садржавао касније веома осуђивано католичко учење о светој тајни евхаристије, посебно о времену претварања светих дарова.[22] У тренутку када Романовић долази у Славонију, јединственост српско-православног катихетичког става против католичког становишта донекле се искристалисала наспрам иницијалне подвојености изражене кроз прихватање дела украјинских богослова.[23] Тако је ораховичка монашка библиотека поседовала и препис *Епитома* Дионисија Новаковића настао 1760, а који 1767. постаје прва штампана литургика код Срба.[24] У Новаковићевом делу највише пажње посвећено је управо светој тајни евхаристије и њеном тумачењу. Најопширнија елаборација тиче се објашњења православног става о молитви епиклезе као времену претварања дарова у тело и крв Христову током службе, уз директно оповргавање католичког учења о моћи, од свештеника изговорених, речи установљења.[25] Пописи библиотеке манастира Дреновца из друге половине XVIII века нису сачувани, али је реално претпоставити да је оближња, већа и развијенија монашка заједница у Ораховици својим духовним оквирима имала значајан утицај на

20 Л. Богдановић, *Монашка правила владике пакрачко-славонскога и осечкопољскога Софронија Јовановића*, Духовна Стража, Сремски Карловци 1931; Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, Загреб 2007, 56-61.

21 А. Кучековић, *нав. дело*, 202-205.

22 *Исто*, 202; Б. Вуксан, *нав. дело*, 203.

23 *Исто*, 208-209.

24 А. Кучековић, *нав. дело,* 204; Упор. Л. Чурчић, *Популарност и неки проблеми ширења Епитома Дионисија Новаковића*, у: *Српске књиге и српски писци XVIII века*, Нови Сад 1988, 76-92.

25 Д. Новаковић, *Епитом*, прир. В. Вукашиновић, Панчево 2007, 97-99.

дреновачку средину. Тако је у ораховичкој библиотеци 1758. постојао и најзначајнији полемички трактат окренут против протестантског негирања јеванђеоског установљења литургије – *Кемен вере* Стефана Јаворског, који је у православном домену утврдио евхаристијску доктрину коју су оспоравале реформисане цркве.[26] У време када је први сачувани попис библиотеке у Ораховици настао, 1758. године, вероватно на захтев визитационе комисије митрополита Павла Ненадовића, пакрачки епископ Софронијe Јовановић био је већ почивши. Ипак, његовим настојањима у претходној деценији свакако треба приписати овакав степен актуелности духовних садржаја доступних монасима славонских манастира.

Иако су трагови спорних схоластичких тумачења проблема евхаристије налазили свој одјек у српској црквеној уметности, дреновачку и обријешку композицију, по уверењу ауторке овог рада, не треба тумачити у било ком ангажованом виду ван општих литургијских оквира и евхаристолошких конотација којима оне, својом експлицитном симболиком, одговарају.[27] Њихова је функција тако, на првом месту, била указивање на жртвени карактер богослужења у чијем средишту стоји људима за спасење понуђени Corpus Christi.[28] Одрази трендова православне сакраменталне теологије актуелних у Карловачкој митрополији средином XVIII века на савремену религиозну уметност, а који погодују могућности приписивања дреновачке осликане проскомидије Василију Романовићу, међутим, нису и једини аргументи у корист те тезе. Иако се, због високог степена оштећености, представе из Дреновца и Обријежи не могу директно упоређивати, анализа сачуваних делова обријешког иконостаса омогућује закључке који превазилазе претходно изнесена спекулативна ограничења.

У Обријежи су сачуване иконе које су вероватно припадале иконостасу првобитне цркве подигнуте 1747.[29] Као и бројне друге православне цркве у славонским селима у оно време и ова је била саграђена од дрвета, а осветио ју је исте године епископ Софронијe Јовановић.[30] У

---

26 А. Кучековић, *нав. дело*, 203.

27 За другачије примере види: Б. Вуксан, *нав. дело*, 210-216, сл. 1; м. Тимотијевић, „*Хлеб животни*"., 151-157. О значају јеванђеоског установљења светих тајни, посебно евхаристије, у Христу, што је одбијала протестантска теологија, а заговарала контрареформацијска, као и о утицају потоњих на православну средину в. Исти, *Српско барокно сликарство,* 384-411; детаљно у: Б. Вуксан, *Барокна тематика српскої иконостаса XVIII века*, докторска дисертација, Београд, Филозофски факултет 2006, 32-98.

28 Постаменти на којима Христос седи на обе представе, поготово елаборирана варијанта са позадином у виду лучне нише у Дреновцу, могли би носити алузије на његов гроб.

29 Д. Кашић, *Српска насеља у сјеверној Хрватској и Славонији*, Загреб 1988, 308.

30 Данашња зидана црква у Обријежи окружена је православним гробљем и новијег је датума. Може се претпоставити да је подигнута на месту првобитне јер се у бетонском

данашњој цркви иконостас је сложен у целину која је вероватно доследна првобитној постави, уз резерве код горњих зона којима, изгледа, недостају поједини делови. (сл. 4) Иконе имају једноставне оквире, док се резбарија очувала само на вертикалним спојевима царских и бочних двери. Степен оштећења на појединим иконама толико је висок да се неке представе и ликови у доњим зонама не распознају, док је бојени слој на осталима јако избледео. Од четири иконе у соклу препознаје се само представа *Јаковљевих лествица* испод престоне иконе Богородице са светим Николом. На икони испод Христа и светог Јована Крститеља распознају се тек два лика у првом плану иза којих се простире фино сликани пејзаж. На крајњој северној икони у соклу данас је видљив само горњи слој са представом ранобојних шатора у пејзажној позадини и обрисима двеју фигура у првом плану. Са крајње јужне иконе у соклу бојени слој је сасвим истрвен. На царским дверима су, у средњем пару медаљона, који су раније вероватнио били уоквирени резбареним украсним апликацијама, приказане *Благовести*, док се у два горња и два доња медаљона тек назиру представе четворице јеванђелиста. (сл. 8) На северним дверима су стојеће фигуре *светих ратника Ђорђа* и *Димитрија*, док су на јужним такође стојеће фигуре *апостола Петра и Павла*. (сл. 10 и 11) Средишње престоне иконе решене су са по две сликане фигуре на једном пољу, па су тако северно *Богородица* и *свети Никола,* а јужно *Христос* и *свети Јован Крститељ* у пуним фигурама. (сл. 5) На крајњој северној икони престоног низа приказан је *арханђео Михајло*, док се од фигуре на крајњој јужној тек назиру обриси главе и ореола. У средини наредног реда на централном панелу представљен је *Христос велики архијереј* на престолу (означен као *Пантократор)*, док су са леве и десне стране десеторица апостола у трочетвртинским профилима, окренути ка Христу и приказани по два на првим и по три на крајњим иконама. У нередном реду су представе само шест медаљона са допојасним ликовима пророка, по два на првим и по једним на крајњим панелима. Постоји мочућност да је овај ред првобитно имао више икона, укључујући можда и средишњу представу Богородице. Иконостас у Обријежи данас је завршен сликаним *Распећем* са трилисно резаним краковима крста и ликовима јеванђелиста. Бочно су постављене шиљато завршене иконе са представама *Богородице* и светог *Јована Богослова*. О декоративном репертоару иконостаса је, с обзиром на стање

патосу отвореног улазног трема са звоником налази изливена година 1747. Међутим, шематизам Пакрачке епархије за 1898. годину као годину подизања обријешке цркве бележи 1754. уз чињеницу да је била затворена због трошног стања. Није искључена могућност да је и прва црквица из 1747. била тек привремена и да је 1754. подигнута нова када је за њу наручен иконостас. Упор. *Шематизам православне епархије пакрачке за годину 1898*, Пакрац 1898, 54.

очуваности, тешко судити, а сачуване су само љупке сликане главице анђела са крилима на површинама изнад свих трију двери.[31]

Глава анђела на фронтону дрвене проскомидије у олтару обријешке цркве истоветна је са онима на иконостасу. Резани облик фронтона такође иде у прилог закључку да су иконостас и проскомидија вероватно настали, а свакако сликани једновремено, руком истог мајстора. Подаци о његовом идентитету, као ни времену настанка иконостаса нису сачувани, тако да се до њих долази само аналогијама, које су у овом случају, јасне.

На престоној икони Богородице са светим Николом на први поглед су уочљиве велике сличности са истим ликовима које је Василије Романовић сликао у Дреновцу и Костајници.[32] (сл. 6 и 7) Посебно се примећују подударности на представама светог Николе – исте постуре строго фронталних фигура са готово истоветним карактеристикама физиономија, од третмана очију и косе до облика светитељевих шака. У досадашњим истраживањима приметна су колебања у атрибуцији делова костајничког иконостаса Василију Романовићу и прибегавања синтагми „атеље Василија Романовића".[33] Једини поуздани доказ да је Украјинац током рада у Славонији имао сараднике представља његова сачувана представка Илирској дворској канцеларији из 1769. у којој помиње послове извођене за владику Софронија Јовановића заједно са „компањоном", вероватно сликарем-сарадником.[34] Да ли је до сада једини потписани иконостас у Славонији - у Дреновцу, са којег није сачувана ни једна икона, сликао сам немогуће је закључити, што веома отежава расуђивање пред обријешким иконама. С том чињеницом у виду, а приликом покушаја одређења идентитета мајстора који је радио у Обријежи, поменута спекулативна формулација „атеље Василија Романовића", у којем су учешће узимали анонимни сарадници „који су такође имали богато барокно искуство",[35] чини се за сада, с аспекта истраживачке опрезности, прихватљивијом од директног приписивања иконостаса самом Романовићу. Сасвим се поуздано може

31 Могућност да су неке површне иконостаса пресликаване током времена свакако постоји, поготово јер су на неколико места видљиви трагови поправљања натписа другом бојом и измењеним облицима слова.

32 Д. Давидов, *нав. дело*, сл. 2, 3, 13.

33 На пример, престону икону светог Николе из Костајнице Д. Давидов, према закључцима И. Баха, означава као рад Романовићевог атељеа, док се код других аутора престоне иконе са овог иконостаса приписују самом мајстору. Д. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, сл. 12 и 13. Упор. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, сл. 22 и 23.

34 Д. Давидов, *нав. дело*, 129-130; Упор. О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, Нови Сад 1981, 68-69.

35 *Исто,* 69.

тврдити, међутим, да су обријешке иконе плод употребе истих иконографских образаца и предложака којима се служио Василије Романовић. Сем поменуте представе светог Николе, као најчитљивијег места препознавања убедљиво дистинктивних стилских и ликовних карактеристика његових радова, још су неколики разлози који Обријеж чврсто везују за Романовићев најужи круг.

На царским дверима које спадају међу најоштећеније сликане површине у Обријежи, у четири акцесорна медаљона била су насликана попрсја јеванђелиста са њиховим атрибутима. Иако је данас на неким местима видљив само контурни цртеж ових представа, јасно је да их је извео веома вешт мајстор вичан дочаравању динамичких односа фигура.[36] (сл. 9) Посматрањем познатих радова Василија Романовића може се констатовати да је иконографско решење царских двери на којима се појављују четворица јеванђелиста било готово заштитни знак његове радионице. Тако се оно појављује најпре у манастиру Дреновцу 1757/8, затим у Костајници 1759. и напослетку у Моровићу 1765/6.[37] Управо је овакво решење доведено у везу са стандардизованим распоредима представа на царским дверима украјинских иконостаса из XVII и прве половине XVIII века.[38] Ликови четворице јеванђелиста појављују се на још једном мало познатом славонском иконостасу из села Лисичине који је 1780. сликао извесни Трифон молер.[39] (сл. 13) У његовом је сликарском рукопису препозната јака зависност од Романовићевих образаца, па је претпостављено да се ради о припаднику његовог непосредног

36 Још се Иван Бах, описујући Романовићев иконостас у Дреновцу, посебно дивио царским дверима на којима су, поред Благовести, били приказани јеванђелисти са ликом „апостола Матеја с његовим симболом, крилатим дјечарцем, који му шапће у ухо. У покрету тих двају ликова: еванђелиста и његова симбола, у њиховој повезаности и живо узбибаној одјећи апостоловој, јасно се очитовао интензиван утјецај умјетности рококоа.“ I. Bach, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj*.., 198. Сличне се квалитете данас могу констатовати уз избледело попрсје апостола Матеја у Обријежи. Светитељ је приказан како са интересовањем окреће главу ка свом десном рамену док му се обраћа анђео-дечак у полупрофилу.

37 За Дреновац: Д. Давидов, *нав. дело*, схема иконостаса, за Костајницу: V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Загреб 1974, 49-61, за Моровић: М. Лесек, *Иконостас цркве св. Богородице у Моровићу*, РВМ 21-22, Нови Сад 1972-73, 59-66. Изузетак чине царске двери из манастира Бешенова, без веће сигурности приписане Романовићу, на којима су медаљони са ликовима светог Кирика и Јулите. За податке о иконографском распореду на царским дверима из Бешенова захвална сам колегиници Светлани Субашић из Музеја Срема у Сремској Митровици у чијој збирци се двери данас чувају.

38 М. Лесек, *нав. дело*, 690.

39 Н. Кусовац, *Уметничка баштина Срба у Западној Славонији*, Београд 1993. Првобитну дрвену цркву у Лисичинама осветио је 1748. епископ Софронија Јовановић. Црква је била у рушевном и лошем стању у време визитације 1793, а нова зидана је подигнута 1869. Д. Кашић, *Српска насеља у северној Хрватској и Славонији*, 272-273. Копија визитационог протокола боровског протопопијата за 1793. чува се у Музеју СПЦ, *Архива пакрачке епархије*, кут.9.

круга, сараднику или ученику, можда Русу или Украјинцу с обзиром на облик имена у сачуваном запису.[40] Сем истоветно уобличених царских двери, Трифон молер је и решења престоних икона дуговао Романовићу – лик светог Николе сликан је према истом предлошку који се појављује у Дреновцу, Костајници и Обријежи. (сл. 12) Иако рустичан и готово примитиван у односу на Романовићево сликарство, манир и иконографска решења Трифона молера указују да се аура даровитог Украјинца у Славонији протегла до последње четвртине XVIII века.

Од немалог је значаја и чињеница да се у Обријежи појављују наративне композиције у соклу. Иако се поуздано тематски може идентификовати само једна, Јаковљеве лествице, сама њихова појава указује на веома рану употребу развијених барокних морализаторско-дидактичких концепата у Славонији. Сликарски предлошци за њихово уобличавање у оно време у Славонији нису могли потицати ни из једног другог извора до из круга Василија Романовића. Ова чињеница ставља проблем датације обријешког иконостаса у центар пажње, с обзиром да је за сликане представе у приступним зонама српских иконостаса XVIII века установљено да почињу чешће да се појављују, изузев баш Романовићевог иконостаса у Дреновцу из 1757/8, тек од седме деценије столећа.[41] Поново се актуелизује и улога епископа Софронија Јовановића у прихватању нових барокних интенција, као и преиспитивање до сада чврстог убеђења у изразиту конзервативност славонске средине непосредно пре и око средине XVIII века. Уколико је иконостас у Обријежи настао у време Романовићевог боравка у Славонији, реално је претпоставити да се то догодило између 1753/4, када се први пут бележи његов долазак у Хрватску и 1759. када је отишао у Костајницу. Пре потоње године боравио је у Пакрацу и вероватно сликао иконе у Благовештенској капели владичанског двора.[42] Израда портрета владике Софронија и вероватно грба Пакрачке епархије на главној фасади двора доказују да су се епископ и сликар добро познавали, односно да је Јовановић имао увид у богословску позадину црквеног сликарства који је Романовић донео из Украјине. Група његових непосредних сарадника чији су специфични рукописи препознати у Костајници могла је постојати и коју годину раније, приликом сликања иконостаса у Обријежи. С обзиром на решења појединих икона, поготово престоних, које Романовић остварује у манастиру Дреновцу и њихових пандана у Обријежи, може се без већих

40 Н. Кусовац, *нав. дело и место*. Иконостас је демонтиран из цркве у Лисичинама уочи ратних сукоба у Славонији 1991. и пренесен у Београд. Данас се налази у ризници митрополијског двора у Сремским Карловцима, очишћен и рестауриран.

41 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 53. Упор. М. Лесек, *нав. дело*, 60.

42 О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 68-69.

задршки констатовати временска блискост ова два остварења. Ликови Богородице на престоним иконама, у полупрофилима и са специфично обликованим мафорионима на глави, потекли су од истог предлошка као и онај у Костајници, за разлику од барокно зрелије варијанте са касниег иконостаса у Моровићу.

Сликарство „Романовићевог круга“ у Славонији тако показује изненађујућу компактност и јединственост у окружењу средине XVIII века. Временски блиски иконостаси других мајстора носили су, поред видног утицаја украјинског барокног порекла, наглашене зографске одлике рустичне обраде ликова, декоративних интенција и веселог колорита, о чему посебно сведоче две готово сасвим непознате, али изванредне целине сачуване у црквама села Катинци и Тројеглава.[43] (сл. 14 и 15) Романовић и његови непосредни следбеници у средишњим деценијама XVIII века чине само једну дистинктивну „школу“ религиозниог сликарства у Славонији. Чини се да је њихова делатност непосредно овисила о наклоности епископа Софронија Јовановића у чије је време обновљена епархијска мрежа у пакрачо-славонској дијецези и подигнут велик број нових цркава. Колико је и како Романовић одиграо улогу „придворног“ сликара пакрачког владике и да ли је постојала интенција да му се повере најбољи сликарски послови овде се може само претпоставити. Разлози његовог одласка из Славоније и обуставе сликарске делатности такође се могу наслутити из Романовићевих каснијих притужби због ненаплаћених дуговања из оставине епископа Јовановића.[44] Чињеница је да се његово име не појављује у Славонији након 1758/9, одласка у Костајницу и напослетку, у Срем.

Сликање иконостаса у манастиру Дреновцу остаје средишњи и највиши домет Романовићевих остварења у Славонији којем треба придружити, и поред свих објективних ограничења, сликану проскомидију у олтарском простору храма светог Георгија. Иконостас у Обријежи, међутим, иако чини јединствену целину са својом сликаном про-

43 Катиначки иконостас сликао је, такође у време епископа Софронија Јовановића, а према сачуваном натпису, иконописац Евтимије Суботић, док је у Тројеглави радио Арсеније Зограф 1752. Оба су иконостаса само делимично сачувана, али довољно како би се утврдило да су и њихови аутори дуговали много руско-украјинском барокном декору, али у другачијим иконографским и стилским оквирима од Романовићевих. Иконостаси припадају типу ранобарокних олтарских преграда са празничним редом икона над којима је апостолски низ са Деизисом и пророчки са Богородицом широм од небеса, а завршени су Распећем. Данас стоје без сачуваних сцена у соклу, које, с обзиром на време њиховог настанка, вероватно нису ни сликане. Епископ Софронije Јовановић тако би се могао назвати доследним покровитељем руско-украјинске варијанте црквене слике у Славонији. Упор. кратке напомене о овим иконостасима у С. Милеуснић, *Српско сликарство XVIII и XIX века у Славонији*, магистарски рад, Филозофски факултет, Београд 1985, 24; Исти, *Духовни геноцид*, Београд 1993, 214.

44 О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода*, 68.

скомидијом, теже је тако сигурно атрибуисати. Конфорнијим ре-шењем би у њима требало препознати рад Романовићеве радионице, а у иконама видети замисао и предлошке, али не сигурно и руку самог мајстора. У сваком случају, обријешки иконостас представља доказ да су остварења Василија Романовића и његовог непосредног круга у Славонији била бројнија, а вероватно и утицајнија, него што се до данас претпостављало. Нажалост, садашња ситуација на терену и стање очуваности славонских православних цркава XVIII века чине проналажење нових доказа у корист последње констатације крајње неизвесним.

Aleksandra KUČEKOVIĆ

TWO SLAVONIAN OFFERTORIES AND NEW PRESUMPTIONS ABOUT VASILY ROMANOVIĆ

SUMMARY

The few preserved Slavonian Orthodox 18th century churches still have examples of church painting that are unknown to the professional public. Presented in this paper are two depictions of the iconographic template of the Eucharistic Christ, drawing wine into a cup from a vine that grows from his ribs, which are located in the niche of the offertory of the church in the Drenovac monastery and on a wooden offertory in the church of the village of Obriježž. Their symbolic meaning, connected with the theological conceptions and book illustrations arriving at that time in the Serb environment, from Ukraine, and also the characteristics of their style have been linked with the work of Vasily Romanović in Slavonia in the sixth decade of the 18th century. In this, the painting in the offertory in Drenovac was designated as the work of Romanović himself, while the offertory in Obriježž, after a detailed analysis of the preserved iconostasis from the same period, was attributed to the workshop of the talented Ukrainian, the existence of which has been intimated in published sources and analyses. Considering the poor state of preservation of the Orthodox church and artistic heritage in Slavonia, suspicions were also expressed about finding new evidence of the work of Romanović in the Slavonian eparchy having been much more influential and fruitful than has been presumed, so far.

Сл. 1 Василије Романовић, Евхаристични Христос, ниша проскомидије у цркви манастира Дреновца, веров. 1758.

Pict. 1 Vasilije Romanović, The Eucharistic Christ, niche of the proskomidia in the Drenovac Monastery church, probably 1758

Сл. 2 Василије Романовић, Евхаристични Христос, детаљ.

Pict. 2 Vasilije Romanović, The Eucharistic Christ, detail

Сл.3 Дрвена проскомидија у цркви села Обријеж, средина XVIII века

Pict. 3 Wooden proskomidia in the village church in Obriješ, middle of the 18th century

Сл. 4 Иконостас у Обријежи, средина XVIII века

Pict. 4 Iconostasis in Obriješ, middle of the 18th century

Сл. 5 Обријеж, престона икона Богородице са светим Николом

Pict. 5 Obriješ, central icon of the Mother of God with St. Nicholas

Сл.6 Обријеж, свети Никола, детаљ престоне иконе

Pict. 6 Obriješ, St. Nicholas, detail from the central icon

◀ Сл. 7 Обријеж, Богородица са Христом, детаљ престоне иконе

Pict. 7 Obriješ, Mother of God with Christ, detail from the central icon

Сл. 8 Обријеж, Царске двери ▶

Pict. 8 Obriješ, Royal doors

◀ Сл. 9 Обријеж, Царске двери, детаљ

Pict. 9 Obriješ, Royal doors, detail

Сл. 10 Обријеж, јужне двери

Pict. 10 Obriješ, southern doors

Сл. 11 Обријеж, северне двери

Pict. 11 Obriješ, northern doors

Сл. 12 Лисичине, Трифон молер, престоне иконе светог Богородице и светог Николе, 1780.

Pict. 12 Lisičine, Trifon the painter, central icon of the Holy Mother of God and St. Nicholas, 1780

◀ Сл. 13 Лисичине, Трифон молер, Царске двери, 1780.

Pict. 13 Lisičine, Trifon the painter, Royal doors, 1780

Сл. 14 Катинац, Еутимије Суботић, свети Јован Претеча, средина XVIII века ▶

Pict. 14 Katinac, Eutimije Subotić, St. John the Precursor, middle of the 18th century

◀Сл. 15 Тројеглава, Арсеније Зограф, престоне иконе Богородице и светог Николе, 1752.

Pict. 15 Trojeglava, Arsenije Zograf, central icon of the Mother of God and St. Nicholas, 1752

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Поповић Ј. ;
75.041(=163.41)"17"

ИД 176375564

Мирослава КОСТИЋ
Народни музеј у Београду

ЦЕЛИВАЈУЋА ИКОНА ЈОВАНА ПОПОВИЋА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: У Народном музеју у Београду чува се двоструко сликана целивајућа икона, сигнирана, рађена уљем на бакарној подлози, која је вероватно припадала инвентару Саборне цркве у Темишвару. Пажљиво испитивање сликане површине и поређење са сигурним радовима Јована Поповића наводе на закључак да се икона може уврстити у опус овог истакнутог сликара и везати за почетне године његовог стваралаштва На предњој страни иконе приказан је *Покров пресвете Богородице,* на полеђини грб Темишварске епархије. Претпостављено је да је идејни творац грба београдско-карловачки митрополит Мојсеј Петровић. Време настанка би се могло сместити у временски период између 1720. и 1721. године.

Кључне речи: Београдско-карловачка митрополија, Мојсеј Петровић, Кијевска духовна академија, Јован Поповић, барокна амблематика, хералдика, Покров Пресвете Богородице, Темишварска епархија, грб Темишварске епархије, украјинска теолошка мисао, руско-украјинска сликарска поетика

У Народном музеју у Београду чува се двоструко сликана целивајућа икона, сигнирана, рађена уљем на бакарној подлози, која је вероватно припадала инвентару Саборне цркве у Темишвару, што се сазнаје, као и година и датум израде, 24. мај 1760, из двојезичног натписа на полеђини.

Белешка о овој икони, која приказује *Покров пресвете Богородице* на предњој страни, и у барокном картушу насликан грб Темишварске епархије на полеђини, објављена је у Каталогу Народног музеја,[1] а опис је дат у студији *Српско барокно сликарство.*[2] Пажљиво испитивање

1 Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века-Каталог изложбе Народног музеја,* Београд 1987, кат. Бр. 1146.

2 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* Нови Сад 1996, 219. Публикована је у колору у : Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби,* Београд 2008, 300. Грб Темишварске епархије

сликане површине, поређење са сигурним радовима Јована Поповића, уметника изузетне „самосвојности“ и сликарске особености изграђене на поукама барокизираног украјинског иконописа, као и карактеристични иницијали, здружени са првом цифром сигнатуре (1760)[3] исписани белом бојом у доњем десном углу на полеђини, наводе на закључак да се икона може уврстити у опус овог истакнутог сликара и везати за почетне године његовог стваралаштва.[4]

Јован Поповић, однегован на поукама и идејама реформисане украјинске и руске уметности која је у доба Петра Великог синкретизовала уметничке форме православног и католичког света, у развоју прогресивних токова српског сликарства друге половине 18. столећа заузима значајан удео. Први је својим делом наговестио кризу ранобарокног пикторалног система, «преображај ликовног језика заснованог на сажимању украјинске ранобарокне ретроспективности и средњоевропског еклектицизма» који ће током седме деценије 18. столећа покушати да оствари Теодор Крачун.[5] Један је од ретких сигурних српских студената Кијевскопечерске сликарске школе о чему сведоче његови школски радови, потписане цртанке, настали између 1751-1753. године.[6] У време боравка Јована Поповића у Кијеву долази до значајних промена у развоју украјинске барокне уметности.[7] Дух тих

присутан је и у програму живописа Саборне цркве у Темишвару. В: Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби,* 300, сл. 3.

3 На сличан начин уметник се потписао на празничној икони *Ваведење,* такође из 1760, која припада олтарској прегради цркве Светог Николе у Иригу. Иконостас је пре конзерваторско-рестаураторских радова приписан Василију Остојићу. Након скидања премаза уметнички највредније иконе, дванаест малих празничних, преатрибуисане су Јовану Поповићу. Поред ликовне анализе, један од битних разлога да се најзначајнији део иришког иконостаса сврста у радове овог уметника је карактеристични сликарев монограм. В.: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века,* Нови Сад 1981, 62.

4 На могућност да је сликар Јован Поповић аутор ове иконе указао ми је проф. др Мирослав Тимотијевић коме се и овом приликом свесрдно захваљујем.

5 М.Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 97.

6 Д. Давидов, *Барокни иконостас из Суботице-Александрова 1766*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 155-156. Изучавање сликарства било је налик пракси на великим европским академијама. О раду европских Академија В.: N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present,* Cambridge at the University Press 1940; W. Wagner, *Geschichte der Academie der bildenden Künste in Wien,* Wien 1967. У раду су се користиле немачке, низоземске, француске и друге католичке или протестантске књиге. Биле су то илустроване *Библије*, најчешће *Библија Пискатора* и *Библија Ектипа* Христофа Вајгла, као обавезни сликарски приручници. В.: П. Билецький, *Украинське мистецтво XVII-XVIII ст.,*Київ 1963, 51; В. Свенцицка, *Иван Руткович и становлення реализму в украинському малярстви XVII ст.*, Київ 1966, 42-48, 110-117.

7 За време студија Јована Поповића кијевском сликарском школом руководио је Алимпије Галик, зачетник умерене реформе наставног програма која није наишла на одобравање код кијевског племста више наклоњеног западноевропским утицајима. Галик 1755. напушта школу, а спровођење реформи преузима Захарија Голубовски. „Одлазак Алим-

промена, постепено напуштање старе и прихватање нове поетике коју почетком шездесетих година 18. века по повратку са кијевске сликарске школе доноси Јован Поповић, одразиће се на сликарство Карловачке митрополије.[8] Та схватања била су различита од оних која су двадесетак година раније промовисали Јов Василијевич и Василије Романович по доласку у Карловачку митрополију.

Након завршених студија Јован Поповић као млад и још неафирмисан сликар своју уметничку каријеру започео је у радионици новосадског мајстора Василија Остојића. У сарадњи са Остојићем који се формирао под окриљем Јова Василијевича, украјинског иконописца и придворног сликара српског патријарха Арсенија IV Шакабенте, захваљујући којем су барокни подстицаји стизали и до сликара Карловачке митрополије, потоњих носилаца украјинске стилске оријентације важеће у српском сликарству од педесетих до седамдесетих година 18. столећа, Поповић 1759. осликава крушедолске тронове за мошти светих сремских деспота Бранковића. Василије Остојић као афирмисани уметник, чији је целокупни опус саображен у иконографском и ликовном погледу православно схваћеном барокном моделу религиозне композиције, чији су узори преузети из Кијевскопечерске сликарске школе, насликао је две главне иконе са наслона трона, а остале радове извео је Јован Поповић.[9] Сарадња двојице сликара наставила се и током 1760. године приликом израде иконостаса цркве Светог Николе у Иригу. Јовану Поповићу приписано је, како смо већ напоменули, дванаест малих празничних икона уметнички највреднијих на тој олтарској прегради. На основу ликовне аналогије са познатим радовима Поповића претпоставља се и његова сарадња са Василијем Остојићем приликом осликавања иконостаса у Нерадину.[10] Године 1761. уметник склапа уговор о сликању иконостаса цркве Светог Николе у Сегедину. Ликовни квалитети ове олтарске преграде на којој је преображај ранобарокне пикторалне поетике још уочљивији, омогућили су да се Јовану Поповићу с извесношћу припише иконостас српске цркве у Александрову из 1766.[11] Он је познат као александровачки иконостас јер је 1909. премештен из

пија Галика означио је дефинитивни пораз напора да се умереним реформама ретроспективна барокна поетика прилагоди актуелним западноевропским схватањима.“ В.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 95.

8 Основне студије о Јовану Поповићу: О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода,* 60-65; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку,* Београд 1980, 88-98; Д. Давидов, *Барокни иконостас из Суботице-Александрова 1766,* 149-160; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 94-97.

9 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Култ и сећање,* књ. II, Београд 2008, 72.

10 Исти, *Српско барокно сликарство,* 83.

11 Д. Давидов, *Барокни иконостас из Суботице-Александрова 1766,* 147-160; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, 63.

градске цркве у Суботици, за коју је прављен, у предграђе Суботице, цркву у Александрову. Поуздано је аутор и велике композиције према слободно варираним западноевропским предлошцима венецијанске провенијенције на бочним зидовима Успенске цркве у Новом Саду која приказује *Изгнање трговаца из храма* и *Христову поучну причу о удовичине две лепте*.[12]

Еволуција Поповићевих сликарских схватања јасно се уочава у трансформацијама приликом сликања икона на олтарским преградама. Рађене са истанчаним осећањем за колористичке вредности бојеног пигмента, оне показују постепено удаљавање од ранијих стилских формулација и указују на отвореност уметника у прихватању јасно и одређено изражених мисли барокне иконографије. Формалне везе са барокном иконографијом, проистекле из непосредног ослањања на графичке предлошке из западноевропских и украјинских сликарских приручника, дају његовим композицијама, нарочито празничним, изглед актуелих барокних слика.

Уметност је увек била важан инструмент власти, а уметничка дела имала су значење визуелне објаве одређених политичких ставова. Пре него што приступимо анализи двоструко сликане целивајуће иконе Јована Поповића, мислимо да је неопходно да се бар на кратко осврнемо на историјски контекст који је одредио ликовна својства и овог дела, на историјске и друштвене оквире у којима је настало.

Још током 15. века потискивани од Турака Срби се повлаче на север до Дунава и укључују у живот угарске државе што је довело до јачања српских насеља на подручју Подунавља. Након Мохачке битке 1526. и покоравања највећег дела Угарске, Срби у Подунављу се прилагођавају животу у Отоманском царству. У тим историјским оквирима, када се угарска власт смењивала са турском, развијају се и живе српска култура и уметност чији дух и стил од 15. до 17. века настављају континуирани ток византијског утицаја, да би у 18. столећу доживеле историјски нужан преображај као последицу друштвеног процеса стварања и снажења српске грађанске класе.[13]

Ратни потреси крајем 17. и у првој половини 18. века неминовно су утицали на балканске прилике. Проузроковали су колебање границе између Аустрије и Турске. Након многих ратних година, поштовањем Београдског мира из 1739, граница је дуго остала утврђена на Сави и

12 Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века,* Нови Сад 1987, 39.

13 О овим питањима: Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина II, Нови Сад s.a, 367-432; Д. Ј Поповић, *Војна граница,* Војводина II, 269-349; Д.Ј. Поповић, *Слика Војводине у 18.веку*, Војводина II, 88-110; Д.Медаковић,*Српска уметност у XVIII веку*, 5; Д. Медаковић, *Српска уметност XVIII века,* Историја српског народа, књига 4, том II, Београд 1986, 245-314.

Дунаву.[14] У то време је српски живаљ на територији Угарске, укључене у састав Хабзбуршке монархије, ојачан двема сеобама, 1690. и 1739. Сеобе су по својим последицама умногоме обележиле почетак новог доба у духовном и политичком животу српског народа. Од тих времена нагло започиње и процес укључивања Срба у западноевропску културу, што је условило, већ од тридесетих година 18. века, и напуштање традиционалних облика источноправославне уметности. Привремени долазак претворио се у останак, а убрзо започиње неопходни процес сложеног преображаја целокупног духовног живота и његовог прилагођавања условима модерне апсолутистичке државе.[15] Барокну културу најпре прихватају, политиком свог понашања, црквени поглавари, а затим се она испољава и у осталим облицима културног, духовног и уметничког живота.[16] Свештенство, које се налазило на челу српског народа, имало је и духовну и световну власт.[17] Канонска веза између црквене организације на подручју Хабзбуршке монархије и Пећке патријаршије трајала је све до насилног укидања Патријаршије 1766.[18] То јединство и непрекинута веза са «Мајком црквом у Пећи» условила је буђење историјске свести и настајање једног сложеног идејног програма Пећке патријаршије и Карловачке митрополије чија је суштина била подсећање, упознавање величине и одржавање славе средњовековне баштине. Одређене политичке тежње одразиле су се и на иконографски репертоар српске уметности.

Прилагођавање новом културном моделу неминовно је довело до превазилажења старог пикторалног система. Напуштање и раскидање са традицијом и прихватање нових схватања највише се и најдуже осећало у сликарству. Барокно сликарство православног света имало је посебно наглашено учење о иконама. Поштовање икона било је присутно и у барокној побожности западне цркве, али није утицало на развој сликарства које је, још од ренесансе, постало једна од слободних вештина, док је културном кругу православног света

14 А. Ивић, *Историја Срба у Војводини*, Нови Сад 1929, 330-341; С. Гавриловић, *Срби у Угарској и Славонији од Карловачког мира до Аустро-турског рата 1716-1718,* Историја српског народа, четврта књига, том I, Београд 1986, 55-62; Р. Веселиновић, *Србија под аустријском влашћу 1718-1739,* Историја српског народа, књига четврта, том I, 106-146.

15 О прилагођавању барокним нормама и формирању српске барокне културе: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 27-42.

16 Р. Самарџић, *Барок и Срби 1683-1739,* Западноевропски барок и византијски свет, Зборник радова са научног скупа, Београд 1991, 13-17; Ј. Тодоровић, *Концепт приватног на позорници јавног-приватни живот на митрополијском двору у 18. веку,* Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, приредио А.Фотић, Београд 2005, 655-686.

17 Н. Радојчић, *Увод у историју српске историографије XVIII века,* Зборник Матице српске за књижевност и језик, 6-7, Нови Сад 1959, 11-12; М. Костић, *Сликарски занат код Срба у 18.веку*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, III, 1930, 43.

18 Р. Грујић, *Пећки патријарси и карловачки митрополити у 18.веку*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, IV, св. 1, Сремски Карловци 1931, 13-34.

тумачено у догматским оквирима.[19] Трансформација средњовековне иконе, која је сматрана симболом православља, у барокну представу била је сложен процес стварања новог поетског и религиозног система слике. Разрешење овог проблема којем се, пре појављивања у српској уметности, прво приступило у кругу кијевске Духовне академије и сликарске школе Кијевско-печерске лавре, водећем духовном средишту православља, а затим у руској средини током 17. века, залазило је у основна доктринарна питања литургијске теологије и догматике. У барокном православљу рани полемички списи и трактати о сликарству бранили су сликање икона тумачењем средњовековних текстова. У српској барокној култури теоријски трактати који су образлагали схватање слике нису настајали, али је пикторална поетика нормирана.[20] Одбрана поштовања икона укључује се и у касније катихизисе који се прештампавају за потребе Карловачке митрополије и у трактате против протестаната, какав је *Камень веры* Стефана Јаворског, језуитског ђака и поборника посттридентског конзервативизма.[21] Ова књига, писана у одбрану религиозног сликарства и светих слика, у којој је изражено нескривено неслагање с протестантски обојеним реформама Петра Великог и протестантским утицајем у православној цркви, отворено уперена против реформаторског иконоклазма, представља највиши домет у развоју полемичке литературе.[22]

Иконе, поред крстова и престоних јеванђеља, имале су истакнуто место у православном богослужбеном ритуалу. «Били су то предмети побожности, а не само богослужбени предмети. Они нису имали историјски статус, јер су као вечне истине били предсказани већ у Старом завету».[23] На њихово уважавање у хијерархији манастирских драгоцености упућују и инвентари у којима се они пописују одмах

19 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 230-231.

20 О пикторалној поетици, законима уметничког стварања који одређују морфолошко-феноменолошке карактеристике стила: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 153-224.

21 У митрополијској библиотеци *Камень веры* се појављује већ 1733. Књига је забележена и у библиотекама манастира Врдника, Беочина, Раковца, Хопова и Кувеждина, као и у попису библиотеке будимских епископа.: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753,* Сремски Карловци 1903, 64, 294, 384, 431; Р. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације 1718-1739*, Споменик СКА, LII, други раз. 44, Београд 1914, 116; С. Петковић, *Манастир Кувеждин и Дивша*, Нови Сад 1937, 36; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 287.

22 С. Яворски, *Камень веры*, Киів 1730. О Стефану Јаворском, његовом интелектуалном профилу, проповедничкој делатности и утицају које је његово дело имало на српску барокну културу В.: М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, XVI-2, Нови Сад 1973, 551, 557-558; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 153-261; 277-412.

23 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Ризница,* II, 172-173.

након реликвија и реликвијара.[24] Столећима су поштоване као светиње и верници и свештенство су их целивали очекујући помоћ. На иконама поштовање се исказује само светим лицима да би се код верника побудио спомен на Бога. Част која се указује прелази на „прототип, а онај који се клања икони, поклања се лицу које је наскикано на њој".[25] Целивајуће иконе које су имале литургијску функцију у барокном црквеном ритуалу добијају репрезентативну форму. Оне су се у 16. и 17. столећу, када су чиниле део олтарских преграда, скидале за време служби и након завршетка враћале. У 18. веку, када иконостаси достижу развијену форму, целивајуће иконе се удвајају.[26]

У поступку сликања целивајуће иконе из Саборне цркве у Темишвару Јован Поповић се ослања на теме и мотиве добро познате хришћанској култури. На предњој страни приказан је *Покров пресвете Богородице,* велика тема барокне уметности, чијем ширењу су допринели проповеднички зборници.[27] Изражавала је идеју маријанске заштите, али и слоге државе и цркве; типичан сликарски мотив, омиљена руска тема и руски празник.[28]

Историја широко распрострањеног у руској православној цркви празника *Покрова Богородице* има доста празнина. Питања о пореклу и установљењу, као и о сложеној одговарајућој иконографији у ликовним уметностима, често су постављена у црквеној и научној литератури. Настанак празника предодређен је догађајима који су се збили у византијској престоници за време цара Лава Мудрог и патријарха Макарија, 910. године, када је империја војевала рат са Сараценима који су претили да угрозе безбедност Константинопоља. Сагласно житију светог Андреје Јуродивога, подвижника обдаренег духовним визијама и откровењима, [29] које саставља Никифор, презвитер цркве Свете Софије у Цариграду

24 *Исто*

25 Ј. Радовановић, *Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или Ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века,* ЗЛУМС 20, Нови Сад 1984, 47-66, посебно 56.

26 О двоструко сликаним целивајућим иконама В.: В. Н. Лазарев, *Страници истории новгородско живописи, Двусторонние таблетки из Собора Св. Софии в Новгороде,* Москва, MCMLXXXIII

27 П. Кондаков, *Иконография Богоматери,* II, Петроград 1915, 92-103; Л. Мирковић, *Хеортологија,* Београд 1961, 57-58; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 354-355.

28 Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери,* 93; M. Myslivec, *Dve ikony „Pokrova",* Byzantinoslavica, VI, Prague 1935-1936, 195; П.М.Жолтовський, *Станковий живопись,* История украинського мистецтва, III, Київ 1968, 219-222. Служба *Покрова* у пракси је прихваћена у 14, а тропар и кондак у 13. столећу. В.: Ф.Г. Спасски, *К происхождени икон и праздника Покрова,* Обество „Икона" в Париже, Г.И. Вздорнов, З.Е.Залесска, О.В. Лелекова, Прогресс-Традици, Москва 2002, 198-215.

29 Свети Андреја Јуродивиј, словенског порекла, још као млад запао је у ропство и продат у Константинопољу месном житељу Феогносту. В.: Е. Поселянин. *Сказания о чудотворных иконах Богоматери.Октябрь*, Приводится по изданию: Е. Поселянин. Богоматерь.

средином 10. века, у Влахеранском храму десило се свето, божије похођење.[30] У Влахернама, делу Цариграда код Златног рога, жена цара Маркијана сазидала је у 5. веку храм Богородице Влахернске. Уз ту цркву цар Лав I Велики (457-474) подиже споредну и 469. године у кивот, опточен златом и сребром, полаже нешивену ризу Богородице, нађену у Јерусалиму. У Влахеранском храму се чувао мафорион Мајке Божије, горња хаљина која покрива главу и цело тело, као и део појаса.[31]

У недељу, дана 1. октобра, за време бденија када је храм био пун верника, свети Андреј, у присуству свога ученика Епифанија, у четири сата после поноћи, подигавши очи према небу угледао је Богородиоцу која је долазила од царских врата, обасјана небеском светлошћу, окружена анђелима и многим свецима. За руке су је држали свети Јован Претеча и свети аспостол Јован Богослов. У *Житију светих (1 октобра)* Димитрије Ростовски,[32] теолог, један од последњих великих представника украјинског схоластичког богословља, чије је дело уживало велику популарност у Карловачкој митрополији, пише следеће подробности о чудесном виђењу: „Док је свети Андреј са Епифанијем посматрао чудесни догађај, Богородица се дуго молила обливајући сузама своје боговидно и пречисто лице. Окончавши молитву пошла је према олтару молећи се и тамо за народ који је стајао. По завршетку молитве скинула је са себе блистав као муња, велики и страшни покров, који је носила на пречистој глави својој, и држећи га са великим достојанством у својим пречистим рукама, рашири изнад народа који је тамо стајао. Зачуђени ови људи дуго времена су посматрали покров изнад народа, који блистајући као муња, сија славу Божију. Докле год је Богородица била тамо био је мафорион. По њеном одласку ишчезао је и он. Поневши га са собом Она је оставила благодет онима који су били тамо.“[33]

Описание Её земной жизни и чудотворных икон. М: АНО «Православный журнал «Отдых христианина», Москва, 2002, 5-10; Црква слави успомену на светог Андреју Јуродивог 2. октобра.

30 Д. Ростовский, *Житіе святаго Андрея Христа ради юродиваго, День второй, Жития святыхъ изложенныя по руководству Четьихъ-миней св. Димитрія Ростовскаго,* книга вторая, Москва 1902, 73.

31 В.: Л. Мирковић, *Хеортологија,* 57.

32 Димитрије Ростовски био је ђак Духовне академије у Кијеву у време када се на њеном челу налазио Јоанијије Гаљатовски. Након завршених студија одлази у Чернигов где постаје проповедник Саборног храма. Године 1684. на предлог архимандрита Кијевско-печерске лавре, Јасинског, долази у Кијев да састави и исправи *Жития святых.* О делатности Димитрија Ростовског и његовом утицају на српску барокну културу и уметност В.: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* посебно 286-288 и даље са свеобухватном литературом.

33 Д. Ростовский, *Слово на Покровъ Пресвятыя Богородицы, День первый, (1.октября), Жития святыхъ изложенныя по руководству Четьихъ-миней св. Димитрія Ростовскаго,* книга вторая, 5-6.

Опис овог чудног догађаја постао је један од извора за иконографију *Покрова,* као и сведочанства о такозваном „једнонедељном чуду". Сваког петка на ноћном бденију у Влахеранском храму покров, који је сасвим покривао слику Богородице, подизао се невероватном снагом и божанским чудом ка небу и лебдео је изнад иконе све време док је трајало богослужење. На жалост, у изворима који говоре о том чуду нису садржани описи саме иконе над којом се подизао покривач.[34]

Иако се чудо *Богородичиног покрова,* збило у Цариграду тема није негована у византијској уметности. Њен настанак везан је за руску средњовековну уметност одакле је касније постепено прихватана и у другим замљама православља. Многи истраживачи сматрају да поштовање влахеранске реликвије није могло да не остави знаменитог трага у византијској богослужбеној пракси и црквеном календару. Претпоставља се да је установљење празника 1. октобра у Грчкој цркви усклађено са сећањем на светог Романа Мелода, аутора *Акатиста пресветој Богородици,* који је служио у Влахеранском храму.[35]

Традиционално, почетак поштовања *Покрова Богородице* повезује се са владимирско-суздаљским земљама и именом светог кнеза Андреја Богољубског који је празник и установио.[36] Године 1164. кнез је однео победу над непријатељима. Поново читајући *Житије Андреје Јуродивога* сусрео се са причом о чудесном виђењу подвижника. У *Слове об установлении праздника Покрова* Андреј Богољубски пише: „Кад чух ово, помислих: како страшно и милосрдно виђење оста без празника. Уздајући се, хтедох да не остане без празника свети Покров Твој, Преблага."[37]

Тема *Богородичиног покрова* имала је два своја вида: суздаљски (средњеруски) у којем Богородица сама држи мафорион пребачен

34 А.И. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, Москва 2005, 359. О византијском иконографском прототипу руских икона *Покрова,* где је образац могао бити илустрација *Акатиста,* што је било у складу са идејом заступништва Мајке Божије за људски род. В.: П. Кондаков, *Иконография Богоматери,* 92-103; В.Г. Платонов, *Развитие иконографии „Покрова Богородицы" в искусстве Заонежья XVI-XVIII веков,* Кижский Вестник, No 7, Сборник статей /Редколлегия : И.В. Мельников(отв.ред.) Р.Б. Калашникова, К.Э.Герман, Петрозаводск 2002, 1-7; А.И. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, 371.

35 Г. Георгиевский, *Руский ли праздник Покров?,*Чтения в Обществе любителей духовного просвещения, Москва 1893. Ноябрь., 626-639.

36 У руској дореволуционарној литератури постојала је хипотеза, коју још увек подржавају и неки савремени научници, да је празник установљен у првој половини 12. столећа у Кијеву. В.: А. Александров, *Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви,* Журнал Московской Патриархии, No. 10-11, Москва 1983, 116-118; А.И. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, 369.

37 М.А. Остроумов, *Происхождение праздника Покрова,* Приходское чтение, No. 19, Сенкт Петербург 1911, 401-412.

преко руку[38] и новгородски, где анђели подижу покров изнад главе Мајке Божије.[39] Из Русије, тема се проширује на Запад где теолози и уметници инспирисани иконом Богородице Влахернитисе стварају своје варијанте *Богородице заштитнице: Mater misericordiae-Мајка Милосрђа, Mater omnium-Мајка свију, Schutzmantelmadona-Богородица с плаштом*, посебно слављене од стране монашких редова. То је стојећи, ретко када седећи, увек фронтални тип Богородице с раширеним плаштом под који се, клечећи и склопљених руку, склањају појединци, породице, монашки редови или цело човечанство.[40] Обично Богородица сама шири плашт, али ако су јој руке склопљене за молитву, или ако у њима држи Христа, то чине анђели или свеци. У заветним сликама против куге на њеном плашту се заустављају и ломе стреле Божије срџбе. За млетачко подручје карактеристична је иконографија у којој се северњачки, континентални мотив Богородице заштитнице с плаштом, спаја са византијским типом *Платитере* која на прсима има медаљон с ликом Христа Емануила.[41]

У оквирима српског сликарства 18. века тема *Покрова Богородице* варира иконографска решења формулисана у украјинско-руској средини током 17. и 18. столећа. Први пут се јавља у спољашњој припрати манастира Грачанице 1570. године,[42] а затим на икони Гаврила

38 Најлепши рани пример овога типа је икона Покровско-суздаљског манастира из друге половине 14. столећа, данас у Третјаковској галерији. В.: *Государственная Третьяковска галерея,* Каталог собрания. Т.1 : Древнорусское искусство X-начала XV б.б., Москва 1995, 121, кат. 48.

39 Репрезентативни пример је икона из 1399. која је припадала је манастиру Зверина. Данас се чува у музеју у Новгороду. В.: А.И. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, 362.

40 На неким унијатским иконама Мађарске и Румуније представљени су хабзбуршки владари, а у руском делу Украјине, поред духовника и козачких старешина, у ликовима византијских царева сликају се портрети руских владара (Петар Велики) или портрети Јана Собејског и Марије Казимире. В.: П.М. Жолтовский, *Станковий живопись,* 219-221; П. Белецкий, *Украинская портретная живопись 17-18 вв.,* Ленинград 1981, 91-92.

41 О западноевропским иконографским формулацијама *Богородице заштитнице В.:* L. Reau, *Iconographie d l' art chrétien,* II, Paris 1957, 112-120; P. Fillippo Rotolo, *Maria e la chiesa nelle arti figurative siciliane, La Madonna del Rifugio e la Madonna del Rosario, Maria Ecclesia,* Acta Congressus Mariologici-Mariani, vol. XV, Romae 1960, 95-96; J.B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands,* II, Nieuwkoop-Leiden 1974, 261; I. Bourlard, *L' icone peinte sous verre de la Vierge au manteau des Musées Royaux d' Art et d' Histoire,* Bulletin des Musées Royaux d 'Art et d' Histoire, tom 58, fsc.2, Bruxelles 1987, 146-154; У зидном сликарству цркве Успења Богородице у Липови код Арада, уметничком делу Недељка и Шербана Поповића, представа *Богородичиног покрова* насликана је у складу са западњачким тумачењем теме *Mater misericordiae.* В.: Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века,* 53, нап. 67; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 355.

42 С. Петковић, *Руски утицаји на српско сликарство XVI и XVII века,* Старинар XII, Београд 1961, 96-97; М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, VII-1, Београд 1963, 403; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614,* Нови Сад 1965, 102-103; С. Петковић, *Сликарство спољашње*

Димитријевића са представом Успења у манастиру Морачи.[43] Са продором утицаја руског и украјинског сликарства и теолошке мисли, јачањем веза са Русијом, нарочито између 1725. и 1750-1760. године, тема *Покрова пресвете Богородице* поново оживљава у 18. веку.[44] Насликана је најпре у припрати манастира Крушедола на источном зиду (1750-1751),[45] у припрати цркве у Српском Ковину, на престоној икони Јанка Халкозовића на иконостасу манастира Мале Ремете (1757), на целивајућој икони Јована Поповића о којој је реч (1760), на икони Димитрија Бачевића из манастира Шишатовца (1767),[46] на олтарској прегради цркве Светог Николе у Вуковару где је укључена у ред Великих празника.[47]

Богородичин покров постаје веома поштован црквени празник којем се посвећују новоотворене школе и храмови. У српским месецословима и типицима 14-16. столећа га нема, па се претпоставља да је установљен у 17. и 18. веку под утицајем руских и украјинских богослужбених књига.[48] Његовом прихватању и популарности у Карловачкој митрополији значајан допринос дали су украјински и руски учитељи. Максим Суворов је празник *Покрова* изабрао за патрона карловачких школа, а 1. октобра, када се прослављала, започињала је школска година.[49] Касније, барокно поштовање Богородице, заштитнице и посреднице, чији је култ као област побожности у Хабзбуршкој монархији имао повлашћено место

припрате манастира Грачанице, Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници, Београд 1978, 209; Б. Тодић, *Грачаница, Сликарство,* Београд 1988, 259. *Покров Богородице* и *О тебе радује се* насликани су у своду над западним делом спољашње припрате. Њихову литерарну основу чине похвалне песме у славу Богородице и Житије Андреје Јуродивог који је имао визију Богородичиног јављања са покровом. Иконографски тип *Покрова* у Грачаници особен је за московско сликарство 16. столећа. Претпоставља се да се тема појавила у манастиру преко Милешеве, односно ктитора митрополита Антонија. Милешевски монаси донели су 1588. многобројне поклоне од руског цара, међу којима су се свакако налазиле и иконе. Нека икона *Покрова* донета из Русије могла је да послужи као узор живописцима грачаничког ексонартекса. В.: С. Петковић *Руски утицаји на српско сликарство XVI и XVII века,* 92.

43 С. Петковић *Руски утицаји на српско сликарство XVI и XVII века,* 97.

44 М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, 406.

45 М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења XIX, Београд 1987, 122-124; Исти, *Манастир Крушедол, Барокно зидно сликарство,* књига I, Београд 2008, 273.

46 М. Костић, *Димитрије Бачевић (?- после 1770.)*, Нови Сад 1996, 86-88.

47 М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, 403; Л. Шелмић, *Иконостас цркве Св. Николе у Вуковару,* Нови Сад 1993, 12; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 355.

48 Л. Мирковић, *Хеортологија,* 60; М. Татић-Ђурић, *Једна нова тема словенског барока,* Западноевропски барок и византијски свет, 125.

49 Р.М. Грујић, *Српске школе од 1718-1739,* Београд 1908, 41; М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 123; Исти, *Манастир Крушедол, Барокно зидно сликарство,* књига I, 271. У светогорској традицији често је истицана идеја о *Покрову Богородице* „који заштитнички бдије над карловачким митрополитом и његовим словенским стадом". В.: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Барокно зидно сликарство,* књига I, 271, напомена 23.

и био веома развијен,[50] постаје 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*. И Захарија Орфелин у својој *Представци* упућеној Марији Терезији изузима га из предлога за регулисање црквеног календара,[51] али вероватно поводећи се не за обредном праксом православне цркве, већ државним интересима Хабзбуршке монархије која је настојала да сузбије присуство сваког руског утицаја у српској средини.[52]

У српском иконографском репертоару појава овог сликарског мотива потврда је присутних и изражених утицаја украјинске теолошке мисли у домаћој уметности.[53] На целивајућој икони Јована Поповића представа *Покрова* подељена је на два регистра. У горњем делу композиције насликана је Богородица као Царица неба, са круном на глави и скиптром у десној руци, како седи на облаку, симболу божанског присуства. Раскошни плашт којим је огрнута придржавају анђели, подсећајући на славу Божију и божанску милост према човечанству. Преко руку држи пребачен покров. Изнад главе два анђела носе траку на којој је натис *Покров Пресвете Богородице*. Исказивање почасти Богородичином царском достојанству, традиционални вид њеног поштовања, добио је у овом периоду карактеристике барокне побожности. Идеја о царском достојанству је нарочито била наглашена у украјинској богословској мисли и литератури онога доба. Димитрије Ростовски у проповеди *Слово I въ день Покрова пресвятыя Богородицы* велича је као «Царицу неба» и «Госпожу небеских сила».[54] Поштовање Богородичиног царског достојанства постаје у другој половини 18. столећа и особеност српске маријанске побожности.[55]

У доњем регистру на средини композиције постављен је Роман Мелод насликан у одећи ђакона, стоји на амвону. У једној руци држи свитак са

---

50 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 339-361.

51 З.Орфелин, *Представка Марији Терезији,*(превод са немачког С. К. Костић, превод са латинског Ч. Миловановић), Нови Сад 1972, 86-87.

52 Б. Вуксан, *Критика барокне побожности у Орфелиновој «Представци Марији Терезији»*, Годишњак за друштвену историју, Annual of Social History, год. II, св.1, Београд 1995, 84-85; М. Костић, *Гроф Колер као културно просветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку,* Београд 1932, 31-38, 103 и даље.

53 М. Јовановић, *Иконографија сликарства у банатским црквама XVIII и XIX века,* Радови симпозијума о српско-румунским односима, Панчево 1971, 169.

54 *Слово I въ день Покрова пресвятыя Богородицы, мьсяца Октовріа въ 1-й день,* Сочиненія святаго Димитрія, митрополита ростовскаго, часть третія, Москва 1848, 291-301, посебно 296.

55 Б. Вуксан, *Украјинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII столећу,* Саопштења XXXII- XXXIII / 2000-2001, Београд 2001, 61-79.

стиховима *Акатиста,* прст друге је уперио према небу.[56] Десно у првом плану истакнута је фигура цариградског патријарха Епифанија, ученика Андреје Јуродивог, у репрезентативној барокној одећи, са жезлом у рукама и митром на глави изнад које је ореол. До њега је Јован Крститељ који показује на Богородицу, позади су свештена лица. Са леве стране насликан је царски пар с пратњом.

Јовану Поповићу, ђаку Кијевско-печерске сликарске школе и пре свега Вићентију Јовановићу Видаку, духовном пастиру који се у време настанка целивајуће иконе налазио на челу Темишварске епархије, сигурно је било познато алегоријско тумачење теме *Покрова Богородице*. У украјинској уметности 17. века на представама *Богородичиног покрова*, које су композиционим и идејним основама везане за западноевропску амблематску праксу и на основу којих је дошло до споја западне и источне варијанте, идеја маријанске заштите стављена је у службу пропагандних програма цркве и државе.[57] Иконе на којима је цариградски патријарх Епифаније истицан као алегорија кијевских митрополита уживале су велику популарност, јер су подсећале на идеју аутономности коју је руска политика сузбијала.[58] Ту формулацију у Карловачкој митрополији први је прихватио Јов Василијевић осликавајући припрату манастира Крушедола. На композицији *Богородичиног покрова* у лику Епифанија „представљена је глорификаторска алегореза карловачких митрополита".[59]

Српска уметност 18. столећа саображена је периодизацији културне историје српског народа у Хабзбуршкој монархији и историјском развоју оновремене Карловачке митрополије као верско-политичке институције и наследнице некадашње државне самосталности.[60] Карловачки митрополит је верски поглавар нације и политички предводник, етнарх или милетбаша (caput nationis).[61] Дакле, репрезентативна црквена култура уобличена око средишта Митрополије имала је за циљ да слави верског

56 У представама Богородичиног покрова појава Романа Мелода везује се за предање, популарно у руској средини, о чудотворном јављању Мајке Божије аутору *Богородичиног Акатиста.* В.: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Барокно зидно сликарство,* књига I, 273.

57 П. Белецкий, *Украинская портретная живопись 17-18 вв*, 91-92; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 355.

58 М.Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 123.

59 Исто. У поздравним говорима на почетку школске године у Покровобогородичиним школама у Карловцима такође је истицана идеја „о карловачком митрополиту као новом Епифанију".

60 Р. Веселиновић, *Преглед историје Карловачке митрополије од 1695. до 1919. године,* Српска православна црква 1219-1969, Београд 1969, 222-240.

61 *Исто*, 218.

поглавара који представља не само духовну, већ и политичку снагу друштва, да искаже његову величајност и светородност.[62]

Сцена *Покрова* Богородице на предњој страни иконе Јована Поповића такође је понела алегоријско тумачење и ангажовани дух. Идеја величања поглавара Карловачке митрополије исказана је и позадином целе композиције затворене луком, симболом панегирика.[63] Лук је, још од јавних церемонија римске царске идеологије, „алузија на идеју свечаног уласка - он је *Porta aurea* града, *Porta regia* палате, *Porta coeli* цркве, али и симбол државе - *Imperium romanum*. Лук је увек *Porta triumphalis* и *Arcus Divorum* божанске заштите."[64]

На полеђини иконе *Покрова пресвете Богородице* представљен је грб Темишварске епархије. За разлику од римокатоличке цркве која је, интензивно пратећи норме феудалног права и активно учествујући у обликовању друштвених и политичких односа у средњем веку, релативно рано усвојила хералдичке принципе и постала један од њихових највећих ширилаца,[65] православна не познаје грбове нити има потребу за „хералдичким комуницирањем".[66] Условљено историјским околностима прва православна црква која је усвојила институцију грба и имала развијен хералдички систем епархијских је српска црква.[67]

У 18. столећу грбови епархија показивали су велику неуједначеност и различитост. Понеки епископи су у њих уносили елементе своје породичне хералдике. Легализација грба Карловачке митрополије, као и свих других епархија у њеној ингеренцији, спроведена је на основу налога Марије Терезије који је прочитан 28. децембра 1776. на седници Синода у Карловцима. Том приликом је наложено да сви архијереји предају отиске својих печата како би се у Бечу изрезали нови и издала исправа

---

62 О високим црквеним поглаварима као „етнарсима национа" В.: А. Шмеман, *Историјски пут православља,* Цетиње 1994, 313-316. Кроз цео 18. и 19. век карловачки митрополити и народ бранили су своје стечене привилегије, настојали да се одупру унијатској пропаганди и тежњи државних власти да их потчини. Државне власти у Аустрији су желеле да од српског народа у Аустрији створе „најпре једну *natio unita*, да на тај начин отупи националну свест и идеју државности и да тако створи једну национално и духовно, безличну, анемичну *natio austriaca*". В.: Р. Веселиновић, *Арсеније III Црнојевић у историји и књижевности,* Београд 1949, 32.

63 Р. Михаиловић, *Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику: Бачка епархија од пет градова,* Зборник Музеја примењене уметности, 21-23, Београд 1977-1979, 5-21.

64 М.Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 124.

65 О хералдици у Католичкој цркви. В.: B.B. Heim, *Heraldry in the Catholic Church, its Origin, Customs and Laws,* II nd Edition, Gerrards Cross 1981.

66 Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, 277-305.

67 О печатима и грбовима српских архијереја В.: Р. Грујић, *Апологија српских народа у Хрватској и Славонији,* Београд 1989.

за њихово правно коришћење. Тиме је прекинута пракса промене печата и грба са епископским устоличењем новог јерарха.[68]

Са изузетком грба Далматинске, компонованог у складу с аустријским хералдичким начелима, а донекле и Горњокарловачке, грбови других епархија показују стилску и нормативну припадност угарском хералдичком наслеђу. Најилустративнији пример је грб Пакрачке, односно Темишварске епархије.[69]

Научној јавности није познато ко је идејно осмислио и када је настао грб Темишварске епархије. Свој заванични и коначни облик, како смо већ нагласили, добио је након прогласа Марије Терезије 1776. када је нормиран изглед грба Карловачке митрополије и свих њених епархија.

Банат, који је веома рано био насељен православним Србима, у 16. веку је имао две епархије, Липовску и Вршачку. Почетком 17. столећа, у моменту када је Турска изгубила Поморишје и Липова постала средиште јенопољских епископа, издвојене су још две: Темишварска и Бечкеречка.[70] Након Сеобе Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем 1690, Темишварска епархија је остала у надлежности Београдске митрополије до 1726. Пожаревачким миром 1718. Турска је уступила Аустрији Банат, југоисточни Срем, северну Србију до Западне Мораве и у Босни појас уз десну обалу Уне и Саве. Повлачењем нове државне границе између две силе под влашћу Аустрије су остале београдско-сремска, ваљевска, вршачка и темишварска епархија. На територији Хабзбуршке монархије нашле су се две засебне митрополије, Карло-вачка са митрополитом Викентијем Поповићем који је управљао темишварском, вршачком, бачком, будимском, костајничком, славонском, арадском и карловачком епархијом, и Београдска са митрополитом Мојсејем Петровићем који је био на челу београдско-сремске и ваљевске епархије.[71] Године 1720. аустријска државна власт је, потврдивши Мојсеја Петровића за београдског митрополита, прикључила његовој управи темишварску и вршачку епархију, али није дозволила уједињење српских митрополија на својој територији.[72] Мојсеј Петровић, сматрајући да је исувише близу Турској, премешта седиште

68 *Исто*, 256-257.

69 Сличан грб једно време користи и Вршачка епархија. В.: Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, 304, фус нота 722.

70 Р. Грујић, *Духовни живот,* Војводина I, Нови Сад 1939, 392, 395.

71 Р. Веселиновић, *Како је постала Српска карловачка архиепископија и митрополија, Поглед на њен развој до сједињења са Београдском митрополијом у време митрополита М. Петровића*). Богословље, X, Београд 1935, 427-431; Р. Грујић *Пећки патријарси и карловачки митрополити у 18.веку*, 13-34.

72 Р. Веселиновић, *Преглед историје Карловачке митрополије од 1695. до 1919. године,* 225.

своје митрополије у Темишвар, где је свечано и устоличен 1721.[73] Пећки патријарх Мојсеј Рајовић одлучио је 15. августа 1721. да заједно са својим Архијерејским синодом призна Београдску митрополију за аутономну и њеном поглавару потврди назив «архиепископа и митрополита пресолвутаго Кралевини Сервискије града првостолнаго Белиграда, Сервии же и Темишварскаго Баната». [74] У тој истој грамати патријарх је нагласио неопходност уједињења митрополија после смрти карловачког «архиепископа и врховног митрополита» Викентија Поповића, и предложио да на челу целокупног народа «славеносербскога» под аустроугарском влашћу, «као архиепископ митрополит врховниј» буде Мојсеј Петровић.[75] Обједињење Београдске и Карловачке митрополије у једну црквено-народну организацију, упркос супротним настојањима аустријских власти, припремано још за живота Викентија Поповића,[76] спроведено је 1726. избором Мојсеја Петровића и на карловачки трон.[77] Мојсеј Петровић био је енергичан, просвећен, учен митрополит великих амбиција, реформатор српског црквено-народног живота. У његово време и у време његовог наследника Викентија Јовановића, чињени су видни напори што је било у складу са централизовањем црквене власти, да се у свим областима духовног, па и уметничког живота поставе чвршће организационе форме. Митрополити настоје да низом «*правила*» и «*наставленија*» ојачају ауторитет централне власти, утврде духовни поредак и омогуће организовање Цркве и њене епископске и парохијске мреже.[78] У центар реформи постављен је проблем образовања како би се подигао верски и културни ниво и тиме загарантовао успех и трајност њихових предузимања. У спровођењу верскополитичких реформи и институционалном организовању цркве Мојсеје Петровић и Викентије Јовановић угледали су се на *Духовни регуламент* који је за потребе верских реформи Петра Великог саставио Теофан Прокопович.[79] Међутим, између *Духовног регуламента* и реформи београдско-карловачких

73 С. Бугарски, *Српско православље у Румунији,* Темишвар-Београд-Нови Сад 1995, 11-12.

74 Р. Грујић, *Пећки патријарси и карловачки митрополити у 18. веку*, 17.

75 *Исто*, 18.

76 Иако је раније било несугласица између двојице митрополита, овога пута је Викентије Поповић био посебно заинтересован да се одлука о сједињењу спроведе. В.: Исто, 16-18.

77 Р.М. Грујић, *Православна српска црква,* Крагујевац 1995, 116-117.

78 О верским реформама: Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета, XVI, Београд 1989, 199-221; Реформе су се одразиле и на развитак књижевности: Л. Чурчић, *Захарија Орфелин и народна поезија*, Прилози за књижевност, језик и фолклор, 42, 1, 4, Београд 1976, 171-177.

79 М. Костић, *Духовни регуламент Петра Великог /1721/ и Срби*, Прилог историји нашег рационализма, Зборник радова Српске академије наука, XVII, Институт за проучавање књижевности, књ. 2, Београд 1952, 61-91; Б. Вуксан, *Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку,* 199-221.

митрополита постојала је разлика. Петровске реформе тежиле су да Цркву и њену образовну улогу ставе у функцију државног апсолутизма. Спровођење реформи у Карловачкој митрополији започеле су црквене власти с циљем да образују јаку црквену организацију која би «почивала на вернику, а не на поданику». Карловачки митрополит је верски поглавар нације и политички предводник. У тим схватањима београдско-карловачки митрополити су се приближили реформама које је од времена Петра Могиле спроводила Кијевска митрополија, главни духовни центар словенског православног света и неприкосновени ауторитет за Српску цркву у Хабзбуршкој монархији.[80] Духовни и политички програм регулисане и реформисане црквене религиозности одредио је и иконографски репертоар српске уметности 18. века и врховни надзор клира у чину ликовног стваралаштва.[81]

Мојсије Петровић је, пре него што је постао митрополит карловачки, с обзиром да је поседовао сазнање да ће бити изабран за духовног пастира, у свој печат унео нове елементе прекинувши старовлашку традицију једноглавог орла. У горњем делу штита налазе се хералдичка кула, кренелисана, двоспратна, и црква са кровом на две воде, а у већем доњем Српски грб, онако како је то представљено код Павла Ритера Витезовића, али са једном изменом, сва четири оцила су окренута према крсту, као израз тежње „васколиког Српства за јединством".[82] С обзиром да се овај печат појављује већ 1725. на документима, претпоставља се да је израђен те или 1724. године. На народном сабору 1726. проглашен је званичним грбом Митрополије. Од тог времена он није „више сматран грбом Србије која тада као самостална држава није ни постојала, него националним обележјем васколиког српског народа под аустроугарском влашћу, с ове и с оне стране Дунава и Саве". [83] Вођени овом чињеницом и сазнањем да је Мојсеј Петровић владао амблематско-хералдичким језиком свога времена, да му је добро било познато значење грба, одреднице области и места као симбола политичке независности, претпостављамо да је он идејни творац грба Темишварске епархије као заокружене мисаоне целине, програмски јасно конципиране, у коју је помоћу амблема, погодног средства које има не само поучну већ и практично-корисну функцију, уткао симболе који означавају најтрајније духовне вредности српског народа, али и исказао своје политичке претензије, тежњу да истакне и оснажи централну власт митрополита.

80 О реформама Петра Могиле: В. Аскоченко, *Киевь с древнейшимь его училищемь*, Академіею, I, Киевь 1856, 125-156.

81 М. Костић, *Ликовни занат код Срба у 18. веку*, 43.

82 Р. Грујић, *Етнологија српског народа у Хрватској и Славонији,* Београд 1989, 253.

83 А. Соловјев, *Историја српског грба,* Мелбурн 1958, 42-43.

Време настанка грба би се могло сместити у период између 1720, када је, како је већ речено, Мојсеј Петровић потврђен од аустријских власти као београдски митрополит, и 1721. када је пребачено седиште митрополије у Темишвар где је и званично устоличен.

На икони Јована Поповића насликани грб Темишварске епархије приказује симболе преузете из барокне амблематике. Веза између амблематике и хералдике јасно је испољена,[84] при чему је хералдичка стимулација уступила место амблематској.

Тежња ка визуелном представљању апстрактних појмова, спајање чулног са спиритуалним, конкретног са апстрактним, карактеристичне особине барокне уметности, отелотворене су у жанру амблематике и сродним појмовима хијероглифике, импресе или кончета. Амблематика није изведена само из ренесансне хијероглифике у којој су пиктограми тумачени додатним текстом. На формирање амблема у његовом завршном облику утицали су епиграмска поезија, као и уметност девиза и импреза, која се током 16. столећа паралелно с амблематиком развијала из хијероглифике. Импрезе, посебна врста знамења, су алегоријске слике које за разлику од знака треба, али и не морају да обухвате две обавезне компоненте *тело (corpo)* и *дух (anima).*[85] Под телом се подразумева ликовна компонента, а под духом вербални контекст. У хронолошком погледу импрезе се могу пратити од краја 13. века, а време процвата је 16-17. столеће. Један од најплоднијих аутора нотабилитета апенинске интелигенције је бискуп Ночере, Паоло Ђовио. Импрезе су компоноване у складу са нормама које су се изнова стварале, а сматране су успешним уколико не садрже, у оквиру реалног, више од три фигуре, а алегорија није херметична и непојмљива образованој већини.[86]

Родоначелником амблематског литерарног пикторијализма сматра се Андреас Алћати, италијански хуманиста и правник. Његов зборник *Emblematum liber* објављен је у Аугзбургу 1531. У овом зборнику ренесансна хијероглифска традиција била је транспонована у амблем. Сваки амблем је садржавао пиктограм, имаго, одговарајући наслов, инскрипцију, и пропратне стихове, супскрипцију. Однос између поезије и сликарства није био једностран. Они се у амблему узајамно тумаче стварајући појмовно јединство слике и речи.

Од антике су по угледу на кончету, „*ut pictura poesis* – како песништво тако и сликарство", употребљаване и развијане метафоричке форме

84 Од средњег века амблеми са хералдичким значењем појављују се на штитовима, заставама, употребним и украсним предметима.

85 M. Praz, *Concept of the emblem: Renaissance and baroque, Emblem and Insignia, Encyclopedia of World Art,* vol. IV, London 1961, 729.

86 J. Gelli, *Divise-Motti e imprese di famiglie e personaggi italiani,* Milano 1976, 1-8; M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* Roma 1964, 55-82.

слике. Од почетка 16. столећа су типолошке форме мишљења средњег века, предступањ барокне иконологије, увећане новим формама слике погрешно схваћене хијероглифике.[87] Амблематика 16. века и *science iconologique* 17. и 18. столећа додале су безброј нових слика, нагомилале су, потенцирале и саградиле хијерархијски уређени систем који је обухватио све области постојања. Ширећи се преко целе Европе, кончетизам је свој литерарни одраз нашао у шпанском гонгоризму, талијанском маниризму, француском прециозентуму и шлеској песничкој школи, а у монументалним репрезентативним грађевинама профаних и монастичких налогодаваца и њиховом украшавању, своје уметничко уобличење. Ова суштина слике кончетизма, која је имала корене у многобожачкој антици и хришћанском средњем веку, била је тријумф сликотворног разума који је одредио стваралачку и искуствену диспозицију барокног доба.[88]

Морално дидактична барокна амблематика проширује и наставља традицију средњовековних *BIBLIA PAUPERUM*. Поучна снага амблема постала је једно од најзначајнијих средстава језуитске пропаганде. Амблематиком је подстицана верска реформа, објашњаване су догме и тумачени морални кодекси.[89]

Амблематика је била прихваћена и у култури православног света, у кругу Кијевске духовне академије и других украјинских колегија.[90] Тумачења амблема и хијероглифа налазе се у реторикама и поетикама које су у употреби у славјано-латинским школама Карловачке митрополије,

87 M. Praz, *Concept of the emblem: Renaissance and baroque, Emblem and insignia, Encyclopedia of World Art,* 729.

88 W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform, Zur Grammatik und Syntax-bildlichert Formelemente der Barockkunst,*Alte und Moderne Kunst, 9, Marz/April 73, Wien 1964, 16.

89 Стандардне студије о амблематској литератури: M. Praz, *A bibliography of English emblem books,* London 1947; R. Clements, *Picta Poesis.Literary end Humanistic Theory* inRenaissance *Emblem Books,* Roma 1960; J.H. Landwehr, *Dutch Emblem Books: A Bibliography,* Utrecht 1962; A. Schone, *Emblematik und Drama im Zeialter des Barock,* Munchen 1968; A. Henkel, A. Schone, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts,* Stuttgart 1976; C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1750-60 Hertel Edition of Ripas Iconologia,* Ed. E.A. Maser, New York 1971; R. Wittkower, *Hieroglyphic in the Early renaissance in: Allegory and migration of Symbols,* London 1977; Б. Вуксан, *Хуманистичке основе амблематскер литературе (XVI-XVII век),* Београд 2008.

90 О амблематској литератури православног културног круга: А.А. Морозов, *Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени,* Проблеми литературнаго развития в России первой трети XVIII века, XVIII век, 9. Москва 1974; А.А. Морозов, Л.А. Софронова, *Эмблематика и её место в исскусстве барокко,* Славянское барокко, Академия наук ССР, Институт славяноведения и балканистики, Москва 1979; Н. Грдинић, *Морална симболика и емблематика украјинскої порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века,* Зборник за славистику, 24, Нови Сад 1983, 43-51; М.Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* посебно 209-224.

а европска амблематска литература присутна је и у библиотекама високих црквених великодостојника.

На икони Јована Поповића овално поље штита грба Темишварске епархије подељено је на два дела, земаљски и небески, где је „земаљски предео одраз небеске хијерархије".[91] У горњем делу са леве стране приказан је црни орао, са златним крстом у кљуну, ноге привезане ланцем за земаљски шар, с десне две цркве постављене једна поред друге. У доњем делу лево је насликан стуб на правоугаоном постаменту обавијен бршљеном, с десне стране је срце са две руке, изнад је круна. Поље грба уоквирено је барокном картушом на којој су митра, архијерејско жезло и патријаршијски крст, најчешће параферналије српске црквене и епархијске хералдике.

Орао, отеловљена слика моћи, је соларна птица [92] и симбол Христа.[93] У светлу 103. *псалма* „ко орлу ти се младост обнавља" и *Књиге пророка Језекиља* западна христологија орла сматра симболом васкрсења[94] а његов лет у висине схватао се као паралела вазнесења.[95]

Херојске особине које су се приписиване слави орла,[96] имале су за последицу да су га многи владари носили на грбу.[97] Такође су уобичајене дефиниције орла као сликовитог знака царског достојанства. У време Отона III једноглави орао улази у официјелну симболику царства, а као самостални мотив у континуитету се може пратити од владавине Фридриха Барбаросе.[98] Од почетка 13. столећа у литерарном и уметничком погледу орао као царски симбол је потпуно устаљен.[99]

---

91 Р. Михаиловић, *Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику: Бачка епархија од пет градова,* 8.

92 *J.* Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionare des Symboles,* Robert Lafont 1969, 13. R. Wittkower, *Eagle and Serpent,* Journal of the Warburg Institute, vol.2, No. 4 (Apr. 1939), 293-325, посебно 312-325.

93 Темељи се на уверењу да орао у лету према сунцу, за разлику од осталих птица, може изравно гледати у њега, јер је и сам соларног рода. В.: H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur schristlichen Kunst*, Verlag Werner Dausien, Hanau, 20-21.

94 *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, uredio A. Badurina, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1990, 440-441.

95 J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art,* John Murray 1974, 109-110.

96 M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery,* 177.

97 О пореклу и изворима мотива двоглавог орла, о појави орла као симбола и његовој трансформацији из амблема у грб. В.: A. Rabbow, *Lexikon politischer Symbols,* München 1970, 11-13; A. Charles Fox-Davies, *A Complete Guide to Heraldry,* Bonanza Books, New York 1978, 160-170; G. Alef, *The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View,* Speculum, Vol. 41, No. 1 (Jan., 1966), 1-21; А.Соловјев, *Историја српскої грба,* Мелбурн 1958, 116-151; А. Соловјев, *Историја српскої грба и других хералдички радови,* Београд 2000, 286-350, са коментарима А. Палавестре, 291-299; M. Hardt, A. Negri, *Empire,* Harvars Universitz Press, Cambirdge/London 2000; Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, 127-161.

98 F. Gall, *Österreichische Wappenkunde, Handbuch der Wappenwissenschaft,* Verlag Hermann Bolhaus Nachf, Wien-Köln 1977, 39.

99 Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби,* 135.

Орао раширених крила уткан је у грб Рашке (Расие) у Џефаровићевој *Стематографији,* „са сажетим, метафоричним значењем наде, видовитости, срећног исхода судбе српског народа који се будио из духовног мртвила.“[100] У песми посвећеној Арсенију IV Шакабенти орао је назначен као симбол Српског царства.[101]

Орао је и знак тријумфа и моћи.[102] У панегирику Орао руски,[103] написаном у славу проглашења цара Алексеја Алексејевича за наследника трона 1667, Симеон Полоцки, украјински проповедник, описује орла на сунцу и повезује га са царевићем као управо рођеним сунцем. Руски орао побеђује белог орла Пољске и црвеног лава Шведске. Тријумф, победа и надмоћ представљени су коришћењем симболичког потенцијала и орла и сунца. Текст поеме садржавао је упутства будућем штампару где да уметне одређене симболе од којих је најважнији руски грб. У делу је дошло до преплитања амблематске и хералдичке поезије, а већина слика имала је свој непосредни извор у амблематској литератури.[104]

Опсежна проширења симболичког значења орла обухваћена су и у *Mundus Symbolicus* Пичинелија, једног од твораца посебне науке о сликама и њиховом садржају која је омогућавала да у области ликовног језика настане једна иконолошка стилска форма која ће код великих уметничких целина барока наћи примену.[105]

О орлу, морализаторском амблему, знаном још од антике, темељно је писано и у средњовековном *Физиологу*. Његово урањање у извор је

---

100 Л. Шелмић, *Бакрорез „кнез Лазар“ Захарије Орфелина,* Српско сликарство 18. и 19. века, Одабране студије, Нови Сад 2003, 18. (прештампано из : Л. Шелмић, *Бакрорез „кнез Лазар“ Захарије Орфелина,* ЗЛУМС 9, Нови Сад 1973, 291-302); Уп. *Стематографија, Изображеније оружиј Илирических, Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, Ед. Д. Давидов, Нови Сад 1972, лист 9.

101 М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба, /XVII-XVIII/*, Београд 1970, 162.

102 О једноглавом и двоглавом орлу као симболима васељенске моћи. В.: E. Kornemann, *Adler und Doppleladler im Wapen des alten Reiches,* Festschrift für Johannes Haler, Stuttgart 1940.

103 *Орао руски* је поема која је припадала *Рифмологиону*, збирци поезије. *Рифмологион* је садржавао различите жанрове укључујући и два игроказа *Трагедија о Набукодоносору* и *Комедија о блудном сину,* значајну количину религиозне поезије у славу великих дана поста и дана светаца у руском календару и много песама упућених цару и његовом двору. Од поема најпознатије су *Пет духих ода,* једна од њих је *Орао руски.* В.: A. Hippisley, *The Emblem in the Writings of Simeon Polockij,* The Slavic and East European Journal, Vol. 15, No. 2 (Summer, 1971), 167-183, посебно 177-179.

104 Главни амблематски извор за Симеона Полоцког био је Камераријус, нирнбершки лекар, један од најзначајнијих представника амблематске струје у Немачкој. Али свој узор Полоцки није имитирао у свим детаљима. Док Камераријус моралне поуке извлачи из природних феномена, Полоцки, користећи конкретне слике из њих, готово увек извлачи спиритуалне поуке. В.: Исто, 171-172. Илустрације у *Рифмологиону* радио је Ушаков, најизразитији представник нове хуманистичке школе мисли у руској иконографији, под значајним утицајем ренесансне и барокне уметности. В.: Исто, 180-181.

105 W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologosche Stilform, Zur Grammatik und Syntaxbildlicher Formelemente der Barockkunst*, Alte und Moderne Kunst, 9, Marz/April 73, 15-23.

симбол крштења Христовог, лет према сунцу Вазнесења, разбијање кљуна о камен који је знак Спаситеља, ослобођење од грехова.[106]

У ширем смислу у амблематици орао може указивати на *Vita activa (Дела милосрђа) et contemplativa (поједине врлине Вера, Нада, Љубав*).[107]

У хришћанској иконографији орао је и добро познат симбол јеванђелисте Јована. Виђење пророка Језекиља увек се односи на четири јеванђелиста. „У средини бејаху још четири жива створења која на очи бејаху налик човеку. Свако од њих имаше четири лица и свако је имало четири крила Сва четири имаху једно лице човечије, сва четири једно лице лавовско с десне стране, сва четири једно лице волувско с леве стране, и сва четири једно лице орловско". (Јез. 1, 5-10). Како се свети Јован у свом Јеванђељу винуо у висине у посматрању божанске природе Христа орао је постао његов симбол.

Иако се конкретна амблематска слика орла разликује од културе до културе и од времена до времена основна његова представа као „владаоца висина и из висине" остаје непромењена.

На насликаном грбу Темишварске епархије орао у полету са крстом, симболом вере, Христове победе над смрћу и наде у васкрсење, у кљуну и земаљским шаром у канџама, чиме је сложеним алегоријским језиком исказана идеја о повезаности неба и земље, удаљава се од хералдичког поимања. Из интелектуалне слојевитости орла као амблематског обележја извучена су најтананија значења, он је симбол епископских отелотворених врлина и мудрости, он је симболична представа архијереја који лети и штити своју епархију. Као што је Христос, и сам архијереј, изабрао, ради продужења свог искупитељског дела, апостоле и ученике да проповедају јеванђеље и обављају свете радње, тако су "и ови опет изабрали епископе, на које положише руке и на које је даље пренесена моћ и освећење, примљено од Исуса Христа".[108] Епископи, наследници апостола и правно једнаки Христови намесници на земљи, док седе на престолу епископском означавају Христа, а свештеници на сапрестољима или престолима другог реда представљају апостоле или свете велике јерархе."[109] Архијереј свештенодејствујући заједно са Христом „налази се на земљи, а креће се по небу, стоји између неба и земље, између човека и Бога. Његова је света дужност да људима низводи почасти, а на небо узводи њихове молитве. За највишу и последњу стазу

106 *Фисиолоī,* Београд 1989, 48; R. Wittkower, *Eagle and Serpent,* 313-315.

107 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur schristlichen Kunst*, 20-21.

108 Л. Мирковић, *Православна литурīија,* Први општи део, Београд 1982, 60-61.

109 Исто, 104. Поглавари Карловачке митрополије, као и протестантске цркве, признавали су папи примат части, али не и јурисдикције.

ка Богу потребна су орлова крила како би се могло полетети“.[110] Где је труп, онде ће се и орлови окупљати (мт. 24,28; Лк. 17, 37), а они који се надају Господу добију нову снагу и младост им се понови као у орла (Пс. 103, 5), подигнуће се на крилима ове небеске птице (Ис.40, 31).[111] На дан своје хиротоније новоизабрани епископ, налик небеском орлу, краљу међу птицама, узвисује се и стреми, улазећи у други свет, Царство небеско, постаје нови предводник, владика и велики архијереј.[112]

Амблем орла на грбу Темишварске епархије има посебан статус међу другим знаковима и његово присуство на таквом месту не може бити случајно. Значењу које је понео подређени су сви остали симболи, који нису само пуки декоративни елементи намењени украшавању, већ носиоци сложених идејних порука.

До орла, са десне стране у горњем регистру поља грба, представљене су две цркве са барокним звоницима.

Црква је Богом установљена заједница крштених и јединствених људских личности уједињених вером у једног Бога кроз Свету тајну Евхаристије. Христос је оснивач цркве о чему сведоче његове речи „Сазидаћу цркву своју и врата паклена неће је надвладати“. (Мт. 16, 18). Тиме јој је дата вечна намена, а и вечно јединство које происходи из јединства личности њеног оснивача.[113] Црква је света и једна, саборна и апостолска, у исто време и на небу и на земљи, јер јој је једна глава Господ Исус (Еф. 4,15), јер у њој стално борави Дух Свети. Дели се на тријумфујућу или небеску којој припадају анђели, светитељи и свети који бораве са Спаситељом на небу, и „цркву војујућу“ или земаљску која без престанка води борбу против непријатеља спасења и упућује своје вернике у горњу отаџбину, „јер на земљи нема града који ће опстати, већ тражим онај који ће доћи“. (Јевр. 13, 14).[114] Припадници земаљске цркве својим молитвама обраћају се светитељима небеске да се они помоле код Бога за живе, јер само „молитва праведнога може много помоћи“. Веза земаљске и небеске цркве успостављена је управо кроз молитву и мољење. Црквом Христовом на земљи управља црквена јерархија, епископи са свештеницима и епископски сабори. Праузор типологије

110 Љ. Стошић, *Свети Никола на орлецу, Једна непозната тема у новијој уметности,* Темишварски зборник, 4, Нови сад 2006, 95-101, ту су дата литургијска и иконографска тумачења *орлеца,* простирке са ликом орла која је у средњем веку стајала на поду источноправославних храмова да би на њој приликом рукоположења и обављања богослужења стајао архијереј; *О литургији,* Зборник текстова, Београд 1997, 15.

111 *О литургији,* 191.

112 К. Керн, *Пастирско богословље,* Врњачка бања 2003, 93-96.

113 В.В. Савић, *Енциклопедија православља,* књига трећа, П-Ш, Београд 2002, 2053-2054.

114 Ј. Радовановић, *Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или Ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века,* 62-63.

је скинија и храм Соломона. У целини црквена грађевина чини град блажених и светих, небески град, небески Јерусалим, нови рај.[115]

На грбу темишварске епархије представљен је храм светог великомученика Георгија који је приказиван и на старим ведутама града. С обзиром на чињеницу да су се за време османске власти хришћанске цркве ретко и тешко градиле, претпоставља се да је постојао још пре пада Темишвара под Турке 1552. Године 1737. за време спаљивања темишварског Града ради сузбијања куге, храм је страдао и то подметањем пожара како је тадашњи владика Николај Димитријевић у представкама цару доказивао.[116] До сада није расветљено где се црква налазила, али чињеница да је свети Георгије заштитник темишварског Града, да се његова представа налазила на печату Илирског магистрата из 18. столећа и да су у то време Магистрат, црква и Двор православног епископа били не само на истој парцели него под истим катастарским бројем, може се претпоставити да је садашња Саборна црква следбеница старог православног храма великомученика Георгија.

Главно место Темишварске жупаније у којем су се налазила седишта српско-православне епископије и аустријске војне и државне власти је Темишвар, насеље које је за Србе у Банату био центар верског и народног живота о чему сведочи и одржавање Темишварског сабора 1790. који је тражио Банат као посебну српску политичку територију.[117] У доба Турака била је то доста неугледна паланка која је процват доживела доласком аустријских војних власти поставши значајно утврђење «од цигље и камена».[118] У 18. столећу Темишвар је био чувен по културном животу у којем су удела имали и српски становници дајући значајан допринос богатом уметничком наслеђу.[119] Део историје града чине цркве међу којима су и три српска православна храма, Саборни са Епископским двором на барокном тргу старог Темишвара, и два у предграђима Фабрици и Мехали.[120]

Саборни храм, посвећен Вазнесењу Господњем, саграђен је између 1745. и 1748, десетак година након спаљивања Храма светог Георгија, «као здање монументалног и складног простора», ктиторством и настојањем

115 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur schristlichen Kunst*, 211.

116 С. Бугарски, *Српско православље у Румунији,* 152-153.

117 Д.Ј. Поповић, *Срби у Банату до краја осамнаестог века,* Београд 1955, 198-201.

118 Д.Ј. Поповић, *Слика Војводине у 18. веку,* Војводина II, 105.

119 Једино у Будиму и Темишвару имали су Срби своју варошку управу. В.: Исто, 104.

120 О темишварским православним храмовима В.: М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару,* Нови Сад 1996; М. Јовановић, *Сликарство Темишварске епархије,* Нови Сад 1997, 186-207.

темишварског епископа Георгија Поповића (1745-1757).[121] У програму живописа Саборног храма присутан је грб Темишварске епархије, чиме се хтела истакнути официјелна форма репрезентације њене власти као наследнице старог православног храма великомученика Георгија.

На икони Јована Поповића у доњем делу поља грба на одговарајућа места смештени су амблеми, идејно повезани са знаковима у горњем: стуб обавијен бршљеном, круна и срце са раширеним рукама.

Стубови нису само грађевински делови са носећом функцијом, већ имају и богато симболичко значење. „Стуб је архитектонски елемент који хероизира... и увек даје још једну димензију силницима."[122] Често окружују или штите улаз у неко светилиште или у њему самом пролаз до најсветијег места. Идејно су повезани са стубовима света. Позната је античка представа о „*Херкуловим стубовима*" на рубу земље додељене човеку, на граници са Океаном. Пиндар је стубове користио као симбол ултиративне тачке достигнућа и представљао их као метафору разборитости и уздржавања.[123] Два стуба који се уздижу из мора и трака на којој је написан мото *PLUS ULTRA* били су дистинктивни елементи најчувенијег симболичког натписа 16. столећа цара Карла V који га је преузео, елиминишући негацију, са Херкулових стубова на којима је писало *NON PLUS ULTRA*. Према многим историчарима и амблематичарима 16. века Карлов мото био је смишљен да предвиди ширење његове владавине изван стубова Херкула у нов свет. [124] Након половине 16. столећа то је постао универзални синоним за безграничну амбицију. У *Библији* само Бог има моћ да на Страшном суду поруши стубове који носе свет: „Он с темеља њеног земљу дрма да јој стубови се тресу (Књига о Јову, 9,6), као што је то учинио Самсон у свечаној сали Филистејаца (Књига о судијама, 16, 25-30). Стуб ватре и облака, помињан у *Старом Завету,* који је пратио пролазак Израелаца кроз

121 Стара Саборна црква и епископски двор под нерасветљенимн околностима изгорели су 1737. за време епископа Николе Димитријевића. В.: С. Костић, *Срби у румунском Банату, Историски, бројни, економско-привредни преглед 1940 године,* Темишвар 1940, 15.

122 Р. Михаиловић, *Орфелинов поздрав Мојсеју Путнику: Бачка епархија од пет градова*, 18.

123 E. Rosenthal, *Non plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 34 (1971), 226-227.

124 Позната су пророчанства да ће Карло V проширити царство изван граница стубова које је подигао Херкул у Гибралтарском мореузу, као и да ће надићи античког хероја у неустрашивости и слави. То херојско значење има првенство над географским. О пореклу мотоа *PLUS ULTRA*, које укључује есенцијално литерарна, лингвистичка и граматичка разматрања релативно независна од слике, специфичним околностима које су условиле инвенцију првобитног изума и формулацију његових каснијих модификација, за различите интерпретације овисно од историјског контекста. В.: E. Rosenthal, *Non plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V,* 204-228; E. Rosenthal, *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 36 (1973), 198-230.

Синајску пустињу, идејно је повезан са стубовима у Соломоновом храму. Седам стубова мудрости (Приче Соломонове, 9, 1) се у хришћанству односе на седам дарова Светог Духа. Димитрије Ростовски у проповеди *Слово I въ день Покрова пресвятыя Богородицы* означава Мајку Божију као посредницу која стоји у ваздуху између неба и земље, између Бога и људи, назива је стубом Христове цркве чије је он тело и упоређује са Давидовим стубом Сиона и Јерусалима.[125] У *Новом Завету* према учењима црквених отаца поједини елементи архитектуре храма носе алегоријска значења. Тако су у Откровењу светог Јована Богослова Христови апостоли стубови Новог Јерусалима (Откровење Јованово, 21, 9-15). Стуб је и иконолошки знак вере, наде и истрајности.[126] Иста вредност значења преноси се и на амблем стуба са иконе Јована Поповића. Он означава епископе, наследнике апостола, као стубове вере. Бршљен који га обавија исказује опасност од оних који површно разумеју и тумаче земаљску филозофију и даје нам повода за размишљање о испразности земаљске славе и њеној пролазности. Његовим постојањем појачавају се морална својства са циљем уздизања до племенитог духа.[127]

До стуба смештена је трострука круна. Круна као знак победе и одличја, традиционално обележје врховне власти, прихваћена је као знак краљевског достојанства.[128] У свету хришћанских представа круна не означава само „*Maiestas Domini*“, него и највиши степен егзистенције који је могуће достићи, као што је Крунисање Богородице. При представљању мученика симболизира његову победу над грехом и смрћу, али никад његово краљевско порекло.[129]

Круну у облику митре у току богослужења стављају на главу највиши црквени достојанственици православне цркве. Архијерејска митра по светом Симеону Солунском подсећа на кидар који су на глави носили старозаветни првосвештеници. Украшена је иконама Спаситеља, Богородице, Часног крста, светог пророка Јована Крститеља или јеванђелиста означавајући покорност архијереја Христовом јеванђељу, а у исто време и Христов венац. После Јована Богослова који је носио венац на глави, митру су у почетку носили само александријски архијереји, а од 16. столећа и источни патријарси. У раном хришћанству имала је све одлике заветоване власти коју је Мојсије добио од Господа (Лев. 8,9). Реч је о

125 *Слово I въ день Покрова пресвятыя Богородицы, мьсяца Октовріа въ 1-й день,* Сочиненія святаго Димитрія, митрополита ростовскаго, часть третія, 291-301.

126 Уп.„*Constanza*“ у: C. Ripa, *Baroque and Rococo Picrorial Imagery,* The 1756-1760 Hertel Edition of Ripas „Iconologia“, New York 1971.

127 Р. Михаиловић, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века,* Београд 1979, 48, 56.

128 E. Droulers, *Dictionnaire des attributs, allegories, emblémes et simboles,*Turnhout 1949, 48; О хералдичкој симболици круне B.: H. Biehn, *Alle Kronen dieser Welt,* München 1974.

129 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur schristlichen Kunst*, 228-229.

одличју које у Новом Завету постаје венац славе која не вене (1 Пет 5,4), венац живота као награда за принету жртву, за победу над напастима и искушењима (Јак. 1, 12) и венац правде који ће Христ Праведни судија дати на дан свог Другог доласка свима онима који су у њега веровали (2 Тим 4, 8).

У уметности православног истока позновизантијског периода трострука круна се, осим на главама западних црквених отаца могла наћи и као истакнути украс цариградских патријарха, али и на главама Бога Оца и Исуса Христа. У таквим примерима она не само што је губила симболику првенства папске власти, већ је уједно и негирала римског светог Оца као видљиву главу свеопште хришћанске цркве.[130]

На икони из Народног музеја, како би се истакла и подвукла идеја да митрополиту, вођи народа, осим духовне супериорности након упражњеног српског престола припада право на мирско управљање, посегло се за традиционалним обележјем достојанства власти-круном.

За приказивање срца, омиљене теме барокне амблематске литературе, са раширеним рукама, трећег знака доњег регистра грба Темишварске епархије, као узор послужила је гравира из амблематског зборника *Итика јерополитика.*[131] Како је тек 1774. године у штампарији Јосифа Курцбека штампано српско издање *Итике јерополитике* са предговором Атанасија Деметровића Секереша,[132] коришћено је неко кијевско (1712. година) или московско (1718. година) издање, доспело из руских библиотека и у домаће крајеве. Морализаторско-дидактички зборник *Итика јерополитика* посвећен хетману Скоропадском, састављен је у кругу духовне академије у Кијеву, благословом Атанасија Миславског, кијевскопечерског архимандрита, и први пут штампан 1712. године.[133] Као узор за настајање овог етичко-политичког амблематског дела послужила је нека од прерађених варијанти многобројних издања зборника *Pia Desideria Emblematis* Хуга Хермана, језуитског амблематичара, који је први пут штампан у Антверпену 1624. године.[134]

У *Итици јерополитици* је представа срца протумачена као амблем „*Простота*". Оно је насликано са устима и рукама. Једна шака је отворена, изнад ње је реч *да* друга је затворена и изнад је *не*. Стихови који прате илустрацију завршавају се речима : „ *А от истовстве.... Сопражи прежде*

130 Љ. Стошић, *Енциклопедија православља,* књига друга, И-О, 1063.

131 *Итіка Іерополтика или Філософіа наравоучителная*, Виена 1774, 115.

132 С. Матић, *Итика јерополитика,* Прилози за језик, књижевност, историју и фолклор, XII, Београд 1925, 230-233; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века,* Нови Сад 1978, 99-100; Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славнян,*Literaria XIII, Bratislava 1971, 24.

133 П.М. Жолтовськиий, *Художне життя на Украини в XVI-XVIII ст.*,Київ 1983, 24-25.

134 Д. Чижевский, *К проблемам литературы барокко у Славян,* 23-24; М. Тимотијевић, *српско барокно сликарство,* 190.

сердце с јазиком“.[135] Они и натпис откривају моралистички смисао садржан у овом знаку. Благост, милост и љубав важно је носити на срцу и језику „јер се тиме указује на повезаност мисли, речи и дела, односно да се искрено говори да оно што јесте јесте, а да оно што није није“.[136]

У посвети Јована Рајића за теолошко историјско дело, заправо песнички хвалоспев врлинама Мојсеја Путника, *Бесристраснаја историческаја повест о раздељенију восточнија и западнија церквеј,* срце које се помиње у стиховима је барокна метафора која „га показује изван његових телесних функција, као центар осећања и воље“.[137]

Срце које букти означава религиозни жар. Срце прободено стрелом слика је скрушености, дубоког кајања и побожности у условима велике невоље. Срце у пламену симбол је Христовог срца љубави и жртве.[138] У првој половини 17. столећа у крилу западне цркве настала је једна нова популарна побожност, чијем ширењу су посебно допринели језуити, поштовање Христовог срца. У почетку повезана са Христовим страдањима и поштовањем његових рана временом „прераста у самосталну побожност којом је прослављано свето срце, као симбол Христове жртвене љубави према човечанству“.[139]

Дубоко религиозно значење срца описано је у Првој књизи Самуиловој (16,7): „И Господ рече Самуилу: Не обазири се на лице његово ни на стас његов, јер сам га одбацио. Не гледа Господ на оно што човек гледа. Човек гледа оно што очи виде, а Господ гледа на срце.“ У *Светом писму* срце је описано као „око душе“, „око ума“ (Еф. 1, 18). Апостол Павле у својим посланицама говори о њему као о *ја* човека, као субјекту воље и жеље (Рм. 10, 1), о субјекту одлуке (1 Кор. 7, 37), љубави (2 Кор. 7, 3; 8, 16), субјекту сумње и вере (Рм 10, 6), субјекту мишљења (2 Кор 3, 14-15). Срце, симбол одређеног моралног стања, пример је хришћанских врлина.

Сви амблеми смештени на полеђини целивајуће иконе Јована Поповића, у чврстој повезаности са предњом страном на којој је смештена композиција *Покрова Пресвете Богородице*, исказују идеју о небеској заштити вере и нације, обележавају суштину представе која се донекле удаљила од дидактичког у корист политичког, обнављајући мисао о предводништву и власти, историјском циљу и амбицији: о континуитету.

---

135 *Притіка Іерополитика или Філософіа наравоучителная*, 115.

136 Н. Грдинић, *Морална симболика и емблематика украјинскої порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века,* Зборник за славистику 24, 48.

137 *Исто*, 47-48.

138 О појави амблема пламеног срца у уметности, његовом значењу и исцрпном тумачењу литерарних извора. В.: Р. Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века,* Београд 1963, 90-93. / рукопис докторске дисертације/.

139 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 331.

У програму сликане декорације, стављеног у функцију пропагирања цркве и епископског достојанства, идеја континуитета Карловачке митрополије, као легитимног наследника српске државе, доследно је спроведена.

Ликовни језик целивајуће иконе у којем није показана одбојност према нетрадиционалним естетским нормама, новинама и променама које су, долазећи са запада обновиле српску уметност, одабране теме, структура програма изведена као складна визуелна целина заснована на барокним схватањима карактеристичним за Карловачку митрополију средине 18. века, изникли су из опште оријентације српске уметности половине столећа ка прихватању поука руско-украјинске сликарске поетике.

Словенско православно барокно доба, које припада опште-европским културним процесима, одређено својом верском компонентом као важним конститутивним елементом барокне културе, специфична је синтеза историјских основа поствизантијске традиције и нове западноевропске праксе.[140] Репрезентативност, уметност функције и уобличење јасно одређених програмских идеја наглашавају визуелни израз барокне културе. У српској средини барокни утицаји прихваћени су као православни културни модел који је свој највиши израз нашао у оквиру сложеног верско-политичког програма Карловачке митрополије на чије деловање су од пресудног утицаја биле идеје Кијевске митрополије и Московске патријаршије које у моменту прихватања за собом имају дугу и однеговану традицију.

140 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство,* 19-21.

Miroslava KOSTIĆ

THE PATRON'S ICON BY JOVAN POPOVIĆ FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

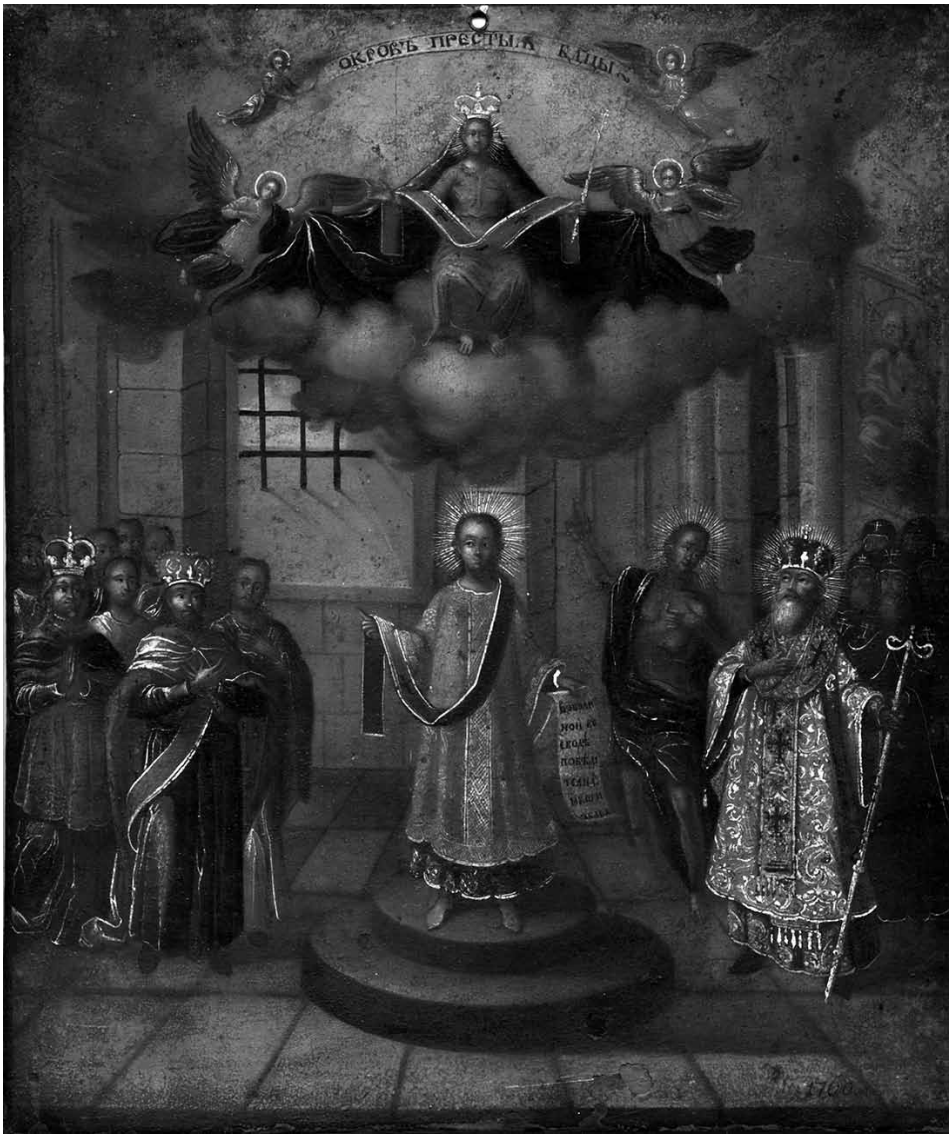
SUMMARY

The National Museum in Belgrade houses a church patron's icon for kissing, signed, and painted in oils on a copper base, which probably belonged to the inventory of the Cathedral in Temišvar. A careful examination of the painted surface, a comparison with the works that were definitely by Jovan Popović, an artist of extraordinary „uniqueness" and painting qualities developed on the teachings of Ukrainian icon painting in the Baroque style, lead one to conclude that the icon can be attributed to the opus of this outstanding painter and linked to the first year of his creative work.

The front side depicts the *Shroud of the Blessed Virgin*, the great theme of Baroque art, the popularity of which was spread by the collections of sermons. It expressed the idea of Marian protection but also the concord of the state and the church; a typical artist's motif, a favourite theme and a Russian feast day. The back of the icon presents the coat of arms of the Temišvar Eparchy. On the left of the upper part of the shield is a black eagle with a golden cross in its beak, its talon tied with a chain to a globe; on the right are two churches standing next to each other. In the lower section, to the left, is a pillar on a rectangular pedestal entwined in ivy, and to the right is a heart with two hands, surmounted by a crown. The field of the coat of arms is framed in a Baroque cartouche depicting the mitre, the hierarch's sceptre and the patriarchy cross.

It is assumed that the creator of the design for the coat of arms of the Temišvar Eparchy, with its integral conception, clearly conceived program, in which the emblems, an appropriate method that was not only instructive but had a practical, useful function, symbolized the most enduring spiritual values of the Serbian nation, was the Metropolitan of Belgrade and Karlovac, Mojcej Petrović. The time when the coat of arms was created could be in the period between 1720, when the Austrian authorities authorised it for the Belgrade metropolitan, and 1721, when he transferred the Metropolitan See to Temišvar, where he was officially inaugurated.

All the emblems on the rear side of the patron's icon by Jovan Popović, closely linked with the front side depicting the composition of the *Shroud of the Blessed Virgin*, express the idea of the heavenly protection of the faith and the nation, highlight the essence of the presentation that was somewhat removed from didactics in favour of the political, reviving the notion of leadership and government, a historical aim and ambition: about continuity. In the program of painted decoration to serve the propagation of the church and the episcopal dignity, the idea of the continuity of the Karlovac Metropolis as the legitimate successor of the Serbian state was steadfastly executed.



Сл. 1. Јован Поповић, *Покров Богородице*, целивајућа икона, предња страна 1760.

Pict. 1 Jovan Popović, *The Shroud of the Mother of God*, icon dedicated to the church, front side, 1760

Сл. 2. Јован Поповић, *Грб Темишварске епархије*, целивајућа икона, задња страна 1760.

Pict. 2 Jovan Popović, *Coat-of-arms of the Temišvar Eparchy*, kissing icon, rear side, 1760

Сл.4. *Итика јерополитика*, *Простота*, Беч 1774.

Pict. 4 Ithika Hieropolitika, *Prostota*, Vienna 1774

Сл. 3. Јов Василијевич, *Поков Богородице*, зидно сликарство припрате, манастир Крушедол, 1750.

Pict. 3 Job Vasilijevič, *The Shroud of the Mother of God*, wall painting in the narthex, Krušedol Monastery, 1750

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 726.6(497.11)"1729/1739"
ИД 176376076

Зоран М. ЈОВАНОВИЋ
Филозофски факултет у Приштини, Косовска Митровица

О РИМОКАТОЛИЧКОЈ КАТЕДРАЛИ ТОКОМ АУСТРИЈСКЕ УПРАВЕ БЕОГРАДОМ (1729-1739) И НАЦРТИМА ЊЕНОГ ЕНТЕРИЈЕРА

Сажетак: у фокусу рада је историја Београда током аустријске окупације (1717-1739). Током краткотрајне владавине Беча „царском Србијом“ Београд је био предмет посебне пажње Беча и Ватикана и у склопу верске политике, када постаје седиште тек успостављене надбискупије. Од тренутка именовања резиденцијалног надбискупа Београдско-смедеревске, тј. Смедеревско-београдске дијецезе, указала се потреба и за првостолницом. Попут свих других београдских храмова Римокатоличке цркве и катедрала је настала пренаменом џамије. Реч је о здању које и данас има првобитну функцију - Бајракли џамији. У раду је посебна пажња посвећена до сад мало знаним нацртима, на основу којих је адаптација највероватније извршена. Нацрти су приписани „славном инжењеру и царском генералу“ Доксату де Морезу, који је на различите начине допринео да Београд добије особености својствене бароку, барокном граду.

Кључне речи: Београд, Римокатоличка црква, Беч, Ватикан

О скромном броју података о верским објектима римокатолика у Београду током историје којих, треба истаћи, није био мали број, указује и штурост информација о, по свом карактеру, посебно значајном здању – катедралном храму у време аустријске управе над делом Србије у првој половини XVIII века, између тзв. Београдског (1717) и Пожаревачког мира (1739). То раздобље оцењено је не само у српској историографији као период аустријске окупације над Србијом, што наводи на закључак да је тај део „београдског пашалука“ одувек био османлијски, ма колико начин управе Беча уистину подсећао на вид репресивне окупације, с особеностима које су се могле осетити и на пољу верске политике. Било је

то у времену када је Београд попримао облике европског барокног града,[1] наводећи изгледом пре свега „Дунавског Београда“, „Немачке вароши“, да људи од пера запишу одушевљење због тога што је насеље, поред осталог, добило мноштво „сјајних звоника који су се дизали у висину са златним јабукама на врху...“, док су „цркве ’свакојаком лепотом накићене’ имале олтаре ’златом, сребром и камењем делане’ [...] По улицама пуним света, пуним свештеника источног и западног хришћанства, сваки час су одјекивала звона“...[2]

Детаљнији, живописнији опис тадашњег града крај ушћа Саве у Дунав од цитираног није сачуван или записан. Још је мање конкретних описа верских објеката под јурисдикцијом Ватикана, односно под будним оком Беча, као пресудних чинилаца верске политике у том делу Балканског полуострва, обележене снажно афирмисаном и уједно контролисаном миграцијом са Запада, и то пре свега у Београд, који је тада населило неколико хиљада придошлица римокатоличке вероисповести. О оствареним дометима промена сведочи и податак да је у Београду тада било најмање шест цркава, нових, или адаптираних џамија, намењених римокатоличком обреду и пет самостана.[3] О катедралном храму римокатолика није записано више од неколико речи.

Када је реч о првостолници Београдско-смедеревске, то јест Смедеревско-београдске дијецезе током периода аустријске управе, оно што је неспорно јесте да се потреба за здањем таквог карактера указала од тренутка када је постављен резиденцијални (над)бискуп, тачније од његовог доласка у седиште поверене му дијецезе.[4] Услед ненадано краткотрајног аустријског владања Београдом, као и проблема које су пратиле ту владавину, вероватно планирана изградња првостолнице није остварена. Тако је, на основу свих доступних сазнања, функцију

1 О тадашњем Београду видети и *Прилоī разīледници „барокноī Беоīрада“ или о римокаѿоличким црквама у Беоīраду ѿоком аусѿријске власѿи у XVIII веку (1718- 1739)*, публикован у овом броју Зборника Народног музеја.

2 М. Павић, *Исѿорија срйске књижевносѿи барокноī доба,* Београд 1970, 128. О „барокном Београду“ видети и: П. Васић, *Барок у Беоīраду 1718 - 1739.*, у: Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867, Београд 1970; исти, *Барок у Беоīраду 1718-1739*, у: Историја Београда, 1, Београд 1974, 573-583; Р. Веселиновић, *Умеѿносѿ*, у: Историја Београда, 1, Београд 1974, 560; Д. Поповић, *Беоīрад йре 200 īодина*, Београд 1935; Љ. Стошић, *Срйска умеѿносѿ 1690-1741*, Београд 2006, 72-75, с лит. Посебну пажњу треба посветити тесктовима Жељка Шкаламере и Марка Поповића објављеним у Годишњаку града Београда.

3 *Opći šematizam Katoličke crkve u Jugoslaviji 1974*, Zagreb, 1975, 656.

4 У односу на „резиденцијалне бискупе“ тзв. насловни бискупи практично нису имали никакав контакт са својом бискупијом, што значи не само да нису видели поверену им дијецезу. У таквим околностима није било потребе ни за катедралним храмом. Основни разлог потиче од историјских околности, мада је понекад био подстакнут и борбом бискупа за оне бискупије које су по њих биле материјално уносније, те им постојање катедрале и није било у фокусу пажње.

катедралног храма макар у почетку добила парохијска црква, настала пренаменом џамије, што у истражном поступку о Београдској бискупији поводом њеног сједињења са Смедеревском бискупијом 1729. године на известан начин, индиректно, потврђује и Франческо Мугнос када каже како „црква која је требало да послужи као катедрала још није била успостављена, али то ће учинити нови бискуп у своје време, кад се буде ту преселио“.[5] У ком тренутку се то догодило остаје под знаком питања. Да све буде енигматичније доприноси и садржина документа из септембра 1730. у протоколима Дворског ратног савета у Бечу, у којем је дословце записано како администрација у Србији „доставља извештај која би џамија београдском бискупу грофу фон Турну за успостављање градске парохије могла бити понуђена, а која би за то морала да се преудеси“, односно прилагоди намени, те да би „трошкови према приложеном нацрту били укупно 974 форинте и 6 кројцера, а где би поред тога у поменутој џамији било потребно платити и за неопходан олтар који би се ту израдио (средства за то у поменутом нацрту нису унета); међутим треба додати, да би с временом за катедралну цркву која ће се изградити могло бити употребљено“.[6]

На питање која је богомоља могла послужити као мајка свих цркава дијецезе о којој је реч намећу се два одговора, која се не морају потирати.

По свему судећи, реч је о богомољи која је била у надлежности језуита, насталој такође адаптацијом једне од џамија. На то указује неколико писаних извора, ма колико они у одређеној мери били непотпуни. Међу таквим је и запис Д. М. Павловића, по коме је у Београду између 1717. и 1739. године било неколико римокатоличких храмова, „али нову катедралу није било лако подићи, већ је Администрација уступила једну већу турску мошеју, која би преправљена у цркву“.[7]

Тодор Стефановић Виловски пружа податке који омогућавају не само детаљније упознавање са повесницом оснивања катедралног храма, него и са његовим ентеријером, премда уз извесну недореченост. По Виловском, парохијска црква је по „наименовању првог католичког владике [бискупа] узвишена на степен катедрале“, али „није нарочито зидана, него је тога ради претворена једна од најугледнијих џамија у цркву“,[8] што је у сагласју с Павловићевим исказом. Виловски, попут

5 *Đakovačka i Srijemska biskupija. Biskupski procesi i izvještaji 17. i 18. stoljeće* (prir. A. Dević, I. Martinović), Zagreb 1999, 192, 193.

6 М. Митровић, *Подаци о Србији у протоколима Дворског ратног савета у Бечу (1717-1740)*, Споменик САНУ CXXX, Одељење историјских наука књ. 6 (1988) 164.

7 Драг. М. Павловић, *Аустриска владавина у северној Србији (од 1718-1739)*, 171.

8 Т. Стефановић Виловски, *Београд од 1717-1739,* Нова искра 10 (1905) 300. Текст је објављиван у „Новој искри“ у деловима. У целини је публикован под истим насловом 1906. године у Београду.

Павловића, такође не помиње о којој џамији је реч, али због тога пружа посебно интересантну информацију а то је да је међу актима из тог доба пронашао план који је послат на увиђај у Беч, по коме је, уверен је Виловски, „рестаурација извршена“, додајући да су на плану тачно забележене све измене, дозиђивања и пренамена „унутрашњег распореда“, прилагођеног постојећем простору. Уз план је предат и нацрт будућег главног олтара, замишљеног у тада уобичајеном стилу римокатоличких цркава.[9] У напомени Виловски истиче како је загонетно како су ти нацрти, за које је веровао да су израђени по наредби никог другог до генерала и чувеног инжењера барона Николе Доксата де Мореза, остали сачувани „кад су толики други [документи] далеко важнији изгубљени“. У односу на то питање у овом тренутку је много важније оно које се односи на цитиран извештај Администрације у Србији, упућен Дворском ратном савету у Бечу септембра 1730. године, у коме је поменуто како би требало једну џамију понудити београдском бискупу грофу фон Турну за успостављање градске парохије. Из наведеног произлазе многе недоумице. Између осталог, зачуђујуће је и то због чега је предлог за нов олтар саопштен у наведеном контексту. Према једном од могућих закључака, у питању је само најава изградње катедрале. Но, збуњује помен џамије, и то најмање из два разлога. Први би се односио на чињеницу да је после пуне деценије владавине Беча у Београду било расположења да нека од преосталих џамија буде претворена у тако значајан верски објекат као што је првостолница. С друге стране, чуди не само то што није поменуто да је, по свему, карактер катедрале требало да добије парохијска црква, него и најава успостављања парохије, као да је до тада није било. Коначно, чуди и то што је уместо чињенице да је још 1729. године именован београдско-смедеревски бискуп у лику Антонија Казимира, грофа од Турена и Валзасине, речено како тек треба успоставити парохију, што није тачно.

Требало је да прође много деценија од извештаја Виловског да би се, захваљујући проучавањима историје Београда под османлијском влашћу, могло са сигурношћу рећи да је првобитна парохијска црква и, по свему, потоња римокатоличка катедрала настала адаптацијом Чокаџи Хаџи-Алије џамије, с временом прозване „Бајракли“. Друкчије речено, објекат је најпре адаптиран у парохијални храм, дат на управу језуитима, а потом, када је Београд постао седиште надбискупа - у првостолницу. Због тога може зачудити то што надасве обавештени Виловски није пажљивије анализирао експликацију Доксатовог плана, на који се позивао, будући да је та иста експликација могла да упути и на тачну локацију здања. Јер, у њој су објекти уписани по одређеном систему, и

9 Т. Стефановић Виловски, *Београд од 1717-1739,* 300. (у прилогу су дати поменути нацрти које Виловски приписује Доксату).

то тако што су најпре наведени објекти у Горњем и Доњем граду, затим крај Дунава, изван такозваног шанца, и потом у „Немачком Београду“ (бр. „42“-„56“). Нумерисани су затим објекти у оквиру дела намењеног Србима, у „Српској вароши“. У склопу „Дунавског Београда“, под бројем „42“, наведени су црква тринитараца и њихов самостан, а под бројем „46“ миноритска црква и њихов самостан. Под бројем „47“ означени су језуитска црква и манастир, док су под бројем „48“ означени самостан и црква капуцина. Под бројем „49“ заведена је кућа гувернера, а под бројем „50“ Главна стража. Затим, под бројем „51“, следи *катедрална црква* (курзив З.М.Ј.), која се налазила у непосредној близини Градске кућа, Rathhaus-а (под бројем „52“), као и фрањевачке цркве са самостаном, заведене под бројем „53“.

Поменути објекти су, очито је, наведени према сличном или истом систему, примењеном приликом састављања *Пописа* Немачког Београда (1728)[10] у коме је нумерација почињала од приобалног дела Дунавског Београда, то јест од Трговачке пијаце и Трговачке улице, познате и као „Дуга улица“ (данас Душанова) и објеката који су били на том простору, па затим навише - ка западу, јер се на крају, где је заршавала Немачка варош, помињу објекти у поседу Срба (са „српском црквом“). Будући да је под бројем „50“ наведена Главна стража, која је, логично је, била у склопу улаза у београдску тврђаву (Горњи град), локацију катедрале, заведену под бројем „51“, заиста је могуће поставити у близини Бајракли џамије, односно поистоветити с местом на коме се она налази.

На такву могућност с уверљивим аргументима указује Љубомир Никић[11] који је на основу посматрања Спаровог плана Београда[12] закључио да је управо тај објекат претворен у катедралну цркву. О томе сведоче и трагови на њеној данашњој архитектури: „проваљен леви зид од севера, као и онај где је онај михраб, а која су места касније уместо каменом попуњена опеком, од које је такође начињено и ново мунаре“.[13] Треба нагласити да је Никић поменуте измене утврдио лично, будући да Бајракли џамија, позната по том

10 Реч је о *Neue Belgradishe Hausser – Conscription in der Teutscher – oder Donau-Stadt*. Објављен је у оригиналу, на немачком језику, у: Д. Ј. Поповић, *Грађа за историју Београда од 1717-1739*, Споменик СКА LXXVIII, Београд 1935, 203.

11 Љ. Никић, *Џамије у Београду*, Годишњак града Београда V (1958) 163-165.

12 Публикован и у: Душан Ј. Поповић, *Србија и Београд од Пожаревачког до Београдског мира,* Београд 1950, сл. 26.

13 Ради лакшег поимања степена прилагођавања муслиманског верског објекта тог типа у цркву треба подсетити да је мунаре (минаре) кула која припада свакој џамији у којој се петком моли скупна молитва, и са које се упућује позив на молитву. Може их бити и неколико уз једну џамију, N. Smailagić, *Minaret*, *Džamija*, у: isti, Leksikon islama, Sarajevo 1990, 413, 137-154, (144); B. St. Lockwood, *Minaret*, у: Leksikon živih religija, 2004, 456, 457; Х. Шабановић, *Урбани развитак Београда од 1521. до 1688. г*, Годишњак града Београда XVII (1970) 27.

имену од краја XVIII века, постоји и данас, у Господар Јевремовој улици, надомак Калемегдана[14] (то је, иначе, једини верски објекат муслимана који је надживео сва ратна и мирнодопска раздобља и промене које су доносиле новине, односећи при том много тога у неповрат). Оно што је од специфичног значаја јесте и то што су Османлије управо ту џамију сматрали посебно важном, и то, по свему судећи, најпре због локације, јер ју је било могуће видети из многих делова Београда. Због тога је управо на њено минаре постављен барјак (застава, с тур.), на основу чега је могуће закључити да су сличан циљ имали и римокатолици, односно аустријска управа и представници цркве, бирајући за првостолницу здање лако уочљиво свима у „Немачком Београду".

Тврдњу Љубомира Никића као основану афирмише и Дивна Ђурић-Замоло,[15] такође се позивајући на Спарове планове,[16] додајући да је реч о џамији унетој у *Попис* из 1728. под бројем „888", што значи да је додељена језуитима како је наведено у поменутом *Попису*.[17] Да је у једном периоду здање било хришћанска богомоља Ђурић-Замоло потврђује чињеницом да на њему постоје трагови проваљеног зида за олтар, јер је, закључује, отвор накнадно зазидан опеком, док је џамија од камена (ради што јаснијег увида у поменуту пренамену џамије у римокатоличку цркву, с циљем пружања могућности поређења тлоцрта католичке цркве и Бајракли џамије, у прилогу је, уз нацрт приписан Доксату, приложена основа Бајракли џамије из данашњег доба).

Приликом извођења радова и прилагођавања објекта за римокатоличку цркву минаре је, упућују поједини извори, у потпуности срушено, будући да је данашње сазидано од опеке,[18] и то непосредно пошто су Османлије опет завладале Београдом. Ипак, треба оставити могућност да је оно тек делимично срушено, односно да је у неком виду искришћено, можда и као темељ за градњу звоника.

Када је реч о плановима Николе де Спара од свих истраживача једино Павле Васић помиње легенду у оквиру једног од планова где је на

---

14 Реч је о јединoм верском објекту муслимана који је сачуван у Београду, јер након што је добила потпуну независност на Берлинском конгресу 1878. године Србија је била надлежна да поруши џамије „ако јој сметају, осим оне званичне - Бајракли-џамије", која је требало да служи преосталом муслиманском становништву. О тој џамији видети и: Хаџић А., *Бајракли-џамија у Београду.* Годишњак града Београда IV (1957) 93-101; Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, Београд 1994, 162.

15 D. Đurić-Zamolo, *Beograd kao orijentalna varoš pod Turcima 1521-1867. Arhitektonsko-urbanistička studija*, Beograd 1977, 23-25.

16 У оригиналу: Atlas du Cours du Danube, 14, 15. Plan de Belgrade. Објављен у: П. Васић, *Барок у Београду 1718-1739*, у: Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867, Зборник радова приказаних на научном скупу одржаном 1967. у САНУ, Београд 1970, 626, сл. 5, 6.

17 Д. Ј. Поповић, *Грађа за историју Београда од 1717-1739*, 203.

18 М. Делић, *Турске џамије,* Београдске општинске новине 1-3 (1937) 70; Lj. Nikić, *nav. delo*, 163.

месту катедралне цркве записано – „Thom“. Васић, међутим, не помиње могућност да би тај израз могао бити схваћен као „Dhom“ (као својеврсна скраћеница од „Domkirche“), што је за нашу тврдњу од изузетног значаја.

У сваком случају, већу пажњу заслужује питање због чега је сразмерно мали број планова који недвосмислено указују на постојање катедрале, премда их из доба аустријске управе има неколико. Јер, на основу досадашњих сазнања, поред Спарових планова, на катедралу и њену локацију упућују још једино планови Николе Доксата де Мореза, као и копије Доксатових нацрта које су израдили његови савременици, од којих је неке видео и Теодор Стефановић Виловски. Један од Доксатових планова наведен и код Виловског[19] јесте и онај који је октобра 1724. поднет Дворском ратном савету у Бечу, у коме је педантно презентовано све учињено у склопу модернизације утврђивања Београда, као и урбанизације дела града изван тврђаве, уз жаљење што је од тих докумената остао само списак објеката (експликација). Благодарећи Виловском и његовом истраживању у бечким архивама данас је могуће констатовати да је у оквиру новоуспостављеног Немачког Београда под бројем „51“ означена катедрална црква.

У не тако давно публикованом тексту о Доксатовим пројектима за реконструкцију београдских утврђења[20] објављени су и други његови планови, односно копије истих, начињени до рата између Аустрије и Турске, који је окончан склапањем мира 1. септембра 1739, када је Аустрија прихватила да преда Београд, уз услов да претходно буду порушена сва утврђења подигнута након 1717. године. При том, све друге објекте у Београду поражена страна је требало да преда неоштећене, то јест у затеченом стању. Након испуњења тачака из уговора 11. јуна 1740. године свечано је ратификован мировни уговор, „Београдски мир“, од када ново/стари окупатори Београда катедралу и све друге верске објекте римокатолика претварају у објекте намењене властитиом култу или их руше.

С обзиром на то да је због умањења доступних репродукција постојећих планова немогуће утврдити локацију катедрале, за сад се треба задовољити податком да је у легенди једног од планова у каталогу Доксатових пројектних решења наведена и катедрална црква, и то под словом „T“.[21]

---

19 Т. Стефановић Виловски, *Београд од 1717-1739,* Нова искра 9 (1905) 274. Текст је објављен у целини и у: исти, *Београд од 1717-1739*, Београд 1906, 20.

20 М. Поповић, *Пројекти Николе Доксата де Мореза за реконструкцију београдских утврђења 1723-1725. године*, Годишњак града Београда XXX (1983) 39-55.

21 Реч је о плану насловљеним у оригиналу: Plan Der Grantz Stadt u. Festung Belgrad Mit der neuen projectirten fortification h. Ek. Obristen Doxat de Morez. Autografija u koloru, dimenzija 58x42 cm. План је похрањен у Британској библиотеци у Лондону (sign. HJ 35, Map room), према: М. Поповић, *Пројекти Николе Доксата де Мореза*, 48. Уз подсећање да се код већине планова, па чак и од истог аутора, могу запазити извесне, мање или

Међу информацијама које могу бити од користи за утврђивање детаљније историје катедралне цркве Београдско-смедеревске дијецезе током аустријске управе над Београдом и делом Србије у првој половини XVIII века, налазе се и оне које пружа Љубомир Јанковић у тексту посвећеном историји Римокатоличке цркве током аустријске владавине у раздобљу о коме је реч.[22] Тај спис треба, међутим, користити с резервом будући да није саопштена грађа на основу које су наведени подаци, што укључује и изостанак указивања на изворе о појединим, чињеница је, битним информацијама, ма колико каткад спекулативним, па и спорним. Такав закључак иницира је и Јанковићевим саопштењем да је непосредно по доласку Аустријанаца „уз дозволу аустријске Дворске Коморе 'стару католичку цркву' бискуп прогласио 'царском катедралном црквом'", а гроф Турн дела Торе именован за бискупа Београдске бискупије.[23]

У том смислу, треба истаћи информацију која указује не само на то да до 1728. године није постојала катедрала, него и да за њу није било потребе, будући да није постојао натпастир дијецезе. Наиме, да је било повода, у немачком *Попису* из 1728. била би, без сумње, нотирана катедрала, а не само објекат означен као мошеја дата језуитима (заведен под бројем 888, за коју се аргументовано претпоставља да је потом претворен у катедрални храм).

Када је реч о Јанковићевом тексту, од значаја је његово саопштење да је за време бискупа Турна уређена београдска катедрална црква, „а доста труда је уложено и у организовање катедралног хора", те да је црква имала и оргуље. По Јанковићу, бискуп Турн се године 1731. повукао са бискупског места, предавши надлежној комисији 1733. целокупан бискупијски инвентар. Наредне године, по Јанковићу, за београдско-смедеревског натпастира именован је Франц Антон Енгл (Franz Antonius Engel) из бискупије Пасау (Passau) у Немачкој. Преузевши управу над бискупијом тек 1734. године, он наставља уређење катедралног храма посвећеног Безгрешном зачећу Блажене Дјевице Марије. Црква је, према Јанковићу, имала звона, али не и звоник. Тек у виду успутне информације

веће контрадикторности у лоцирању појединих објеката, требало би пажљиво нотирати све податке на квалитетним, веродостојним репродукцајама оригиналних планова, па тако и Доксатових. Када је реч о утврђивању неких других детаља који би могли бити од помоћи у лоцирању катедрале и њеног најближег окружења, као уосталом и других здања верског карактера које су користили римокатолици, потребно је указати и на постојање макете Београдске тврђаве с околином која се налази у бечком Ратном музеју (Heeresmuseum). У оквиру макете налазе се три посебно уоквирена простора за легенде, од којих је до сада позната само једна сачувана (М. Поповић, *Пројекти Николе Доксата де Мореза*, 55). Упознавање с детаљима макете могло би да олакша лоцирање, односно потврду претпоставке о месту где се налазила не само катедрала, него и други сакрални објекти који су припадали римокатолицима.

22 Lj. Janković, *Beograd za vreme austrijske vladavine (IV)*, Blagovesti 6 (2004) 14-16.

23 Lj. Janković, *nav. delo*, 15.

Јанковић саопштава да је реч о објекту насталом од џамије, уз коментар да је реч о „старој католичкој цркви“ коју је „бискуп прогласио ’царском катедралном црквом’“, што, како је истакнуто, није истинито, ма колико деловало, можда, милозвучно.

Једна од занимљивости од нарочитог значаја која се односи на катедралу јесте да се крстионица београдске столнице данас налази у некадашњој фрањевачкој цркви у Темишвару (Румунија),[24] односно у катедрали Светог Јураја (по Јанковићу), и то у близини гроба бискупа Енгела који је умро 1775. у Темишвару.

Разлог за то што се крстионица нашла у Темишвару потиче од чињенице да је пред напуштање Београда бискуп Енгел наложио попис целокупног инвентара катедрале који је, с појединим деловима инвентара, понео са собом надајући се да ће се, ипак, убрзо вратити у своју резиденцију. Инвентар је, по Јанковићу, првобитно био смештен у Вацу, а потом у Бечу.

Позивајући се на одређене писане изворе Душан Ј. Поповић пружа другачију верзију, с тим што, истине ради, она не мора бити у колизији с претходно поменутим. Тако Поповић каже да је непосредно пред пад Београда римокатоличко свештенство прешло у Аустрију, то јест у „разне оближње градове“, а да су „ствари из београдске катедрале пренете у Варадин“, те да је „варадинској католичкој црквеној управи предан и новац београдске катедрале“.[25] Наведено упућује на питање да ли је нова црква језуита, ипак, без обзира на све несугласице с бискупима Смедеревско-београдске дијецезе,[26] постала и првостолница, пре но што су пренели инвентар „капелице на Дорћолу“ у свој новосаграђен храм у Дугој улици (у склопу њиховог самостана).

Томе у прилог не би ишло ни то што би надасве педантни језуити, без сумње, оставили неки запис, као што би исто учинили и историчари

24 Leopold, O., *Beogradski nadbiskup u Temišvaru*, Blagovest 5 (2004) 42.

25 Д. Ј. Поповић, *Београд пре 200 година*, 59.

26 Један од повода сукоба између првоименованог бискупа Смедеревско-београдске дијецезе и језуита свакако је потицао од бискупове тежње да умањи изузетну моћ и утицај језуита у „хабзбуршкој Србији“, а нарочито у Београду. Отуда и његов покушај да им одузме београдску парохију (с тежњом да је припоји катедралној цркви), која је, иначе, од почетка аустријске окупације била у поседу језуита. У тој намери је остао безуспешан, јер је тек његов наследник успео жупу да додели световном свештенику. Иначе, пролог тог спора потиче још од времена када су језуити уз помоћ Управе града преузели многе делатности које нису припадале само верским питањима, чему су се противили многи, међу којима и мисионари и из других редова, знајући при том и за њихов углед у војсци, будући да су били у њеној служби као духовници. У спор против исусоваца умешао се и бискуп Турн, а потом и његов наследник, бискуп Енгел. Спор је трајао све до 1735. када је решен у корист језуита, М. Павловић, *Административна и црквена политика аустриска у Србији (од 1718-1739.) по грађи бечких архива*, Глас СКА LXII, др. разред 39 (1901) 170; уп. M. Vanino, *nav. delo.*

посвећени боравку језуита у Петроварадину у који је стигла и већина њихове браће која је пред Османлијама напустила Београд.[27] У том смислу, само као једну од могућности треба прихватити и став Павла Васића, који је, говорећи о катедралном храму, а на основу увида у Спарове цртеже, навео да је реч о здању базиликалне основе са полукружном апсидом, испред које је био трг. Можда је, помишља Васић, то грађевина коју је Спар приказао на цртежу бр. 12, као и на цртежу опсаде Београда, рађеном „sur la Hauter de Semelin". Описујући је Васић закључује да је реч о цркви која доминира својом околином, са веома високим кровом, високим звоником барокног стила и високим прозорима што подсећају и на потоњу неоготику у католичкој црквеној архитектури XIX века. Иако је опис у складу са Спаровим приказима, оно што збуњује јесте Васићево позивање на Теодора Стефановића Виловског и његову тврдњу да је реч о здању које је у почетку имало карактер парохијске цркве, те да је по наименовању првог бискупа црква уздигнута на степен катедрале.

У сваком случају, иако није могуће са сигурношћу тврдити да је адаптација унутрашњости новоуспостављене катедрале, првобитне парохијске цркве, учињена према плановима које је објавио Виловски, ма колико био уверен да је управо према њима „рестаурација извршена", она је, не треба сумњати, наликовала нацртима приписаним Доксату и његовим стремљењима која су по много чему припадала „духу епохе" и намерама усмереним ка томе да средиште „царске Србије" добије изглед барокног града не само у оквиру фортификационог система Београдске тврђаве. На основу њих, као и према аналогији с примерима у окружењу из истог доба,[28] извесно је да је адаптација учињена у складу с обележјима културе барока која је, између осталог, наметала да се „облицима и бојама простор [цркве треба] заситити до краја".[29]

Односило би се то и на црквени намештај и његову декорацију, која је, не треба сумњати, имала на „барокни начин" иконолошко-иконографски смисао. О томе како је могао изгледати ентеријер може да дочара и нацрт

27 M. Vanino, *nav. delo*; J. Predragović, *Isusovci u Petrovaradinu 1693.-1773*, Vrela i prinosi 9 (1939) 22-36.

28 Захваљујући истраживањима Катарине Глишић саопштеним у раду *Римокатоличке цркве на територији Београда* (рукопис магистарског рада одбрањеног на Филозофском факултету у Београду, 2007) и њеном позивању на аутентичне изворе, у овом случају пре свега оне који се односе на канонске визитације у Срему између 1735. и 1768. године, могуће је успоставити многе компарације са римокатоличким црквама у Београду током аустријске владавине, па тако и првостолнице, „мајке цркава". У том смислу, од посебне користи било би подсећање на повесницу земунских цркава и њихов изглед и ентеријер описан у *Visitationes Canonicae - Kanonske vizitacije knjiga IV. Srijem* 1735-1768. (ur. S. Sršan), Osijekini 2006.

29 A. Horvat, *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj*, у: A. Horvat, R. Matejčić, K. Prijatelj, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, 210.

олтара, тачније олтарног ретабла, који је пронашао Виловски.[30] При том, на плану основе цркве и дела „унутрашњег распореда“, уочљиво је да је поред главног олтара планирано постављање и два бочна олтара између којих је требало да буду тзв. седала, с пролазом који је од улаза водио ка главном олтару, начињеном, у сваком случају, у виду декоративног рама-конструкције намењеног олтарној слици-икони. Остаће за сад питање без одговора да ли је реч о копији Богородице Пасавске, то јест Госпе Помоћнице (данас у римокатоличкој цркви Светог Петра у Београду) коју су језуити најпре са главног олтара „капелице на Дорћолу“ пренели у своју нову цркву на Дорћолу (1732), а потом, приликом бега пред Осмалијама 1739, понели са собом.[31] Тај пренос није, нажалост, нимало личио на свечане обреде тог доба, у духу тзв. кончета (concetto), барокног кончетизма.[32] Исход трагања за што веродостојнијим изгледом римокатоличке катедрале, њеном историјом и ентеријером, можда је, ипак, могуће поредити с барокним црквеним театром, обележеним, између осталог, дизањем завесе које је требало да омогући пут ка, рекли би хришћани, неспоривом. У нашем случају био би то пут ка чињеницама које би подигле и уклониле „вео незнања“.

30 О олтарима и олтарским сликама, пре свега иконама Богородице с Младенцем, у епохи барока видети и: S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006, 156, 232- 238, с лит.

31 S. Cetinić (sa saradnicima), *Jubileji crkve Sv. Petra apostola u Beogradu*, Blagovest 1 (1981) 26-32 (реч је о Prilogu „Jubileji“, публикованом уз поменут број часописа „Blagovest“).

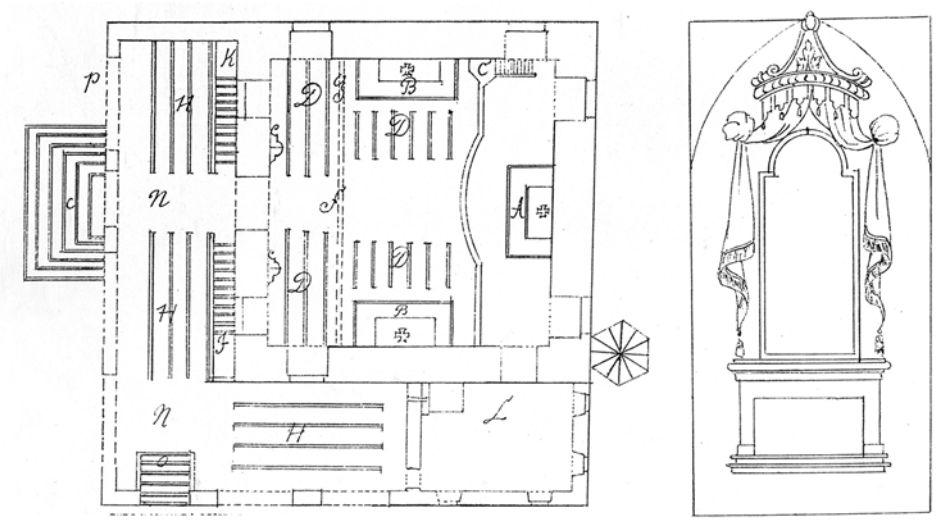
32 S. Brajović, *Gospa od Škrpjela. Marijanski ciklus slika*,63, 64; ista, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, 238, с нап. 687.

Zoran M. JOVANOVIĆ

ON THE ROMAN CATHOLIC CATHEDRAL AND DESIGNS OF ITS INTERIOR DURING THE AUSTRIAN ADMINISTRATION OF BELGRADE (1729-1739)

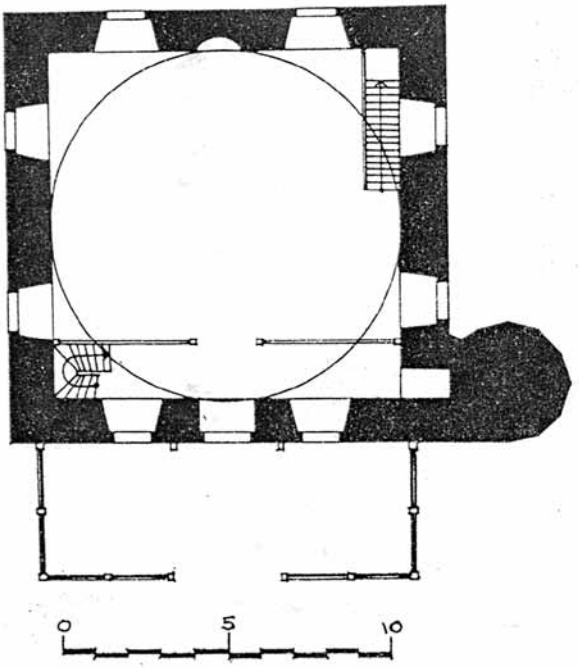
SUMMARY

During the Austrian administration of Belgrade and "imperial Serbia" between 1717 and 1739, i.e. after the establishment of the Belgrade and Smederevo Diocese in 1729 and the arrival of the resident bishop, the need arose for a cathedral. However, due attention has not been paid to this day to the "mother of churches" of the mentioned diocese. The obvious scarcity of data which would describe its history, location and appearance, should not serve as an excuse. Still, thanks to some research, it is nowadays possible to say, with great certainty, that the until then parish church (under the jurisdiction of the Jesuits) was given the function of a cathedral church. It was actually an adapted mosque which, after the return of the old-new authorities, was converted back to a mosque. On the basis of all the available data, it was the so-called Bayrakli Mosque, the only Muslim religious facility that still exists in Belgrade. According to Teodor Stefanović Vilovski, the drawings for the adaptation of the cathedral, that is for the "restoration of its internal layout, and the design of the main altar, which he found in an archive in Vienna, should be attributed to the famous general and engineer, Nicholas Doxat de Morez, a person who was in many ways significant for the history of Belgrade. In this case, the fact is that he was the person who was engaged to fortify the city at the time when Belgrade, thanks to him, was acquiring the contours of a baroque city. An insight into these drawings reveals that the cathedral's interior was also designed in this style.



Сл. 1 Нацрт за адаптацију ентеријера римокатоличке катедрале, са нацртом олтара с олтарском сликом

Pict. 1 Draft for the adaption of the interior of the Roman Catholic cathedral, with a draft of the altar, including the altar Pict.



Сл. 2 Основа Бајракли џамије у Београду (према Д.Ђурић Замоло)

Pict. 2 Foundations of the Bayrakli Mosque in Belgrade (according to D. Đurić Zamolo

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 726.54:75.052
ИД 176380172

Драган ДАМЈАНОВИЋ
Филозофски факултет, Загреб

FERDO QUIQUEREZ, NIKOLA KOLAR I IKONOSTAS CRKVE U BRODCU KOD BIJELJINE

Sažetak: Crkva Svetog Mihaila u Brodcu kod Bijeljine podignuta je 1884. kao jednobrodna građevina tlocrta latinskog krsta s dva tornja na pročelju. Godinu dana nakon završetka gradnje u crkvu je postavljen ikonostas u cjelini izrađen u Zagrebu. Projekt za arhitekturu ikonostasa izrađen prema projektu arhitekta Nikole Kolara u neorenesansnom-neoklasicističkom stilu. Autor ikona je slikar Ferdo Quiquerez. Budući da je ovaj slikar školovan na akademijama u Münchenu i Veneciji u oblikovnom rješenju brodačkih ikona očit je utjecaj zapadnoeuropskog, osobito baroknog slikarstva, profiltriranog kroz nazore akademskog realizma druge polovine 19. stoljeća, iako se pojedinim motivima (rješenjem aureola, upotrebom zlatne boje) Quiquerez nastojao prilagoditi nekoj vrsti bizantiskog stila.

Ključne riječi: Brodac, crkva arhangela Mihaila, Ferdo Quiquerez, Nikola Kolar, Historicizam, Neorenesansa

Uvod

Postavljenje ikonostasa u crkvi Svetog arhangela Mihaila u selu Brodac kod Bijeljine u sjevernoj Bosni 1885. godine predstavlja zanimljivu, a do sada gotovo posve nepoznatu epizodu i hrvatske i srpske i bosanskohercegovačke povijesti umjetnosti. Ikonostas je nastao u Zagrebu – ikone je izradio tada vrlo ugledan slikar Ferdo Quiquerez, dok je projekt za arhitektonski okvir djelo arhitekta Nikole Kolara.[1] Njegovim postavljanjem u brodačku crkvu stvoren je jedan od najranijih i najreprezentativnijih primjera historicističkih ikonostasa u tadašnjoj Bosni i Hercegovini uopće.

1 U popisu djela Ferde Quiquereza donesenim u katalogu izložbe ovog slikara iz 1996. samo se na jednom mjestu kratko spominje ikonostas brodačke crkve. Nikakve iscrpne informacije nisu donesene – jer je bilo nepoznato da li je uopće ikonostas ostao sačuvan. Marina Bregovac Pisk, Ferdinand Quiquerez 1845 – 1893, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 1995., str. 120.

Crkva arhangela Mihaila u Brodcu

Ne samo ikonostasom već i svojim arhitektonskim rješenjem parohijska crkva u Brodcu, sagrađena (prema natpisu na glavnoj fasadi) 1884. godine, izrazito je netipična u kontekstu povijesti tadašnjeg graditeljstva za pravoslavnu crkvu u Bosni i Hercegovini. Radi se o rijetkom primjeru dvotoranjske crkve. Glavni brod, nadsvođen masivnim svodovima, proširen je širokim pijevnicama postavljenim, kako je uobičajeno, sa strana apside koje se izvana doimaju kao transept. Stilski, crkva snažno asocira na barokno – klasicističke gradnje Slavonije, Vojvodine i južne Ugarske kakve su dominirale sakralnim graditeljstvom od sredine 18. vijeka sve do šezdesetih, pa i sedamdesetih godina 19. vijeka.[2] Artikulacija fasada brodačke crkve ipak je nešto suzdržanija u usporedbi sa situacijom na barokno-klasicističkim građevinama i svojim se karakteristikama više približava neorenesansnim sakralnim objektima visokog i kasnog historicizma.

Ova crkva svojom arhitekturom ne predstavlja iznimku samo u povijesti gradnje za pravoslavne u Bosni i Hercegovini. I katoličke crkve takvog stilskog rješenja i veličine, sredinom osamdesetih godina 19. vijeka, vrlo su rijetke. Rješenje najsličnije brodačkoj crkvi možemo vidjeti na nešto starijoj samostanskoj franjevačkoj crkvi u Tolisi kod Orašja, sagrađenoj u posljednjim godinama turske vlasti nad Bosnom. Sličnosti se, međutim, očituju prvenstvo u činjenici da su obje dvotoranjske građevine – arhitektonska dekoracija i prostorno rješenje su bitno različiti, mada se ne može isključiti mogućnost da ih je gradio isti arhitekt, tim prije što su Tolisa i Brodac u osnovi geografski ne osobito udaljena mjesta. Pod utjecajem barokne tradicije koja se jako dugo održala na području Vojvodine i Slavonije i koja je snažno utjecala na graditeljstvo za pravoslavne u Bosni i Hercegovini, tornjevi brodačke crkve pokriveni su vitkim metalnim kapama jednostavne artikulacije koji daju snažan vertikalni naglasak glavnoj fasadi. Fasade crkve artikulirane su jednostavnim arhitektonskim elementima – pilastrima povezanim entablaturom. Površine između pilastara prekrivene su vertikalnim i horizontalnim fugama izvedenim u žbuci kojima se imitira gradnja u kamenu.

Gradnju crkve u Brodcu valja promatrati u kontekstu situacije nastale nakon okupacije Bosne i Hercegovine od strane Austrougarske monarhije. Iako su nove vlasti ponajviše pomagale katoličkoj crkvi, stabilnost pa i stanoviti ekonomski napredak, koji je sa sobom donijela uprava iz Beča, omogućio je i obnovu starih i gradnju brojnih novih pravoslavnih crkava. U razdoblju od 1879. do 1906, dakle u prve dvije i pol decenije austrougarske uprave, sagra-

2 Poput mitropolijske katedrale u Karlovcima, ili parohijskih crkava u Srbobranu i Pančevu, samo u dosta skromnijem obliku.

đena je tako 201 nova pravoslavna sakralna građevina, a istodobno su popravljene 83 starije crkve.[3]

Iako se u gradnju pravoslavnih crkava ulagalo mnogo sredstava,[4] veći dio novih objekata veličinom se ipak ne može usporediti s brodačkom crkvom. Istraživanjima se za sada nije moglo potpuno pouzdano ustanoviti kako je upravo ovo mjesto uspjelo sagraditi tako monumentalnu građevinu niti zašto je spomenuta skupina hrvatskih umjetnika uopće dobila posao na izradi ikonostasa. Za pretpostaviti je, međutim, kako je Kolara i Quiquereza angažirao netko iz lokalne ili državne uprave uspostavljene nakon stvaranja okupacijske austrougarske vlasti. Moguće je da se radi i o Franji Plentaju, predstojniku Bjeljinskog kotara, koji je, sudeći prema natpisu na glavnoj fasadi, odigrao važnu ulogu u podizanju brodačke crkve.

Crkva je posvećena sredinom jula 1885. godine. Novine su izvještavale o ovom događaju, no ne pretjerano opsežno budući da su ih više zaokupljala druga zbivanja unutar pravoslavne crkve u Bosni – ponajprije ostavka dabrobosanskog mitropolita Save Kosanovića koja se dogodila gotovo u isto vrijeme. Kosanović je naime, iz revolta zbog pomoći okupacijskih austrougarskih vlasti misionarskoj djelatnosti katoličkih redova u Bosni i Hercegovini, predao svoju ostavku carigradskom patrijarhu što je u monarhijskim krugovima izazvalo veliko nezadovoljstvo jer je protumačeno kao čin pobune protiv Beča i Pešte. Upravo zbog ostavke Kosanović nije došao ni na posvetu brodačke crkve, iako su ga, sudeći po tekstu u zagrebačkom *Srbobranu*, mještani pozvali.[5] Tek kada nisu uspjeli osigurati prisustvo mitropolita Brodčani su se obratili tadašnjem tuzlanskom episkopu Dioniziju, jednom od fanariota, carigradskih Grka, koji je ostao na svojem položaju i nakon austrougarske okupacije Bosne. O negativnom stavu stanovništva prema Dioniziju svjedoči kako činjenica da su ga htjeli zaobići i pozvati samo Kosanovića, tako i natpis na pročelju crkve koji zasluge za njezinu gradnju pripisuje isključivo Franji Plentaju, dok se episkop

3 Đorđević, 1980:769.

4 Pri tome se ne misli samo na sredstva koja su dobivana od austrougarskih vlasti, već i na sredstva naroda.

5 *** „Iz Brdca u Bosni“, *Srbobran*, br. 77, 7. (19) 7. 1885, str. 3-4. U članku se ističe: „… *pišu nam, da je tamo na Petrov-dan posvećena tamošnja crkva. Svečanosti prisustvovalo je i mitrovačko pjevačko društvo. Činodjelstvovao je Dionisije vladika tuzlanski; a da nije ostavke – bio bi došao sam mitropolit Sava da tu svečanost uveliča. Silan se narod bio slegao da učestvuje u tom svečanom činu. Bijaše mnogo zvaničnijeh gostiju, a i mnogo zvaničnijeh zdravica. Jedan član pjevačke mitrovačke družine nazdravio je narodu, koji hram podiže. Gospodi bješe malo zazorno što su mitrovački pjevači došli. Dionisiju nije nepravo, što su ga tek kasnije pozvali, pošto je mitropolit Sava odgovorio da ne može doći. Crkva je velika sa dvije kule. Crkvenijeh utvari poklonjeno je iz Beča*.“ U naslovu članka nepravilno je navedeno ime mjesta (Brdac mjesto Brodac), no nesumnjivo je kako se radi upravo o ovoj crkvi budući da se u tekstu spominju dvije kule (dva tornja) crkve, što je prava rijetkost među crkvama u Bosni.

uopće ne spominje.[6] Episkop Dionizije je ipak došao na posvetu, obavljenu na Petrovo 1885, nedugo nakon što je Quiquerez-Kolarov ikonostas dopremljen iz Zagreba i postavljen u crkvi.

Spomenuti tekst u *Srbobranu*, osim što opisuje okolnosti posvete, kratko napominje kako je oprema crkve poklonjena iz Beča.[7] Teško je reći da li se pri tome mislilo na to da je poklonjen jedan dio predmeta ili na darovana novčana sredstva. Druga je mogućnost vjerovatnija – po svoj je prilici upravo ikonostas kupljen sredstvima darovanim od vladara. Brodačka je crkva čini se dobila dio novca iz velike, 20.000 forinti teške darovnice cara Franje Josipa I pravoslavnim crkvama u Bosni iz aprila 1885. godine.[8] Spomenuta donacija bila je jedna od najvećih koju je pravoslavna crkva u Bosni i Hercegovini uopće dobila u prvoj fazi austrougarske uprave. U periodu od 1879. do 1903. ovoj je vjerskoj organizaciji, naime, dodijeljeno ukupno ne tako visokih 268.000 kruna.[9]

Izvori nažalost ne preciziraju koliku je točno potporu brodačka parohija dobila, a za sada se nije moglo ustvrditi niti koliko je ukupno stajala izgradnja i opremanje ove crkve. Ukoliko je dvor doista pokrio troškove nabave ikonostasa radilo se o iznosu od oko 3.500 forinti. Iako je onodobni tisak tvrdio kako je cijena ikonostasa vrlo povoljna,[10] riječ je o u osnovi popriličnom iznosu budući da je tom prilikom, kako je već spomenuto, za pravoslavnu crkvu u Bosni dodijeljeno ukupno 20.000 forinti, što pak jasno svjedoči da su brodački parohijani uživali osobitu naklonost kod vlasti u Monarhiji. Na osnovi podataka iz knjige računa brodačke crkve jasno je kako je naklonost bečkih vlasti proistjecala ponajprije iz činjenice da su mještani ovog sela velikim žrtvama pomogli u oslobođenju toga dijela Bosne od Turaka.[11] Ta im je naklonost i omogućila da u relativno kratkom vremenu podignu i opreme ovako veliku crkvu.

Ikone Ferde Quiquereza na brodačkom ikonostasu

U trenutku naručivanja ikona za brodački ikonostas Ferdo Quiquerez jedan je od najuglednijih hrvatskih slikara. U zagrebačkoj sredini sredinom osamdesetih godina 19. vijeka jedinog je ozbiljnog konkurenta imao tek u

6 U natpisu uklesanom u kamenu ploču koja je postavljena u središtu glavne fasade iznad glavnog portala stoji: „*Utemeljitelju ovog Hrama, Pogl. G. Franji Plentaj Predstojniku Bjelinskog Kotara na vječnu uspomenu Postavljenu u godini Spasa 1884.*“

7 *** „Iz Brdca u Bosni“, *Srbobran*, br. 77, 7. (19) 7. 1885, str. 3-4.

8 *** „Bihać, 22. aprila“, *Srbobran*, Zagreb, br. 49, 25. 4. (7. 5) 1885, str. 3.

9 Istovremeno je u nešto kraćem vremenu (od 1879. do 1895) katolička crkva subvencionirana s čak 2,6 milijuna kruna, pa je to bio i jedan od glavnih razloga spomenute Kosanovićeve ostavke. Dimitrije Đorđević, 1980: 769.

10 „Čitav ikonostas stoji samo 3500 forinti, zaista malena ciena.“, *** „Ikonostas za crkvu u Brodcu“, *Vienac*, Zagreb, br. 24, 13. 6. 1885, str. 384.

11 Na informacijama iz računske knjige parohije Brodac najsrdačnije se zahvaljujem ljubaznom parohu gospodinu Risti Mirkoviću.

Nikoli Mašiću. Činjenica da su upravo od njega naručene ikone jasno govori kako je za sada nepoznati mecena za Brodac nastojao dobiti djela visoke kvalitete.

Quiquerez je prve poduke u slikarstvu, koje će na njega imati presudan utjecaj, primio u Zagrebu kod slikara Josipa Franje Mückea. Školovanje je nastavio na tada uglednim Akademijama u Münchenu (kod Raaba i Pilotyja), te u Veneciji (kod Molmentija).[12] Budući da u zagrebačkoj sredini, kako je već napomenuto, nije imao veliku konkurenciju dobivao je brojne narudžbe osobito za portrete, te za historijske i sakralne kompozicije.

Ikonostas brodačke crkve unutar slikareva opusa ističe se ponajprije sačuvanošću te brojnošću slika. Na njemu se i danas nalazi svih 17 ikona koliko ih je, prema novinskim tekstovima iz 1885, Ferdo Quiquerez i izradio.

I prije i poslije dobivanja narudžbe za Brodac Quiquerez je radio slike sakralne tematike, razumljivo, ponajprije za katoličke crkve. Izradio je tako oltarnu palu s prikazom *Svete Marije Magdalene* za selo Kapela kraj Bjelovara (1879), te oltarnu palu *Isus u hramu među učiteljima* u restauriranoj crkvi Svetog Marka u Zagrebu (1881), lunete na cinktoru hodočasničke crkve u Mariji Bistrici (1881 – 1884), freske za prezbiterij crkve u Polenščaku kod Ptuja u Sloveniji (1888), te oslik crkve u Svetoj Mariji pod Okićem (1890).[13] S izuzetkom Marije Bistrice svi ovi radovi, međutim, nisu bili tako velikog opsega kao posao na izradi brodačkog ikonostasa.[14] Jednako tako većina njegovih sakralnih kompozicija (s izuzetkom oslika u Okiću i fresaka u Ptuju) nije sačuvana, pa su nam tim više i važne i zanimljive ikone brodačkog ikonostasa. Nestanak ostalih sakralnih kompozicija otežava, međutim, analizu ovog dijela Quiquerezova stvaralaštva – teško je naprosto ustanoviti da li je nastojao modificirati kompozicije kada je radio iste teme ili je ponavljao više puta istu shemu. Stanovite nam informacije u tome pogledu mogu pružiti tek prikazi četiriju jevanđelista koje susrećemo i na ikonostasu u Brodcu i na pripremnim crtežima za spomenute freske u Okiću. Iako stanovite sličnosti između brodačkih i okićih slika nalazimo (osobito u rješenjima fizionomija lica svetaca, te osnovnom ustrojstvu kompozicije)[15] jasno je kako Quiquerez, bar u ovom slučaju, nije ponovio ista rješenja.

Prije nego što bude više riječi o ikonografskom rasporedu ikona i primijenjenim stilskim rješenjima mora se kratko osvrnuti na pitanje kako je moguće da nije bilo nikakvog protivljenja (bar se tako nešto nije moglo pronaći u izvorima) da Quiquerez kao katolik radi za pravoslavnu crkvu u Bosni, koja

12 Šenoa, 1996: 112 – 113.

13 Bregovac Pisk, 1995: 40, 63.

14 Zdenko Šenoa, Quiquerez (Kikerec), Ferdo, *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* II, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1996: 112 – 113.

15 U oba su slučaju evanđelisti postavljeni u oblake.

se k tome upravo u to vrijeme, kako se moglo vidjeti, nalazila u oštrom sukobu s katoličkom hijerarhijom. Razloge tomu valja nesumnjivo ponajprije tražiti u činjenici da je ovaj slikar bio izuzetno cijenjen među Srbima kako u Austrougarskoj monarhiji, tako i van nje. Quiquerez je, naime, autor prve verzije čuvene kompozicije *Kosovka djevojka*, danas mnogo poznatije po kasnijoj Predićevoj preradi iz 1919. godine. Ova je Quiquerezova slika, izrađena 1879, izdana kao oleografija 1882. u Zagrebu od strane uglednih trgovaca Petra Nikolića i S. Kočonde i imala je veliku popularnost među narodom.[16] Kasnije će isto Nikolićevo poduzeće izraditi još jednu Quiquerezovu sliku iz Kosovskog ciklusa – *Miloš Obilić na Kosovu*, koja je dovršena vjerojatno 1890, a izdana je kao oleografija iduće godine.[17] Osim rada na spomenutim kompozicijama nastalim prema narodnom pjesništvu Quiquerez je unutar srpskih krugova stekao simpatije nesumnjivo i time što je tokom 1875. i 1876. godine boravio u Crnoj Gori na dvoru kneza Nikole crtajući brojne prizore iz tadašnjeg rata Crnogoraca s Turcima. Naručitelj ikona za Brodac nesumnjivo je dakle pri obraćanju Quiquerezu bio motiviran ovim radovima, a popularnost *Kosovke djevojke* jamčila mu je da njegov postupak neće naići na oštriju kritiku.

Ikonografski odabir tema na brodačkom ikonostasu ne odstupa u načelu bitno od ostalih ikonostasa druge polovine 19. vijeka no u njihovom raspoređivanju postoje stanovite razlike u odnosu na tradiciju. Quiquerez nije naime odvojio ikone pojedinačnih svetaca od prikaza velikih praznika, već ih je pomiješao u sva tri reda na ikonostasu.

U donjemu redu ikonostasa u sredini su postavljene uobičajene prijestolne ikone *Hrista* i *Bogorodice*, a na desnoj strani, uz bočne dveri, ikona patrona crkve *arhangela Mihaila*. Nasuprot nje, međutim, ne stoji uobičajan prikaz *svetog Jovana Krstitelja* već *Krštenje Hristovo* koje se inače redovito stavlja u gornje redove ikonostasa s ostalim prizorima velikih praznika. Budući da su carske dveri bez ikona, *Blagovijesti* su postavljene jednako tako na neuobičajeno mjesto – u drugom redu ikona skroz desno, iznad svetog Mihaila. Osim *Blagovijesti* u srednjem redu ikonostasa stoje još dvije narativne scene – *Krunjenje Bogorodice* i *Preobraženje Hristovo*, naslikane na platnima kvadratnog formata postavljenima iznad bočnih dveri. Ostale tri ikone u istom redu prikazuju pojedinačne svece – *svetog Georgija*, *svetog Nikolu*, te, vjerovatno *svetog Savu*.[18]

---

16 Kamenov, 1988: 28, 40.

17 Kamenov, 1988: 10; Bregovac Pisk, 1995: 50. Po svoj je prilici i slika *Kraljević Marko i konj mu Šarac* iz 1886, koja se danas čuva u muzeju u Slavonskom Brodu, bila namijenjena za reproduciranje kao oleografija, no nije poznato da li je ikada izdana.

18 Može se pretpostaviti da se radi o ikonama ovih svetaca budući da su prikazani sveci s krunama

Odstupanje od uobičajenog ikonografskog rasporeda na ikonostasu nastavlja se i u najvišem redu – ikona *Tajne (posljednje) večere*, koja se inače postavlja odmah iznad carskih dveri, stoji doduše u središtu ikonostasa no ispod krsta, gdje inače stoji prikaz svete Trojice.

U najvišem se redu ikonostasa na bočnim krajevima nalaze nadalje ikone jevanđelista, a u središnjem dijelu, uz *Tajnu večeru*, prikazi svetog Petra i svetog Pavla.

Ikona *Tajne večere*, koja dominira i položajem i veličinom na ikonostasu, najsloženija je Quiquerezova kompozicija za Brodac. Već je u trenutku prvog izlaganja zagrebačkoj publici ocijenjena kao najbolji slikarov rad za ovaj ikonostas.[19] Quiquerez smješta događaj u zatvoreni prostor oblikovan po uzoru na Leonardov, međutim s prozorima otvorenim na bočnoj, a ne stražnjoj strani prostorije. Prostor sobe oblikovan geometrijskom perspektivom i Hristov središnji položaj kompoziciji daje strogu simetričnost koju tek djelomično razbija dinamično raspoređivanje apostola. Slikovito posuđe na stolu, pod sa starim popucanim pločama, zavjesa na lukovima kroz koje se otvara pogled na okolni pejzaž dodatno doprinose kvaliteti ove slike koja se s pravom može smatrati najzanimljivijom na brodačkom ikonostasu.

Na brojnim se ikonama ovog ikonostasa očituje utjecaj katoličke ikonografije, te općenito zapadnoeuropske umjetnosti što ne treba čuditi budući da je do tada, kako je već napomenuto, od sakralnih radova Quiquerez ipak isključivo radio za katoličku crkvu, a i učio je slikarstvo u Italiji i Njemačkoj. Osobito je zanimljivo pojavljivanje scene *Krunjenja Bogorodice*, postavljene neposredno iznad lijevih bočnih dveri, dakle na jedno od najistaknutijih mjesta u crkvi. Radi se o temi široko raširenoj u baroknom zapadnjačkom slikarstvu koja je inače relativno rijetka na ikonostasima, iako se počinje javljati u Vojvodini krajem 18. vijeka.

Iako se oslonio na zapadnjačku tradiciju u umjetnosti Quiquerez je pojedinim rješenjima na brodačkim ikonama ipak nastojao jasno pokazati kako se radi o djelima za pravoslavnu crkvu, što se osobito očituje u načinu oblikovanja aureola. U skladu s onim što se tada smatralo dijelom pravoslavne tradicije svece je prikazao s plošnim aureolama slikanim u zlatnoj boji. Moguće je da

---

19 *** „Ikonostas za crkvu u Brodcu", *Vienac*, Zagreb, br. 24, 13. 6. 1885, str. 384. Onodobni je tisak istovremeno tvrdio kako ikone za brodačku crkvu spadaju u neka od najboljih Quiquerezovih dijela uopće: „Najglavnija stvar ikonostasa jesu slike (za to mu i ime), a ove potiču od našega umjetnika Ferde Kikereca. Svako koji je ovo mnoštvo slika gledao, rastao se s istima najvećim zadovoljstvom. Obće je mnenje da je ovo najveća, a ujedno i jedna od najljepših Kikerčevih radnja, a i polje mu je obsežno ovdje bilo, da može pokazati svoj osobiti talent u kompoziciji, što mu je ovaj put i zbilja najsjajnije za rukom pošlo. Ima stanovitih zajedljivih ljudi, koji su vrstnoću našega umjetnika Kikereca obsjenjivali na korist tudjih slikara i bog zna čega, ali sad su se povukli i šute, jer ikonostas Kikerčev donio mu je sjajnu pobjedu, i ovim radom stekao je ljubav naroda, a narod će nastojati da mu obilnoga posla dade. Po ovom kratkom opisu svaki može uvidjeti u koliko su vrstne naše domaće sile, i da smo u stanju napraviti sve ako ne bolje, a ono ni lošije od drugih.", prema: O., „Domaća umjetnost", *Pozor*, Zagreb, br. 130, 9. 6. 1885, str. 2.

je ovakve aureole tek kasnije docrtao budući da njihovo pojavljivanje iza glava svetaca nije ujednačeno. Jedan od apostola na *Tajnoj večeri* ima tako prozirnu aureolu, dok je apostoli na *Preobraženju Hristovom* uopće nemaju.

Dobar dio pojedinačnih likova svetaca Quiquerez ne postavlja u konkretan pejzaž, već ih okružuje oblacima što se nesumnjivo može smatrati stanovitim utjecajem baroka na njegovo slikarstvo, što pak ne treba pretjerano čuditi budući da se on s ovim stilom neposredno susreo pri radu na izradi crteža prema fresakama iz 18. vijeka u refektoriju pavlinskog samostana u Lepoglavi.[20] Oblake u pozadini prijestolnih ikona Hrista i Bogorodice vješto boji u zlatno – žutu boju postižući na taj način da se ove dvije slike ističu u odnosu na ostale na ikonostasu. Ovakvim bojanjem oblaka nesumnjivo se, kao i oblikom aureola, Quiquerez nastojao približiti bizantskom stilu, odnosno učiniti svoje slike prikladnijim za jednu pravoslavnu crkvu.

Na pojedinim ikonama (*svetog Petra*, *svetog Pavla*, *Krštenju Hristovom*, itd) sveci su postavljeni pred konkretan pejzaž, slikan vrlo jednostavno, sumarno, daleko neposrednije od načina na koji je pristupio slikanju ljudskog lika.[21] Na pejzažu u pozadini scene *Krštenja Hristovog* slika palmu kako bi pokazao da se radnja događa na Orijentu. Ispod nogu svetog Petra slika pak sazrjeli maslačak, nesumnjivo radi dokazivanja svojih slikarskih vještina. Pojedina kompozicijska rješenja su doista zanimljiva, katkad čak pomalo i duhovita. Tako je sveti Luka prikazan kako je jednu nogu naslonio na vola koji ga začuđeno gleda, dok sveti Marko na sličan način odmara nogu na lavu koji liže svoju šapu. Izvrsno je riješen i prikaz poraženog đavola pod nogama arhangela Mihaila na prijestolnoj ikoni u donjem dijelu ikonostasa.

I način slikanja draperije, kao i pokreti likova na složenijim kompozicijama (arhangel Mihailo) pokazuju utjecaj baroka na Quiquereza, koji je ipak profiltriran kroz nazore 19. stoljeća ponajprije u smislu izbjegavanja patetike. Sve brodačke ikone karakterizira, nadalje, dosta taman kolorit. Iako je današnja situacija nesumnjivo bar dijelom posljedica tamnjenja slika od dima, Quiquerez je sigurno i izvorno primijenio tamnije boje, budući da se njima redovito služio u svojem stvaralaštvu. Jakih kontrasta svjetla i sjene ne susrećemo ni na jednoj ikoni – sve su kompozicije osvijetljene ravnomjerno, po uzoru na visokorenesansno, a vjerovatno i nazarensko slikarstvo.

Quiquerez je bio dobar slikar, međutim, nepotpunog obrazovanja što se jasno uočava i na brodačkim ikonama. Tako većina pojedinačnih svetaca u gornjem redu ikonostasa stoji u gotovo istom položaju. Anđeo na *Blagovijestima* ima pak pretjerano dugu haljinu koja vjerovatno pokriva neku grešku nastalu pri slikanju. Usprkos stanovitim nedorečenostima i ponavljanjima nesumnji-

20 Samostan je već tada služio kao zatvor. Bregovac Pisk, 1995: 40.

21 Na taj je način Quiquerez redovito pristupao pejzažima zbog čega su oni redovito ocijenjivani kao bolji radovi u komparaciji s njegovim historijskim scenama ili portretima. Gamulin, 1995: 324.

vo je, međutim, da ikone brodačkog ikonostasa kvalitetom znatno odskaču od uobičajene onodobne produkcije za seoske crkve i u Hrvatskoj, a kamo li u Bosni i Hercegovini. Radi se o solidnim djelima akademskog realizma kojima se nastojala unijeti nova, viša kvaliteta u sakralno slikarstvo za pravoslavne. Istodobno radi se o zanimljivom svjedočanstvu pozapadnjivanja umjetnosti pravoslavnih Srba u Bosni.[22]

Nikola Kolar i arhitektura brodačkog ikonostasa

Osim ikona, kako je već rečeno, i arhitektura brodačkog ikonostasa je projektirana u Zagrebu. Projekt je djelo Nikole Kolara koji pripada prvoj generaciji visoko obrazovanih hrvatskih arhitekata historicizma. Rođen je 1848. godine u Donjoj Kovačici, u tadašnjoj Vojnoj Krajini. Školovao se je između 1868. i 1873. godine na građevinskoj školi (*Bauschule*) bečke Visoke tehničke škole (odnosno Politehnike).[23] Na studiju je pohađao predavanja nekih od najuglednijih onodobnih bečkih arhitekata (Karla Königa i Henircha von Ferstela), te uglednog povjesničara umjetnosti Carla Lützowa. Od ove je trojice na njega najjači utjecaj čini se imao König budući da će se Kolar, poput svojeg profesora, posvetiti gotovo isključivo projektiranju u raznim varijantama klasicizama – od strogog neoklasicističkog stila do neorenesanse.

U slučaju crkve u Brodcu izbor stila ikonostasa bio je uvjetovan ne samo sklonostima arhitekta Kolara već i stilom građevine u koju će biti postavljen, a koji se, kako je uostalom već i spomenuto, smatrao renesansnim.[24] Stilski je karakter ikonostasa određen isključivo rješenjima koja

potpuno proizlaze iz tradicije klasicističke arhitekture, pa bi iz današnje perspektive stil u kojem je izveden ovaj dio opreme brodačke crkve s pravom mogli nazvati i neoklasicističkim. Samo terminološko određenje i nije toliko važno koliko je ključno istaknuti činjenicu da se Kolar pridržavao historicističkih pravila o jedinstvu stila – za „renesansnu" je crkvu projektirao komad namještaja u vlastitoj varijanti renesanse. Kako on brodačku crkvu gotovo sigurno nikada nije vidio prevelikih sličnosti u detaljima arhitektonskog rješenja ikonostasa i same građevine nema. Kolar je, međutim, imao vrlo precizno

22 Mada je taj proces započeo ranije polaganom infiltracijom umjetnina iz obližnje Habsburške monarhije i/ili Srbije, tek će s austrougarskom okupacijom uzeti maha.

23 Arhiv Visoke tehničke škole, Beč, Haupt-Katalog der ordentlichen und ausserordentlichen, sowie der Hörer der Bodencultur. Studienjahr 1868. – 1869. - 1872./1873.

24 O tome uostalom svjedoče natpisi i u onodobnom tisku: „Nacrt arhitekture ikonostasa potiče od kr. zem. mjernika Nikola Kolara, koji je tu umjetninu priudesio slogu crkve." O., „Domaća umjetnost", *Pozor*, Zagreb, br. 130., 9. 6. 1885., str. 2. Da se stil crkve smatrao renesansnim govori pak drugi tekst: „Nacrte pravio je inžinir gosp. Nikola Kolar i po njima izradio je stolarski dio u slogu Renaissance g. Mijo Petrić…" *** „Novi ikonostas", *Narodne novine*, Zagreb, br. 124., 2. 6. 1885., str. 3.

definirane mjere prostora budući da je ikonostas savršeno uklopljen u unutrašnjost crkve.

Donji dio ikonostasa Kolar artikulira s vitkim kaneliranim pilastrima korintskog stila postavljenim na postament koji uokviruju dva reda ikona stvarajući na taj način utisak svojevrsnog velikog reda. Ovi pilastri drže visoku entablaturu iznad kojih je postavljen drugi, manji red kaneliranih pilastara jonskog stila. Slažući na taj način redove klasične arhitekture Kolar zapravo radi inverziju uobičajnog rasporeda jer jonski je red najčešće postavljen ispod korintskog. U središnjem dijelu ikonostasa, koji je lagano isturen, uz pune pilastre postavljene su i četvrtine pilastara na neisturenom dijelu ikonostasa. Na vrhu je središnji dio ikonostasa naglašen niskim trokutastim zabatom.

Svojim osnovnim oblikom Kolarov ikonostas ne odstupa bitno od ikonostasa koji su se u to vrijeme postavljali u pravoslavnim crkvama po Hrvatskoj pa i šire na slavenskom jugu. Za razliku od ikonostasa iz prve polovine i sredine 19. vijeka na kojima redovito susrećemo pune stupove omotane vijencima od lišća te bogato rezbarene okvire pojedinačnih ikona, arhitektura ikonostasa u zrelom i kasnom historicizmu, osobito u slučaju seoskih crkava, postaje neusporedivo suzdržanija.[25] Artikulacija površina između ikona, kao i u slučaju brodačke crkve, postaje svedena samo na suhe polustupove ili pilastre iznad kojih su entablature, te katkada lukovi, koji odjeljuju redove ikona. Okviri ikona postaju vrlo jednostavni, najčešće je vrlo skromno riješen i raspeće na vrhu ikonostasa, a katkad ga uopće niti nema.[26] Ikonostasi poslednjih desetljeća 19. i početka 20. vijeka najčešće su, osim toga, jednako široki cijelom svojom visinom, te u potpunosti zaklanjaju pogled prema svetištu crkve.

Čini se kako između Kolara kao projektanta ikonostasa i slikara Quiquereza nije uspostavljena uska suradnja budući da je očito kako su pojedine ikone jedva stale unutar okvira zadanih arhitekturom. Tako se na ikoni *Krštenja Hristova* ne vidi ni dio Hristovog tijela ni dio tijela Svetog Jovana Krstitelja. I ikone *Hrista* i *arkanđela Mihaila*, te *Petra*, *Pavla* i j*evanđelista Mateja* na vrhu ikonostasa kao da su prevelike za okvire unutar kojih su se našli. Moguće je, razumljivo, kako Kolarov projekt nije bio pravilno izveden od strane stolara Petrića ili da zadane parametre nije poštivao sam Quiquerez. Budući da pri terenskom istraživanju nije utvrđeno da li su ikone doista šire od okvira moguće je i kako je Quiquerez namjerno „rezao“ svoje kompozicije.

25 Iznimku dakako predstavljaju ikonostasi bogatijih mjesta, kako jasno svjedoči primjer ikonostasa u Sabornoj crkvi u Novom Sadu.

26 Ikonostase ovakvog tipa nalazimo u Hrvatskoj u Budimcima, Poganovcima, a u Bosni u Nevesinju, selo Udrežnje, a nesumnjivo i brojnim drugim mjestima.

Izvedba i izlaganje ikonostasa

Arhitekturalni okvir ikonostasa brodačke crkve nije samo projektiran već je i u cjelini izveden u Zagrebu od strane domaćih obrtnika. Najveći je dio ikonostasa, kako je to i uobičajeno, izrađen od drveta, osim carskih i bočnih dveri, koje su izrađene od kovanog željeza.

Kovano se željezo vrlo rijetko koristilo u izradi ikonostasa, vjerovatno zbog skupoće.[27] Na njegovu primjenu Kolara je nesumnjivo potaknuo novi Bolléov ikonostas u pravoslavnoj crkvi Preobraženja Gospodnjeg u Zagrebu, postavljen 1884, dakle nedugo prije izrade ikonostasa za brodačku crkvu, a koji je u cjelini bio izrađen od ovog materijala.[28] Za razliku od drvenih dijelova ikonostasa vrata od kovanog željeza nisu izrađena u klasicističkim stilskim obilježjima. Tip ornamenata na bočnim vratima ima čak i neke reminiscencije na orijentalnu umjetnost, čime se Kolar nesumnjivo nastojao referirati na onodobnu predodžbu Bosne u Monarhiji kao u osnovi orijentalne zemlje.

Drveni dijelovi ikonostasa izvedeni su djelomično od kruškovog drveta (stupovi i okviri ikona) koje podsjeća svojom tamnom bojom na ebanovinu, te od orahovog drveta koje pak zamjenjuje mahagonij.[29] Kovačke radove izveo je majstor Rabaš, a stolarske Mijo Petrić, obojica iz Zagreba.

Odmah nakon što je ikonostas završen izložen je na Sveučilišnom trgu[30] u dvorani Hrvatskog sokola. Najprije je izlagan arhitektonski dio ikonostasa, u prvim danima juna 1885,[31] a tek onda Quiquerezove slike.[32] Izlaganje i slika i

---

27 Najčešće se koristilo drvo.

28 O ikonostasu zagrebačke crkve u: Dimitrije Vitković, *Srpska pravoslavna crkvena općina i škola u Zagrebu. Hronologijsko-istorijski pregled,* Srpska pravoslavna Eparhija zagrebačko – ljubljanska, Zagreb, 1985.; Dragan Damjanović, *Srpska pravoslavna crkvena opština i saborna crkva Preobraženja Gospodnjeg u Zagrebu*, Preobraženi hram, Srpska pravoslavna opština, Zagreb, 2008., str. 11-32.

29 „U dvorani društva „Hrvatski sokol" nastavlja se upravo sada novi veoma ukusni ikonostas, koji je naručen za pravoslavnu crkvu u bosanskom Brodcu. Nacrte pravio je inžinir gosp. Nikola Kolar i po njima izradio je stolarski dio u slogu Renaissance g. Mijo Petrić (Frankopanska ulica br. 5). Glavne crte pozlaćenih pilova i okvira izdjelane su od hruškove gradje sa crnom bojom poput prave ebanovine; ukladbe su od orahova drva kan da je mahagonovina. Željezne pozlaćene rešetke prela i vratnih krila skovane su po bravaru gosp. Rabašu u Petrinjskoj ulici. Ova oba majstora složnu su uložila svoj trud da svojom vještinom dokažu što se sve u našem glavnom gradu može izvesti, ako je k tomu prilike. Dosad se je ovim dvim obrtnicima malo čulo, a koliko jih još ima, koji bi prigodom hrvatske izložbe osvjetlali si lice i svietu pokazali na kojem stepenu industrijalne vještine da naši obrtnici stoje, te da našim susjedom nije više treba s naručbinami u mnogih struka ići dalje od Zagreba. *** „Novi ikonostas", *Pozor*, Zagreb, br. 124., 1. 6. 1885., str. 3.

30 Danas Trgu Maršala Tita.

31 O izlaganju opširno je izvještavao zagrebački tisak: *** „U sokolskoj dvorani", *Sloboda*, Zagreb, br. 121., 29. 5. 1885., str. 3; *** „Ein Ikonostas für Bosnien", *Agramer Zeitung*, Zagreb, Nr. 122., 30. 5. 1885., str. 4; *** „Novi ikonostas", *Pozor*, Zagreb, br. 124., 1. 6. 1885., str. 3; *** „Novi ikonostas", *Narodne novine*, Zagreb, br. 124., 2. 6. 1885., str. 3; O., „Domaća umjetnost", *Pozor*, Zagreb, br. 130., 9. 6. 1885., str. 2; *** „Ikonostas za crkvu u Brodcu", *Vienac*, Zagreb, br. 24., 13. 6. 1885., str. 384; isto i u: *Hrvatska vila*, Sušak, br. 24., 13. 6. 1885., str. 384.

32 „Slike, koje je domaći naš slikar gosp. Kikerec izradio za ovaj ikonostas, izložit će se tek dok bude sve postavljeno i tad će se moći prosuditi čitavo harmonično djelo." *** „Novi ikonostas",

arhitektonskog okvira ikonostasa organizirano je kako bi se pokazalo što široj javnosti da su domaći umjetnici i obrtnici sposobni izraditi kvalitetno djelo. Sredinom osamdesetih godina 19. vijeka u Hrvatskoj su se naime, i za katoličke i za pravoslavne crkve, još uvijek često angažirali strani majstori, ponajprije Tirolci i Talijani. Ovaj je trend, kako bi se smanjio uvoz i potaknuo procvat domaće umjetnosti, nastojao preokrenuti tadašnji predavač na katedri za povijest umjetnosti zagrebačkog sveučilišta, Iso Kršnjavi, koji je iz istog razloga osnovao i obrtnu školu. Devedesetih godina 19. vijeka, te u cijelom razdoblju do Prvog svjetskog rata nastojanja Kršnjavog imat će velikog uspjeha – domaći majstori – uglavnom profesori i učenici obrtne škole počet će opremati i katoličke i pravoslavne crkve u cijeloj Hrvatskoj, pa i šire.

Upravo ukoliko se promatra kao dio projekta preporoda domaće obrtničke produkcije brodački ikonostas predstavlja važnu kariku u procesu razvijanja obrtnih radionica na slavenskom jugu koje će toliko ojačati u iduća dva desetljeća da će uvelike anulirati potrebu i za useljavanjem stranih majstora i za uvozom strane robe.

Popis Quiquerezovih ikona na ikonostasu u Brodcu:

Ikone su popisane s lijeve prema desnoj strani.

Donji red

1. Krštenje Hristovo
2. Bogorodice s Hristom
3. Hrist
4. Sveti arhanđel Mihajlo

Srednji red

1. Sveti Georgije
2. Preobraženje Hristovo
3. Nepoznati svetac
4. Nepoznati svetac
5. Krunjenje Bogorodice
6. Blagovijesti

Gornji red

1. Sveti Matej
2. Sveti Marko
3. Sveti Petar
4. Tajna večera
5. Sveti Pavle
6. Sveti Luka
7. Sveti Jovan

Narodne novine, Zagreb br. 124., 2. 6. 1885., str. 3.

Nepoznati sveci pod brojem 3. i 4. u srednjem redu ikona vjerovatno su Sveti Sava i Sveti Simeon Nemanja.

ARHIVSKI IZVORI:

1. Arhiv Visoke tehničke škole, Beč, Haupt-Katalog der ordentlichen und ausserordentlichen, sowie der Hörer der Bodencultur. Studienjahr 1868. – 1869. - 1872./1873.

LITERATURA:

1. *** „Bihać, 22. aprila“, *Srbobran*, Zagreb, br. 49, 25. 4. (7. 5.) 1885, str. 3.
2. *** „Ein Ikonostas für Bosnien“, *Agramer Zeitung*, Zagreb, Nr. 122, 30. 5. 1885, str. 4.
3. *** „Iz Brdca u Bosni“, *Srbobran*, Zagreb, br. 77, 7. (19.) 7. 1885, str. 3-4.
4. *** „Novi ikonostas“, *Narodne novine*, Zagreb, br. 124, 2. 6. 1885, str. 3.
5. *** „Novi ikonostas“, *Pozor*, Zagreb, br. 124, 1. 6. 1885, str. 3.
6. *** „U sokolskoj dvorani“, *Sloboda*, Zagreb, br. 121, 29. 5. 1885, str. 3.
7. *** „Ikonostas za crkvu u Brodcu“, *Vienac*, Zagreb, br. 24, 13. 6. 1885, str. 384.
8. *** *Hrvatska vila*, Sušak, br. 24, 13. 6. 1885, str. 384.
9. Bregovac Pisk, Marina, *Ferdinand Quiquerez 1845 – 1893,* Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 1995.
10. Damjanović, Dragan, „Srpska pravoslavna crkvena opština i saborna crkva Preobraženja Gospodnjeg u Zagrebu“, u: *Preobraženi hram*, Srpska pravoslavna opština, Zagreb, 2008, str. 11-32.
11. Đorđević, Dimitrije, „Die Serben“, u: *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Band III, 1. Teilband, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1980, str. 735 – 774.
12. Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća,* sv. 1, Naprijed, Zagreb, 1995.
13. Kamenov, Krunoslav, *Oleografija u Hrvatskoj 1864. – 1918,* Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1988.
14. O, „Domaća umjetnost“, *Pozor*, Zagreb, br. 130, 9. 6. 1885, str. 2.
15. Vitković, Dimitrije, *Srpska pravoslavna crkvena općina i škola u Zagrebu. Hronologijsko-istorijski pregled,* Srpska pravoslavna Eparhija zagrebačko – ljubljanska, Zagreb, 1985.
16. Zdenko Šenoa, „Quiquerez (Kikerec), Ferdo“, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* II, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1996: 112 – 113.

Dragan DAMJANOVIĆ

THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH IN BRODAC NEAR BIJELJINA

SUMMARY

The Church of St. Michael in Brodac near Bijeljina rans among the more interesting village churches erected in Bosnia-Herzegovina during the Austro-Hungarian administration. It was built in 1884 as a single-nave building, with the ground plan of the Latin cross and with two towers at the front. One year after the completion of the church, the iconostasis was installed inside, which had been produced in its entirety in Zagreb. The design for the architecture of the iconostasis was created by the architect Nikola Kolar in the neo-renaissance and neo-classicist style, while the author of the icons was, at that time, the highly renowned Croatian painter, Ferdo Quiquerez.

All the 17 icons Quiquerez created for the iconostasis have been preserved to this day. Considering that this painter was educated at the academies in Munich and Venice, the influence of western European, and particularly of baroque painting, is evident in the execution of the shape of the Brodac icons, filtered through the principles of academic realism of the second half of the 19th century. With the shape of the halos, and by the gold colour of the clouds on the central icons, Quiquerez endeavoured to make his paintings more appropriate for an Orthodox church.

The biggest portion of the iconostasis is made of wood, only the royal doors and lateral sides are made of forged iron. The blacksmiths' works on the iconostasis were performed by Master Rabaš, and the carpentry by Mijo Petrić, both from Zagreb.

After the iconostasis was completed, it was displayed in Zagreb so as to demonstrate that local artists and entrepreneurs were capable of creating work of high quality, and that it was not necessary for foreign artwork to be imported.

◀ Sl. 1. Crkva Arhangela Mihaila u Brodcu, glavna fasada

Pict. 1 Church of the Archangel Michael in Brodac, main façade

Sl. 2. Crkva Arhangela Mihaila u Brodcu, bočna fasada

Pict. 2 Church of the Archangel Michael in Brodac, lateral façade

Sl. 3. Nikola Kolar i Ferdo Quiquerez, Ikonostas crkve u Brodcu

Pict. 3 Nikola Kolar and Ferdo Quiquerez, iconostasis of the church in Brodac

Sl. 4. Ferdo Quiquerez, Prijestolna ikona Bogorodice s Isusom

Pict. 4 Ferdo Quiquerez, central icon of the Mother of God with Christ

Sl. 5. Ferdo Quiquerez, Hristos

Pict. 5 Ferdo Quiquerez, Christ

Sl. 6. Ferdo Quiquerez, Krštenje Hristovo

Pict. 6 Ferdo Quiquerez, the Baptism of Christ

Sl. 7. Ferdo Quiquerez, Sveti arhangel Mihailo

Pict. 7 Ferdo Quiquerez, the Holy Archangel Michael

Sl. 8. Ferdo Quiquerez, Krunjenje Bogorodice

Pict. 8 Ferdo Quiquerez, the Coronation of the Mother of God

◀ Sl. 9. Ferdo Quiquerez, Ikone u gornjem redu ikonostasa: Sveti Pavle, jevanđelist Luka, jevanđelist Jovan

Pict. 9 Ferdo Quiquerez, icons in the upper row of the iconostasis: St. Paul, Luke the Evangelist, John the Evangelist

Sl. 10. Ferdo Quiquerez, Ikone ▶ u gornjem redu ikonostasa, jevanđelist Marko i sveti Petar

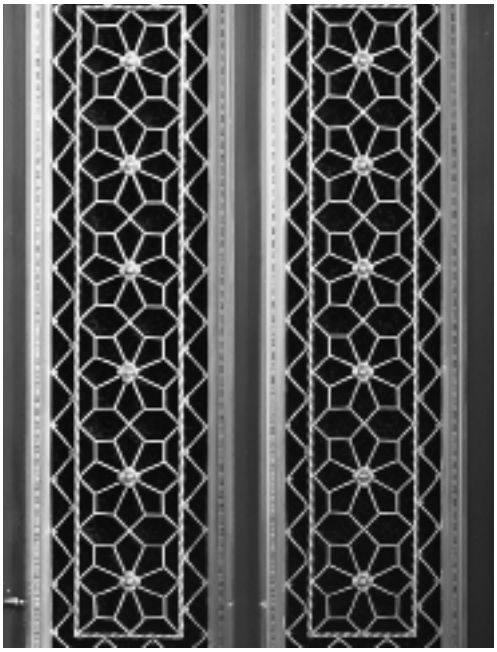
Pict. 10 Ferdo Quiquerez, the icons in the upper row of the iconostasis: Mark the Evangelist and St. Peter

◀ Sl. 11. Ferdo Quiquerez, Tajna večera

Pict. 11 Ferdo Quiquerez, the Last Supper

◀ Sl. 12. Rabaš, carske dveri brodačkog ikonostasa

Pict. 12 Rabaš, the royal doors of the iconostasis in Brodac



▶ Sl. 13. Rabaš, bočne dveri brodačkog ikonostasa

Pict. 13 Rabaš, the side-doors of the iconostasis in Broda

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Ивановић К. ;
75.025.4/ .5

ИД 176384012

Милена ВРБАШКИ
Даниела КОРОЛИЈА ЦРКВЕЊАКОВ
Невена ЂОРОВИЋ

Галерија Матице српске, Нови Сад

НОВИ ПОДАЦИ, ИСПИТИВАЊА, КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА СЛИКЕ КАТАРИНЕ ИВАНОВИЋ

МЛАДА ЖЕНА У СРПСКОМ (АНКА ТОПАЛОВИЋ РОЂ. НЕНАДОВИЋ)

ИЗ ЗБИРКЕ ГАЛЕРИЈЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Сажетак: Потписана слика Катарине Ивановић (1811–1882), прве српске сликарке, откупљена је за збирку Галерије Матице српске као *Портрет Кнегиње Персиде Карађорђевић*. Накнадно откривање године сликања на самом делу покреће преиспитивање идентитета представљене личности, те служи као основ за шира запажања о поводима и начину представљања жене у српском сликарству прве половине 19. века. На основу монограма портретисане (брош у коси) открива се њен прави идентитет – ради се о млађој сестри кнегиње Персиде, Анки Топаловић, рођ. Ненадовић (1820–1843).

У другом делу текста описују се сложена конзерваторско-рестаураторска испитивања, установљава се број и врста претходних интервенција, те одређује оптималан приступ у заштити овог културног добра. Поштовање оригиналних материјала и прихватљивих делова старих конзерваторских интервенција уз нове историјско-уметничке податке не само да обнавља првобитни интегритет дела, већ омогућава његово поновно вредновање као једног од најранијих и најзначајнијих портрета жене из Кнежевине у српској уметности прве половине 19. века.

Кључне речи: Катарина Ивановић, портрет кнегиње Персиде Карађорђевић, преиспитивање идентитета портретисане, портрет жене у Србији 19. века, конзервација и рестаурација, поштовање оригиналног, Фелеров тест.

Ревидирање историјско-уметничких података

Милена Врбашки

Млада жена у српском, /слика 1/ потписани рад Катарине Ивановић, откупљен је за збирку Галерије Матице српске 1959. године од Анке Барловац из Београда, као *портрет кнегиње Персиде Карађорђевић*,

супруге кнеза Александра, Карађорђевог сина.[1] С обзиром да су се у збирци Народног музеја у Београду тада већ налазила два портрета кнегиње Персиде, оба потписани радови прве српске сликарке Катарине Ивановић (1811–1882), сматрало се да је слика откупљена за Галерију још једна реплика.[2] Оба портрета из Народног музеја насликана су 1846/7. током јединог сликаркиног боравка у Београду. Портрет који је откупила Галерија је такође потписан, али у време обраде основног картона није уочено да се у наставку потписа налази и година настанка.[3] У пролеће 2003. године, током провере каталошких података за изложбу *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, слика је разрамљена. Тада је откривено да се у наставку потписа налази и датација: 1837. година.[4] Мада тешко читљива, новооткривена датација отворила је читав низ питања, међу којима су се као најважнија наметнула да ли је идентитет портретисане одговарајући, те где је слика настала /слика 2/.[5]

У каталогу сачуваних радова Ивановићеве, ово дело се налази међу њеним најранијим остварењима, тачније, готово је сигурно да се ради о првом портрету израђеном по поруџбини, за хонорар, којем као „довршена" претходе само два сликаркина аутопортрета.[6] Најзад, ознаку

---

1 Утицајна породица Барловац, из које потиче портрет током 19. века имала је значајну привредну и политичку улогу у животу Кнежевине. Познато је да је управо Миајло Барловац, као посланик Светоандрејске скупштине 1858, поднео предлог да се одреди депутација која ће кнезу Александру Карађорђевићу предати одлуку скупштине којом му се налаже да поднесе оставку. Уп. Костић 1994: 129-130.

2 Све три слике публиковане као портрети кнегиње Персиде Карађорђевић у: Кусовац - Михајловић 1984: 40, 84.

3 Портрет је као изузетно важно дело за збирку Галерије Матице српске укључен у сталну поставку одмах по откупу 1959. г. Основни картон могао је бити обрађен најраније 1970. г. - обрадила га је Лепосава Шелмић, која се запослила у Галерији те године. Како се тешко читљива година настанка слике налази у наставку сликаркиног потписа, у самом десном углу платна који покрива украсни рам, дело приликом обраде картона највероватније није померано из поставке, нити разрамљивано.

4 Дело је потписано доле десно латиницом, писано: "*Katarina Ivánovits 1837*".

5 У то време Ивановићева је похађала трећу годину студија сликарства бечке Академије, и кретала се, према доступним сазнањима, између своје родне земље (Угарска) и аустријске престонице. Кнез Александар Карађорђевић са супругом, пре 1839, када се враћају у Србију, борави у Хотину (Бесарабија/Молдавија). Као *портрет кнегиње Персиде Карађорђевић* слика је последњи пут публикована у каталогу: Милошевић – Врбашки: 2004, 13-14, 51.

6 Оба аутопортрета К. Ивановић су својина Народног музеја у Београду. Први је из 1834. године, насликан током обуке у сликарском атељеу Јожефа Пешкија (инв. бр. 1031), а други је настао у Бечу 1836, током друге године студија на одељењу за девојке при академији (инв. бр. 95). Као школске задатке, између 1836. и 1839. Ивановићева је насликала и три студије мушких глава по моделима (*Глава старог обријаног човека*, инв. 950, *Глава човека смеђе браде*, инв. бр. 93 и *Глава човека са дугом брадом*, инв. бр. 745, власништво Народног музеја). Уп. Тимотијевић – Михајловић: 2004, 159–161, са старијом лит. У каталошком делу нав. публикације је портрет о којем је реч објављен као *Анка Ненадовић – Топаловић*.

„први“ у српском сликарству овај портрет заслужује у још две категорије: реч је о најранијем портрету жене који је насликала жена, те о првом портрету у укупном корпусу српског сликарства где је жена приказана у екстеријеру. За разлику од Хабсбуршке монархије у којој је међу српском грађанском популацијом женски портрет уобичајен, портретисање жена у Кнежевини, све до половине века, било је резервисано за највиши слој, односно припаднице кнежевских и најугледнијих породица.[7] Мада оваква статистика још није направљена, тешко да укупни број портретисаних жена из Кнежевине до 1840. прелази једну десетину. Са протицањем деценија друге половини 19. века портрети жена су прогресивно бројнији, а омиљени, малтене искључиви повод када се ради о младим женама из Кнежевине, је венчање.[8] Пажљиво посматрање *Младе жене у српском*, упутило је на исти траг. Портретисана седи у тамноцрвеној наслоњачи са шакама у крилу, пребирајући по букету белих и ружичастих ружа. Сивкасто-плаву позадину (небо) испуњава насликана густа врежа винове лозе. Млада жена не носи вео, али је одевена у изразито свечану и раскошну ношњу: светлоружичасту хаљину са тамноплавим либадетом оперваженим везом златном жицом, са белим сатенским бајадером, такође украшеним златовезом. Мада је приказана фронтално, погледа управљеног равно у посматрача, портретисана одаје утисак одсутности и извесног нежног, полу-сањалачког, а полу-забринутог расположења, што, заједно са аранжманом, може бити протумачено као наговештај њене трансформације из девојке у жену (убране руже на крилу као симбол прекида девојаштва, губитак девичанства, врежа са ластарима у позадини као алузија на „лозу“ која ће у браку „донети род“).[9]

Спекулативна запажања, као и промена „статуса“ овог портрета у историји српске уметности 19. века, иницирана и потврђена откривањем године настанка, поставиле су као крајњи циљ оно што се у том тренутку чинило немогућим: установљавање правог идентита портретисане. Описана ситуација могла се, нпр. упоредити са ситуацијом у којој се у колоквијалном говору припадници друге расе описују бојом њихове коже, односно, постало је јасно да декоративна заводљивост српске ношње и материјала када се ради о било којој „жени у српском“ обезличава модел и деконкретизује особу.

---

7 Најранији(?) је портрет Томаније Обреновић, супруге Јеврема, брата кнеза Милоша, рад Павела Ђурковића из 1827. године (Народни музеј Београд, инв. 889).

8 Норме патријархалног друштва у Кнежевини су девојаштво осудиле на невидљивост. Жена има право да буде уведена у ‘’јавност“ само путем удаје/мушкарца, односно њене ‘’главне“, брачне улоге – очекиваног мајчинства, што је тема за даљу елаборацију. У случају овог раног портрета није случајно што чин сликања портрета обавља жена, тачније, *девојка*, чијем посматрању *без последица* може бити изложена *женскост* модела.

9 О симболици лозе и руже у: Chevalier-Gheerbrant: 1989, 359–361; 571–572.

Једини доступни алат (први и последњи) био је поновно посматрање портрета. Непорецива физичка сличност кнегиње и портретисане није се слагала у једном уочљивом детаљу: на десној страни браде налази се карактеристични младеж који се не појављује ни на једном портрету „праве“ Персиде Карађорђевић. Следеће „откриће“ односило се на чињеницу да се ниједан комад кнегињиног накита не подудара са портретом из Галерије. Како је дијамантска грана кнегиње Персиде сачувана, упоређивањем на лицу места (преко фотографије) са оном у коси портретисане, уочено је да је брош којим јој је коса причвршћена за тепелук у облику иницијала (у оси изнад левог уха портретисане).[10] У први мах они су прочитани као ћирилично: „А Х“, али како је потрага за знаменитом породицом на слово Х одвела у ћорсокак, поново су прегледани податаци о откупу. Пажња је изнова посвећена и несумњивој физичкој сличности портретисане са кнегињом Персидом Карађорђевић, иако је постало јасно да се не ради о њој, већ о некој другој жени висока (племенита) рода, на шта је, такође, упућивала врежа лозе са ластарима у позадини. Наметнула се још једна претпоставка – а то је да је у бурним династичким превирањима у Србији 19. века мало вероватно да је током политичке превласти и владавине Обреновића (1815–1842; 1858–1903), макар колико се радило о утицајној породици, „дозвољено“ поседовање портрета супруге прогнаног кнеза Александра Карађорђевића, осим, наравно, уколико савременици *знају* да се не ради о Персиди Карађорђевић.[11] Иницијали са броша су у другом покушају дешифровања прочитани као „А Н“. Ово је, најзад, навело на прави траг, пошто се слагало са оба критеријума - девојачким презименом кнегиње Персиде, Ненадовић, те чињеницом да се ради о једној од најистакнутијих породица у Србији 19. века. „Кандидаткиња“ за идентитет портретисане потражена је међу њеним сестрама /слика 3/.[12]

---

10 Грана, типичан накит уз српску грађанску одећу је назив за брош у облику цветне гранчице којим се коса са уплетеним барешом (траком) причвршћивала за фес или тепелук. Портретисана, као и кнегиња Персида на портретима из Народног музеја, има у коси чак три скупоцена броша. Грана кнегиње Персиде Карађорђевић чува се у Музеју града Београда, инв. бр. УПЕ 1095. Фотографија на ел. адреси: www.mgb.org.yu/srp/odelj/umet/prim/upe1095.htm

11 Било је неминовно да писац ових редова, као истражитељ целог случаја, посумња да је продавцу слике био познат прави идентитет портретисане, али да је слика интенционално понуђена Галерији Матице српске као *Портрет кнегиње Персиде Карађорђевић* (слаба вероватноћа да идентитет буде откривен, очекивање веће материјалне вредности с обзиром на историјски значај личности).

12 У току истраживања за изложбу *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске* успоставила сам контакт са господином Велибором–Берком Савићем из Ваљева, историчарем и сакупљачем драгоцене грађе о породицама Карађорђевић и Ненадовић. Захваљујући достављеним подацима установљен је прави идентитет портретисане. Срдачно захваљујем господину Савићу на помоћи.

Индиције и претпоставке разрешене су, а портретисаној је уз помоћ биографских података „враћено“ име. Установљено је да се ради о Анки, млађој сестри кнегиње Персиде, рођеној 27. септембра 1820. у Хотину, од оца Јеврема Ј. Ненадовића, војводе из Првог српског устанка и мајке Јованке–Јоке, ћерке војводе Младена Миловановића.[13] Јеврем Ненадовић се са породицом вратио из Хотина у Србију 1831. године. Настанили су се у Ваљеву где је Јеврем убрзо постављен за окружног начелника. Анка се удала за Милосава Топаловића, трговца из Крагујевца, сина гружанског кнеза Петра Топаловића, учесника Другог српског устанка. У браку је рођено троје деце – син Петар (потоњи пуковник у српској војсци и аташе у Цариграду) и ћерке Лепосава и Савка. Анкин портрет се сачувао у породици Барловац, будући да је Персидин и њен млађи брат Младен Ненадовић био ожењен Јелисаветом–Цајом Барловац.[14] У време када је Катарина Ивановић сликала портрет, Анка је имала 17 година. Иако недостаје документ који би то и чињенично потврдио, вероватно је ступила у брак тада, 1837. године. (Познато је да је њена старија сестра Персида засновала брак такође са 17 година). Место настанка портрета, односно сусрета сликарке и модела није разрешено. Анка је умрла заједно са новорођеном кћери Савком 4/16. јуна 1843. године у 23. години живота, после тешког порођаја. Над њеним гробом у Бранковини исписан је епитаф који садржи исте мотиве као и портрет који је насликала Катарина Ивановић: „Анка стабло златна рода / Овде паја вечный санъ / Тун и цветакъ нѣног плода / Савка нађе гроб прерань (...)“.

Физичко хемијска испитивања, конзервација и рестаурација

Даниела Королија Црквењаков, Невена Ђоровић

На слици Катарине Ивановић *Анка Ненадовић рођ. Топаловић* извршено је више ранијих конзерваторских интервенција, о којима не постоји документација. Испитивањима је установљен њихов број и врста, те одређен оптималан приступ уклањању накнадних ретуша који су у великој мери прекривали оригинални бојени слој.

Затечено стање

Слика је подлепљена новим платном, са туткалном траком на бочним ивицама испод које недостају оригиналне ивице за напињање.

13 Подаци о портретисаној публиковани у: Савић, 2004: 610 – 612. На истом месту је нав. портрет први пут објављен и репродукован као *Анка Топаловић, рођ. Ненадовић*. Како је идентитет портретисане могао бити установљен само посредним доказима, званични назив дела промењен је у: *Млада жена у српском (Анка Топаловић, рођ. Ненадовић)*.

14 Подаци о родбинским везама Ненадовића и Барловаца наведени према писму В. Б. Савића, писаног у Ваљеву 8. јуна 2003. године. Галерија Матице српске, арх. бр. 0302.28/5.

Непознато је када је слика исечена ни колико су промењене оригиналне димензије. Постојеће подлепљивање изведено је лепљењем новог платна масом на бази туткала и белог пуниоца, сличној маси за сликарске подлоге.[15] Подлепљено платно се на неколико места одвојило од оригиналног носиоца, са потклобучењима дуж леве и горње ивице слике и на десној половини у пределу рукава портретисане. Слика је благо опуштена. Слепи рам (са кајлама) је у добром стању. Лак је потамнео тако да је онемогућено јасно читање детаља слике. Стари ретуши су променили тон, што је посебно евидентно у пределу браде и леве стране врата портретисане. Потрет одаје укупни утисак угушености, како боја раскошне одеће, тако и позадине са виновим лишћем.

Конзерваторска испитивања /слика 4/

Почетни разлог за детаљнија испитивања, осим уобичајених метода испитивања под обичним и бочним светлом, као и уз помоћ UV лампе, била је сумња да је потпис аутора са годином, уз саму ивицу у доњем десном углу слике, поновљен или делимично поновљен у току претходне конзервације.[16] Ивица је на том месту оштећена, са старим подлогама, а цела зона је недовољно читка.

Други разлог за подробније испитивање технологије материјала је била и техника претходне конзервације, односно подлепљивање на бази, како је претпостављено, туткала са пуниоцем. Овај метод подлепљивања описује се у литератури као један од историјских метода, под називом *white-lead lining*. У употреби је од краја XIX века, али је његово порекло непознато.[17] Био је у употреби и код нас, пре него што је уведена пракса подлепљивања воштано-смолном масом.[18]

Спроведена су следећа додатна испитивања: испитивање састава пуниоца масе за подлепљивање (хемијско одређивање металних јона у узорку праха), рендгенско снимање и инфрацрвена рефлектографија.[19] Добијени су следећи резултати:

---

15 Слику је рестаурирао Душан Михајловић, рестауратор Народног музеја у Београду. Она је била једна од пет слика које је преузео из Галерије Матице српске 1960. године, након откупа ових дела за фонд Галерије крајем 1959. године.

16 Кусовац – Михајловић 1984: 82, 84. Наводе се манипулације, односно „понављање оригиналног“ потписа са полеђине на новом платну, после подлепљивања (кат. бр. 8,15 и 18). Код старих рестаурација није необично ни „освежавање“ потписа са лица слике.

17 Nikolaus, 1998 :118.

18 Гордана Милић, конзерватор-саветник у пензији Народног музеја у Београду, потврдила је да је такав начин рада био у употреби, те да је радила на слици код које је "грунд" коришћен за лепљење два платна био на бази оловно-беле, што је довело до интоксикације рестауратора.

19 Анализу на узорку праха урадио је Институт за јавно здравље Војводине, Центар за хигијену и хуману екологију, Одељење лабораторијских служби. Рендгенски снимак

- У узорку праха утврђено је готово стопроцентно присуство цинка, са траговима калцијума. То значи да је пунилац масе која је коришћена за спајање два платна цинкова бела (цинквајс).
- Рендгенски снимак није разрешио дилему око сумње на манипулацију потписа, али је веома прецизно показао размере оштећења на лицу, што је код скидања накнадних преслика било од велике помоћи.
- Инфрацрвена рефлектографија, као метода која продире на мале дубине испод површине бојеног слоја, показала је неке елементе припреме слике, али такође није дала податке у вези дилеме око потписа.

Наведена испитивања донела су неке нове податке о техници претходне конзервације, размерама оштећења и начину градње слике. У складу са принципом минималне конзервације, тежило се очувању старе интервенције подлепљивања, само са локалним интервенцијама на местима одвајања два платна. Овакав избор био је двоструко мотивисан: са једне стране потребом да се слика излаже што мањем стресу током нове конзервације, а са друге стране жељом да се сачува документ о једној од старих техника конзервације, руковођени чињеницом да старо подлепљивање, уз локални третман и ревитализацију, још увек може успешно да врши своју основну функцију /слика 5/.

Прве пробе чишћења показале су да испод раширених ретуша постоји сачуван велики проценат оригинала, те да је тонски и ликовни квалитет оригиналног слоја такав да оправдава уклањање ретуша. Карактер заштитног лака и најмлађег слоја ретуша утврђен је посредно, на основу *Фелеровог теста.*[20] На основу ових почетних података предузет је конзерваторско-рестаураторски третман. Испоставило се да се испод најновијег слоја ретуша налазе два старија слоја различитог карактера, као и други материјали заостали од претходних конзерваторских

направљен је у рендген кабинету Опште болнице МЦ Нови Сад. Инфрацрвену рефлектографију урадила је Милица Стојановић, хемичар Народног музеја у Београду.

20 Фелеров тест је систем за одређивање најпогоднијег растварача за чишћење слика, али и систем који је прилагођен потребама рестауратора да, без посебних хемијских аналитичких техника, утврде карактер слојева који се налазе на слици. Састоји се из 13 тест мешавина, од којих је свакој придружена одговарајућа вредност фактора Fd, прецизно одређене поларности, која се креће од 96 за најмање поларне растваваче, као што је на пример циклохексан, до 36, који карактерише етил алкохол. Овај веома користан инструмент део је *Новог приступа чишћењу полихромних површина*, промовисан у Народном музеју у Београду 2006. године у оквиру италијанско-српског пројекта помоћи музејима у Србији. Његова суштина је у одређивању поларности површинског слоја који се уклања и, у складу с тим, компоновању растварача исте поларности који по принципу „слично раствара слично“ ефикасно раствара накнадне наносе уз минимизирање опасности по оригинални бојени слој. Више података у: Cremonesi 2000: 81-100.

интервенција. У поступку уклањања ових слојева логика Фелеровог теста била је драгоцен иструмент за испитивање и изналажење ефикасног растварача, са минималним ризиком по оригинални бојени слој.

Конзерваторско-рестаураторски третман

Слика је разрамљена и фотодокументовано је затечено стање лица и полеђине. Уклоњена је туткална траке са бочних ивица слике. Тада је уочено да недостају оригиналне ивице за напињање и да су на горњој ивици слике закуцана три ексера преко бојеног слоја.

Прва фаза конзервације била је структурална конзервација – исправљање деформација платна и фиксирање потклобучења између два платна. Пре него што је слика скинута са слепог рама, ивице су заштићене јапанским папиром и туткалом. Након распеглавања ивица, слика је стављена на усисни сто, лицем на доле и то преко једног слоја филца и полиестер платна.

У потклобучења је инјектиран топао 5% раствор зечјег туткала. Цела површина полеђине је премазана истим раствором да би се ојачала веза новог и оригиналног платна. Укључен је благ вакуум да туткало боље продре по целој површини. Док је слика била на столу са укљученим вакуумом, ручно је препеглана са полеђине ради бољег фиксирања свих места на којима је било потклобучења. Када се туткало охладило слика је окренута лицем на горе и поново је укључен вакуум да би се исправиле све деформације. По завршетку третмана у усисном столу враћена је на слепи рам, а са ивица слике уклоњен је јапан папир.

Следећа фаза било је чишћење слике. Најпре је испитан слој пожутелог лака. Фелеров тест је показао да је у овом случају најпогоднија тест мешавина број 8 која има Fd 68 (62,5% толуола-25% ацетона). У складу са новим приступом чишћењу полихромних површина, направљена је мешавина која има исти Fd 68, али комбинацијом мање токсичних растварача (етил алкохола и циклохексана у односу 50% : 50%). Поред исте ефикасности растварања слоја пожутелог лака у односу на саму тест-мешавину бр 8, ова није доводила до ефекта избељивања бојеног слоја. Слика је чишћена по партијама према колориту да би се пратила осетљивост појединих боја на употребљени растварач. Приликом уклањања слоја лака, скинути су и најсвежији ретуши, изведени уљаним бојама.[21] После ове фазе чишћења откривен је аутентични колорит који је сликарка користила, али и много нових оштећења и ретуша који

21 Према троуглу растворљивости, фактор Fd је веома сличан за лакове и свеже уљане слојеве, па се и растварају сличним растварачима. Вероватно је тај најсвежији слој ретуша и пожутели лак део конзерваторске интервенције изведене у Галерији Матице српске после рестаурације Д. Михајловића 1960. године.

претходно нису били видљиви. Откривено је, такође, да је платнени носилац слике на више места био исцепан, што је оправдало раније подлепљиве слике. Велики број ситних оштећења бојеног слоја био је сакривен ситнијим ретушима и потамнелим лаком. Још један разлог за тврдњу да је било више од једне конзерваторско-рестаураторске интервенције су и ретуши који се нису могли уклонити овом мешавином растварача што указује на другу природу њиховог везива. Један део ретуша био је изведен акварелом - скидали су се само водом, док је други део захтевао другачији растварач. Разлог тражења новог растварача нису били само ретуши већ и црне мрље у пределу оштећења. Како су биле отпорне на раствараче за лакове и уљани бојени слој, претпостављено је да се ради о туткалу, заосталом након фиксирања из претходне рестаурације. Пошто се туткало раствара у киселинама, нови растварач направљен је од мешавине растварача: 11% ацетона, 12% н-бутилацетата, 77% етил алкохола са додавањем сирћетне киселине да се добије PH 4,8. Ова комбинација је у литератури препоручена као замена за сирћетну киселину, са истим параметрима растворљивости, али хемијски неутрална, без моћи хемијске јонизације.[22] На овај начин уклоњене су мрље и ретуши који нису одговарали према свом тону или начину обраде подлоге. Задржани су делови старих ретуша и подлога доброг квалитета. Нове подлоге било је неопходно поставити само на малом броју оштећења и мањим површинама. Они су изведени болоњском кредом и туткалом.

Реконструкцији бојеног слоја приступило се након што је слика претходно изолована танким слојем ретуш лака. Основа ретуша изведена је акварелним бојама а завршна фаза, на местима где је било неопходно, испошћеним уљаним бојама са медијумом од лака и вајтспирита. Завршно лакирање изведено је полумат лаком у спреју.

Поред рада на самој слици, рестауриран је и припадајући стилски рам.[23] Са њега су уклоњени накнадни премази и урађена је реконструкција полиментне позлате. При урамљивању, полеђина слике заштићена је постављањем слоја трослојног ребрастог картона.

Закључак

Поступност у приступу конзервацији ове слике и испитивања пре и у току рада довела је до прикупљања бројних података о технологији

22 Cremonesi 2000: 115.

23 Димензије масивног украсног рама су мање од портрета. Отвор је са полеђине повећан длетом да би одговарао димензијама платна. Судећи по наведеном, чињеници да су сликаркин потпис и датум настанка прекривени, те робусности самог рама који не одговара деликатно сликаном портрету, може се закључити да, иако се ради о раму из епохе, њиме дело није било првобитно опремљено.

претходне конзерваторске интервенције, те омогућила да се сама интервенција изведе уз потпуно разумевање и контролу процеса рада.

Нови изглед слике открива високи ликовни квалитет поново откривеног оригинала и потврђује исправност приступа у доношењу конзерваторских одлука, увек у тиму и дијалогу са кустосом.

ЛИТЕРАТУРА:

Костић М., Успон Београда. Послови и дани трговаца, привредника и банкара у Београду 19. и 20. века, Београд 1994.

Cremonesi P., L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome, Padova, 2000.

Кусовац Н. – Михајловић Р., Катарина Ивановић (1811 – 1882), Београд 1984.

Милошевић Е. – Врбашки М., Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске, Нови Сад 2004.

Nikolaus K., The Restoration of Paintings, Könemann,1998.

Савић В. Б., Ненадовићи, Ваљево 2004.

Тимотијевић М. – Михајловић Р., Катарина Ивановић, Београд 2004.

Chevalier J. – Gheerbrant A: Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi., Zagreb 1989.

MilenA VRBAŠKI, DanielA KOROLIJA-CRKVENJAKOV, Nevena DJOROVIĆ

NEW DATA, EXAMINATIONS, CONSERVATION AND RESTORING OF THE PAINTING BY KATARINA IVANOVIĆ

SUMMARY

A Young Woman in Serbian (Anka Topalović, born Nenadović) from the collection of the Gallery of the Serbian Cultural and Publishing Association

A painting signed by Katarina Ivanović (1811-1882), the first Serbian paintress, was purchased for the collection of the Gallery of Matica srpska as the *Portrait of Princess Persida Karađorđević*. The subsequent discovery of the year when the painting was done, on the painting itself, resulted in re-examining the identity of the person depicted, and has served as a basis for broader observations regarding the reasons and ways of presenting women in Serbian painting in the first half of the 19th century. Based on the monogram of the portrayed woman (a brooch in the hair) her true identity was discovered – it was the younger sister of Princess Persida, Anka Topalović, born Nenadović (1820-1843).

The second part of the paper describes the executed conservation and restoration tests, establishes the number and type of previous interventions and determines the optimum approach to the protection of this cultural asset.

Ultraviolet fluorescence, infrared reflectography and x-rays indicated the scope of damage to the original and the distribution of subsequent retouching. The composition of the filler in the foundation mass was determined by a chemical analysis of metallic ions in the powder sample. The nature of the protective varnish and of the last retouched layer was determined indirectly, by the Feller test. It turned out that two, older, retouched layers were located beneath the latest retouching, of a different character, as well as other materials that were the remnants of previous conservation interventions. In the procedure for removing these layers, the logic of the Feller test was a valuable instrument in examining and finding an efficient solvent, with the minimum danger to the paint layer.

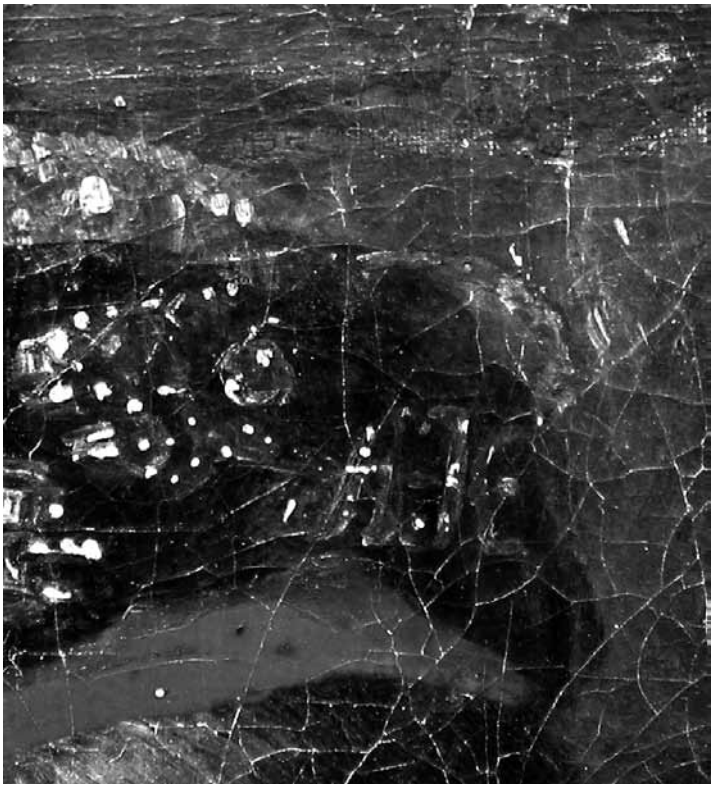
Honoring the original materials and the acceptable parts of old conservation interventions, alongside new historical and artistic data, did not only restore the initial integrity of the work, but also enabled its re-evaluation as one of the earliest and most significant women's portraits in the Principality, in the Serbian art of the first half of the 19th century.

Сл. 1 Катарине Ивановић, Анка Топаловић рођена Ненадовић, 1837.

Pict. 1 Katarina Ivanović, Anka Topalović née Nenadović, 1837

Сл. 2 Потпис са годином, детаљ

Pict. 2 Signature with the year, detail

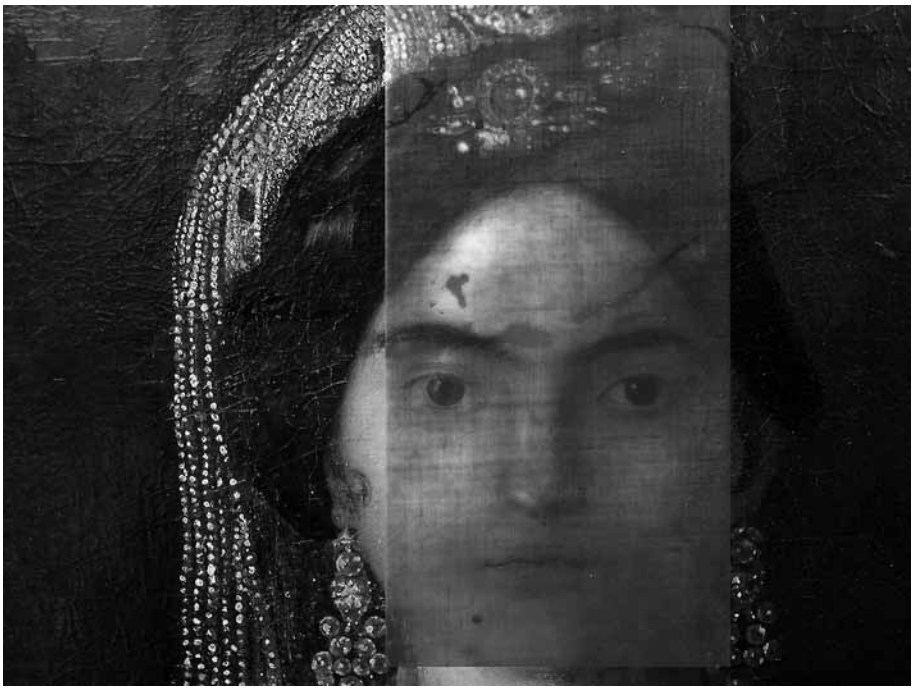


Сл. 3 Брош са монограмом, детаљ

Pict. 3 Brooch with a monogram, detail

Сл. 4 Инфрацрвена рефлектографија зоне потписа

Pict. 4 Infra-red reflectography of zone with signature



Сл. 5 Лице, фотографија и рендгенски снимак, детаљ

Pict. 5 Face, photograph and X-ray, detail

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Јовановић П.
ИД 176385036

Софија КАЈТЕЗ
Народни музеј у Београду

ПАВЛЕ ПАЈА ЈОВАНОВИЋ (1859-1957), *ЖЕНИДБА ЦАРА ДУШАНА,*
НОВА САЗНАЊА, ОСВРТ НА МАТЕРИЈАЛЕ И СЛИКАРСКИ ПОСТУПАК

Сажетак: Током конзерваторско-рестаураторских радова на слици *Женидба цара Душана* Павла Јовановића спроведена је анализа сликарског материјала и технике. Истраживање је базирано на: доступним конзерваторским испитивањима, проучавању техничке, историјске литературе и архивске грађе, компарацији са делима сличне технике, непосредном раду на сликама и стицањем увида у сликарев материјал и заоставштину. Слика припада малобројним делима изведеним стилски и технички другачије од Јовановићевог уобичајеног поступка – традиционалне обраде композиције засноване на академском реализму. „Рађена у духу старих таписерија“ најсроднија је слици *Крунисање цара Душана* првобитно замишљеној, по сликаревим речима, као картон за гоблен. Карактеристике изабраног материјала свих структурних слојева и примењена сликарска техника допринели су стварању дела које својим својствима и начином обраде подсећа на средњовековне тканине и декоративне композиције. Током процеса сликања долазило је до измена, али и касније, у више фаза. Анализом и истраживачким радом потврђена једна од ранијих претпоставки да је композиција *Женидба цара Душана* измењена и преправљена слика *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбурскшком* и допуњена су сазнања о материјалима, техници и Јовановићевим снабдевачима сликарским материјалом.

Кључне речи: Павле Јовановић, *Женидба цара Душана,* декоративно сликарство, анализа сликарске технике, конзерваторска испитивања, рипс и панама преплетај, сликарско платно, продавци сликарског материјала, посна подлога, *ūоенūилизам* и *имūресионизам.*

О животу и сликарству Павла - Паје Јовановића писано је много, али мало је објављених радова који се односе на технички аспект уметниковог стваралаштва.[1] Ретке су прилике за техничка испитивања слика која

1 Једини, аутору познат, објављен рад на том пољу је Stojanovic and others, 2008.

се врше само ради анализе материјала и технике - најчешће се врше у функцији решавања конзерваторске проблематике, па чак и ту постоји само неколико објављених радова који се односе на Јовановићева дела.[2]

Током 2008. године на Јовановићевој слици *Женидба цара Душана* (инв. бр. 2415)[3] обављени су неопходни конзерваторско-рестаураторски радови. Том приликом је и на основу једне налепнице са слепог рама потврђено.да је *Женидба цара Душана* преправљена слика *Женидба Херцоīа Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком.* Радовима су претходила конзерваторска испитивања спроведена у функцији конзерваторског поступка али су искоришћена и за делимичну анализу материјала и технике.

Техничка испитивања

Посматрање и снимање слике у видљивој светлости: обично, дифузно и косо падајуће светло, светло кроз слику, под увећањем. Посматрање слике у UV области спектра и снимање ултраљубичасте флуоросценције. Снимање у IR области: портабл систем - *Iris HD* видео камера са CCD сензором, са три IR филтера 715-850-1000 nm. Јасније фотографије добијене су употребом дигиталног фотоапарата *Sony DSC-717*, са IR филтером 850 nm, у резолуцији 1920 x 2500 пиксела. Преплетај и густина платна су одређени директно са полеђине слике под увећањем. Сировински састав је утврђен идентификацијом на основу спољашњих карактеристика влакна, кроз микроскопску анализу подужног изгледа и попречног пресека (реагенси - хлорцинкјод и флуороглуцинол); препарати попречног пресека припремани су провлачењем предива кроз плуту. Препарати су проучавани на оптичком микроскопу *Carl Zeis Jena* са пропуштеним светлом, а компарација микрофотографија попречних пресека је вршена са постојећом колекцијом узорака снимљених под истим условима. Смер упредања и број увоја влакана је утврђен посматрањем под микроскопом. Микроскопске анализе подлоге: попречни пресек и микрохемијске реакције са ФИТЦ реагенсом.

Ради компаративне анализе истраживање је, у појединим сегментима, обухватило и слику *Крунисање цара Душана* (инв. бр. 1255) јер је по техници најсроднија слици *Женидба цара Душана,* а о којој постоје обимнији писани подаци.

Осим непосредних истраживачких радова на сликама, значајан аспект испитивања односио се на проучавање техничке литературе,

2 Севдић 1958, Стевчић 1991, Петровић, Пантић 2004. и Динић Ђорђевић, 2007.

3 Кусовац 1987: 70-71, 405 – Женидба цара Душана. Власништво Народног музеја у Београду, *Збирка срūскоī сликарсūва XVIII и XIX века.* Уколико није другачије назначено све слике које се помињу у студији потичу из наведене Збирке.

документарне и историјске грађе, као и стицање увида у сликарев материјал и заоставштину.

Будућа испитивања

Основна техничка анализа материјала и технике подразумевала би додатна испитивања - рентгенско снимање, EDXRF, SEM-EDX, раманску спектроскопију, IC-спектроскопију.

Историја

Женидба цара Душана је настала око 1900. године и у поседу сликара је остала, можда, око осам година; слику је откупио дубровачки колекционар Антуновић и касније је поклонио *Уметничкој галерији* у Дубровнику, а 1970. постаје власништво Народног музеја у Београду.[4]

На слици је представљена свадбена поворка, која се креће ка улазу у градску капију, са царем и царицом на коњима које воде пажеви и пратећом дворском свитом у централној зони. У десном делу су насликани витезови на коњима са опремом и заставама, као и фигура дворјанина у првом плану, окренута ка посматрачу. На левој страни, на улазу у градску капију, представљен је део церемонијала са фанфарама и група посматрача, а композиција је *пресечена* са две вертикале - црвенобелим јарболима. Линија градских зидина се дијагонално спушта од леве стране ка центру слике, а у позадини су плавим осликане контуре града. Слика је уоквирена линијском бордуром где се мотиви лозице са лишћем преплићу у виду кружних орнамената. На средини горње и бочних страна бордуре насликани су грбови./ Сл. 1., Сл. 2./

Сматрало се да је *Женидба цара Душана* слична слици *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком* и дуго се о њима писало као о различитим композицијама. Према појединим претпоставкама *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком* је настала по поруџбини надвојводе Фердинанда и због „нове технике“ није откупљена, а војвода се за њу поново заинтересовао после седам година.[5] Слика је награђена златном медаљом на бечкој светској уметничкој изложби 1901.[6] Према другим изворима, композиција коју је наручио Фердинанд носи назив *Свадба из XIV века* и, пошто Јовановић није желео да је преправи, слика је остала у његовом поседу док је није откупио Антуновић и касније

4 Miljković and others 2009: 104, Петровић 2009.

5 Антић 1970: 3, 17.

6 Медаковић 1957: 6, 10.

поклонио *Уметничкој галерији* у Дубровнику,[7] где се водила под називом *Витешка свадба*.[8] Како је слика из Дубровника постала власништво Народног музеја (*Женидба цара Душана*) могло се закључити, на основу података које је изнела Љ. Сабић, да су ове две *Свадбе*, у ствари, иста слика. Према анегдоти коју описује Томандл, Јовановићева слика *Женидба* представљала је свадбу једног аустријског надвојводе и била је приказана на бечкој изложби са још једном сликом са темом арнаутске сцене; изложбу је посетио Фрања Јосиф и док је *Женидбу* само окрзнуо погледом другу слику је откупио, а Јовановић је касније *Женидбу* прерадио у *Женидбу цара Душана*.[9]

Женидба цара Душана се први пут помиње (са Душановим именом у називу) 1904. на *Првој југословенској изложби* у Београду где је била изложена као *Женидба цара Душана Александром, сестром бугарског цара*,[10] а како после тога слика није откупљена Јовановић је молио да му се врати.[11] Да је слика *Женидба цара Душана* прерађена слика *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком* указује и Петар Петровић, кустос Народног музеја у Београду, на основу анализе историјског и архивског материјала, сматрајући да је, после одбијања аустријског двора, Јовановић ову слику прерадио у нову композицију и као такву је послао на *Прву југословенску изложбу* 1904.[12] Осим појединих мењаних делова слике и други подаци, добијени током конзервације дела, иду у прилог томе: на слепом раму налази се (између осталих)[13] налепница са минхенске изложбе из 1901,[14] у чијем се каталогу слика води под називом *Herzog Ferry IV. Führt Elisabeth von Habsburg heim.*[15]

---

7 Сабић 1957: 9, Петровић 2009.

8 Пожутела налепница на полеђини слепог рама, вел. 14,5 x 6,5 cm: UMJETNIČKA GALERIJA-DUBROVNIK/ INV. BR. 417 AUTOR: Paja Jovanović / NAZIV OBJEKTA: Viteška svadba.

9 Томандл 1962: 143.

10 Београд 1904: 7.

11 Архив 1905. Јовановић се више пута обраћао др Милоју Васићу, тадашњем кустосу Народног музеја, и добио је одговор да је слика отпремљена у Беч. Али, пошто слику још увек није добио, Јовановић се обратио краљевском посланству у Бечу - извештаји Министарства иностраних дела, Министарства просвете и црквених послова и Народног музеја у Беораду.

12 Петровић 2009.

13 На слепом раму постоје још три пожутеле налепнице са текстом: - 1908 (одштампано црним), 2140 (црвеним), горњи леви угао, постављена наопако; - 1901 (одштампано црним), 1897 (црвеним), горе десно, постављена наопако и – 319 (црно) доле десно, постављена наопако. Записи: -У.Г.Д. 417, 170, црвеном кредом, горе десно; - 621, црном, као и - 5555 угљеном на доњој летви.

14 Пожутела, оштећена налепница, вел. 9 x 21,5 cm, са текстом: *VIII. Inter...tionale Kunstau... llung 1901 / im Kgl Glaspalaste zu München / Nr 4636*, горња летва, на средини.

15 München 1901: 72. Lauf. Nr. 824. Такође је била изложена и слика *Борба петлова*. Податке из каталога ауторка добила љубазношћу Ренате Погендорф (Renate Poggendorf), рестауратора Дернер инстутута, Минхен (Doerner Institut, München), април 2009, као и http://www.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00002420/

Слика је излагана, вероватно 1908,[16] а затим и у Паризу 1913, као *Декоративни пано за краљевску палату у Скопљу,*[17] одакле потиче и прва, за сада позната, фотографија.

Постоји и студија која је, вероватно, претходила настанку слике, такође под називом *Женидба цара Душана*.[18] Слика је технички другачије изведена, али композицијско решење је веома слично. На студији је, судећи по грбовима на плаштевима коња, приказано венчање Ферија IV Елизабетом Хабзбуршком.[19]

Основне одлике технике и писани извори

Јовановић је, као добар занатлија, изузетно вешто владао традиционалним начином сликања савладаним на бечкој академији, који је подразумевао и све одговарајуће техничке елементе који су у складу са академским реализмом. На малом броју слика је трагао за другачијим стилским изразом – неколико изведених у *духу сецесије*, *експресионистичких студија* или оних изведених у *духу импресионизма*.[20] Свака стилска промена неминовно носи и промену технике, употребе, а често, и врсте сликарског материјала. *Женидба цара Душана* припада групи слика које су стилски и технички насликане другачије од сликаревог уобичајеног поступка. Најсродније и по техници и по сликарском изразу, међу свим историјским декоративним композицијама, је раније насликано платно *Крунисање цара Душана.* Први покушај *модерне технике*, како сам сликар каже, примењен је на слици *Вршачки трипитихон*,[21] а у сличном духу следе и друге историјске композиције.[22] *Трипитихон* је ипак сликан у блажој варијанти и технички нешто другачије, састоји се из три дела, слика није толико посна, боја је сочнија него на друге две поменуте композиције, богатија медијумом, начин обраде је мање сведен, мада светла, палета је другачија.[23]

---

16 Податак на основу налепнице са полеђине слепог рама, још непроучен.

17 Paris 1913: Pl. 34 – M. Paul IVANOVITCH - *Panneau décoratif pour le Palais royal d'Uskub,* иста фотографија постоји и на www.photo.rmn.fr

18 Уље на платну, вел. 41 x 81,3 cm, приватно власништво.

19 Фери IV је био војвода од Лорене (Лотарингије), а грб области Лорена је жуте боје (односно златан) са косо постављеном црвеном гредом окренутом од десне на леву страну штита са три бела орла на њој - http://www.newgaso.fr/homepag2.php3

20 Антић 1970: 24, 29.

21 Антић 1970: 17, 28, по савету В. Буковца *Вршачки трипитихон* слика у импресионистичком схватању.

22 Антић 1970: 29. *Крунисање цара Душана*, *Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком* односно *Женидба цара Душана.*

23 Слика погледана на сталном месту излагања у Апотеци на степеништу, Градски музеј, Вршац.

Композиције *Крунисање цара Душана* и *Женидба цара Душана* из Народног музеја у Београду најизразитији су примери технике чије су основне одлике: изражена површинска текстура платна која одаје утисак више осликане тканине него класичне уљане слике, баршунасто - мат површина, светла интензивна палета, посне боје, техника сликања је (на одређени начин) у духу *поентилизма* и *импресионизма*, поједине партије су плошне и широко постављене, док су друге обрађеније и са местимично израженим пастуозним акцентима, сликано је декоративно, без обрађивања форме, без сенки и тешких тамних тонова, потези су нанети у виду тачкица или краћих и дужих цртица. Осим изразитих сличности, танане разлике су одређене и првобитним наменама композиција.

Женидба Херцога Ферија IV Јелисаветом Хабзбуршком је „замишљена у духу старих таписерија и сликана је поентилистички, чистим бојама спектра – жутом, плавом и црвеном, постављеном једном до друге, применивши метод деловања комплементарних боја којим су се импресионисти увелико служили.“[24]

На промену Јовановићеве технике је, према Љ. Сабић, утицао Влахо Буковац: „Франц Фердинанд, који се у то време верио са Софијом, поручује од Паје слику великог формата са темом *Свадба* из XIV века. Кад је слика била већ упола готова, посећује га у његовом бечком атељеу сликар Влахо Буковац. Одушевљен мотивом Буковац саветује Паји да се лиши суморних боја и унесе мало више светлости у слику. Паја прихвата сугестије уметника кога је веома ценио и довршава своју свадбу живим спектралним бојама које се не појављују никада раније на његовим платнима. Сам је веома задовољан својом сликом, мада унапред зна да неће бити у складу са строго званичним укусом: „*Улетео сам ко бос у бару, и није ми било криво*.“[25]

Слика *Женидба цара Душана* је оцењена као слика стандардних уметничких квалитета, али и изнад осталих по сигурности и обради композиције и као политички актуелна,[26] као и композицијски најуспелија од свих слика из фазе са историјском тематиком.[27]

Дух таписерије огледа се како у површинској структури и избору материјала, тако и по осликаној бордури као битном елементу таписерија. Такође би и *поентилистички* метод сликања могао бити логичан избор који своје корене темељи и у таписерији.[28]

---

24 Антић: 1970. 17. Кад је реч о *поентилистичкој* техници Антић се позива на Јовановићеве речи из *Мемоара II*.

25 Сабић 1957: 9.

26 Антић 1970: 18, Кусовац 1979: 38.

27 Медаковић 1957: 10.

28 Marcussen 2009. Ежен Шеврел, хемичар, који је радио као директор Одељења за бојење у краљевској фабрици таписерија *Гоблен* у Паризу је на основу потешкоћа око слагања

За боље разумевање технике којом је изведена слика *Женидба цара Душана* драгоцени су подаци које је сам сликар изнео о једној другој композицији - *Крунисање цара Душана.* Свакако настала раније, осим сродности у техници коју је сликар у највећој мери применио и на платно *Женидба цара Душана,* преузео је и нека композициона решења, па се сличности могу видети у разним детаљима, између осталих: приказу турнир-коња и појединих фигура, зидина и плавих контура града, као и по мотиву бордуре који је са плашта коња са *Крунисања* пренет у својој развијенијој форми на бордуру која уоквирује слику *Женидба*.[29]

Слика *Крунисање* је првобитно замишљена као картон за таписерију, односно гоблен,[30] на шта указују и многи технички аспекти. Мада у писаним архивским подацима о наруџбини слике нама таквих података ни захтева,[31] сликар их наводи пола века касније, у својим мемоарима[32] и једном писму, као основни разлог промене технике:

„Ја сам слику свршијо за Париску Изложбу – због неспоразума она је више колорисан цртеж него живопис, јер је Кр. Милан хтео слику по који би се ткао гоблен, - али он је новац прокоцкао, а гоблена не би... То ме кроз многе године љутило. Зато сам једанпут у уметничком заносу решијо да ту композицију „Прокл. Душ- Законика“ – још једанпут и снажном бојом по други пут израдим... 3-ћа и најглавнија измена је у изради уместо дифузне светлости без сенке ја употребих оштар зрак дајући крупне сенке – с тим омогућавајући пластичну модулацију појединих фигура – а руковање четкицом је слободно са широким потезима – а не поентирано као прва слика због ткања гоблена.“[33] /Сл. 3/

О истој теми:

„Ја просто нисам могао да сносим јед да ми најлепша композиција, што сам икад радијо, због те анемичне технике остала без живота. – Стално ме гонила жеља да израдим нове слике без грешке што кваре прву... Али најважнија промена нове слике лежи у изради. – Јако осветљење и

боја за ткање схватио да проблем не лежи у бојењу предива већ у односу одређене боје са онима које је окружују. Поставио је основна правила о психолошком ефекту боја. Настављајуаћи ранија истраживања формулише и научно утемељује, између осталог, и чувени *симултани контраст* (*О закону симултаног контраста боја*, 1839.) и његова научна истраживања имала су велики значај за развој импресионизма и неоимпресионизма.

29 Мотив бордуре је вероватно инспирисан орнаменталним бордурама са фресака из српских манастира које је Јовановић, у оквиру припрема за сликање *Крунисања*, обишао. Архив 1901.

30 Стевчић 1959, Антић 1970: 18, 28. Антић се позива на сликарева сећања из *Мемоари III.*, Петровић 2009.

31 Архив Србије 1901.

32 Антић 1970: 28.

33 Стевчић 1959: писмо од 23. априла 1955.

одређене сенке и снажни потези четкице у пастозним бојама разликују нову слику од прве. Дахнуо сам душом кад сам мог Душана видео у новом облику.“[34]

Радмила Антић о техници пише: „Освтљење је дифузно, скоро без сенки. Изразито посну палету објашњава и првобитно замишљена реализација композиције. То је у ствари требало да буде картон за израду гоблена, према првобитној жељи наручиоца. Када је била завршена, композиција је у српској јавности примљена као прворазредни уметнички догађај.“[35]

У сваком случају, слика поседује многе одлике које потврђују овакву Јовановићеву замисао, ако чак и није замишљена као картон за гоблен. Многи познати уметници су радили нацрте и картоне за таписерије и гоблене, од Рафаела (Raffaello), Бушеа (Boucher), Гоје (Goya), до Пикаса (Picasso), Брака (Braque), Лежеа (Leger) и других који су, свако на свој начин и приступали том изазову. У том контексту је свакако интересантан и Јовановићев приступ.

Јовановићев сликарски материјал, порекло

С обзиром да је мењао место становања и непрестано путовао Јовановић се сликарским материјалом снабдевао, у највећој мери, у месту тренутног боравка: Беч, Минхен, Лондон, Париз, Њујорк... Такође се може претпоставити да је поједине материјале носио са собом на путовања. Систематским испитивањем материјала на самим сликама и детаљним проучавањем историјске грађе могу се у будућности очекивати садржајнији резултати на овом пољу.

На основу истраживачког рада на сликама из Народног музеја у Београду, као и на појединим из приватних колекција, увидом у материјал из Легата Паје Јовановића у Београду и Градског музеја у Вршцу, поуздано су утврђена имена неколико фирми које су се бавиле продајом (или и производњом) сликарских материјала, а чије производе је Јовановић користио. /Сл. 4/

Током боравка у Минхену, колико је до сада познато, Јовановић се снабдевао код фирми *Шахинґер и Херман* (*Schachinger & Herrmann*) и *Адриан Бруґер* (*Adrian Brugger*). На слици *Кићење невесте*, 1886, (инв. бр.115), на платну и попречној летви слепог рама налазе се печати са текстом: „Schachinger & Herrmann / Mal…& Zeichnenmateriallen / MÜNCHEN / E… St.» О историји ове фирме нису пронађени поуздани подаци. У Минхену је била позната радња Фрица Шахингера, активна од 1879. до 1985.[36] Према

34 Тошић 1995.

35 Антић 1970: 18.

36 Haaf 1987: 15, 24.

другим изворима она још увек постоји, а као време оснивања наводи се 1877.[37] Вероватно је у питању иста фирма, али у овом тренутку то остаје отворено питање (уколико је на печату адреса Ајзенман улица (Eisenmann str) онда је вероватно реч о истој фирми).[38]

На основу налепница са две слике насликане на дрвеним носиоцима, *Борба петлова*, око 1888. (инв. бр 127) и *Студија*[39] сазнајемо да је Јовановић користио и материјал фирме *Винзор и Њутн (Winsor & Newton Lim.)* из Лондона, основане 1832. и данас активне. Свакако да је материјал ове фирме Јовановић, осим у Лондону, могао купити у Минхену или Бечу. Обе налепнице имају истоветан текст: "**PREPARED PANEL / WINSOR & NEWTON** (**Limited**)/ARTISTS' COLOURMEN / ***To Her Majesty*** / AND TO / THE PRINCE AND PRINCESS OF WALES, / 38, RATHBONE PLACE, W. / AND / NORTH LONDON COLOUR WORKS, KENTISH TOWN, N.W." Компанија је пословала као *лим.* од 1882, а по налогу принца и принцезе од Велса од 1862-1901,[40] по чему би поменуте слике и спадале у период од 1882-1901.[41] На сликама постоје и рекламни печати минхенске фирме *А. Бругер*: на слици *Борба петлова* Бругерова налепница је изнад налепнице фирме *Винзор и Њутн*, а на *Студији* осим Бругерове налепнице постоји и његов печат преко *Винзор и Њутн* налепнице.[42] Бругерова фирма је основана 1857. у Минхену и радила је до 1955. Током вековног постојања, фирма је мењала адресу боравка, као и назив.[43]

У Бечу је Јовановић користио и материјал фирме *Штат Дизелдорф (Stadt Düsseldorf)* чији печат постоји на две слике на дрвету – *У парку* (инв. бр. УПЈ 20) и *Женски портрет* (инв. бр. 1199), власништво Легата Паје Јовановића у Београду.[44]

---

37 http://www.schachinger-muenchen.de/

38 У Дернер институту у Минхену за сада нема комплетних података о историјатима фирми произвођача платна и сликарског материјала, истраживачки пројекат је у току – контакт са Р. Погендорф, рестауратором, април 2009. Подаци од активне фирме *Шахингер* из Минхена нису добијени за ову прилику, а у Белведере галерији, Беч, (Österreichishe Galerie Belvedere, Wien) не постоји база података о печатима са плата, информација добијена од Елизабет Фојснер (Elisabeth Foissner), рестаураторке.

39 Приватно власништво, вел. 17,3 x 22,8 x 1 cm.

40 Katlan 1992: 472, http://www.winsornewton.com/,

41 Односно, налепнице нам указују на то да је дрвена плоча свакако купљена не пре 1882. и не после 1901. године.

42 С обзиром да постоје налепнице, односно печати две рекламне фирме, само једна може бити произвођач материјала. У оба случаја је то Винзор и Њутн, али је дрвена плоча могла бити купљена у Лондону, а слике затим излагане у Бругеровој галерији (уколико је осим радње држао и галерију) или је увозни *Винзор и Њутн* материјл продаван код Бругера.

43 Haaf 1987: 22.

44 Подаци о овој фирми се још истражују.

На попречној летви слепог рама слике *Франц Јозеф*, 1916, (инв. бр. 112) постоји печат фирме *А. Ебезедер* из Беча (*A. Ebeseder*, Wien, I Opernring 9). Утиснут печат истог добављача налази се на полеђини дрвеног носиоца слика *Мотив из околине Дубровника*, поч. XX века, (инв. бр. 116) и *Човек у фотељи,* 1930, (инв. бр.1329), затим сликарске палете која се чува у Вршцу, као и на једној четкици из Легата. Фирма је још увек активна (на адреси Бабергерштрасе 3, 1010 Беч (Babebbergerstrasse 3, 1010 Vienna).[45]

Јовановић је користио и материјале француских снабдевача – *Бароница Ерланїер*, 1907-12, из Легата, (инв. бр.УПЈ.16), изведена је на платну које носи нечитак печат фирме *Лисијен Лефевр Фуан* (*Lucien Lefebvre Foinet*), а неколико четки такође имају ознаку исте фирме. Лефевр се бавио продајом и производњом сликарског материјала, али и паковањем и транспортом слика[46] и код њега се снабдевао Вислер (Whistler),[47] Буден (Boudin), Бордиа (Borduas), а бавио се и производњом и припремом платна за сликање.[48] И његов отац, Пол Фуан (Paul Foinet) радио је исти посао и 1898. је променио печат своје фирме у Пол Фуан и Лефевр.[49]

У Легату Паје Јовановића у Београду чувају се, између осталог, палете, штафелаји, четке, угљен, клешта за шпановање, флашица ланеног уља купљеног код Ружичке (*Ferd. Ruzicka*, Wien III, Marxergasse 16), вазелин, као и неколико тубица боја које сведоче да је Јовановић у последњим годинама свог живота користио боје купљене у Бечу.[50]

У списку предмета из Легата налази се и каталог сликарског материјала *Ф. Вебера* (*F. Weber Co.)* из Америке.[51] Фирма је основана 1887. (односно 1858.) у Филаделфији и још увек постоји, а крајем XIX века је добила многе награде за квалитет.[52] Могуће да је Јовановић, током боравка у Америци, користио материјал ове фирме.

У време настанка слике *Женидба цара Душана* Паја Јовановић је живео и радио у Бечу.

---

45 Према подацима од Е. Фојснер; web сајт фирме је у изради.

46 Zayes 1998: 126, Нарочито су били значајни његови шпедитерски послови током I светског рата приликом транспорта изложби у Њујорк.

47 Zayes 1998: 126.

48 Pokanska 2002.

49 Sloggett, Maitheson 1993: 11, прикупљање података о овој фирми је још увек у току.

50 Истраживање у току.

51 Антић 1970: 196. Инв. бр. 566.

52 Katlan 1992: 437; http://www.weberart.com/about/index.html

Женидба цара Душана, носилац

Слепи рам

Платно је затегнуто на слепи рам са покретним угловима и помоћним крстом са две вертикалне пречке. Ширина спољних летви рама је око 10 cm, а унутрашњих око 9,5 cm. Вертикалне пречке су спојене са рамом комбинованим спојем утора са једностраним преклопом и, на доњој страни, спојеви су обележени широким потезима црвене (десни) и зелене боје (леви) ради склапања. Хоризонтална летва се састоји из три дела која су спојена са вертикалним пречкама системом утора, а са спољним оквиром комбинованим спојем утора са једностраним преклопом. Места спојева су, такође, различито обележена.[53] На средини вертикалне пречке са десне стране назире се траг овалног облика, који би могао потицати од печата произвођача. Рам је могао бити купљен код истог снабдевача као и платно или је посебно наручен. / Сл. 5/

Платно је затегнуто на рам клештима за шпановање чији се трагови уочавају по ивицама слепог рама, а причвршћено је ексерима. По ивицама платна постоје и трагови кламфица и рупица од накнадног затезања. Слика је најмање једанпут скидана са рама и поново затезана.

Слепи рам је највероватније оригиналан, али с обзиром да је платно најмање једанпут скидано и поново затезано, поузданије је констатовати да рам свакако потиче из периода настанка слике. Спојеви рама су обележени, али ознаке не потичу из истог периода као обележја унутрашњих спојева: углови су маркирани црном бојом, а боја прелази и преко налепница.[54] Могуће да је рам приликом транспорта слике био расклапан и поново склапан, мада се то са сигурношћу не може тврдити. О начину транспорта ове слике у архивској грађи се ништа не помиње; постоје подаци да је после *Прве Југословенске изложбе* слику *Свадба* (*од прилике 3 метра велика, уоквирена*) у Беч отправио шпедитер Ђ. Мостић, и да се због погрешне адресе слика извесно време налазила на бечкој станици.[55] Податак да је слика уоквирена, може упућивати на

53 Крајеви сваке летве су обележени: крај пречке са десне стране је на споју са рамом обележен зеленом и црвеном бојом, а спој на левом крају једном цртицом црвене; спој средње летвице хоризонтале са вертикалним пречкама је са десне стране обележен са две, а са леве са три црвене цртице, а леви део хоризонтале је на десном споју обележен са четири црвене цртице.

54 Још увек неидентификоване налепнице вероватно потичу са изложби из 1901 и 1908 године. С обзиром да је боја нанета преко налепница, вероватно је рам расклапан и поново спајан 1908 или касније.

55 Архив 1905 – Архивски документ Министарства иностраних дела бр. 993 од 27. јануара 1905, поводом жалбе П. Јовановића да му слика после изложбе није испоручена; на основу документа Министарства иностраних дела бр. 1495 од 9. фебруара 1905, потврђено је да је сликар примио слику.

претпоставку да је слика транспортована пре на раму и уоквирена, него у ролни. Међутим, Јовановић је слике знатно мање величине транспортовао и у ролни, што нам потврђује једно његово писмо: „Височанство, Слику коју сте волели изабрати за Модерну Галерију сам одма сутрадан послао на Атрес Њег. Величанства. Да сам био у Београду, хтео сам слику да разапнем на „Chassis“ и да је урамим тако да би готова на Ваше расположење била.“[56]

Платно

Основне техничке карактеристике

Слика је изведена на ланеном платну, које је светло, сјајно, фино, меко, релативно уједначено ткано. Попречни пресеци влакна су типичног изгледа за лан, а као компаративни материјал коришћена је адекватна литература и колекција снимака направљених под истим условима.[57]

Платно је ткано у панама преплетају (2/2, две нити основе се укрштају са две нити потке).[58] Густина ткања је 20↔ × 17-18 ↕ нити/cm², утврђена директно са полеђине помоћу увећања, као и према макро фотографијама. Вршено је неколико мерења и бројања на различитим местима у дужини од 10 cm, а као најпрецизнија узета је просечна вредност заокружена на цео број. И потка и основа су сличне дебљине од око ¼ mm до ½ mm, правац упредености оба система нити је у Z смеру, а број увоја је око 7/cm. Правац основе се не може поуздано одредити јер не постоји завршна ивица ткања. Међутим, природно је очекивати да је платно сечено да се најекономичније искористи, па је, с обзиром на формат и облик, вероватно да правац основе прати дужу, хоризонталну, страницу рама. И према густини ткања основа би могла бити хоризонтална.

Није познато где је платно купљено. Можда ће се у архивској грађи у будућим истраживањима пронаћи и неки подаци о наруџбинама платна и сликарског материјала, који за сада нису познати. /Сл. 8 и 9/

Основне карактеристике платна *Крунисање цара Душана*: ланено, мекано, светло. Правац основе је непознат (могао би бити хоризонталан

56 Писмо П. Јовановића кнезу Павлу, 23. децембар, 1926; http://www.27mart.com/archive_item.php?archives_id=50&phrase
Податак да је у питању слика *Издајица*, вел. 148 x 100 cm, добијен од Петра Петровића.

57 Harris 1954; Mauersberger 1954; Колекција микроснимака влакана у лабораторији Народног музеја у Београду.

58 Основни преплетаји: платно, кепер и сатен. Платно је најједноставнији преплетај где се једна нит основе укршта са једном нити потке (поједностављено). Панама је преплетај изведен из основног платно преплетаја умножавањем нити и основе и потке и постоје различити типови. У овом случају је најједноставнији тип панама преплетаја где се две нити основе укрштају са две нити потке. Видети Николић 1993: 67-68, 78-79.

уколико основа прати дужу страну, а такође и по густини). Платно је ткано у рипс преплетају, попречни основин рипс са три потке у ребру. Густина ткања је 16↔ × 14 ↕ нити/cm². Потка и основа су дебљине од око 1/3 mm, правац упредености оба система нити је у Z смеру, а број увоја је око 6/ cm.

Кратак преглед понуде платна на тржишту

С обзиром на величину слике *Женидба цара Душана* – 170 × 300 cm као најлогичније порекло платна намеће се претпоставка да је посебно наручено. Међутим, већ се средином XIX века у многим земљама продавало комерцијално припремљено (или само сирово) платно великих ширина. Асортиман је био различит у различитим земљама, а избор је био велики у зависности од састава, преплетаја, тежине, подлоге. Тако да је ово платно могло бити купљено у ролни (на метар), мада се не може сасвим одбацити ни могућност да је купљено већ затегнуто на слепи рам. Како је сликар у то време живео у Бечу платно је могло бити набављено у том граду или неком од ближих центара, без обзира да ли је локалног порекла или потиче из неке од иностраних фирми чији су се производи увелико могли наћи у већим градовима.

Подаци о аустријским или немачким снабдевачима су, тренутно, нешто мањег обима. Осим већ поменутих фирми где се Јовановић снабдевао, бечких *Ебезедер* и *Штат Дизелдорф* и минхенских *Шахинтер и Херман* и *Бруттер,* у тим градовима су радиле и многе друге. Фирма *Шахинтер* (могуће да је то иста фирма као *Шахинтер и Херман*) имала је у понуди 1914. ролне ширине 2.10 а дужине 10 m, као и 15 различитих ширина од 40 до 168 cm, дужине 10 m. Фирма *Ц. Кројл* (*C. Kreul)* је 1880. имала у понуди ланена платна ширине до 225 cm на метар.[59] Фирма *Вајнбертер и комп.* (*Weinberger & Co.)* производила је и продавала припремљена платна, сирова ланена, јуту, у свим величинама, као и тканине за таписерије; *А. Шуцман* (*A. Schutzmann*) је био чувени произвођач сликарског платна и боја, од 1844;[60] *Рихард Вурм* (*Wurm Richard*) је био произвођач платна и сликарског материјала; у Дрездену је радила фирма *Мебертп Аугуста* (*Mebert August*) који је био декоратер и произвођач боја, где се могло набавити платно, а у Штутгарту је постојала фирма *Милер и Комп.* (Müller & Co., J.G.).[61]

Сликарска платна затегнута на слепи рам и припремљена подлогом била су у широкој понуди, а поједине фирме су продавале и велике формате. Једна од њих је *Винзор и Њутн Лтд.* која 1896-97. као *најбоља*

59 Haaf 1987: 15.

60 Слика Ђ. Крстића *Пад Сталаћа* је сликана на Шуцмановом платну.

61 Kinseher 2006: 44-45.

сликарска платна затегнута на најбоље кајловане рамове рекламира 82 стандардна формата, од којих и формате *цела дужина* (238.76 × 147.32 cm) и *бискупска цела дужина* (269.24 × 177.8 cm);[62] преплетаји се не помињу, осим да је за кепер цена већа. Такође се нуде и платна секундарног квалитета у истом обиму, за која се каже да су иностранa али да су код *W&H Ltd.* припремљена подлогом.[63] Ова фирма је још 1863. имала велика платна, величине *историјска* (426.72 × 304.8 cm) и *semi-ditto* (304.8 x 205.74 cm) продавана у платно преплетају без рамова.[64] Мада се не помиње панама преплетај, не значи да такво платно није било у понуди. Пишући о француским платнима, рецимо, Келин примећује да сликарска платна панама преплетаја нису рекламирана комерцијално,[65] а била су у употреби - користили су га Курбе (Courbet), Моне (Monet), а производио га је Ото (Ottoz).[66] С обзиром на сличност преплетаја честе су грешке у њиховом распознавању јер су и панама и рипс преплетај изведени из основног платно преплетаја. Тако и Келин, погрешно, рипс преплетај који је користио Дега (Degas) описује као панама преплетај, али наводи како је то платно комерцијално припремљено што значи да је постојало у продаји као сликарско платно.[67] Такође, фирма *W&H Ltd.* нуди *Roman* платно у рипс преплетају.[68] И преплетаји су се разликовали по цени – најјефтиније је било платно ткано у платно преплетају, затим рипс, па кепер као најскупљи.

Не може се сасвим одбацити могућност да је платно за Јовановићеву слику *Женидба* купљено затегнуто на рам, али је мала вероватноћа. Пре свега формат ове слике није стандардан. Мада су се могле комбиновати различите дужине летви слепих рамова за нестандардне формате, чини се да ниједна од тих димензија није одговарајућа, бар не што се ове компаније тиче. Остале фирме нису имале у понуди тако велика платна на рамовима. *Лефранк* (*Lefranc)* је 1890, на пример, као највеће продавала платно чија је дужа страна била 194 cm.

---

62 Величина *Whole length* - 7 стопа и 10 инча са 4 стопе и 10 инча; *Bishop's whole* – 8 стопа с10 инча са 5 стопа 10 инча.

63 London 1896: 99, 101.

64 London 1863: 116-118. *Historical size* 14 x 10 стопа, *Semi ditto* 10 стопа x 6 стопа и 9 инча; у понуди је било од 10 стандардизованх величина бар четри типа великих формата (преко два метра) облика за портрет. Величине *цела дужина* и *бискупска цела дужина* у преплетајима платно, рипс и кепер су се продавале у две варијанте - већ затегнуте на рамове или исечене и спремне за затезање (јефтинија варијанта).

65 Callen 2000: 44.

66 Callen 2000: 44, Bomford 1990: 144.

67 Callen 2000: 47.

68 Harley 1987: 80, аутор га описује као рипс преплетај; - Callen 2000: 31, ауторка објашњава да је *Roman* јако платно кепер преплетаја, дијагонално, са израженом тканом структуром, позивајући се на W&N каталог из 1908. где се каже да је то платно јаке текстуре и на Бувијеа где је јасно да то није платно преплетај.

Понуда платна у ролни је била далеко већа. Фирма *Винзор и Њутн* је још од 1835. продавала платна припремљена подлогом у ролни чија је уобичајена дужина 6 јарди (548 cm), а ширине су биле различите;[69] 1863. у понуди је било десет различитих ширина,[70] а 1896/97. као најбоља сликарска платна се рекламирају ролне десет ширина у све три врсте преплетаја, затим и додатак – избор од једанаест ширина, од којих две последње шире од 2 метра, као и понуда *историјскої платна* ширине 426.72 × 304.8 cm, у свим варијантама: платно преплетај, кепер, *роман* (рипс), са различитим врстама подлога. У истом каталогу постоји понуда платна другог и трећег квалитета, где се каже да је то инострано платно које је фирма *В&Њ Лтд.* припремила подлогом, ролне од 68.58 до 218.44 cm ширине, као и ширина 309.88 cm која се продавала на метар.[71]

У Француској су платна великих ширина могла бити наручивна из неког од фламанских индустријских центара за производњу ланеног платна.[72] Међутим, и многе француске фирме су продавале ролне великих ширина са или без подлоге: фирма *Лефранк* је 1850. у продаји нудила ролне неограничене дужине, максималне ширине око 140 cm, А. Ото је продавао платна велике ширине без шавова,[73] фирма *Лефранк* је 1896. имала у понуди ролне платна за декоративне слике ширине од 2–8 m неограничене дужине, а неколико других врста платна у ширини од 2–2,60 m; поједине врсте платна су продаване у ролнама ширине 10 × 2 m (памучно), а обично платно са жуто или сиво-тонираном подлогом у ролнама дужине 8, 20 m, а ширине од 2.27 до 4 m.[74]

Бувије (Bouvier) пише да су комерцијално припремљена платна била грубог или финог зрна, која одговарају великим или малим форматима, или различитим стиловима, као и да има платна у *кепер или рипс* преплетају, особене текстуре који *дају изглед таписерије*, као и да се овакви варијетети користе више у иностранству него у Енглеској.[75]

Поједине фирме су рекламирале платна за разне декоративне сврхе као и за имитације таписерија са упутствима за њихово сликање.[76] О карактеристикама платна пише да је подлога подесна за овакаву сврху, да није као слике са глатком и клизавом површином, а ребраста структура

69 Carlyle 2002: 186, 448

70 London 1863: 116. – рекламирано је фино ланено платно припремљено на *супериоран начин* (али и платно означено само као сликарско).

71 London 1896: 98, 101.

72 Callen 2000: 21.

73 Constantin 2001: 57-8.

74 Callen 2000: 21.

75 Callen 2000: 32.

76 Katlan, 359-61. У каталогу фирме *C.S.Samuel & Co.* дата су прецизна практична упутства за сликање имитације таписерије.

платна има зрно као на храпавим сликама; упијањем боје у себе платно се пуни и омогућава сликање док је мокро тако да се добија фина градација боја. Платно се затеже на рам на исти начин као и обично, али без претходног квашења и не превише затегнуто (јер се слика посебним бојама са доста воде).

Платно, за слику *Женидба цара Душана* је, вероватно, купљено у ролни, односно на метар, као платно за декоративне слике. С обзиром да је понуда била велика, на ову претпоставку указује не само зрнаста структура преплетаја, већ и начин припреме платна подлогом, о чему ће касније бити више речено. Свакако да овакав избор платна – које својим карактеристикама и начином обраде треба да подсећа на средњовековне тканине и декоративне композиције, не само да је био свестан избор сликара, већ говори и о његовом познавању сликарске технологије.

Међутим, треба напоменути и да последња истраживања Јовановићевих текстилних носилаца указују на то да зрнаста текстура панама преплетаја није неуобичејена за сликара. Јер, он је увелико сликао на платнима панама преплетаја слике мањих формата - сходно примени и величини, платна су тања, ситнијег зрна, другачијих густина и подлога, које у мањој или већој мери покривају зрно. Колико је то био свестан избор, а колико рутинска употреба доступне врсте платна тешко је рећи у овом тренутку јер су испитивања у току.[77] По карактеристикама издваја се платно слике *Крунисање цара Душана*, мања верзија (инв. бр. 1208), за које се може рећи да је истоветно са платном слике *Женидба.* С обзиром да још нема резултата о испитивању подлога тешко је рећи да ли оба платна потичу из исте ролне и да ли су од истог произвођача.

Слика *Крунисање Душаново* је насликана на специфичном платну *рипс преплетаја*. Рипс преплетај настаје увећавањем везивних тачака платно преплетаја или у правцу основе или у правцу потке[78] (кад једна нит основе прекрива неколико нити потке или обрнуто). Велте (Wehlte) наводи да сликари воле наглашену структуру овог преплетаја.[79] Платно је зрнасто и меко, рељефна структура се доминантно истиче и игра значајну улогу у текстури слике. Рипс преплетај даје посебан корд ефекат (често се тај ефекат може постићи комбинацијом предива различитих дебљина или материјала).[80] Потенциран правац основе производи текстуру која подсећа на *Гобелин* таписерије и таква платна (без обзира на различите сировине) могу се успешно користити за копије таписерија

77 Софија Кајтез – испитивање карактеристика платна слика Паје Јовановића , Милица Стојановић – испитивање подлога.

78 Николић1993: 77.

79 Wehlte 2001: 340.

80 Николић1993: 78, Wehlte 2001: 340. Интересантан је пример *Parement de Narbonne*, XIV век, црно мастило на свили рипс преплетаја - Nash 2000: 82.

без подлоге; фино текстуриране тканине овог типа су познате као рипс.[81] Тканине овог преплетаја су мекше и гипкије[82] у односу на тканине платно преплетаја (под истим осталим условима), дају утисак мање затегнутости платна, и врло сугестивно приближавају декоративну површину која имитира структуру таписерије. Јовановићев избор платна овакве текстуре свакако није случајан, већ брижљиво и наменски простудиран. Ово платно је, по свему судећи, купљено као платно декоративног типа, или је посебно наручено.

Импрегнација

Платно је вероватно туткалисано, али туткало није сасвим затворило поре тканине и, ако је нането, онда је доста порозно. На полеђину су пробили трагови боје, нарочито осликане бордуре, а уочљиви су и трагови квашења платна с полеђине.

Подлога

Подлога је нанета на платно пре сечења и затезања на слепи рам, вероватно је комерцијално припремљена. Беле је боје, изузетно танка, нанета у једном слоју, веома течно, не покрива текстуру платна. На појединим површинама, које су остављене неосликане, делује као да и нема подлоге. С обзиром да је упојна и порозна, може се претпоставити да је посна или полумасна.

Методама које се користе у Народном музеју није било могуће поуздано одредити састав подлоге, као ни везиво. На основу микроскопских испитивања и микрохемијских реакција попречног пресека (веома малог узорка) може се претпоставити да је подлога посна. У реакцији са реагенсом ФИТЦ (флуоросцеин-изотиоцијанат) под UV светлом узорак даје флуоресцентно жуто обојење, што је доказ за присуство протеина, међутим, неопходно је урадити додатне анализе које би то са сигурношћу потврдиле.[83]

Исти је случај и са подлогама обе поменуте слике *Крунисање цара Душана* – за које је коришћена, такође танка, течна подлога и није било могуће са доступних ивица узети довољно узорка за анализе.

---

81 Wehlte 2001: 340.

82 Тканине платно преплетаја су, под једнаким осталим условима, круће од тканина изведених у другим преплетајима, јер се овај преплетај одликује максималном повезаношћу. Са смањењем степена повезаности у преплетају, што је случај и код панаме и код рипса (али и код других преплетаја), тканине су гипкије и имају бољу моћ драпирања. Николић1993: 35.

83 Анализе обавила Милица Стојановић, хемичар Народног музеја у Београду.

Свакако да је овакава врста подлоге – посна, танка и лагана, у функцији саме намене типа платна јер оставља прилично откривене карактеристике ткане структуре материјала међу којима се истиче доминантан и зрнаст преплетај као и мекоћа тканине још више потенцирана начином сликања. Танак слој подлоге је постављен тек толико да врши своју улогу, али да не ремети структуру тканине, а упојност даје могућност да слика својом површинском текстуром одражава карактеристике осликане тканине. Заправо су се поједине технике имитација таписерија и ослањале на то да се тканине без подлоге осликавају мастилима или веома разређеним бојама које делимично упијају саме нити платна, а не подлога.

Цртеж

Јовановић је цртеже са скица копирао и преносио на платна на различите начине: преко координатне мреже, индига и сл. На појединим сликама, као и на *Женидби*, постоје рупице које могу потицати од иглица или рајснадли којима је причвршћиван папир за преношење.[84] /Сл. 10 и 11/

С обзиром на технику сликања, где бојени слој не покрива целу површину, местимично се између потеза може уочити цртеж. Оно што је карактеристично за Јовановића је да често током сликања, преко боје, одређене детаље црта оловком или подвлачи – у појединим случајевима то је последица каснијих преправки, а у другим процес градње слике.

На слици *Женидба* координатна мрежа за преношење није јасно уочена, мада постоји назнака праве линије на средини левог дела слике.[85] То свакако не мора да значи да мрежа не постоји, већ да се из одређених разлога не може уочити примењеном техником снимања или је изведена материјалом који не садржи угљеник и сл. (У том контексту је интересантан и пример цртежа постављеног неком врстом црвене боје који се на обичном светлу назире кроз бојени слој кациге витеза на коњу у првом плану слике, десно, а не види се на IR фотографији). Цртеж је постављен оловком, делимично разређеном бојом, а вероватно и угљеном. Без обзира на то што је овој слици претходила израда скица, као што је за Јовановића уобичајена детаљна припрема, очекивало би се да је цртеж довољно простудиран на скицама и прецизно пренет

84 Пример на слици *Госпођа Хадсон* (инв. бр. 126), рецимо, где постоји неколико рупица на насликној позадини, изнад портрета, од којих је сликар две дискретно обележио црвеном бојом преко већ насликане позадине – што индицира да је Јовановић током сликања поново преносио цртеж портрета у току сликања. Конзерваторска документација, С. Кајтез.

85 Снимање *Iris HD* камером – М. Стојановић и С. Кајтез, снимање *Sony* дигиталним апаратом - С. Кајтез, склапање IR Рефлектограма – мозаика - Александар Цвијетиновић.

на велики формат, без много преправки. У току постављања цртежа, међутим, дошло је до промена појединих делова саме композиције што је и природно за стваралачки сликарски поступак, али говори и о сликаревој техници и начину градње слике. Најбитнија одустајања од првобитне замисли уочавају се на три места: 1 у горњем левом делу слике, испод заставе, а изнад црвено-белог јарбола, испод бојених слојева постоји цртеж нешто другачијих градских зидина са кулама и малим градом, који није изведен, а постоји и на студији *Женидба цара Душана* где је нешто детаљније разрађен; 2 на десној страни слике, првобитно је био постављен још један црвено-бели јарбол, између застава и преко коња, цртеж је видљив и на IR фотографији и на просветљеном снимку, а јарбол постоји и на студији *Женидба цара Душана*, где се за њега држи фигура у првом плану; 3 плашт Душановог коња је најинтересантнији пример, у првобитној варијанти имао је декоративне елементе са мотивима четворолатичног цвета, слично као на композицији *Крунисање Душаново*, а касније је пресликан мотивима орла. /Сл. 12-18/

На слици постоје многобројни пентименти: а) цртеж цареве главе је био постављен нешто више у односу на коначно решење; б) померен је цртеж фигуре дворјанина у доњем десном делу слике, а цртеж лица је пример Јовановићеве изузетне вештине; в) на плашту царевог коња видљив цртеж оловком, померање врха штита доњег грба и врха царевог мача; г) цртеж ноге царичиног коња и алке на уздама, само су неки од примера. На IR фотографијама нема значајнијих података о начину извођења цртежа бордуре и грбова на њој.[86]

У поређењу са студијом *Женидба цара Душана* нема великих одступања када је реч о основној поставци композиције – готово су истоветне сем да скица нема бордуру. Осим наведених поређења постоји разлика у броју фигура (на слици су додате дворске даме у пратњи и јасније дефинисане фигуре на улазу у капију) и у колористичким решењима: контура града (на скици није плава), плашт царевог коња (на скици је окер), одело дворјанина из првог плана и пажа који води царичиног коња, као и оклоп витеза и цара. Хералдички симболи су другачији: на скици су представљени симболи Лотарингије и Хабзбурговаца на плаштевима царевог и витезовог коња (*Венчање Ферија IV Јелисаветом Хабсбуршком*) који су на слици замењени грбовима Србије и Бугарске, као и симбол на застави на уласку у град. /Сл. 19-24/

Међутим, изненађујуће је колико промена постоји на слици *Крунисање цара Душана*, што доказује колико је мукотрпно било рађање ове

86 Бар не употребом овако скромне опреме. У сваком случају, тумачење IR снимака је комплексно и осим од опреме и начина снимања зависи и од врсте употребљеног материјала и начина сликања.

композиције поред изузетно обимних и детаљних припрема. Неколико наведених примера ће послужити као илустрација Јовановићевог стваралачког поступка. На IR фотографијама јасно се уочава координатна мрежа по којој је цртеж пренет, многобројна обележавања и мерења. Многи елементи на слици померани су и мењани, почевши од благих одступања и постављања завршних замисли нешто више или ниже у односу на првобитни цртеж, па до промене положаја или промене идеје. Фигура Угљеше Мрњавчевића је, на пример, цела померена, положај десне руке с мачем је првобитно био замишљен другачије, а цртеж плашта са кружним мотивима је пресликан и насликан једнобојно. Испод књиге је прво нацртан двоглави орао већег формата од саме књиге, који је затим пресликан, и тако даље. Ова тема свакако заслужује посебну студију.

О изменама које је унео у другу верзију ове слике, Јовановић пише: „Стално ме гонила жеља за израдом нове слике без грешке што кваре прву... Прво би исправљена перспектива слике са дужом „Дистанс тачком“ да би смањијо разлику величине предњих и задњих особа.“[87]

Бојени слојеви

Палета боја Паје Јовановића није довољно систематски проучена.

Анализу и стручно мишљење у детерминисању боја са палета сачуваних у Легату Паје Јовановића у Београду дали су Загорка Церовић и Здравко Блажић 1970.[88] Том приликом су идентификоване следеће боје: оловно бела, цинк бела, кадмијум жута, хром жута светла и тамна, кадмијум жути оранж, кадмијум црвена, златни окер, окер, краплак светли и тамни, виолеткобалт тамни, ултрамарин светла, париско плава, хромоксид зелена, зелена светла и тераверте светла, кармин, природна сијена, пуцоланска земља, печена умбра, слонокосно црна.[89] Није познато да ли је идентификација боја одређена на основу анализе узорака или визуелном идентификацијом, али свакако је то палета коју је сликар користио у последњим годинама свог живота.

На основу остатака боја у туби у Легату, евидентно је да је Јовановић користио кармин, коштано црну (или слонокосно црну), као и светли ултрамарин.[90]

---

87 Тошић 1995

88 Антић 1970: 29.

89 Није прецизно јасно на које боје се односи *grunhhele* и *grun vert hell*, као ни *deskrün*, Антић 1970: 29.

90 На основу кратког увида и нечитљивог натписа на тубици тешко је проценити да ли је реч о коштаној (*Beinschwarz*) или слонокосно црној (*Elfenbeinschwarz*), као и која фирма их производи. О осталим тубицама другом приликом, после провере података.

Током 2008. је недеструктивном EDXRF анализом рађено испитивање одређеног броја Јовановићевих слика, а објављени су резултати палете неорганских пигмената слике *Жена у ентеријеру*, из 1942-3, (инв. бр.3645).[91] Испитана палета боја обухвата цинк и оловно белу, пруско плаву, зелену земљу, црвени кадмијум, вермилион, црвени и жути окер.

У сваком случају, питање је колико се Јовановићева палета мењала током година и сазревања и да ли постоје типичне боје за одређена раздобља, каква је генеза његове палете, какве су му биле навике и склоности ка одређеним врстама и типу боја, везивима, материјалима уопште.

Није рађена идентификација пигмената и везива[92] слике *Женидба цара Душана*, а техника слике је до сада описивана као уљана, што показују и карактеристике боје на основу визуелне детерминације: уљане боје су свакако прилично испошћене и наношене су четком. Медијум није анализиран.

Током испитивања слике у области UV спектра, запажена је флуоресценција неколико пигмената. Црвена флуоресценција појединих завршних потеза (примери акцената на неким лицима) могла би потицати од краплака.[93] С обзиром на врсту опреме и услове снимања, непоуздано је правити компарацију са подацима из литературе и потребна су паралелна додатна испитивања. Такође се разликује и неколико врста белих боја (могуће оловно и цинк бела),[94] а то је најјасније уочљиво у десном горњем делу слике: бела позадина је сликана различитим врстама беле или разлике потичу од утицаја других боја или медијума с којима је бела мешана (или су у питању обе солуције).[95] Свакако се истиче неколико јарких белих површина појединих потеза који су мешани са жутом, а та жута се истиче и на шлему витеза у првом плану. Неопходна је анализа пигмената. /Сл. 25 и 26/

Евидентна је употреба и златне боје која је коришћена за бордуру (разликује се више врста јер је бордура бар једном обнављана, а боја је потамнела) и многобројне детаље: царичину круну, поједине декоративне украсе на царевом оделу, разне металне детаље као што су украсне алке са амова, за ефекте на фанфарама, заставама и тако даље. /Сл. 27-29/

---

91 Stojanovic and others 2008: 3, у чланку је слика наведена као *Први бал*.

92 За недеструктивне методе није било техничких могућности, а за узимање узорака боје није било услова с обзиром да је бојени слој компактан и стабилан, без оштећених површина одакле се узорци обично узимају.

93 *Madder lake* – гримизно црвена боја која потиче од броћа, краплак. René de la Rie Feb.1982: 3-5. Од црвених пигмената одређену флуоросеценцију даје и црвени кадмијум, а његова употреба на овој слици значила би да је слика преправљана после 1910. године.

94 Гренберг 1969: 19, 41.

95 René de la Rie Aug.1982: 105. Сличан случај са белом.

Може се претпоставити да је сликано у неколико етапа. У првој варијанти *Свадбе* највероватније је позлата од златних листића била постављена на поља око појединих грбова на бордури (свакако око левог, јер су у доњем слоју пронађени трагови златних листића).[96] Затим су делови слике преправљени и промењени: оштром алатком, можда шпахтлом, уклоњен је и саструган горњи слој боје са плашта Душановог коња, као и са фигуре пажа који води коња. Те површине су глатке, а последица тога је „обријана" боја са врхова зрна платна. Плашт коња је првобитно постављен са четворолатичним мотивима цвета, уместо којих су насликани двоглави орлови. Да ли је промењена и боја плашта остаје да се утврди накнадним анализама. Ове промене су могле настати и у процесу сликања, али и касније, кад су, највероватније, промењени грбови на коњу (можда до 1904, када је слика изложена на *Првој југословенској изложби* као *Женидба цара Душана*). На основу бочног светла се уочава потпуно другачији поступак сликања грбова, који и ликовно и технички одудара од осталих сликаних делова. Свакако да су неопходна и додатна испитивања којима би се ове претпоставке и потврдиле. Промене на грбовима другог турнир коња нису јасно уочљиве, мада постоји разлика у текстури на бочном светлу.[97] После 1913. су промењени грбови орлова на бордури: уместо светле позадине[98] постављена је црвена боја, а уместо орлова са штитом на грудима (са крстом и четири оцила), који су имали кљунове и канџе у другој боји и другачији положај крила, насликани су орлови белом, без штита, грубо и плошно, са златним украсним мотивом изнад глава; могуће да су нешто измењени и грбови на плашту царевог коња, мада се то са сигурношћу не може тврдити.[99] На бочном светлу се уочавају паралелни трагови оштре алатке којом је (можда) боја љуштена. Посматрањем слике у UV области спектра уочавају се многе тамније површине које би могле да означавају накнадне интервенције на слици. С обзиром да слика није лакирана, а свакако је сликано у више фаза, тешко је потпуно поуздано тумачити све те промене под UV. Међутим, како вероватно није коришћено исто везиво, односно медијум (а могуће ни истоветне боје) током делимичне преправке композиције, а како су накнадни слојеви рађени потпуно у маниру и рукопису Јовановићевом и у компарацији

96 Идентификација златног листића са узорка узетог са оштећења грба на левој страни – Милица Стојановић, хемијска лабораторија, Народни музеј, Београд.

97 На више места на слици су уочени паралелни трагови: на местима грбова двоглавих орлова на бордури делује као да трагови потичу од механичког љуштења, стругања, уклањања боје, на плашту царевог турнир коња једна површина са сличним трагом делује као да је настала од притиска. На грбу са лавом на жутом плашту коња, такође постоји сличан сличан траг испод боје.

98 Paris, 1913: PL. 34. Поређења на основу црнобеле репродукције.

99 Да ли је то била промена приликом продаје слике или касније остаје, за сада, отворено питање.

са IR фотографијама може се са великом поузданошћу претпоставити да су аутентичне. Реч је о многим завршним ефектима попут појачаног завршног цртежа које је рађен разређеном бојом, затим мотива двоглавог орла на плашту турнир коња, као и бордуре на истом плашту и др. Веома сличан рукопис је евидентан и на *Крунисању Душановом*.

Сликано је мокро на мокро оштрим четкама, назиру се трагови четкица величине око 1 и 2 cm, као и ширих. За поједине ефекте коришћен је и врх дршке четкице или неки оштар одговарајући предмет за равне линије које су угребане – линије копља застава у десном углу. Не може се поуздано тврдити да је бордура изведена преко шаблона, мада су на појединим обновљеним деловима евидентни трагови типични за шаблон (нарочито у горњем левом делу). /Сл. 30 и 31/

Доминира баршунаст, готово мат ефекат, уљана боја је коришћена испошћена, са слабим медијумом. Поједине партије сликане су веома течном, разређеном бојом, а постоје и површине које су рађене пастуозније и тај ефекат сучељавања површина различите текстуре игра значајну улогу у коначаном доживљају слике. Неке површине су рађене једноставно, плошно, широким потезима и мање су обрађене. Друге су, пак, подсликане основном бојом, а затим је форма сликана помоћу цртица, у гушћим или ређим потезима различитих дужина и дебљина, са мање или више пасте. Беле површине на позадини сликане су веома динамично, краћим, снажним, често раздвојеним потезима, оштром четком са јасним завршним потезом - кружним или равним који оставља рељефни пастуозни траг за собом, формиран подизањем четкице. Површина платна је ту често остављана непокривена, тако да својом текстуром игра посебну и значајну улогу у површинском ефекту слике и даје позадини утисак динамике и прозрачности. Плаве контуре града су вешто исликане краћим потезима и туфовањем четком, користећи игру једва покривних и пастуознијих слојева плаве и у мањој мери ружичасте, изведених у различитим правцима да би се добиле карактеристичне текстуре благе пастуозности, користећи ефекат оптичке мешавине боја, и тако редом.

Сликар је користио симултани контраст и оптичку мешавину боја јасне и светле палете, пуне светлости. Обликовање форме је често поентилистички, у цртицама, тачкицама и дужим и краћим линијама. Мада декоративно и без тешких и тамних тонова у обради волумена, исликавање сваке форме је вешто прилагођено материји коју обрађује, било да су то прозрачни, једва покривени облици драперије кроз коју се провиди цртеж, нешто тежа паста на зидинама или лагано али темељно обрађени инкарнати. Често се различите површине и не додирују контуром или цртежом већ су раздвојене неосликаним платном. Већина површина има у мањој или већој мери изражену структуру платна, осим

поменутих површина плашта коња и одеће пажева где је та структура потпуно глатка као последица стругања површинског слоја боје.

Многи завршни ефекти су изведени високом пастом, нарочито на драперијама - ивичне чипке са богатих рукава пажева, или украсне мрежице на фризурама дворских дама, метални делови опреме, али и местимична пластична игра на равним површинама. Овакви ефекти не ремете утисак који подсећа на осликане средњевековне тканине, чак га на неки начин и смело подвлаче.

Осликана бордура заокружује целу композицију и као подсећање на још један елемент средњовековних таписерија, сликар дискретно имитира превоје и благе преломе платна чиме доприноси утиску слободне или не превише затегнуте тканине.

Изузетно сродна по техници слика *Крунисање цара Душана* се осим бројних наведених сличности и по својој величини и по намени ипак разликује. Није уоквирена бордуром, али израженији и типичнији рипс преплетај платна још више потенцира декоративност и доминантност своје зрнасте структуре. Боја је поснија, плошнија, а мат карактер површине је упадљив. Сликано је монументалније, шире, сходно томе су и детаљи мање разрађени, а многа сликарска решења која је Јовановић остварио на *Крунисању*, разрадио је и са лакоћом применио на *Женидби*.

Анализа материјала и технике слике *Женидба Душанова*, рађена на основу конзерваторских испитивања спроведених у циљу конзерваторско-рестаураторских радова, представљена је као полазна основа за будућа истраживања која ће се сукцесивно допуњавати. Повољнији материјални и побољшање техничких услова пружиће могућност допунских испитивања што ће бити драгоцен допринос не само потпунијем испитивању и разумевању ове слике, већ и целог стваралаштва Павла Јовановића.

Захвалност

Најсрдачније се захваљујем: Петру Петровићу, кустосу Народног музеја у Београду, Јасни Марковић, кустосу Музеја града Београда и Легата П. Јовановића, Аници Медаковић, директору музеја у Вршцу, Милици Стојановић, хемичару и Мирославу Ранковићу рестауратору Народног музеја у Београду, Николи Кусовцу, историчару уметности, Андријани Сајић, библиотекару истраживачу, Њујорк, Ранати Погендорф, рестауратору Дернер Института, Минхен, Елизабет Фојснер, рестауратору Белведере галерије, Беч, Александру Цвјетиновићу, рестауратору из Београда и Ирини Кајтез, студенту.

ЛИТЕРАТУРА:

Антић 1970.

Антић, Р., *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд, 1970.

Архив 1901.

Извештаји и преписка Министарства просвете и привреде Србије са Српском краљевском академијом, Изложбеним одбором и П. Јовановићем, МПС, Ф 11 / 93 / 1901, Архив Србије

Архив 1905.

Извештаји и преписка Министарства иностраних дела и просвете и црквених послова Ср. и Народног музеја у Београду, МПС, Ф 8 / 22 / 1905, Архив Србије

Београд 1904.

Каталог изложених уметничких дела на првој Југословенској Уметничкој изложби у Београду, Електрична „Нова Трговачка Штампарија“, Београд, 1904.

Callen 2000.

Callen, A., *The Art of Impressionism, Painting Technique and the Meaning of Modernity*, London, 2000

Carlyle 2002.

Carlyle, L., *The Artist's Assistant, Oil paint Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with Reference to Selected Eighteenth-century Sources*, Archetype Publications, London 2002.

Constantin 2001.

Constantin, S., *The Barbizon Painters: A Guide to Their Suppliers*, SiC, Vol 46, No1, London, 2001, 49-67.

Динић Ђорђевић 2007.

Динић Ђорђевић, Слађана, *Конзервација и реставрација иконе „Вазнесење Христово“*, аутора Паје Јовановића, Гласник друштва конзерватора Србије, Београд, бр. 3, 2007.

Гренберг 1969.

Гренберг, И.Ю. *Аналитические методы и их вазможности при технико- технологическом изучении произведений живописи*, СООБЩЕНИЯ, 24-25, Москва, 1969.

Haaf 1987.

Haaf, B., *Industriell vorgrundierte Malleinen, Beiträge zur Entwicklungs, Handles, und Materialgeshichte*, Zeitschrift für Kunsttechnologie und konservierung, Jahrgang, heft 2, 1/1987, 15, 24.

Harley 1987.

Harley, R.D., *Artist's Prepared Canvases from Winsor & Newton 1928-1951*, Si C, vol. 32, 1987, 77-85.

http://www.schachinger-muenchen.de/

Harris 1954.

Harris' Handbook of Textile Fibers, ed. by M. Harris, Fifth ed, Textile Book Publisher, Washington 1954.

Katlan 1992.

Katlan, A.W., *American Artists' Materials, vol. 2: A Guide to Stretchers, Panels, Millboards, and Stencil Marks,* Connecticut 1992.

Kinseher 2006.

Kinseher, K., *Paintings are made of Paint: the Exhibition of Painting Techniques in the Munich Glaspalast, 1983*, The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries, Contribution to the Munich Congress 28 Aug-1 Sept 2006, IIC

Кусовац 1987.

Кусовац, Н., *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Каталог Збирке Народног Музеја – Београд, Београд, 1987.

London 1863.

Winsor & Newton's Trade Catalogue, London, 1863.

London 1896.

Winsor & Newton's Trade Catalogue, London, 1896.

Marcussen 2009.

Marcussen, M., "*Chevreul, Michel-Eugène*," Grove Art Online, Oxford Art Online. http://0-www.oxfordartonline.com.library.metmuseum.org/subsciber/article/grove/art/TO16377 (accessed May 13, 2009)

Mauersberger 1954.

Matthews' Textile Fibers, Their Phyisical, Microscopic, and Chemical Properties, Sixth ed, ed. by H. R. Mauersberger, J. Wiley & Sons, New York, Champman & Hall, lim, London, 1954.

Медаковић 1957.

Медаковић, Д., *Паја Јовановић, Сликари и вајари*, Просвета, Издавачко предузеће Србија, Београд, 1957.

Miljković and others, 2009.

Miljković, Lj. and others, *Un secol de pictură Sărbâ. 1850-1950, Capodopere de la Muzeul National din Belgrad*, Bucureşti, 2009.

München 1901.

VIII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901, Offizieller Katalog, Veranstaltet von der Münchener Künstelergenossenscaft im Verien mit der Münchener Secession, 1. Juni – ende Oktober, Erste Auflage Ausgegeben am 1. Juni 1901, München, verlag von Rudolf Mosse.

Nash 2000.

Nash, S., *The Parement de Narbone: Context and Technique, The Fabric of Images, European paintings*, Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, ed. By C. Villers, Archetype Publications, London, 2000.

Николић 1993.

Николић, М. Д., *Структура и пројектовање тканина*, Универзитет у Београду, ТМФ, Београд 1993.

Paris 1913.

L'Art Décoratif aux Salons de 1913, Société des Artistes Français – Société Nationale des Beaux-Arts, Peintures Décoratives, Armand Guérinet, ed, Paris 1913.

Петровић 2009.

Петровић, П., *Паја Јовановић - сликар два века*, Фељтон, Вечерње Новости, Београд, 27.01. 2009.

Петровић, Пантић 2004.

Петровић, П. и Ј. Пантић, *Досије Паја Јовановић, Конзервација и рестаурација слика украдених у Аранђеловцу 2001*, Народни Музеј у Београду, Београд, 2004.

Pokanska 2002.

Pokanska, M., *Canvas stamps, Conservation Distlist*, http://palimpsest.stanford.edu/cdl2002/1218.htm/; *Conservation of Works by Borduas, The artist's Technique and Supplies*, Centre de Conservation, Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, www.ccq.gouv.qc.ca/borduas/restaura.htm/

Renéde la Rie feb.1982.

Renéde la Rie, E., *Fluorescence of Paint and Varnish Layers (I)*, SiC, vol 27, No 1, feb. 1982, 1-7.

Renéde la Rie aug.1982.

Renéde la Rie, E., *Fluorescence of Paint and Varnish Layers (III)*, SiC, vol 27, No 3, aug., 1982, 102-108.

Сабић 1957.

Сабић, Љ., *Сликар Паја Јовановић*, Фељтон, Борба, 1957.

Севдић 1958.

Севдић, Ј., *Чишћење слика Стевана Алексића и Паје Јовановића у Саборној цркви у Новом Саду*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, 2, Нови Сад, 1958, 245-250.

Стевчић 1991.

Стевчић, М., *Реставрација двеју слика Паје Јовановића из Саборної храма Светої Николе у Вршцу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине 16, Нови Сад, 1991, 113-117.

Стевчић 1959.

Стевчић, П., *Паја Јовановић о својој слици Проїлашење Душановоі Законика*, Летопис Матице Српске, књ. 383, св. 3, 1959, 278 – 284.

Stojanovic and others 2008.

Stojanovic, M., and others, *Paja Jovanovic a Painter from Serbia: a Data Base of Pigments*, 9th International on NDT of Art, Jerusalem Israel, 25-30 May 2008.

Томандл 1962.

Томандл, М., *Мој сусрет са Урошем Предићем*, Зборник за друштвене науке Матице Српске, бр. 32-33, Нови Сад, 1962.

Тошић 1995.

Тошић, Д., *Извори о имену и ѿореклу једне слике Паје Јовановића*, Годишњак града Београда, књ. 42, Београд, 1995, 103-122.

Wehlte 2001.

Wehlte, K., *The Materials and Techniques of Painting*, transl. by U. Dix, Kremer, New York, 2001.

Zayas 1998.

Zayas, Marius de, Francis M. Naumann, *How, When, and Why Modern Art Come to New York*, The MIT Press, 1998.

Sofija KAJTEZ

PAVLE PAJA JOVANOVIĆ (1859 - 1957) "THE WEDDING OF THE EMPEROR DUŠAN", NEW FACTS, A REVIEW OF THE MATERIALS AND THE PAINTING PROCEDURE

SUMMARY

The painting by Pavle-Paja Jovanović, The Wedding of the Emperor Dušan, belongs among the few paintings in an opus where the painter digressed in terms of style and technique from his usual procedure: a traditional approach to the composition procedure based on academic realism. The selective conservator's examination that were performed for the conservation of the painting were also an opportunity to analyse the materials and technique.

The Wedding of the Emperor Dušan executed „in the spirit of the old tapestries" bears the closest resemblance to the painting The Coronation of the Emperor Dušan, initially conceived, as the painter said, as a carton for a tapestry. The canvas of both paintings is soft, made of linen, of prominent surface texture (basket and rep weawe special effect) which, with its characteristics and the manner in which it was woven, is reminiscent of medieval fabric and decorative composition. Contributing to this impression is the frugally thin ground, velvet-like, almost muted surface, the light, intense palette and lean colours, as well as a technique in the spirit of pointillism and impressionism, also painted decoratively, without shadows and heavy dark tones. In the course of positioning the draft, done in pencil, charcoal and colour, many changes were made to both Pict.s, alterations and digressions from the initial concept. Changes even came about either in a moment in the process of work or later, in several stages, when the painting was being done. Conceived as The Wedding of a medieval knight or, as it was confirmed on this occasion, The Wedding of Hercog Feri IV to Elizabeth of Hapsburg, the composition was finally changed to The Wedding of the Emperor Dušan. The painted ornamental bordure also contributes to conveying the impression of a tapestry.

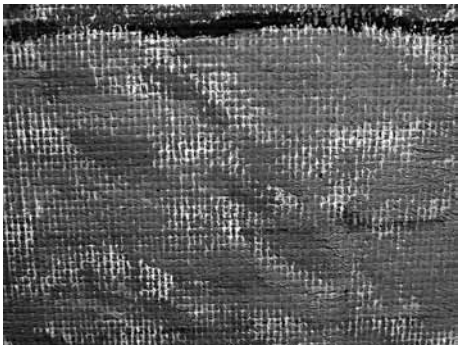
In the context of the analysis and the research work regarding Jovanović's suppliers of painting materials, it was established that during his life the painter bought his materials from Schachinger & Herrmann and A. Brugger from Munich Stadt Düsseldorf, A. Ebeseder and F. Ruzicka from Vienna, Winsor & Newton Lim. from London, F. Weber Co. from Phildelphia, Lucien Lefebvre Foinet from France, which all together contribute to completing the data base and the scientific facts about the materials and the technique of this painter.

Сл.1. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, око 1900, уље на платну, 170 x 300 cm, општи план лица, дифузно светло (фото В. Поповић)

Pict. 1 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, around 1900, oil on canvas, 170 x 300 cm, general plan of faces, diffused light (photo V. Popovic)

Сл. 2. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, студија, уље на платну, 41 x 81,3 cm, приватно власништво, дифузно светло, општи план лица (фото В. Поповић)

Pict. 2 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, study, oil on canvas, 41 x 81.3 cm, private owner, diffused light, general plan of faces (photo V. Popovic)



Сл. 3. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, око 1900, уље на платну, 390 x 500 cm, детаљ лица са израженом текстуром платна, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 3 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, around 1900, oil on canvas 390 x 500 cm, detail of a face with the striking texture of the canvas, diffused light

Сл. 4. П. Јовановић, *Кићење невесте*, детаљ, печат минхенске фирме *Шахингер и Херман*, дифузно светло, (фото С. Кајтез)

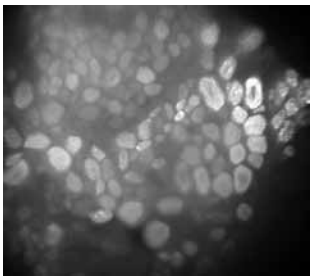
Pict. 4 P. Jovanović, *The Adornment of the Bride*, detail, stamp of the Munich firm Шахингер и Херман, diffused light (Photo S. Kajtez)

Сл. 5. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, уље на платну, општи план полеђине (фото С. Кајтез,)

Pict. 5 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, oil on canvas, general plan of the back (photo S. Kajtez,)

Сл. 6. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ полеђине, 1 cm², панама-преплетај, макрофотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 6 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of the back, 1 cm2, basket weave, macro photography (photo S. Kajtez)

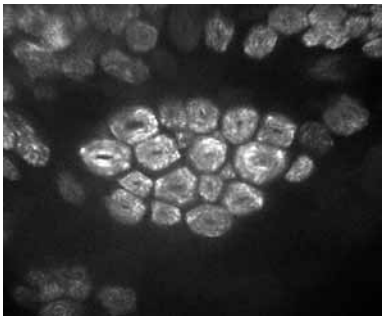


Сл. 7. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, попречни пресек влакна лана, x 360, микрофотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 7 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, cross-section of flax fibre, x 360, micro photography (photo S. Kajtez)

Сл. 8. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, 1 cm², рипс-преплетај, микрофотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 8 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of a face, 1 cm2 rep weave, micro photography (photo S. Kajtez)



Сл. 9. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, попречни пресек влакна лана, x 360, микрофотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 9 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, cross-section of flax fibre, x 360, micro photography (photo S. Kajtez)

Сл. 10. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, уље на платну, IR фотографија, општи план лица (фото С. Кајтез, рефлектограм А. Цвијетиновић)

Pict. 10 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, oil on canvas, IR photography, general plan of faces (photo S. Kajtez, reflectogram A. Cvijetinovic)

Сл. 11. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ цртежа са кулама на градским зидинама испод бојеног слоја, IR фотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 11 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of drawing with towers on the city walls beneath a paint layer, IR photography (photo S. Kajtez)

◀Сл. 12. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура дворјанина, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 12 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of courtier, diffused light (photo S. Kajtez)

Сл. 13. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура дворјанина, IR фотографија, видљив цртеж (фото С. Кајтез) ▶

Pict. 13 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of a courtier, IR photography, visible drawing (photo S. Kajtez)

◀ Сл. 14. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, глава дворјанина, IR фотографија, видљив цртеж оловком, померен у односу на завршни (фото С. Кајтез)

Pict. 14 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a courtier, IR photography, visible drawing in pencil, shifted in relation to the final (photo S. Kajtez)

▶ Сл. 15. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, глава дворјанина, UV флуоресценција, видљив траг непозватог медијума или лака, као и флуоресценција акцената црвене боје (фото С. Кајтез)

Pict. 15 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a courtier, UV fluorescence, visible trace of unknown medium or varnish, as well as fluorescence of the accents in the colour red (photo S. Kajtez)

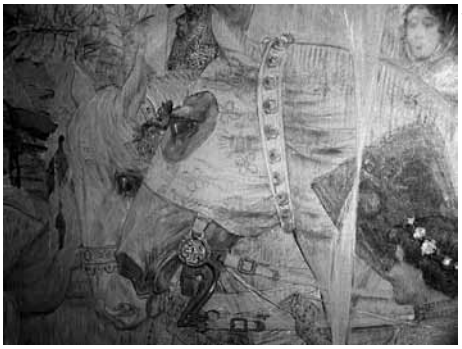
◀ Сл. 16. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, главе коња, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 16 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a horse, diffused light (photo S. Kajtez)

Сл. 17. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, главе коња, UV флуоресценција, видљиве накнадне тамније површине са мотивима орла (фото С. Кајтез)

Pict. 17 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor* Dušan, detail of face, head of a horse, UV fluorescence, visible later darker surfaces with motives of an eagle (photo S. Kajtez)

▶



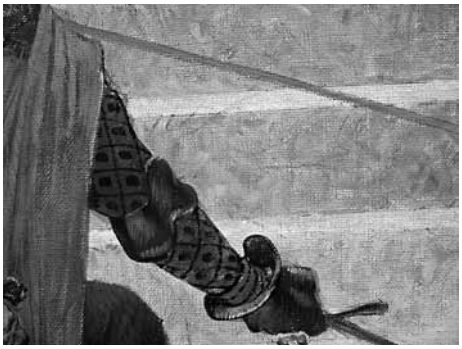
◀ Сл. 18. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, главе коња, IR фотографија, видљив првобитни цртеж мотива цвета испод горњег слоја боје, касније пресликан мотивима орла (фото С. Кајтез)

Pict. 18 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, head of a horse, IR photography, visible initial drawing of the motives of a flower beneath the upper layer of paint, later over-painted with motives of an eagle (photo S. Kajtez)

Сл. 19. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, фигура Угљеше Мрњавчевића, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 19 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of Ugljesa Mrnjavcevic, diffused light (photo S. Kajtez)

▶

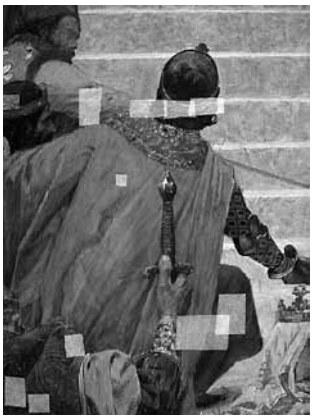


Сл. 20. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, фигура Угљеше Мрњавчевића, IR фотографија, видљив померен цртеж положаја руке испод боје (фото С. Кајтез)

Pict. 20 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, figure of Ugljesa Mrnjavcevic, IR photography, visibly shifted drawing of the position of a hand beneath the colour (photo S. Kajtez)

Сл. 21. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, са групом фигура и фигуром Угљеше Мрњавчевића, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 21 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan,* detail of face, with a group of figures and the figure of Ugljesa Mrnjavcevic, diffused light (S. Kajtez)

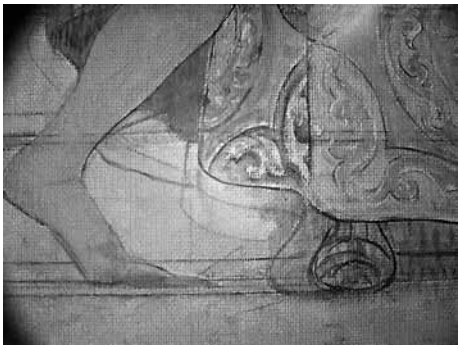


Сл. 22. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, са групом фигура и фигуром Угљеше Мрњавчевића, IR фотографија, видљив померен првобитни цртеж испод боје, као орнаментални мотив на драперији (фото С. Кајтез)

Pict. 22 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, with a group of figures and the figure of Ugljesa Mrnjavcevic, IR photography, visibly shifted initial drawing beneath the colour, such as an ornamental motive on the drapes (photo S. Kajtez)

Сл. 23. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 23 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, diffused light (photo S. Kajtez)



◀ Сл. 24. П. Јовановић, *Крунисање цара Душана*, детаљ лица, IR фотографија, видљив померен цртеж испод боје (фото С. Кајтез)

Pict. 24 P. Jovanović, *The Coronation of the Emperor Dušan*, detail of face, IR photography, visibly shifted drawing beneath the colour (photo S. Kajtez)

Сл. 25. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, горњи десни део са белом позадином (фото С. Кајтез) ▶

Pict. 25 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, upper right section with a white bachground (photo S. Kajtez)

◀ Сл. 26. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, горњи десни део са белом позадином, UV флуоресценција, видљиве површине различите флуоресценције беле боје (фото С. Кајтез)

Pict. 26 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, upper right section with a white background, UV fluorescence, visible surfaces of different fluorescences of white colour (photo S. Kajtez)

◀Сл. 27. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура цара и царице, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 27 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, the figures of the emperor and empress, diffused light ((photo S. Kajtez)

◀ Сл. 28. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, фигура цара и царице, UV флуоресценција, видљиве тамније површине мотива орлова, појачан цртеж и златне боје (фото С. Кајтез)

Pict. 28 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor* Dušan, detail of face, the figures of the emperor and empress, UV fluorescence, visibly darker surfaces of the motive of eagles, intensified drawing and golden colour (photo S. Kajtez)

Сл. 29. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, ▶ детаљ лица, фигура цара и царице, IR фотографија (фото С. Кајтез)

Pict. 29 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, the figures of the emperor and the empress, IR photography (photo S. Kajtez)

◀ Сл. 30. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, детаљ лица, глава дворске даме, дифузно светло (фото С. Кајтез)

Pict. 30 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, the head of a lady-in-waiting, diffused light (photo S. Kajtez)

Сл. 31. П. Јовановић, *Женидба цара Душана*, ▶ детаљ лица, глава дворске даме, бочно светло, видљиви пастуозни акценти боје (фото С. Кајтез)

Pict. 31 P. Jovanović, *The Wedding of the Emperor Dušan*, detail of face, the head of a lady-in-waiting, lateral light, visible *creamy* accents of *colours* (photo S. Kajtez

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Мурат М.
ИД 176385292

Петар ПЕТРОВИЋ
Народни музеј у Београду

ЈЕДНО МАЛО ПОЗНАТО ДЕЛО МАРКА МУРАТА

„АРХИБИСКУП БЕКАДЕЛИ ПРЕДАЈЕ СКОЧИБУХИ МИКЕЛАНЂЕЛОВУ СТАТУУ СВЕТОГ ВЛАХА“

Сажетак: рад се бави анализом једног мало познатог дела Марка Мурата „Архибискуп Бекадели предаје Скочибухи Микеланђелову статуу Светог Влаха“ које је откривено након конзерваторских испитивања у Народном музеју у Београду. Упоредном анализом сликарства Марка Мурата, његовом биографијом и библиографијом са самим делом, дошло се до идентификације двеју насликаних личности које су у директној вези са једним врло важним периодом историје острва Шипан у Далмацији. Истовремено, овим делом се употпуњује и један вид стваралаштва Марка Мурата посвећен значајним личностима из прошлости Дубровника и околине.

Кључне речи: Марко Мурат, διγραφια, острво Шипан, Lodovico Beccadelli, Vice Skočibuha Stjepović, Микеланђело Буонароти, Свети Влахо

Пре извесног времена у атељеу за конзервазију и рестаурацију Народног музеја конзерваторским испитивањем дошло се до занимљивог открића.[1] На светлу дана појавило се мало познато дело, рађено техником уља и пастела на картону, димензија 22,1 × 28,7 cm, на којем су се назирали обриси двеју фигура у пределу. Иза њих су скицуозно исцртане контуре зидина утврђеног града или летњиковца. Након предузетих

1 У питању је била конзерваторска обрада радова на папиру из збирке кнеза Павла која се сада налази у збирци Архива Југославије, Фонд Краљевине Југославије, бр. 74. Конзерваторске радове је обавио 2003. године Зоран Пекић, конзерватор и рестауратор из Народне библиотеке Србије. Овом приликом се срдачно захваљујем господину Пекићу на овом открићу и фотографијама, као и колегиницама, Драгани Ковачић, кустосу Збирке цртежа и графика страних аутора Народног музеја која ми је љубазно указала на ово откриће и Биљани Црвенковић на свесрдној помоћи око података за овај рад Марка Мурата.

конзерваторских мера и комплетног чишћења, појавиле су се врло јасно обе сликане фигуре и предео у позадини. Сигнатура у доњем десном углу исписана грчким писмом могла се несметано ишчитати: Μαρκο Μυρατ/ διαγραφια. Сасвим је јасно било да је у питању рад једног од утемељивача пленеризма и импресионизма у српском и југословенском сликарству с краја XIX века, сликара Марка Мурата (1864-1944).[2] По свој прилици је реч о сликаном предлошку или матрици која је вероватно требала да послужи за израду дела у графичкој техници диаграфији. Поред технике, технологије и конзерваторских радова на самом делу, поставило се, међутим, питање њене теме – ко је су насликане фигуре, у каквом су односу, каква је њихова порука и где се оне заправо налазе? У покушају да одговоримо на постављена питања кренули смо најпре у кратко подсећање на живот и дело Марка Мурата, да бисмо потом прешли на идентификацију приказаних личности.

***

Марко Мурат родио се 30. децембра 1864. године у засеоку Дубрава, у месту Лука на острву Шипану, где је завршио основну школу. Нижу и вишу гимназију је завршио у језуитском семинаријуму (сјеменишту) у Дубровнку где је стекао темељно образовање и васпитање. До одласка на студије сликарства у Минхен Мурат ће безбрижно детињство и рану младост провести на Шипану и у Дубровнику, а касније ће признати да је то био најлепши период његовог живота.[3] Залагањем Муратовог ујака, свештеника Вице Палунка,[4] било му је допуштено да током трогодишњег похађања задарске богословије једном недељно посећује и атеље

2 Основна литература о Марку Мурату: ГОДИШЊАК СКА, XXVIII, 1914-1919, Београд, 1921, 271-282; К. Страјнић, *Марко Мурат*, «Уметнички Преглед», Београд, мај 1939, год. II, бр.5, стр. 129-133; ГОДИШЊАК СКА, LI, Београд 1940, 203-213; Н. Симић, *Марко Мурат*, Летопис Матице српске, Нови Сад, јул-август 1954, год.130, књ.347, св.1-2, стр.73-84; Д. Медаковић, *Марко Мурат*, у: «Српски сликари XVIII-XX века», МАТИЦА СРПСКА, Нови Сад 1968, стр.303-314; В.Ристић, *Марко Мурат (1864-1944)*, Народни музеј Београд, каталог изложбе, Београд 1969; Л.Трифуновић, *Једна неостварена изложба Марка Мурата*, Зборник за ликовне уметности Матице српске бр. 8, Нови Сад 1972, 477-501; Љ. Миљковић, *Лада 1904-1994 поглед у прошлост*, каталог изложбе, Народни музеј Београд, Београд 1995, 56; И.М.Ђорђевић, *Марко Мурат-слике из збирке Велимира Калика*, каталог изложбе, Галерија ЈАДРАН АРТ, Пераст, август 2002; I.Viđen, *Dubrovački slikar i konzervator Marko Murat (1864-1944)*, Godišnjak zaštite spomenika culture Hrvatske br.29/2005-30/2006, Zagreb, 2007, 7-21; *Из мог живота,* Аутобиографија Марка Мурата, приредили А. Мамић-Петровић и П. Петровић, Завод за уџбенике, библиотека „Два столећа“, Београд 2007.

3 „*Љето и светачни дани бијаху у мом дјетињству највећа радост*“ забележио је Мурат у својој аутобиографији „Из мог живота“; такође на једном месту каже и да је Шишан „*најљепше Дубровачко острво, dulccisima Taurus*“ (*Из мог живота*, 2007, 19).

4 Палунко, Вице (1842 – 1921), угледни теолог, помоћни сплитски бискуп и титуларни бискуп подополски. Сакупио је велики број народних српских и хрватских епских песама, према Муратовом сведочењу чак преко 20.000; *Из мог живота*, 2007. 21.

фрањевачког сликара Јосифа Росија у чијем ће атељеу стећи прве поуке из цртања и сликања.[5]

На Академију ликовних уметности у Минхену Мурат се уписао 31. октобра 1887. године.[6] Студије је окончао 1893. композицијом „Цвети у Дубровнику“ која је изведена према основним принципима минхенске школе реалистичког сликарства те је, очекивано, била запажена на редовној годишњој ликовној смотри у познатој изложбеној палати Glaspalaste.[7] Током боравка у баварској престоници упознаје се и са Велимиром Тодоровићем, ванбрачним сином кнеза Михаила, који је у то време живео у Минхену. Као добар познавалац уметности и велики добротвор (оснивач задужбине „Велимиријанум“), Тодоровић је одлучио да помогне Муратово даље школовање и одобрио му је четворогодишњу стипендију. Почетком 1894. године Мурат долази у Београд и бива постављен на место наставника цртања у Првој мушкој гимназији. Исте године приређује и своју прву самосталну изложбу у просторијама Грађанске касине,[8] а 1898. и другу врло запажену и успешну самосталну изложбу у истом простору.[9] Тих година Мурат ће непрестано боравити и радити између Београда и Дубровника.

Улога Марка Мурата у развоју уметничког живота у Београду на прелазу XIX у XX век је несумњиво велика. Био је један од оснивача друштва уметника *Лада*[10] и редовно је излагао на свим изложбама овог друштва, а потом и друштва српских и хрватских уметника «Медулић». Учесник је југословенских уметничких изложби до Првог светског рата, као и секретар «Одбора за организацију уметничких послова у Србији и Југословенству» од 1911-1913. године.[11] Један је од основача Уметничко-занатске школе у Београду и њен дугогодишњи професор на предмету «сликање по природи».[12]

---

5 По сопственом признању, часови проведени у атељеу овог сликара били су толико важни, да је (...) *„ту научио ствари које су му користиле у целоме његовом доцнијем раду“;* Марко Мурат (сликар), ГОДИШЊАК СКА, бр. XXVIII, 272.

6 Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Зборник Народног музеја у Београду II, (Београд 1958/59), 270; Исти, *Минхенска школа и српско сликарство*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002.

7 Illustrirter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunsweken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste, München 1893. (наведено према: Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, 253).

8 Видети у: *Изложбе у Београду 1880-1904*, (приредио М. Коларић), Народни музеј Београд, 1985, 63-64.

9 Исто, 102-107.

10 М. Коларић, *Друштво српских уметника Лада 1904-1974*, Народни музеј Београд (каталог изложбе), Београд 1974; Љ. Миљковић, *Лада 1904-1994*, поглед у прошлост, Народни музеј Београд (каталог изложбе), Београд 1994, 56.

11 ГОДИШЊАК САНУ, LI, 1941-1944, стр. 212.

12 Л.Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и Уметничко занатска школа у Београду (1895-1914)*, Универзитет уметности, Београд, 1978, 189-199.

По окончању Првог светског рата Мурат 1919. поново долази у Београд и учествује у оснивању Удружење ликовних уметника у Београду.[13] Наредне године је био изабран за дописног члана Српске краљевске академије.[14] На предлог министра просвете Краљевине СХС, Љубомира Давидовића, именован је за управника новооснованог «Надлештва за Умјетност и Споменике» у Дубровнику као главни конзерватор уметничко-историјских споменика Дубровника и околине. На том месту ће остати до одласка у пензију у пролеће 1932. године.[15] Управо овај период Муратовог живота и рада, од 1921. до 1932. је занимљив за овај рад, јер се поклапа са временом настанка дела о којем је овде реч.

***

Већ по самом доласку на место управника Мурат је за врло кратко време доставио Министарству свој предлог „Закона за музеје и старине".[16] Тај предлог никада није био усвојен нити решен, мада је најближи био решењу 1931. када је био изнет пред скупштину на разматрање, али без успеха.[17] Видно заморен бројним покушајима да бригу за очувањем споменичког наслеђа и уметничке баштине Дубровника потпуно стави у правилне законске оквире, као и притиснут годинама и нарушеним здрављем, Мурат одлучује да управу над „Надлештвом" пренесе на млађег и енергичнијег Косту Страјнића.[18]

Иако је током тринаест година свог мандата на месту главног конзерватора за Дубровник и околину био у приличној мери обузет административним, бирократским и сличним пословима који су га често одвлачили од сликарства и уметности, Мурат је ипак стизао да оствари известан број дела која у формалном смислу битно не одступају од његове деценијама раније утемељене сликарке поетике. Иначе,

---

13 У чланство Удружења ликовних уметника у Београду примљен је акламацијом на 7. седници, 3. јануара 1920. године; видети у: Љ. Никић, *Удружење ликовних уметника у Београду 1919*, каталог изложбе, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1969.

14 16. фебруара 1920. изабран је за дописног, а 16. фебурара 1940. за редовног или правог члана Српске краљевске академије. Приступном беседом „О сликарству Дубровника" Мурат је проглашен за академика марта 1941. године. Беседа, међутим, до данас није штампана.

15 Муратов конзерваторски рад у Дубровнику у новије време најисцрпније је обрадио Иван Виђен у свом раду: *Dubovački slikar i konzervator Marko Murat (1864-1944)* , Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske br.29/2005-30/2006, Zagreb, 2007, str. 7- 21.

16 ГОДИШЊАК САНУ, LI, 1941-1944, 205.

17 *Zaštita spomenika kulture u Jugoslaviji*, Odbor za prosvjetu saveznog vjeća Savezne narodne skupštine, Beograd 1961, 15.; наведено према: Viđen I., *Dubrovački slikar i konzervator Marko Murat*, 16.

18 О Страјнићу као конзерватору дубровачких старина опширније у: I.Viđen, Kosta Strajnić: *Dubrovnik bez maske* i polemika s Vinkom Brajevićem o čuvanju dalmatinske arhitekture, K-R Centar i Hrvatsko restauratorsko društvo, Zagreb, 2007.

у сагледавању развоја његове сликарске поетике битно се издвајају три етапе или фазе.[19] Прва је у целини пленеристичка и обухвата период школовања и већину дубровачких и београдских година до 1914. године. Друга је послератна и у њој се мења како тематски репертоар тако и палета која постаје чвршћа и затворенија са жељом да се у дела унесе више душевног, мистичног, понекад и меланхоличног. Трећа фаза, која обухвата период од средине тридесетих година XX века до краја живота, окарактерисана је као најзначајнија, у којој је све дисциплиновано, у реду и хармонији, а слика се узима као самосвојан ликовни организам „... који има своје законе, логику и архитектонску конструкцију".[20] Цртеж је упрошћен и више се истичу бојене масе но детаљи, композиција постаје прегледнија, једноставнија у поставци, уз далеко смелије и широке сликарске потезе.

У средишту Муратове сликарске поетике током друге и посебно треће стваралачке фазе, неизоставно је био град Дубровник чију је сунцем окупану лепоту Мурат носио у себи још од дечачких дана. Дубровнику ће, између осталог, посветити и један циклус својих пејзажа који је назвао Orae Ragusinae,[21] али и један број дела која су за тему имала личности и догађаје из славне дубровачке прошлости. Подсећања ради Мурат је још на Светској изложби у Паризу 1900. године наступио са својом познатом сликом великих размера „Долазак цара Душана у Дубровник" која је тада примљена са похвалама и награђена сребрном медаљом.[22] Упоредо је портретисао виђеније Дубровчане тог времена и сликао знамените личности из културне и друштвене историје како Дубровника тако и родног Шипана.[23]

Када се све поменуто узме у обзир сасвим је јасно што су се у тематском репертоару његових дела нашле познате личности из ближе и даље историје Дубровачке републике. Међу њима је на првом месту чувена дубровачка заштитница уметности и културе, образована и свестрана *Цвјета Зузорић*. Познато је неколико сачуваних цртежа и скица као припрема за слику коју је Мурат извео на захтев Друштва

19 Поделу је изнео Коста Страјнић у свом тексту "Марко Мурат – сликар дубровачких лирских пејзажа и сугестивних религиозних композиција", Уметнички преглед 5, Београд 1939, 133.

20 *Исто*.

21 ГОДИШЊАК СКА, бр. XXVIII, 281.

22 О томе више у: *Архив Србије*, Министарство народне привреде и трговине - Министарство Просвете, бр. II, р 79-1902; ГОДИШЊАК СКА, 1914-1919, 277; *Из мог живота*, 2007, 120-121.

23 У то време Мурат је био и потпредседик Дубровачког ученог друштва „Свети Влахо" које је окупљало угледне интелектуалце, а многи су били Муратови блиски пријатељи попут књижевника и археолога Вида Вулетића-Вукасовића, историчара књижевности Алберта Халера, историчара Јорја Тадића, етнографа Лине Богдан-Бијелић и др. (в:Viđen, I., *Dubrovački slikar i konzervator Marko Murat*, 18-19).

пријатеља уметнсти „Цвијета Зузорић“ у Београду, поводом отварања уметничког павиљона Друштва на Калемегдану 1929. године.[24] Током исте, треће деценије Мурат је насликао *Руђера Бошковића* за свечану салу зграде Универзитета у Београду, где се она и данас налази, као и слику *Живо Гундулић над Дубровником* која се налазила у власништу Олге Смедеревац у Панчеву.[25] У ред ових композиција долази и неколико скица које приказују заштитника града Дубровника светог Влаха који бди или благосиља град и његове мештане и прожети су углавном алегоријским и симболичким значењима.[26] Њих је сликао у више наврата, углавном током треће и четврте деценије XX века.

Када је реч о Св. Влаху као заштитнику Дубровника и светитељу коме је Мурат у свом раду дао посебан значај, врло је важно поменути и рад који се у литератури помиње као „Архибискуп Бекадели и Вице Скочибуха“[27] или „Надбискуп Бекадели предаје Скочибухи Микеланђелову статуу Св. Влаха.“[28] Оба назива директно упућују управо на дело са почетка ових редова, тачније сâм аутор нам открива да је то слика „Архибискуп Бекадели и Вице Скочибуха“ рађена у (...) „*диаграфији, нарочитом техничком поступку М.М-а*(...)“,[29] што се између осталог јасно чита у сигнатури након конзерваторске интервенције. Ако смо на тај начин сазнали имена двојице људи са слике, наслутили да један од њих држи у руци скулптуру светитеља, патрона светог Влаха, онда се из другог, рекли бисмо потпунијег наслова (а нема разлога да у његову тачност не поверујемо јер га је изнео Муратов блиски сарадник и пријатељ Коста Страјнић), коначно сазнаје у каквом су односу две личности са слике и сазнаје се аутор скулптуре, односно макете за споменик светом Влаху.

Архибискуп Лодовико Бекадели (1501-1572) је вишеструко занимљива личност историје католичке цркве средине XVI века.[30] Једним периодом свог службовања је био везан за Дубровник и острво Шипан на којем је

24 Неколико цртежа се налази у Збирци цртежа и графика југословенских аутора Народног музеја, док се слика коју је Мурат урадио 1929. и поклонио Друштву „Цвијета Зузорић“ налази данас у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ на Калемегдану.

25 Д. Медаковић, *Из преписке Марка Мурата*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XXXVII, св. 3-4, Филолошки факултет Београд, 1971, 339-348 (са репродукцијом); В. Ристић, *Марко Мурат*, каталог изложбе, Народни музеј Крушевац, Крушевац 1976.

26 Иако постоје сачуване скице св. Влаха у неколико верзија и варијанти, у збирци цртежа у Народном музеју у Београду, до данас није познато да ли је уметник извео и слику у духу његових дела о Цвијети Зузорић или Руђеру Бошковићу.

27 ГОДИШЊАК САНУ, LI, 1941-1944, 209.

28 Страјнић, 1939, 133.

29 ГОДИШЊАК САНУ, LI, 1941-1944, 209.

30 О Бекаделију његовом животу и деловању опширније у: Ž. Muljačić, *Novi podaci o dubrovačkom nadbiskupu Lukoviku Beccadelliju*, Anali Dubrovnik, 39 (2001), 217-260.

стигао подићи палату или летњиковац.[31] Као врло учен достојанственик католичке цркве, утицајан у високим црквеним круговима и са добрим контактима како међу свештенством тако и међу књижевницима и уметницима, Бекадели је током службовања у Дубровнику (1555-1561) донео и нешто од тековина италијанске ренесансне културе и уметности. Одржавао је контакте са многим теолозима, хуманистима, песницима и уметницима, између осталог и са једним од највећих уметника ренесансе Микеланђелом Буонаротијем. Успомену на своје пријатеље, међу којима је био и тада времешни Микеланђело са којим је Бекадели размењивао сонете, сачувао је на фресци већег формата која је некада у пуном сјају красила салон надбискуповог летњиковца на Шипану.[32] Као аутор ових сликаних зидних целина у надбискуповом летњиковцу помиње се италијански сликар XVI века Брокардо Пелегрини (P. Brocardo)[33] који је у летњиковцу насликао и портрете неколико Бекаделијевих пријатеља (између остаог и Микеланђела).

Када се узму у обзир изнете чињенице, онда није ни мало случајно да се поред тако значајне личности на слици Марка Мурата нађе и друга значајна личност која је пореклом управо са истог острва, поморски капетан и трговац Вице Скочибуха Стјеповић (1534 – 1588).[34] Вице Скочибуха је један од најзначајнијих трговаца, морепловаца и градитеља како у историји острва Шипан тако и самог Дубровника. Пореклом из шипанске бродовласничко-трговачке породице Стјеповић, Вице Скочибуха је већ са двадесет и пет година преузео породичне послове поморске трговине и временом израстао у једног од најимућнијих житеља у читавој далматинској области. Стечени и великим радом увећани капитал је по узору на ондашње италијанско грађанство улагао у изградњу палата и њихово опремање.[35] Већ као младић са двадесет и седам година започео је градњу свог летњиковца у месту Суђурађ на Шипану.[36] Летњиковац је грађен у неколико фаза, с тим да су главни

31 Ž.Muljačić, *op.cit*., 237 и даље.

32 Ibid, 220, 252. Према усменом казивању колеге И. Вијена од поменуте фреске данас су сачувани само фрагменти.

33 О Брокардију видети у: K. Prijatelj, *Za biografiju Pellegrina Brocarda, slikara nadbiskupa Ludovica Beccadelija,* Radovi Instituta za povjest umjetnosti 8, Zagreb,1984, str. 89-93; T.Trška, *Predlošci Peri na del Vage za „Palu sv. Mateja evanđelista" Pellegrina Brocar da*, Radovi Instituta povijesti umjetosti 31. Zagreb, 2007, str. 81–90.

34 Ј.Тадић, *Дубровачки портрети*, I, Спрска књижевна задруга, Коло XLIV, Књ. 305, Београд, 1948, 207, 217, 233.

35 О једној од Скочибухиних палати у Дубровнику видети у: N. Grujić, *Letnjikovac Vice Stjepovića-Skočibuhe kod Tri crkve u Dubrovniku - Iskodište arhitektonskog tipa*, Radovi Instituta za povjest umjetnosti 12-13, Zagreb 1988/89, 215-229; О породици шипанских трговаца и морепловаца Стјеповић-Скочибуха као и о самом летњиковцу у Суђурђу видети још и на: www.dentalcentarmarusic.com

36 О Скочибухином летњиковцу и његовом изгледу писао је већ у време када је он био изграђен свештеник Серафино Раци који је Скочибуху и лично познавао. Serafino Razzi,

објекти подигнути већ до краја 1563, а остали у следећим годинама све до његове смрти. Комплекс је подразумевао саму кућу са донжон-кулом, вртом около и утврђеним зидинама. Унутар њих су били објекти попут млина, цистерне, спремишта, павиљона на тераси, моста и утврђеног улаза. Посебуну пажњу Скчибуха је посветио унутрашњем уређењу своје виле где и данас постоји нешто од очуваног инвентара намештаја, штуко-декорације, зидних умиваоника, камених клупа и сл. По свему, летњиковац је у целини одражавао дух његовог творитеља, како по отмености и удобности тако и по складности и одмерености.[37]

Питање које се након свега реченог само по себи намеће јесте да ли је могуће да се су двојица значајних личности у развоју ренесансне културе XVI века у Далмацији као што су Бекадели и Скочибуха могла уопште срести? Ништа мање важно је и питање саме уметникове идеје или визије сусрета двојице значајних личности из дубровачке историје - да ли је то покушај реконструкције извесне ктиторске слике која је можда постојала или плод уметникове визије једног усменог предања или традиције која се вековима приповедала и на Шипану.

Бекадели и Скочибуха јесу били савременици и чињеница је да је млади Скочибуха започео изградњу свог летњиковца у време када је високи римокатолички достојанственик још увек са службом био у Дубровнику. Дакле, може се претпоставити да су знали један за другог, чак и да је римокатолички достојанственик, поводом изградње велелепног летњиковца, имао неких контаката са властелином око поруџбине скулптуре светог Влаха. С друге стране, у време када је Бекадели боравио на Шипану Вице Скочибуха је био младић од неких двадесет до двадесет и пет година, али је на Муратовом делу он приказан као старији човек дуге седе браде који образованог надбискупа прима испред свог летњиковца у Суђурђу. Чак и да је Бекадели у годинама пред смрт могао посетити Шипан и сусрести се са Скочибухом, разлике у годинама би сасвим сигурно биле такве да би архибискуп изгледао старије од угледног и имућног трговачког морепловца који је пуне три деценије био млађи од Бекаделија. Вероватно се Мурат у приказивању Скочибухе послужио неким старијим делом, портретом или другом ликовном представом његовог лика и као такву је прилагодио својој идеји. Оно што је такође на овој слици занимљиво јесте скулптура светог Влаха која се у називу приписује управо Бекаделијевом пријатељу Микеланђелу. Даља истраживања у том правцу би могла да потврде историјску оправданост претпоставке да је велики Микеланђело имао

La Storia di Ragusa, Ragusa, 1903. (прештампано)

37 Мурат на једном месту у својој аутобиографији и наводи шта је све остало сачувано од Скочибухиног летњиковца; в: *Из мої живота*, 2007, 18-19.

неке везе са Дубровачком републиком, односно да је посредовањем утицајног Бекаделија вероватно требало да изради скулптуру патрона града. Да ли је до тога уопште и дошло, за сада остаје непознато.

Општи утисак о тек откривеном делу Марка Мурата „Архибискуп Бекадели предаје Скочибухи Микеланђелову статуу Свегог Влаха“ упућује нас у први мах на однос уметника према уметничком наслеђу народа којем је припадао. Тај однос је посебно добио на снази у време када се Мурат интензивно бавио проучавањем и заштитом дубровачких старина на месту главног конзерватора. Чак и да је сâм Мурат читав догађај сусрета Бекаделија и Скочибухе сликарски „инсценирао“ у једном романтично-историчарском заносу, прожео га идеалом највише складности коме је као човек и уметник стремио, онда би та визија могла да се схвати као порука његовим савременицима и потоњим генерацијама да баштине и чувају духовно и споменичко наслеђе онако како је Мурат „видео“ да то чине Бекадели и Скочибуха. Мишљења смо да су на овом Муратовом делу на особен начин дошли до изражаја уметниково богато искуство, велико знање и нескривена љубав према дубровачким старинама и стога би оно, као такво, требало да буде незаобилазно за свако даље проучавање и разумевање његовог живота и стваралаштва.

Petar PETROVIĆ

A LITTLE-KNOWN PAINTING BY MARKO MURAT

«ARCHIBISHOP BECADELLI HANDS OVER THE STATUE OF SAINT BLAISE BY MICHELANGELO TO SKOCHIBUH»

SUMMARY

Marko Murat(1864 – 1944) is one of the most important representatives of plein-airism in Serbian and Yugoslav painting from the end of the 19th and the beginning of the 20th century. He was one of the founders of the *Lada* artists' association and of the «Medulić» Association of Serbian and Croatian Artists. He took part in Yugoslav art exhibitions that were held up to World War I. Marko Murat was also the secretary of the «Committee for the arrangement of artistic affairs of Serbia and Yugoslavism». He was one of the founders of the Arts and Crafts School in Belgrade and its teacher for many years. From 1921 to 1932 he worked as the chief conservator of the artistic and historical monuments in Dubrovnik and its neighbourhood. It was in this period that he created a series of artworks, the theme of which dealt with prominent personalities from the past of the Dubrovnik Republic.

Marko Murat's little-known painting «Archibishop Bekadelli hands over the statue of Saint Blaise by Michelangelo to Skochibuh» has been beyond the reach of experts for a long time. It was recently discovered after tests by the conservators in the National Museum in Belgrade.

The painting depicts the 16th century papal envoy, Lodovico Becadelli, and the renowned sea navigator and builder from the island of Šipan, Vice Skochibuh-Stjepović, in the act of the papal envoy presenting the statue of Saint Blaise, the patron of Dubrovnik, to Skochibuh. The contours of Skochibuh's summer house in the village of Sudjuradj, on the island of Šipan, can be seen in the background of the painting.

Becadelli and Skochibuh were contemporaries, and Skochibuh had started building his summer house at the time while this high-ranking Roman Catholic dignitary was still serving in Dubrovnik. Although there was a vast difference in age, when painting Skochibuh, Murat used an earlier artwork, a portrait or some other painting of Skochibuh's face and adapted it to his idea. The artist's idea or vision could be interpreted as a message to his contemporaries and future generations to preserve their spiritual and monumental heritage in such a way as the artist himself demonstrated using the example of Becadelli and Skochibuh. In this work, Marko Murat fully expressed his great experience and knowledge as an artist, and his unconcealed love of Dubrovnik's old monuments, therefore, this painting is more than essential for any further study and understanding of his life and work.

Сл. 1. Марко Мурат, *Архибискуп Бекадели предаје Скочибухи Микеланђелову статуу Светог Влаха*, Архив Југославије, Фонд Краљевине Југославије бр. 74, стање након конзервације

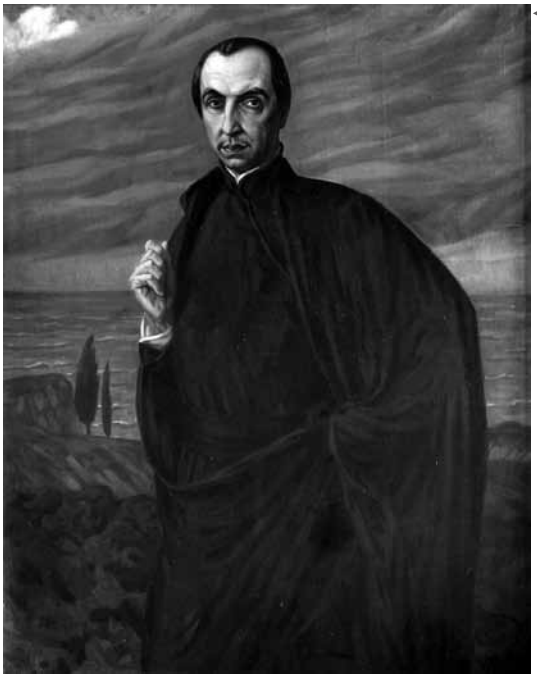
Pic. 1 Marko Murat, *Archibishop Becadelli Hands over the statue of Saint Blaise by Michelangelo to Skochibuh*, Archive of Yugoslavia, Collection of the Kingdom of Yugoslavia No. 74, condition after conservation

Сл. 2. Детаљ слике са потписом уметника

Pic. 2 Detail of the painting with the artist's signature

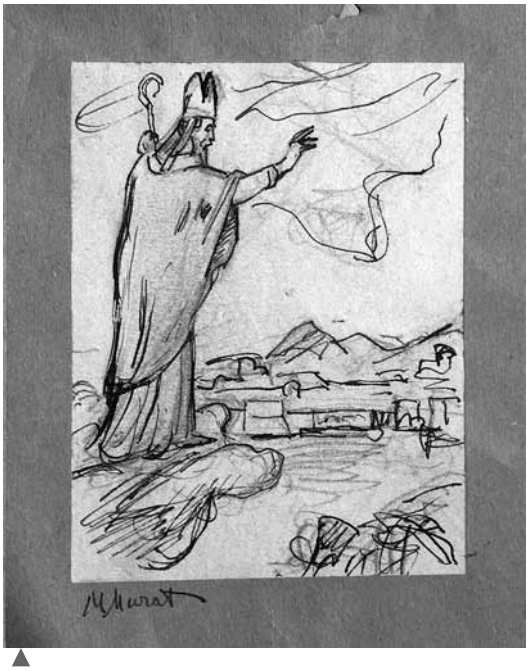
Сл. 3. Марко Мурат, *Цвијета Зузорић*, Народни музеј у Београду (инв.гр. 316

Pic. 3 Marko Murat, *Cvijeta Zuzorić*, National Museum in Belgrade (Inventory of Prints 316)



◀ Сл. 4. Марко Мурат, *Руђер Бошковић*, Ректорат Универзитета у Београду

Pic. 4 Marko Murat, *Ruđer Boškovic*, Rectorate of the University in Belgrade

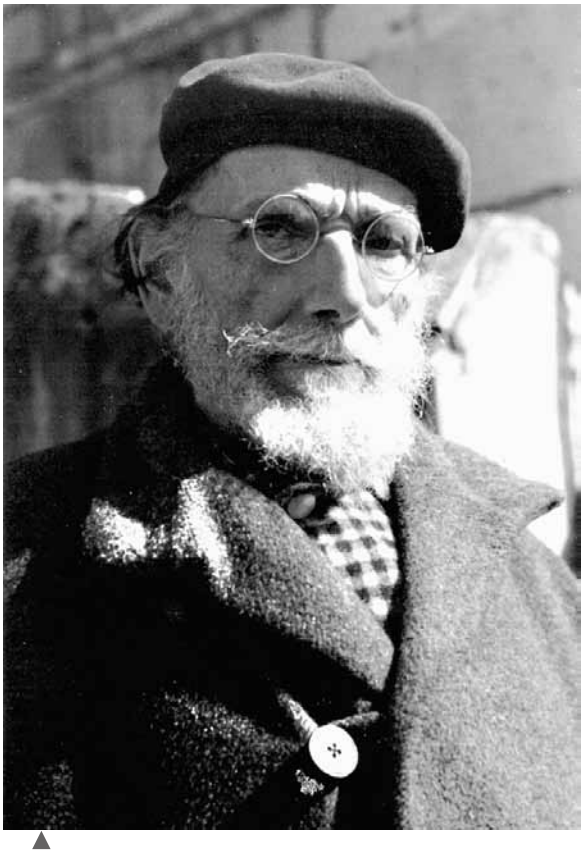


▲ Сл. 5. Марко Мурат, *Свети Валхо над Дубровником*, Народни музеј у Београду (инв.гр. 449)

Pic. 5 Marko Murat, *St. Blaise over Dubrovnik*, National Museum in Belgrade (Inventory of Prints 449)

Сл. 6. *Летњиковац Скочибухе у Суђурђу на острву Шипан*, разгледница између два рата, приватно власништво

Pic. 6 *Skochibuh's Summer-house in Suđurđa, on the island of Šipan,* postcard between the two world wars, private owner



Сл. 7. *Марко Мурат*, фотографија из 1940. године, приватно власништво

Pic. 7 *Marko Murat*, Photograph from 1940, private owner

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Кутлик К. (044)

ИД 176386316

Ива ПАШТРНАКОВА

Педагошки факултет Универзитета кметског у Братислави

ПИСМА КУТЛИКОВИХ УЧЕНИКА И ДРУЖИНА ПРИЈАТЕЉА УМЕТНОСТИ

Сажетак: Студија представља писма ученика Кирила Кутлика (Cyril Kutlík, 1869 – 1900), оснивача *Српске цртачке и сликарске школе* у Београду (1895), из власништва Архива ликовне уметности Словачке народне галерије. На основу истих ауторка открива могуће одговоре на неколико до сада неразрешених питања о односима учитеља сликара Кирила Кутлика са његовим ученицима, представницима прве генерације српског модерног сликарства као су били Милан Миловановић (1876 – 1946), Коста Миличевић (1877 – 1920), Драгомир Глишић (1872 – 1950), Боривоје Стевановић (1878 – 1976) или мање познати али даровити сликар-монах Рафаило Момчиловић (1875 – 1941). Неочекивано, са међусобним односима поменутих лица везује се такође активност око оснивања *Дружине пријатеља уметности* у Београду (1898), чији иницијатори су били Кирил Кутлик и професор *Велике школе* Светозар Зорић (1854 – 1931). Сврху и циљеве тог планираног подржавајућег друштва ауторка представља на основу сачуваних правила-статута, записника и списка присутних на другој седници друштва. Можемо да прочитамо такође разлог зашто је Кутлик сâм од идеје друштва одустао и који је забележио у писму Момчиловићу. После наведених нових сазнања надаље није могуће говорити о новој културној активности, којом је дружина требало да постане, као о неуспешној већ само као о запостављеној.

Кључне речи: Кирил Кутлик, Кутликови ученици, Српска цртачка и сликарска школа, Дружина пријатеља уметности, Светозар Зорић, српско сликарство, крај 19. – почетак 20. века

> *„Рафаил мој ђак (јеромонах) отишао је на академију у Москви а Миличевић у Праг; обојица су ми већ писала и били су тамо веома добро примљени.* [...] *Фотографију у прилогу – примите љубазно као скроман поклон за свечаност. Мало је то али је од срца и има, надам се, некаквог смисла.“*[1]

1 Кирил Кутлик у писму своме оцу, 7. 11. 1898, Београд, AVU SNG, инв. бр. 650/1996. Фотографију са троје ученика поклонио је Кутлик оцу за рођендан.

Са заоставштином сликара Кирила Кутлика (1869 – 1900) стигло је у Словачку, осим програма и плошних предложака[2] *Српске цртачке и сликарске школе* (основане у Београду 1895. године), и неколико других вредних докумената. Док се већина Кутликових сликарских радова и цртежа налази углавном код наследника породице Кутлик и других приватних власника у Словачкој и Чешкој, архивски део Кутликове заоставштине чува данас Архив ликовне уметности Словачке народне галерије у Братислави (даље у тексту као AVU SNG),[3] а сачињавају га породична кореспонденција, документација за Кутликове приватне поруџбине, свеске са тематским забелешкама за планиране радове, дневници итд. Овде се налази и доста обиман део школске документације као што су школске тисканице, Кутликови рукописи – копије одаслатих молби министарствима, затим оригинали примљених писама, финансијски дневници, концепти најава за штампу итд. Докумената директно везаних за Кутликове ученике – касније познате српске уметнике као што су Коста Миличевић, Милан Миловановић, Надежда Петровић, Боривоје Стевановић, Драгомир Глишић, Бранко Поповић, Љубомир Ивановић, Наталија Цветковић, Анђелија Лазаревић или даровити монах-сликар Рафаило Момчиловић – има овде у скромнијем обиму. Међу пријавама ђака истиче се пријава Надежде Петровић, а школска легитимација Љубомира Ивановића (Сл. бр. 1) сачувала се у заоставштини, изгледа, само игром случаја – њу ученик вероватно није ни добио. У овом тексту желим да скренем пажњу на неколико повезаних проблема. Писма Кутликових ученика одсликавају – као у огледалу – облик односа између ђака и учитеља. С друге стране, садржина ових писама открива поједине нове детаље и нуди одговоре на неколико до данас делимично разрешених питања о овом односу. Изненадно се за Кутликове ђаке везује и друга његова активност – иницијатива за оснивање *Дружине пријатеља уметности* у Београду 1898. године. Овом друштву није била посвећивана пажња од стране српских историчара уметности зато што се оснивање друштва десило после релативно кратког периода. Одговор зашто се то десило и какве је намере и циљеве имало ово друштво нудим даље у тексту на основу архивских докумената.

2 Паштрнакова 2007: 107-128. О Кутликовим активностима погледати такође од најновијих текстова: Паштрнакова 2005: 135-170; Паштрнакова 2009: 73-97; Вучинић 2008: 56 К. стр.

3 Словачка народна галерија Братислава, Архив ликовне уметности, Лични фонд Кирила Кутлика, инв. бр. 650/1996 (Slovenská národná galéria Bratislava, Archív výtvarného umenia, Osobný fond Cyrila Kutlíka, inv. č. 650/1996.)

Писма Милана Миловановића

Један од првих огласа о отварању *Српске цртачке и сликарске школе* изашао је у *Трговинском гласнику* дана 23. 7. 1895. године. Кутлик је уписао Милана Миловановића у свеску са пријављеним ученицима као седмог по реду уз датум 24. 7. (прва имена имају поред себе датирање још 13. 7!) У AVU SNG налазе се четири писма Милана Миловановића (1876 – 1946) и изненађује то што је најраније датирано још пре званичног почетка рада школе 5. септембра и писано је 11. 8. 1895. године. Иза свог имена Милан је написао скраћеницу *гимназијалац,* али је недељу дана касније, у другом писму, додао је већ *студент сликарства*. Ова два писма изненадно представљају Милана као пропагатора сликарске школе у Крушевцу када пише (18. 8. 1895): *„трудићу се да вам што више ученика пријавим“* и интересује се *„колико до сада има ваших ученика сталних који ће вољно*[?] *томе послу одати се“*. Осим тога директно обавештава Кутлика нека упише извесног Драгољуба / Драгомира Бајшевића, што је Кутлик и урадио али изгледа да исти школу није похађао пошто га нема у годишњим извештајима. Из Крушевца је, осим Миловановића, било још троје ученика који су сви похађали вечерњи занатлијски курс – један столар и столарски ученик и један бравар. Милан помиње још да му је у разјашњавању програма сликарске школе између крушевачких гимназијалаца помагао такође *„сам овдашњи предавач цртања г. Веља Виторовић“*.

У другачијем тону – већ мање одушевљено – написано је писмо годину дана касније: 20. 8. 1896. (Сл. бр. 2) Милан не обавештава Кутлика директно о намери да даље неће похађати његову школу, пише само *„да се 31. ов. м. регрутује.“* Важнија тема је за њега оцена коју је од Кутлика добио: *„нисам мислио да ће ми сведоџба коју сте ми ви издали показати незадовољење код мог стараоца, јер као што и сами знате да сте ми сведоџбу дали са добрим успехом, а док добар успех код нас се не цени, а још мање кад тај успех показује корен неког почетка.“* Аргументује можда и тиме што наводи даље: *„радови моји које сам изнео из Ваше школе*[4] *на општем су задовољењу свима мојим старијима, и они никада неће жалити своје материјалне помоћи да ми пружу само утолико мањи утисак чини што теорију имали нисмо.“*[5]

---

4 Двадесет девет Миловановићевих цртежа из школовања код Кутлика налазе се данас у Народном музеју у Београду, Кабинет графике, инв. бр. 944/1-29. За шест цртежа од ових наишла сам на узорке у облику рељефа од пресоване хартије издате у Француској. У питању су мотиви као *Auguste jeune antique*, *Paris antique*, *Sapho*, *Faune riant*, *Ulysse* и *Venus du Capitole* из серије античких лица које је Кутлик набављао у Бечу. Узорци се налазе у личном фонду Кирила Кутлика, AVU SNG , инв. бр. 650/1996.

5 После неуспешног покушаја у 1896. г., са редовним теоријским предавањима почела је школа од јануара 1897. г. Више о томе: Паштрнакова 2007: 110-125.

Значајнија је забелешка о незадовољству „стараоца“ који није био нико други као Михаило Валтровић, археолог и управник Народног музеја, који је Милана Милановића открио као даровитог цртача још 1894. године у Крушевачкој гимназији.[6] Милан у писму наставља: *„стоїа мој старалац и нема толико симпатије на срам Ваше школе колико је имао, али опет зато немојте мислити да он може бити судија моје будућности већ само старалац, а жеља је моја на какав се начин кретати“.*

Полемика у штампи

Уље на ватру додао је непромишљено сâм Кутлик када је 25. 8. 1896. у годишњем извештају школе навео:[7] *„Када сам Господину Министру просвете показао пут и рад моје школе, он је обећао моралну и материјалну помоћ. Због тоїа ме је посетио у Децембру са комисијом, која је школу и рад преїледала, а резултат тоїа преїледа требало да је буде: државна помоћ. Сва ї. ї. чланови комисије беху зачуђени брзим напретком школе и уредбом, осим једноїа са „одвојеним мишљењем“. Тај је један победио. Ну, скора будућност, ја се бар надам, научиће многе, да рад мој и моје школе боље цене“.* Незадовољни члан комисије био је сликар Ђорђе Крстић (1851 – 1907), и то упркос томе што је са Кутликом случајно обраћивао и исте теме. (Сл. бр. 3) Други члан комисије[8] је био проф. Андра Стефановић (1859 – 1929), а трећи управо проф. Михаило Валтровић (1839 – 1915). У штампи (*Дневни лист, Народ, Вечерње новости*) је почела да се води оштра полемика када је Кутлику први чланак упутио 8. 9. 1896. Валтровић. Током двадесет дана били су објављени још један чланак Михаила Валтровића, један Стеве Тодоровића (1832 – 1925) и један Ђорђа Крстића. (То су биле исте угледне личности српског друштва које су већ 1886-1887. године учествовале у Полемици о православности.)[9] У два Кутликова одговора наилазимо на више аргумената и формулација његових планова. Све се завршило шамаром Јефте Стефановића Ђорђу Крстићу у београдској реалци. Лазар Трифуновић је о полемици констатовао:[10] *„Сем Валтровићевоі изненађујућеі административноі фор-*

6 Стефановић 1960: 6.

7 Кутлик 1896: 6.

8 Трифуновић 1978: 38.

9 О Полемици о православности више Макуљевић 2007: 112-133.

10 Трифуновић 1978: 14. Допуним да Трифуновић 1978: 63 као документ 13. преписао је *Одіовор Кирила Кутлика Михаилу Валтровићу* из *Дневноі листа* од 21. 9. 1896. без доњих редака.

мализма, поїрдних Крстићевих речи и Тодоровићевих мисли о некој моїућој идеалној школи, на видело је избио само један крупан проблем; тежак положај наставе цртања у средњим школама. [...] *Ипак, будућност је била на њеїовој* [Кутликовој] *страни*".

Након овог „циркуса" се није могло очекивати да Валтровић и даље подржава Миловановићеве студије код Кутлика. Чудно је да се Миланов одлазак на страну није до сада више повезивао и са овим разлогом. Тако се Милан полако растајао са Кутликом још у писму од 20. 8. 1896: *„Господине ја ћу можда бити ваш ђак или не али никада нећу пожелети Вама непријатељство нити мојим друїовима (као што су Вас неки уверавали) већ увек ћу желети да останем Ваш захвалан ученик а њихов добар друї."* У четвртом сачуваном писму искрено признаје: *„веома ме је обрадовала* [Кутликова карта] *кад сам увидео да ме се сећате* и *да ми је Сликарство жеља највећа за коју жудим, и да ћу се специјално њему одати као што сам се и решио раније кад је питање било зато*".

Писма Косте Миличевића и његовог оца

Карактер трију сачуваних писама у вези са Костом Миличевићем (1877 – 1920) потпуно је стваран и информативан. Једино Костино сачувано писмо у AVU SNG од 10. 9. 1897. (Сл. бр. 4) извештава Кутлика као управника школе о његовом *одоцњењу за школу* због болести оца јер није *моїао оставити саме матер и сестре*. О истом разлогу задоцњења за почетак школске године Кутлика је, такође, обавестио Костин отац још 23. 8. 1897. Занимљивије је друго – мада кратко – писмо Мијаила Миличевића, пароха трнавског, од 9. 10. 1897. којим реагује на неке Кутликове информације о прашкој академији и директно наводи да је *„Косту спремио и израдио код Академије уметности у Праїу да тамо иде."* Коста је, на молбу Боривоја Стевановића, у Праг стварно отпутовао само годину дана касније. На основу сазнања Костиног монографисте Станислава Живковића, који наводи да је Миличевић живео у Прагу у тешким условима,[11] чини се да Кутлик није успео да обезбеди тамо боравак свог ђака у неком повољном облику упркос поверењу које му је изразио Костин отац на крају поменутог писма. Не сумњам да се Кутлик није потрудио око Косте, али се, по свему судећи, није трудио довољно – када је Коста већ био на страни и Кутлик је имао пуно обавеза са школом у Београду. Можда би ситуација била другачија да је идеја са *Дружином пријатеља уметности* била већ успешно реализована. Нажалост, више Костиних писама – које је Кутлик најавио у преписци са својим родитељима – није у власништву AVU SNG.

11 Живковић 1970: 29.

Молбе Драгомира и Боре

Слични случај десио се и са писмима Драгомира Глишића (1872 – 1950) и Боривоја Стевановића (1878 – 1976) за која знамо из преписке породице Кутлик да би требало да постоје. Данас се у AVU SNG налазе само две молбе – једна од сваког ученика. Истог дана на почетку 3. школске године Драгомир и Боривоје упутили су Кутлику молбу за даље опроштење школарине. Сваки је написао молбу на сопствени начин. Драгомир се захвалио на сниженој и касније опроштеној школарини прошле године и за исто моли *по могућству и ове год.* Молба је писана пристојно и са захвалношћу али потпуно формално. И то упркос чиненици да су Глишић и Кутлик вероватно у исто време радили на истој теми *Јуда издаје Христа* по узорку немачког сликара В. Клеманса (W. Clemans).[12] (Сл. бр. 5) Како сазнајемо из забелешке на полеђини докумената, Кутлик је молбу уважио *пошто исти ученик је даровит – вредан и сиромашан.*

Садржина Борине молбе је идентична, али облик формулације је потпуно другачији. Реченице су веома емотивне, при чему не сумњам да су биле написане искрено: *„исказујем дубоку захвалност, којом сте ме задужили као свога ученика бринући се о мени више него ли и добар учитељ! Утирући ми пут својим трудом и племенитошћу; пут* [...] *који води к циљу коме ћу целога живота тежити: I Давали ми често новчану помоћ кад сам био у оскудици, потребног прибора за рад, и II Сниживши ми школарину на најнижи степен, а при послетку праштајући ми је сасвим".* Даље Кутлика моли да га упише у 3. школску годину *с надом да ће ми у будуће бити опрошћена школарина!* Кутлик је одобрио, такође, Борину молбу из истих разлога: ученик *је вредан и даровит и сиромах.* На почетку 4. школске године – кратко пре него што је дошло до извесне напетости односа – Бора и Драгомир су се сликали заједно са својим учитељем. (Сл. бр. 6) На тој слици је још и Рафаило Момчиловић (1875 – 1941), мање помињан али даровити српски сликар-монах.

Писма Рафаила Момчиловића

Изненађујуће најдрагоценији извор података постала су управо писма Рафаила који је Кутликову школу посећивао само годину дана, заједно у групи са Боривојем, Драгомиром и Костом, школске 1896/1897. године. У AVU SNG има 5 Рафаилових писама Кирилу и још 3 у којима је Рафаило одговорио на писмо другог члана породице Кутлик који је проучавао

12 Непознати аутор 1896: 1; В. А. С. 1896.

судбине својих рођака када је припремао издање породичне хронике.[13] У Рафаиловим писмима с почетка 1930. године је реч о Кутликовим активностима и стваралаштву. Момчиловић је упутио Кутликовом брату од стрица срдачно писмо у коме се може запазити лепа успомена на Кирила:[14] *„Поштованом Господину Феликсу Кутлику – Братислава. Ваше многоцењено писмо сам примио па хитам да Вас известим колико знам о почившем моме добром и драгом Учитељу Г. Кирилу Кутлику!“* и о његовим радовима које је *„видео јесте* [све је било] *од праве уметничке вредности“*, а о циклусу трију слика пише да су га *„јако изненадиле јер колико знам од велике су уметничке вредности“* и када је проверавао где су те слике, писао је о њима као о делима *„за која је велика штета“* што су се изгубила и које су се *„свакако* [...] *за време бурних година неком допале па их је узео јер оне могу да буду леп украс у свакој кући пошто је ту насликано грожђе, и то тако уметнички да се мора сваком допасти“*.[15] О Кутлику Рафаило пише као о *познатом уметнику*.[16]

Колико добар однос је Рафаило имао са учитељем види се и из концепта једног Кутликовог одговора који је монаху упутио 19. 2. 1899. У првом реду се Кутлик извинуо што се није дуго јављао – због припрема за веридбу – затим наставља:[17] *„Прилажем ти једну фотографију као успомену на студије твоје проведене у мојој школи. У исто време захваљујем теби на слици коју си ми послао, врло ми је било пријатно ово изненађење од тебе.*[18] [...] *Пиши ми молим те што пре о твоме раду а свакако и напретку у уметности – ти знаш да мене ово највише занима. Пиши и како иначе тамо живиш ја хоћу са вољом све то читати. Ученика имамо доста а стан врло леп и удобан одмах до министарства*

13 Kutlík 1931.

14 Рафаило Момчиловић у писму Феликсу Кутлику мл., 15. 1. 1930, Манастир Бођан (данас Бођани) п. Вајска, рукопис у латиничном писму. AVU SNG, инв. број 650/1996.

15 Рафаило Момчиловић у писму Феликсу Кутлику мл., 4. 2. 1930, Манастир Бођан п. Вајска. AVU SNG, инв. број 650/1996. О изгубљеном циклусу Кутликових слика *Грожђе из Смедерева*, излаганом вероватно на Светској изложби у Паризу 1900. г., види више Паштрнакова 2009: 76-80.

16 Рафаило Момчиловић у писму Управи Винодељско Воћарске Школе Буково, 15. 1. 1930, Манастир Бођан п. Вајска. На полеђини писма налази се одговор Директора Средње Пољопривредне Школе у Букову (име нечитко), 20. 1. 1930, Буково (Неготин). AVU SNG, инв. број 650/1996. Документ је послао Момчиловић Феликсу Кутлику мл. као прилог писма датираног 4. 2. 1930.

17 Кирил Кутлик у концепту писма Рафаилу Момчиловићу, 19. 2. 1899, Београд. AVU SNG, инв. број 650/1996.

18 Ову фотографију у Кутликовој заоставштини данас нема. Највероватније то је био примерак снимка – са крстом на прсима – који објавио први пут Рајчевић 1998: 28 и касније – на основу Рафаиловог писма из Кутликове заоставштине – поправио настанак снимка у Рајчевић 2009: 31.

просвете.[19] *Државну помоћ и сада још примам* [од Министарства привреде, ...] *За сада немам намере да школу напустим али надам* [се] *да ће она после и боље напредовати. Приватно опет радим а имам и доста поруџбина, кад будем нешто свршио послаћу ти репродукцију.* [...] *Прими срдачни поздрав од твога искреног и брижљивог бившег учитеља Кирила Б. Кутлика".*

Изненадна напетост односа

На основу тога што је Кутлик у *Трећем годишњем извештају* навео:[20] *„Пошто IV. школском год. свршавају своју спрему у овој школи два ученика – Боривоје Стевановић и Драгомир Глишић"* као и на основу чињенице да су се ђаци почетком ове школске године, вероватно у октобру 1898. године, са Кутликом безбрижно сликали – штавише у двема варијантама: 1. као за званични снимак (послат Кутликовму оцу за рођендан и касније Рафаилу у Москву) и 2. као два забавна снимка у облику инсцениране журке у фотографском атељеу Јована Хокеа – чини ми се да је првобитни план био да најстарији ученици заврше и 4. школску годину у Кутликовој школи. Претпостављам да су поменуте фотографије биле сачињене вероватно приликом растанка пре планираног Рафаиловог одласка у Моску. (Да ли је Коста већ био у Прагу, пошто га на званичном снимку нема, није ми познато. С друге стране, на групним снимцима се налазе две непознате лица.) Након тога, изгледа, у кратком периоду је дошло до некакве напетости односа између ученика и Кутлика. Разговарали смо о томе са Станиславом Живковићем:[21] *„Видео сам да ту нешто „не штима". И пошто сам имао срећу када сам ја то радио неиде пре 40 година – онда је био жив Боривоје Стевановић, један од Кутликових ђака и то директно од самог почетка – и он је мени помагао.*

---

19 Кутлик је школу отворио на Косанчићевом венцу бр. 12-14 (кућа Милије Марковића Распопа). Пошто је тражио просторију која би најбоље одговарала настави, школа се често селила и његов неостварен сан била је изградња сопствене школске зграде. Друга 1896/1897. шк. г. прошла је у „Краља Милана улици бр. 62 преко од Двора (Министарства спољних послова)" и 1897/1898. г. школа се преселила на први спрат хотела *Лондон* са адресом : Краља Милана улица бр. 76. Веома кратко школа је имала адресу Македонска бр. 34 – у згради преко пута католичке цркве, која више не постоји и после се преселила на Теразије „у двокатницу до министарства просвете, на први спрат, у пространи, видан и врло подесан локал за овакав завод". Заузимањем Чедомија Мијатовића и Кутликовог таста инжењера и архитекте Франтишека Неквасила, господин Хари Г. Гинес, Макензијев наследник из Лондона, уступио је бесплатно Српској сликарској школи, зграду *Сале мира* на Врачару. Овде је наставио са радом такође Риста Вукановић када је у априлу 1900. г. откупио школу од Кутликове удовице Миладе рођ. Неквасилове.

20 Кутлик 1898: 5.

21 Проф. др Станислав Живковић, лични исказ током разговора са ауторком текста и сликарем Јозефом Клаћиком, у Новом Саду, 4. 3. 2005.

Видео сам – нешто се десило и схватио сам да се нешто поремешило између Кушлика и њеїових ђака. Шша је било? Један међу ученицима – Глишић – он је, да шако кажемо, побунио ученике у смислу: ‚Ма шша, ми сад већ знамо више неїо шај Кушлик. Ту не ради да їубимо време' и шако даље и једноставно. А једна їрупа [ђака] *се одвојила одмах и ошишла. А неки су осшали овако неизвесно и да и не, рецимо Боривоје Сшевановић – није ошишао из Беоїрада али повукао се из школе. Значи шу неїде 1898 їодине завршило се оно шшо је било* [најбитније]. *Међушим, Кушлик је храбро насшавио даље; одмах је он добио нову їенерацију".*

Преко летњег распуста 1898. године ђаци су имали прве самосталне изложбе, и то Боривоје у Нишу[22] и Драгомир у Шапцу и Ваљеву[23] – ова чињеница сигурно да је допринела самосвести ових младића. Након тога није ни било толико изненађујуће да је управо најстарији ђак Драгомир Глишић – само три године млађи од са̂мог управника – могао да стекне утисак да нема више шта да се научи у његовој школи. Ни одличне оцене ни одликовање првом наградом на 2. годишњој изложби ученичких радова Српске цртачке и сликарске школе[24] нису, по свему судећи, поправиле критичко расположење. Можда нисам на „слепом путу" када бих сам извор овог претпостављаног погледа младића тражила у утиску Крстића који је у то доба такође посећивао атеље.[25] Познато је да Ђорђе Крстић[26] није имао симпатија за Кутликову школу и његови критични аргументи су слични онима које је користио Глишић за изазивање побуне (по Живковићу на основу успомена сликара Стевановића). Јавна полемика коју је објавила штампа 1896. године, делимично је свакако утицала и на погледе ученика. У време тог јавног критиковања школе, ђаци су били на страни свог учитеља, а одлазили су у време када је школа већ успевала – када је имала стабилизован наставни програм и наставно особље, када је отворен нови курс за жене итд. Прва генерација ученика се већ осећала спремном и школу је напустила у тренутку када су већ били видљиви њени резултати. Похађање Кутликове школе тада већ није било израз револта, како се то могло сматрати 1896. године а што је неким ученицима тада могло и донекле импоновати. Намеће се питање зашто би управо Глишић имао да буде „бунтовник". Тачан одговор није

22 Непознати аутор 1898 а.

23 Непознати аутор 1898 б.

24 Одликовање Кутлик је забележио на Глишићевом сведочанству од 10. 7. 1897. Фотографија сведочанства налази се у Историјском архиву Београда.

25 Драгојевић 2000: 10.

26 Крстић 1896: 3: *„Први, коїа сам упишао, рекао је: био сам берберин* [Крстић као члан министарске комисије испитивао је у Кутликовој школи управо Глишића], *„А шша мислише бишии кад добијеше по све површну цршачку сирему у овој школи? Хоћу да будем учишељ цршања, беше одїовор. Одїоворио сам момку, да цабе шроши време..."*

нам познат, али можда о односу Кутлика и Глишића мало говори и следећа чињеница: рад ове двојице ученика Кутлик је оцењивао одлично (за разлику на пр. од Миличевића или од Миловановића) и школску награду је добио Глишић. Упркос томе, Кутлик у преписци са трећим лицима Стевановића увек назива личније – именом, док за Драгомира користи само презиме. Са сличним разликама у писању имена сусрели смо се и у вези са другим особама. У цитату на почетку овог текста, на пример, може се видети да је Кутлик писао својим родитељима о Рафаилу – именом и Миличевићу – презименом. То би и овде могло да каже нешто – уопштено речено – о обичном личном већем сагласју са једним и мањем са другим лицима. Могуће је да је Кутлик према неким ученицима био формалнији него у односу као према другим. За проблем је сада значајнија природа ђака. Када сагледамо интровертног Косту Миличевића у контрасту са енергичним Драгомиром Глишићем, свакако би на основу темперамента овом другом више одговарала улога „бунтовника". И можда управо то разликовање у ословљавању ђака није имало никакав другачији смисао осим тога да је школска заједница била управо овако навикла да се између себе зове.

Могући разлози

Станислав Живковић навео је доста радикалан разлог „побуне":[27] *„Наиме, међу најстаријим ученицима јавља се незадовољство квалитетима управника и Глишић аитује да се спроведе потпуни штрајк, јер ‚школу држе једино ученици'. Не може се рећи колико је ово погодило Кутлика, али он ништа не помиње у годишњем извештају. Напротив, он је веома задовољан развојем школе и постигнутим резултатима. Он чак планира знатно напред: предлаже оснивање Дружине пријатеља уметности, која треба да после идуће, четврте године, обезбеди даље школовање најбољих".*

Глишићев монографиста Предраг Драгојевић је у тражењу извора „побуне" помирљивији:[28] *„Пред крај школовања прве генерације, у вези са радом школе збили су се неки догађаји, који су остали нерасветљени. Дошло је до некаквог незадовољства код старијих ученика* [...] *Смисао и циљеви тих захтева данас нису сасвим јасни – узимајући у обзир односе између ученика и Кутлика тешко је рећи да је незадовољство било усмерено према Кутлику као власнику школе или према наставницима. Може се на основу архивских докумената претпоставити да је то био отпор онима*

27 Живковић 1969: 253.

28 Драгојевић 2000: 11 и његова нап. 22.

који су са стране хтели да утичу на рад школе, а нису јој пружали ни моралну ни материјалну помоћ".

Савет друга

Присетимо се сада аргумената из успомена Стевановића које је забележио Живковић и са истим тим речима сусрећемо се и у архивском документу (Сл. бр. 7) – у писму Момчиловића:[29] *„Да ли Вам је писао Миличевић из Минхена, читао сам о њему и мени у В. Новостима, а нашао сам у неким опет новинама да је и Г-ђица Надежда такође у Минхен отишла, врло лепо. Но сад још Бора и Глишић, па ће те онда имати да повољне резултате примате од ваших ученика. Као да се неби опет ја обвезао, то ће бити кад још њих двојица дођу или оду, зато Ви гледајте па их пошаљете, јер су њих двојица главни између нас. Хтео сам и њима да пишем но отложио сам за сад, но опет и тако могу да кажем и то хоћу. У Вашу доброту не сумњам да им нећете казати, а то је да им препоручујем да само цртају и да цртају, нек им није понижење долазити код Вас у школу, имају они шта да науче код Вас, да не помисле немамо шта више да научимо код Кутлика, и у Академији не раде саме четкице. Зато нек братски савет приме од њиног друга, па нека само цртају по природи, и ја сам се много користио код Вас, без да Вам ласкам, али је тако па још би могао шта учити и више би научио него, овде у овој школи где сам сад".*

Кутлик о проблему

Изгледа да је Живковић забележио Стевановићеве успомене довољно тачно и можемо их упоредити такође са тиме како је о проблему писао сâм Кутлик Рафаилу:[30] *„Глишић и Боривој отишли су из школе пошто су врло рђаве успомене оставили своје неблагодарности и гадне грдости. Мислили су да већ све знају – и нису слушали твојих паметних савета – али мислили су да немогу да ништа више науче а данас ја незнам нити где су и шта раде. Оставио сам идеју о друштву – јер незаслуже да за ње бринем. За то милија су ми твоја писма, јер од тебе немогу да тражим оно поштовање и благодарност као што смем то чинити код оне двојице за коју сам толико много учинио. У осталом ти сам знаш шта сам учинио*

29 Рафаило Момчиловић у писму Кирилу Кутлику, 29. 11. 1898, Москва. AVU SNG, инв. број 650/1996.

30 Кирил Кутлик у концепту писма Рафаилу Момчиловићу, 19. 2. 1899, Београд. AVU SNG, инв. број 650/1996.

и знају и други људи. Проф. Зорић и Стефановић нису ни хтели да верују да би Боривој и Глишић имали толико мало карактера".

Цитирани део писма истовремено објашњава да је Кутлик сâм напустио идеју *Дружине пријатеља уметности* о којој ће још бити речи. Наведена информација уноси ново светло у сазнања о томе и стога није надаље могуће говорити о овој културној активности, којом је дружина требало да постане, као о неуспешној већ само као о запостављеној јер је сâм њен творац од ње одустао и то управо из горе наведеног разлога – због неблагодарности оних којима би била упућена помоћ потпорног уметничког удружења. На крају, упркос гашењу дружине, Глишић је отишао у Минхен уз подршку фабриканта Љубомира Крсмановића коју му је обезбедио Светозар Зорић[31] (1854 – 1931), не само изванредно образован и зналац културе и уметности већ и један од иницијатора оснивања *Дружине пријатеља уметности.*

Јавни израз захвалности

Не зна се да ли на наговор другара Рафаила или проф. Зорића, након годину дана, сада већ хладних глава (и уз могућности рекапитулације пре сигурног одласка на страну), објавили су Глишић Стевановић:[32] *„Поводом нашег одласка за Минхен ради усавршавања у сликарској вештини на тамошњој академији, потписати ђаци српске сликарске школе, сматрамо за нашу свету дужност, да при растанку овим путем изјавимо, нашу највећу благодарност господину Кирилу Б. Кутлику, оснивоцу и управитељу Срп. Сликарске Школе, чијим смо трудом и пожртвовањем дошли до знања које сада имамо. Господин Кирило Б. Кутлик није нам био само учитељ – но више – био нам је старији брат чинио је више него што је дужан био на пр.: опростивши нам школарину, помажући нас често и материјално, и ако и он сам није имао сувише, и т. д. Далеко би нас одвело кад би хтели да набројамо све што је учинио за нас преко своје дужности. Хвала Богу и господну Кутлику, ево нас где његовим и нашим трудом носимо знање које смо стекли овде, да га у туђем, али усавршенијем свету разгранамо и усавршимо, како би доцније могли од користи нашој драгој и милој нам Домовини бити. Не мање хвала и онима племенитим Србима који су нам дали могућности за скроман ђачки, али сигуран опстанак и школовање у страном свету. Хвала господину Кирилу Кутлику, хвала свима. Будућност ће показати да ли смо и даље достојни њиховог заузимања и пажње. Ми ћемо све снаге наше томе циљу посветити. 7. октобра 1899 г. Београд. Драгимир С.*

31 Драгојевић 2000: 11.

32 Глишић – Стевановић 1899: 2.

Глишић. Боривој Ст. Стевановић свршени ученици Срп. Слик. Школе". (Сл. бр. 8.)

Наравно да је Кутлика обрадовало и касније признање његових залагања како сазнајемо из писма његовим родитељима:[33] *„И Богу хвала! Данас сам већ устао и за 3 – 4 дана смем опет у школу моју ићи да тамо погледам. Па ми се за мојим ученицима чезне. Мада је дневно 2 – 3 ђака увек долазило код мене у време моје болести.* [...] *Ђаци моји веома су добри и вредни упркос моје неприсутности – веома сам њима задовољан. Боривој и Глишић ми често пишу из Минхена где се сада налазе. Захвални су ми".*

Верујем да Кутлик на крају својим најбољим ученицима није замерио због младалачке побуне и мало енергичнијег корака у вези са њиховим даљим уметничким школовањем које није било обезбеђено њиме из позиције учитеља. Такође верујем да су Бора и Драгомир осећали касније неку захвалност и према своме првом учитељу. У вези са тим навео је Станислав Живковић следеће: *„Главни бунтовник Глишић, који ће, кажу, заплакати на вест о смрти свог првог учитеља.*[34] [...] *И онда, то је било занимљиво, ја сам Боривоја Стевановића у једном тренутку изненадио питањем: Боро, зашто сте ви напустили Кирила Кутлика? Ја сам мислио да ће он да падне – он је био човек од 80 и нешто година. Мало је ћутао па је онда рекао: Сташо, то је један мој грех. И то је моја рана, ја то носим целог живота".*[35]

Дружина пријатеља уметности

Момчиловић је у својим писмама са Кутликом живо дебатовао и о другој активности:[36] *„Читао сам у Србобрану о дружини за уметност, потом у Б. вили и чини ми се у још неким новинама, врло лепо и похвално од Вас да се старате тако о томе, а Стевановић и Глишић једино ће Вама имати да захвале јер ћете тиме омогућити њино даље усавршавање у сликарској уметности".*

Штавише, Момчиловић у писму од 11. 12. 1898. (у прилозима) Кутлика информише да је извесног имућног Ваљевца Милорада Петровића, који је десет година деловао у Сибиру и кога је срео у Москви, убедио да финансијски помогне Стевановића и Глишића, као и да подржи Дружину.

33 Кирил Кутлик у писму родитељима, 15/28. 1. 1900, Београд, AVU SNG, инв. број 650/1996.

34 Проф. др Станислав Живковић, у необјављеном тексту за Иву Паштрнакову, Београд, јуна 2009. стр. 5.

35 Исто као нап. 21.

36 Рафаило Момчиловић у писму Кирилу Кутлику, 29. 11. 1898, Москва. AVU SNG, инв. број 650/1996.

(Кутлик је у писму од 19. 2. 1899. забележио да га господин из Сибира није тражио на свом путу преко Београда. Стога је Момчиловић у писму од 13. 5. 1899. навео (у прилозима) да је поменути господин оставио у Ваљеву неку суму. Да ли се то сигурно десило и где је сума завршила – то архивски документи нису до сада открили.)

Шта је била сврха постојања *Дружине пријатеља уметности* можемо да прочитамо у *Трећем годишњем извештају*:[37] *„Пошто IV. школском год. свршавају своју сврему у овој школи два ученика – Боривоје Стевановић и Драгомир Глишић – а немају никаквих средстава за даље усавршавање на страни – то се трудио управник школе да пронађе начин, на који би се истим ученицима помогло, да могу предузети неопходно потребни пут у иностранство, и ту се задржати потребно време ради студија. Главна намера управникова била је та, да се овај терет не свали на једна леђа – једно лице, или једну установу, а резултат премишљања био је следећи: Пријатељи уметности саставиће један одбор, који ће имати улогу да нађе што већи број тих, који би хтели ова талентована млада два човека потпомагати једном ситницом, на пример са 6 дин. годишње, што чини пола дин месечно. Исти ученици имали би дужност да израде сваки по једну слику, веће цене, која би се после добијала помоћу лозова. – Сваки добротвор је сопственик једне срећке – чланске карте. Број карте јесте број који игра. Срећака је толико, колико је чланова друштва. Згодитака је толико, колико је ученика. Сваки члан друштва, без разлике, добија фотографије слика, које млади уметници у току студија буду израдили а то све дотле, докле буде дотични ученик иримао помоћ друштвену. Фотографске или цинкографске репродукције израдиће се трошком друштвеним. То би била приближна скица к правилима овога племенитог – хуманог друштва, које би, свакојако, имало ускоро видљивих успеха. Потписати управник намерава сазвати неколико племенитнх пријатеља уметности и предложиће им свршена правила, надајући се највећим симпатијама ка овоме предузећу. Ко хоће саветом својим већ сада да у овоме што помогне, нека се пријави управнику срп. слик. школе“* (Сл. бр. 9.).

37 Кутлик 1898: 5-6.

Осведочени модел

Ова идеја није била само наивна измишљотина. Слично као при планирању своје сликарске школе, Кутлик се инспирисао обликом организације *Академије лепих уметности* у Прагу и сада је за *Дружину пријатеља уметности* делимично узео модел постојећег друштва чији је члан био у 1893. години. *Лепоумно јединство за Чехе у Прагу (Krasoumná jednota pro Čechy v Praze)* је основано 1835. године у оквиру најстаријег и угледног племићског друштва Аустро-угарске Чешке које се звало *Друштво патриотских пријатеља уметности (Společnost vlasteneckých přátel umění,* основано 1796*)*. Осим „најмлађијег" *Лепоумног јединства за Чехе у Прагу* иницирало је *Друштво патриотских пријатеља уметности* у првом реду оснивање *Јавне галерије* (претходнице чешке *Националне галерије*) и *Академије лепих уметности* 1799. године. Облик рада *Лепоумног јединства за Чехе у Прагу* био је веома сличан ономе који је касније у Београду предложио Кутлик у правилима – статуту *Дружине пријатеља уметности*. *Лепоумно јединство за Чехе у Прагу* био је први покушај прашких уметника за оснивањем сопствене професионалне организације која је приређивала годишње изложбе уметничких дела, изложбе страних уметника итд. Финансирање јединства обезбеђивала је годишња чланарина а „додатна вредност" за чланове било је жребање чланских карата – као срећака – и добијање награда (на пр. уметничких слика). У Србији је већ постојало *Друштво за уметност* које је приредило у Београду на пр. 1884. године изложбу слика Ђорђа Крстића.[38] Данас се помиње као прво уметничко удружење у Србији *Лада*, основано 1904. године и активно до сада.[39] Кутлик је 1898. године прилагодио прашки модел и у свом облику плана једне *Дружине пријатеља уметности* повезао је функције оба чешка друштва – „матере" *Друштва патриотских пријатеља уметности* и „ћерке" *Лепоумног јединства за Чехе у Прагу*. Ова фузија задатака највише се опажа у предложеној функцији *Дружине пријатеља уметности* да финансијски подржава и ученике једног уметничког завода какав је у то доба већ била *Српска цртачка и сликарска школа.*

Правила Дружине пријатеља уметности

Кутлик обавештава о друштву и свога оца:[40] *„Школа одлично успева и „Дружина пријатеља уметности" већ је састављена. – Надам се да ће ми*

38 Ристић 1965: 43; Макуљевић 2007: 143.

39 Kuljanin 2005.

40 Кирил Кутлик у писму свом оцу, 7. 11. 1898, Београд, AVU SNG, инв. бр. 650/1996.

бити озбиљном помоћницом. – Касније ћу вам послати статут – када већ буде штампан".

У Кутликовој заоставштини сачувана су осим школских и документа у вези са оснивањем *Дружине пријатеља уметности,* као што су две варијанте правила тог удружења писане руком Кирила Кутлика и делимично Светозара Зорића. Трећи примерак изгледа као дефинитивна копија текста умножавана на циклостилу. (Сл. бр. 10) Из тог примерка наводим:[41] *„II. Циљ дружине. Дружини је задатак:*

а). да потпомаже „српску сликарску школу" да ова дође до најмогућијег цветања те да потпуно може одговорити своме задатку, који је истакнут у школском програму.

примедба КК руком: главно морално
помоћ министарст. просв.

б). да потпомаже даровите ученике, који су свршили спрему своју у овој школи а показали се достојни тога те да могу продужити и довршити студије своје на страни.

в). да приређује изложбе ученичких радова и изложбе радова познатих уметника овдашњих и страних (славенских).

примедба: сандук са добрим исто као са рђавим сликама
улазница крије трошкове
ако се 1-2 ком. продају добићемо за другу изложбу одличне слике и много.

г). да распростире штампом репродукције уметничких радова између својих чланова и у народу српском уопште.

примедба: овдашњих и туђих

д). да куповином набави уметничке радове које после чланови дружине бројем чланске карте као срећком добијају.

примедба: и поклоном (од ученика на доказ благодар. и успеха)

ђ). најпосле, да уопште помаже уметности и њено цветање и разумевање у Србији – где ће се нарочита пажња обратити на занатску уметност.

Све ово чини дружина средствима, која јој стоје на располагању".

Детаљнија правила обухватају још главе: I. Име и седиште дружине, III. Чланство (1. редовни, 2. оснивачи, 3. почасни, 4. добротвори), IV. Управа (председник, потпредседник, секретар, благајник, управник сликарске школе, четири одборника), V. Дужност управе, VI. Скупштина,

41 Правила Дружине пријатеља уметности, недатирано, циклостилна штампа са примедбама Кутликовом руком, AVU SNG, инв. број 650/1996.

VII. Новчани улози, VIII. Издавање потпоре, IX. Имање, X. Преглед рачуна, XI. Престанак дружине.

Записник са седнице друштва

Осим правила, сачуван је и записник са другог састанка друштва за који не знамо ко га је саставио; могао је то да уради адвокат Ђока Кара-Јовановић који је био предложен за секретара друштва и састављање записника било – по правилима – у дужности секретара. На основу рукописа јесам сигурна да записник нису писали ни Кутлик ни Зорић. У записнику је забележен ток седнице: *„26. пр. месеца, састали су се, на позив г. К. Кутлика, управника цртачке школе у Београду неколики пријатељи уметности да већају о образовању друштва „пријатеља уметности". Том састанку присуствовали су 1. Св. Зорић, пр. В. Шк., 2. Ж. Шокорац, секр. М. привр., 3. Ј. Стефановић, пр. В. Шк., 4. К. Поповић, чин. Нар. банке, 5. К. Кутлик, упр. срт. шк., 6. К.* [Кнез-]*Милојковић, др. хемичар, 7. Вл. Тодоровић, инжењер, 8. М. Сретеновић, учитељ, 9. Ђ. К*[ара-]*Јовановић, адв. и М. Павловић, проф.*

Г. К. Кутлик је изнео потребу оснивања друштва и прочитао пројект правила. При томе се развила дебата: г. Ж. Шокорац тражи да занатска индустрија, при осн. друштва, не буде запостављена, него да уметност и на ту страну обрати довољну и озбиљну пажњу. Примљено је са општим одобравањем. У истом смислу говорио је и г. Зорић, доказујући велики утицај уметности на развитак заната.

Како се хоће да Кутликова уметн. цртачка школа буде у вези са друштвом, то К. Јовановић тражи да се израде статути који би прецизирали однос између школе и друштва. У истом смислу говорили су и господа: Ј. Стевановић, К. [Кнез-]*Милојковић, Зорић и Вл. Тодоровић.*

После опширније дебате било решено да се изради један план управо правила за оснивање друштва „пријатеља уметности". Тај посао поверен је г. Св. Зорићу, проф. Вел. Школе, а додат му је у заједницу г. Ж. Шокорац, секр. М. привреде.

Разговор је текао доста живо и са учешћем. Седница је држата у локалу „Хајдук Вељка" (соба је била искићена сликама радова ученика сликарске школе) и трајала је сат и четрдесет минути."

AVU SNG данас чува и списак: *Прилог ка позиву на други састанак оснивача „Дружине П. уметности" у суботу 24. октобра 1898. г. у 6. сахати „Код Хајдук Вељка"* (Сл. бр. 11) који је парафиран од стране већине присутне господе. Најзанимљивији је Кутликов рукопис вероватно са предлогом укупног друштва за чланове његове управе, где је за председника предложен један од доајена српског сликарства Стева

Тодоровић (не може се рећи нешто више о томе да ли је он лично знао за ову намеру друштва). По предлогу је функцију потпредседника требало да преузме Светозар Зорић (професор Велике Школе), функцију секретара Ђока Кара-Јовановић (адвокат), благајника г. Коста Поповић (чиновник Народне Банке), стручњака (у правилима дружине навођен је на овом месту: управник сликарске школе) Кирил Кутлик а четворо одборника требало је да буду: 1. Јефта Стефановић (професор Велике Школе, инжењер), 2. Добросав Кнез-Милојковић (државни хемичар), 3. Живко Шокорац (секретар Министарства привреде или члан Пореске управе), 4. Миле Павловић (професор) у алтернативи Влада Тодоровић (инжењер) или Михаило Сретеновић (учитељ). (Сл. бр. 12.)

На другом Кутликовом концепату има још неких забележених имена – вероватно је ту написао оне које је желео да обавести о идеји *Дружине пријатеља уметности*. Осим већ наведених чланова управе тамо се може прочитати: Михаило Валтровић, Стеван Бугарски, Стева Тодоровић, Драгиша Милутиновић, Андра Стефановић [члан комисије Министарства просвете и црквених послова која је у децембру 1895. г. прегледала рад школе], Риста Одавић [кратко време учио је у К. школи историју уметности], (Петар Ранос[овић], сликар), Јосиф Ковачевић, проф. [Београдске реалке, у К. школи учио је нацртну геометрију и науку о сенчењу и перспективи], Милан Арсенијевић, проф., Никола Лазаревић, [Павле] Хорстиг [пуковник у пензији који је 1896. г. похађао К. школу као љубитељ уметности], [Виљем] Бадер [издавач часописа *Ловац* у 1896. г.] и једна жена Драгица Милутиновић.

У нади до краја

На основу успомена сликара Боривоја Стевановића писао је Живковић о Кутлику као о скромном човеку.[42] Чини се, заиста, да је Кирил био од оних људи који се полако, у тишини, корак по корак приближавају свом сањаном циљу не плашећи се препрека. Кутлик је настављао и у тренутку у коме други можда већ не би имали довољно чврстине и идеала. С друге стране, из Кутликових писама се може опазити и да је тражио или очекивао и мало признања за то да ради „користну ствар“, за шта је оснивање и управљање Сликарском школом сматрао. Ово обично људско очекивање оцене после одређеног рада могло би се погрешно схватити као самољубље коме овде нема места. Сасвим је разумљиво да је Кутлик очекивао мало оцене и захвалности ђака после своје „борбе“ за уметничку школу у српској средини коју је извео до краја упркос отпору

42 Живковић 1970: 19.

неких угледних домаћих уметника и културних радника на почетку њеног рада. Кутлик, кога је васпитао отац-евангелистички свештеник доста критичан према амбицијама свога сина, имао је до краја свог кратког живота осећај да мора да уверава оца да већ зна да стоји на сопственим ногама и то као свестан свог циља, истрајан и успешан млади мушкарац коме коначно није потребна финансијска подршка и који зна да задовољи своје сопствене животне потребе и сâм обезбеди егзистенцију за своју младу жену и за школу. Због тога, Кирил обавештава родитеље, као на пр. 1899. године и после тога и неколико месеци пре своје изненадне смрти, на следећи начин: „*4. школска година срећно се приближава своме крају и ја сада имам пуно посла – нарочито са приватним радовима.*[43] [...] *Посла имам доста и увек други посао сустиже први или боље речено: још пре него што је један посао завршен, већ је ту други. Данас би и без школе задовољно и без страха за будућност могао живети овде, чему су сигурно допринели то што сам постао веома познат и популаран преко школе. Само здравље! Све остало може се постићи поред и онако добрих особина. Одлучио сам да ћу, ипак, радити и водити рачуна, као бих био потпуно здрав (са одговарајућом опрезношћу) и без обзира на будућност – а што се осталог тиче, збиј се воља Божија! Ко ту може наређивати? Ту се може само желети и молити. Са школом успевам веома добро и могу њоме бити сасвим задовољан. Јуче је опет 3 ученика први дан сликало уљаним бојама.* [...]“[44]

43 Кирил Кутлик у писму родитељима, 5/17. 6. 1899, Београд, AVU SNG, инв. бр. 650/1996.

44 Кирил Кутлик у писму родитељима, 3/15. 2. 1900, Београд, AVU SNG, инв. бр. 650/1996.

* За прилику да овај текст буде објављен дугујем захвалност уредништву *Зборника Народног музеја* и Евгенији Бланши; за подршку у истраживању ове теме искрено сам захвална проф. др Станиславу Живковићу, проф. др Лидији Мереник, шефу Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду и њеним колегама проф. др Предрагу Драгојевићу и др Симони Чупић; захваљујем се директорки Словачке народне галерије др Катарини Бајцуровој (до 2009. г.) и особљу Архива ликовне уметности СНГ; мр. Угљеши Рајчевићу; унуку Драгомира Глишића Владимиру Ристићу и његовој породици за љубазно примљење и помоћ; унуку Љубомира Ивановића Љубомиру Ивановићу са породицом; Кристини Ковач за драгоцену помоћ са коректуром превода итд.

Прилози: Писма Кутликових ученика

Писма Милана Миловановића

11-VIII-95 год.
У Крушевцу.

Поштовани господине.

Сматрам се веома срећним што вам овом приликом могу јавити поруку вашу да јавим у овдашњој вароши за Сликарску школу извршио сам и код приватних лица и у самој гимназији нашој, па пошто до данас ученици нису још дошли, јер школско доба још није дошло, то ћу пробати од 16 септембра да се постарам а сада вам јављам за једног Драгољуба Бајшевића који у овдашњој вароши ради од пре неколико дана; он је учио неколико разреда па је због извесних оскудица напустио гимназију и сада живи од Цртања, ја сам се сњиме разговарао и он жели да се упише; Зато Вам најављам да га упишете, „Драгољуба Бајшевића".

Поштовани господину ја сам молим ако има какве новости за нашу школу да ми јавите, за сада ово Вам кратко писмо писах а будуће ћу вам више јавити.

Примите поздрав мог искреног поштовања ваш ученик

Милан Миловановић
гимназ.

18-VIII-95 год.
У Крушевцу

Поштовани господине.

Примио сам ваше послате ми програме, и одмах сам се потрудио да их у што већој мери разјасним овдашњим учењицима; уз које мије помого много и сам овдашњи предавач цртања г. Веља Виторовић, који ми и сам каже да би рад био доцније пошто добије осуство за месец дана да буде слушалац и штудент Ваших радова и предавања. За сада су ми се јавили 2 ученика обоје из V. разреда гимназије. Поштовани господине пошто нисам добио [писмо покварено и нека реч нечитко] одговора на моје раније писмо, то вам по други пут јављам за истог оног штудента

кога сам вам па и раније јавио а то за Драгомира Бајшевића који показује довољно дара да може бити Ваш ученик.

Поштовани господине молио би Вас и да ми на ова моја питања која ћу вам сада навести дате у што краћем времену одговора и то I Дали би ови ученици који сам вам ја јавио могли да се у пишу без да долазе тамо и дали би такође могли у истом времену кад дођу па тада сведоџбе и крштеницу донесу а такође и новац који следује да се при упису као такав приложи; пошто и ја сам само сам се у писао а нисам остале дужности испунио то би вас молио да ме у што краћем времену известите да неби и даље био у бризи и несигурности.

Молио би вас да ми јавите колико до сада има ваших ученика сталних који ће вично томе послу одати се.

За сада вам ово јављам а у што краћем времену пошто одговор на моје писмо добијем трудићу се да вам што више ученика пријавим.

Примите поздрав мог искреног поштовања ваш ученик

Милан Миловановић штудент слик.

20-VIII-896 год.
Крушевац.

Поштовани Господине.

Примио сам Ваше послато ми писмо од 16 ов. м. али пошто нисам био код куће већ у Врњачкој бањи зато Вам нисам мог[а]о одмах одговорити на Ваше писмо.

Благодарим вам на вашем позиву, желео би да вам испуним жељу, али рок моје службе у војсци недозвољава ми да вам са сигурношћу јавим да ћу бити ваш ђак, пошто и сами знате да се 31. ов. м. регрутујем, а рок службе још ми је непознат, тога дакле тек после 31. ов. м. могу Вам јавити шта ће бити са мном, јер моје су намере да прво ислужим рок па после да продужим школовање.

Господине нисам мислио да ће ми сведоџба коју сте ми ви издали показати незадовољење код мог стараоца, јер као што и сами знате да сте ми сведоџбу дали са добрим успехом, а док добар успех код нас се не цени, а још мање кад тај успех показује корен неког почетка, сведоџба коју сте ми прву издали имала би много већег утиска но ова друга, па с'тога мој стараоц и нема толико симпатије на спрам Ваше школе колико је имао, али опет зато немојте мислити да он може бити судија моје будућности већ само стараоц, а жеља је моја на какав се начин кренем.

Господине радови моји које сам изнео из Ваше школе на општем су задовољењу свима мојим старијима, и они никада неће жалити своје

материјалне помоћи да ми пружу само утолико мањи утисак чини што теорију имали нисмо.

Господине ја ћу можда бити ваш ђак или не али никада нећу пожелети Вама непријатељство нити мојим друговима (као што су Вас неки уверавали) већ увек ћу желети да останем Ваш захвалан ученик а њихов добар друг.

Братски поздрав свима мојим друговима.

Вама шаљем искрено поздравље

Ваш захвални ученик
Милан А. Миловановић

[Недатирано, вероватно крај 1896. или почетак 1897. години]

Многопоштовани Господине.

Добио сам Вашу карту коју сте ми послали по г. Софронији; исту примио и веома ме је обрадовала кад сам увидео да ме се сећате.

У Вашој карти коју ми посласте упитали сте ме шта мислим са школом и да ли ћу је продужити – нато Вам могу одговорити једино то: да ми је Сликарство жеља највећа за коју жудим, и да ћу се специјално њему одати као што сам се и решио раније кад је питање било зато.

Што ми кажете да су моји другови огроман напредак учинили, томе се радујем када сам и сам на том напретку; а што се тиче мене утолико Вам могу рећи да сам и ја у неколико показао напредак, и нисам остао на оном степену у коме сам из Ваше школе изашао.

Ово неколико месеци што су ми прошли, то сам их морао провести због војске која би ми две године упропастила, а овим начином сам се исте курталисао, и ослободио.

Пошто по промени климе не могу школу продужити у Прагу зато морам ићи у Италију и у исту ћу се кренути [нечитко] двадесет дана. Жао ми је ако Вас не могу посетити за ово кратко време. Уштиво Вас умољавам да изручите мој поздрав свима мојим друговима а Ви примите поштовање вашег ученика који Вам је захвалан

Поздравља Вас

Милан.

управнику Србске сликарске Школе Београд.

Молим Господине, као и ове две прошле године тако и за ову трећу школску год. будите добри уписати нашег сина Косту.

И у случају ако се по року би задоцнио због моје болести које сам веома слаб да га опростите.

Са поштовањем
Мијаило Миличевић

1897. год.
23. августа

Г. управнику Срп. Слик. Школе.
Београд

Као што је Вас известио мој отац за моје одоцњење за школу; поново вас извештавам као нашег управника.

Мој отац почео набоље, и то надам се да ћу скоро тамо доћи, и то до ов., м., дана 19., За што до сада пре нисам могао оставити саме матер и сестре.

Са поштовањем ваш ђак.
Коста Миличевић.

1897. год.
10. септембра
Рашка

Поштованом Господину,
управнику Србске Сликарске
Школе Београд.

Много поштовани Господине,

Ваше писмо примио сам, односно нашег сина Косте и све сам разумео што нама пишете.

Истина ја сам био Косту спремио и израдио код Академије уметности у Прагу да тамо иде, али пошто ви као добар учитељ и као отац трудите

се за нашег сина и надам се да ћете сва обећања испунити за наше добро као што и ви желите, ја сам, и остајем, у потпуној нади да ћете сва ваша обећања испунити.

Споштовањем примите молим искрени поздрав.
Мијаило Миличевић
парох трнавски

1897. год.
9. октобра
Рашка

Молба Драгомира Глишића

Управи Срп. Сликарске Школе.

Доле потписани благодари Управника за снижену школарину за прошлу годину до првог маја, а од првог па до краја школске год. опроштену са свим.

Молим управу да ми по могућству и ове год. опрости школарину.

Управи понизан
Драгомир Глишић
ученик III. године

1. Септембра 1897. год.
Београд

[На полеђини дописано Кутликовом руком:]
Број 3. 1897/98. 13. септембра 1897.
Драгомир Глишић, ученик III. године, тражи, да му се и надаље опрости школарина. Пошто је исти ученик даровит – вредан и сиромашан – то се његова ова молба уважава.
13. IX. 897. [Печат школе] К. Кутлик

Молба Боривоја Стевановића

Господину Кирилу Кутлику
управнику срп. слик. школе.

Овим путем исказујем дубоку захвалност, којом сте ме задужили као свога ученика бринући се о мени више него ли и добар учитељ! Утирући

ми пут својим трудом и племенитошћу; пут... који води к циљу коме ћу целога живота тежити:

Давали ми често новчану помоћ кад сам био у оскудици потребног прибора за рад, и II Сниживши ми школарину на најнижи степен, а при послетку праштајући ми је за свим.

У исто време молим вас да ме упишете у трећу годину српске сликарске школе с надом да ће ми у будуће бити опроштена школарина!

Остајем благодаран
Боривој Сте Стевановић
ђак II. год. ср. слик. школе

1 Септембра 1897. год.
Београд

[На полеђини дописано Кутликовом руком:]
2. 1897/98. [Печат школе]
Боривој Стевановић, моли
за опроштење школарине –
одобрава се пошто је вредан и даровит и сиромах.
I. Прилог: сведоџба о сиром.[ашном] ст.[ању]
К.

Писма Рафаила Момчиловића

Москва, 29. XI 1898.

Поштовани Г. Кирило!

Ваш одговор сам примио и са великим задовољством читао јер ми је утолико милији био што сам на мене упућено писмо видео прво од Вас.

Оправдано или не, што је било баш на парчету, али ми није мило било што је опомена имала толику важност да је баш на првом месту морала да буде, зато разлози и ако постоје, и ако су оправдани, нећу, није нужно, да их спомињем, наводим.

У Академију не може да се ступи ако се онај који жели ступити задоцнио те стога и ја нисам ни покушавао јер мора испит да се полаже па сам морао отложити за идућу годину и место тога ја сам ступио у Строганову цртачку школу.

Читао сам у Србобрану о дружини за уметност, потом у Б. вили и чини ми се у још неким новинама, врло лепо и похвално од Вас да се старате тако о томе, а Стевановић и Глишић једино ће Вама имати да захвале јер ћете тиме омогућити њино даље усавршавање у сликарској уметности.

Да ли Вам је писао Миличевић из Минхена, читао сам о њему и мени у В. Новостима, а нашао сам у неким опет новинама да је и Г-ђица Надежда такође у Минхен отишла, врло лепо. Но сад још Бора и Глишић, па ће те онда имати да повољне резулте примате од ваших ученика. Као да се неби опет ја обвезао, то ће бити кад још њих двојица дођу или оду, зато Ви гледајте па их пошаљете, јер су њих двојица главни између нас. Хтео сам и њима да пишем но отложио сам за сад, но опет и тако могу да кажем и то хоћу. У Вашу доброту не сумњам да им нећете казати, а то је да им препоручујем да само цртају и да цртају, нек им није понижење долазити код Вас у школу, имају они шта да науче код Вас, да не помисле немамо шта више да научимо код Кутлика, и у Академији не раде саме четкице. Зато нек братски савет приме од њиног друга, па нека само цртају по природи, и ја сам се много користио код Вас, без да Вам ласкам, али је тако па још би могао шта учити и више би научио него, овде у овој школи где сам сад.

Био сам у Галерији где сам видео лепих радова од Руских уметника, а ових дана је била изложба у мом училишту Верешчагинових радова.

Са руским језиком врло тешко т. ј. није тешко но споро, јер су овде на Подворју сами Срби, па ни да окучим још руски.

Искрени поздрав примите. Бору и Глишића поздравите и кажите им нека ми пишу.

Јесам Ваш

Рафаил Јеромонах

Адреса да би тачнија била напишите и латиницом и ћирилицом, нарочито улица нека је ћирилицом

Москва, 11. XII 1898.

Поштовани Г. Кирило!

Можда ће те се зачудити кад и друго писмо видите, не чекајући одговор на прво, знам да ћете брзо отворити писмо и са великим љубопитством читати, радоваћете се, мислећи да ће те некакву новост наићи. Да, новост и то каква, онаква за какву Ви никад неби могли ни помислити да ћу Вас ја известити.

Хајде да на ствар пређемо, да Вас не правим љубопитљивим. Овде је код нас био један Србин родом из Ваљева, а у Сибиру живи већ 10 год. Сигурно је Глишић о њему слушао, јер је веома богат, сад долази у Србију те сам згодну прилику употребио сетивши се да је и Глишић из Ваљева. Причао сам нашу патњу у Београду, о удруж. о покретању удружења и о циљу његовом, тако да сам га задобио и чак сам га молио да и он мало подпомогне то удружење, пошто је ту и један Ваљевчанин Глишић.

Описав му како смо нас неколико на страни већ из те школе, а Глишић и Стевановић као најбољи цртачи још не одоше. Он не зна за Глишића, не сећа се. Ја сам му дао и адресу [а] он је казао да ако не може, не би имао када доћи лично к Вама, он ће се писмено Вама т. ј. Вашем удружењу јавити. Уједно ми је и то казао да неће да се о томе јавности предаје, чега ради и чиним ово што Вам пишем. Мислим да ће прилична сума бити, зато ћу Вас молити да ме известите каква буде. Ја сам га молио да дође к Вама кад буде у Београду, а он ми је казао да ако буде имао када да ће доћи, но не зна [нечитко], јер се неће у Б. дуго бавити, само дан два, па ће у Ваљево. Зове се Милорад Петровић. Зато би они могли неку лепу слику да му на дар израде, које сумњам да би за џабе било. Он ће се неколико месеци бавити у Ваљеву.

Ја се пак радујуем томе као кад би ја ту исту суму добио, јер знам да ће им бити од велике користи.

Зато, ако би дошао код Вас, Ви ћете се већ знати снаћи, но да би унапред знали ским имате посла, јер ће ово писмо свакако пре бити код вас, но што ћете о њему даље што год чути.

Поздрав примите. Глишића и Бору поздравите и извините што овако пишем, ако нису слова лепа, лепа је садржина, у брзини сам писао.

Јесам Ваш

Рафаил

Москва, 24. XII 1898.

Поштовани Г. Кирило!

Ево у знак сећања Вам шаљем моју фотографију са крстом на прсима; тај крст важи као споменица крунисања садашњег [руског] Цара Николе, а носе га само јеромонаси и свештеници – ђакони као проте, архимандрити и т. д. не носе га.

Једну молбу имам на Вас и то је да ми чело од „Зорице“ у писму пошаљете т. ј. ако излази хоћу једну претплату да поручим, молим Вас да будете тако добри.

Другу пак молбу што имам јесте та што ћу Вас молити да ми оних слика пошаљете што смо се занети уметношћу код Хокеа сликали, које и колико нађете за сходно да пошаљете, ја ћу по назначеној цени новац послати.

То све можете, да се Ви не трудите, наредити Глишићу или Бори нека спакују и Зорицу и то. У случају да слика немате одмах при руци молићу Вас Зорицу одмах да испратите јер ми је потребно.

Поздрав примите,

Глишића и Бору поздравите, а када ми о резултату од Милорада Петровића (Ваљевчанина) можете што лепо писати - молим Вас, пишите ми

Ваш

Рафаил Јеромонах

Москва, 13. V 1899.

Поштовани Г. Кириле!

Ево ме к Вами са једном молбом, може бити да око школских обавезаности и сувише посла имате, но ја ћу бити тако слободан и поред свих Ваших послова, узнемирити Вас.

Раније сам Вам већ разјаснио да ћу идуће године наступити у Живописну школу, а како би хтео поступити у други разред; то ће се много лакше моћи остварити ако ми Ви једну љубав учините а то је, да ми пошаљете сведоџбу Ваше школе, јер би сасвим излишно било да у први разред ступам, кад већ има начина за други разред.

Дакле свакако ми треба т. ј. нужна ми је сведоџба од Вас зато Вас молим да неизоставно пошаљете. У Вашу доброту не сумњам, те сам потпуно уверен да ћу је добити. Ако Вас буде што коштало и што Вас узкошта, н. п. марке и т. д. ако још шта буде око сведоџбе трошка, а Ви ми напишите, јавите ми картом, и ја ћу одмах послати.

Како напредује школа? Да ли Вас Глишић и Стевановић посећују.

Чудим се да никаквог извешћа односно оног Ваљевчанина од Вас не добијам, он је овде био и каже ми да је у Ваљеву оставио неку суму на циљ о којом[?] сам Вам писао. Да ли сте добили?

Свагда Ваш Рафаил.

Г. Кирило!

Још 27. п. м. писао сам Вам, разложио Вам ствар и огарантовао да ће Вам сума коју дугујем најдаље до маја бити исплаћена, где сам уједно и за сведоџбу молио, па ево и 1/2 Јуна прошла, а одговора никаквог. Те сам нашао за нужно да Вас још једном узнемирим и замолим, да ми бар одговорите, па или бело или црно. Молбу сам досад већ требао предати, али ме је то задржало, а међутим ми је веома чудновато то Ваше ћутање и поступак.

Можда до сада нисте имали када а можда сте и тог мишљења, да ми још није нужно, па зато и узех, да Вас поново опоменем и замолим.

Ако Вам савест не дозвољава послати ми сведоџбу, а Ви онда бар, молим Вас, одговорите ми, па да не чекам, и да се са молбом овде знам ориентирати.

У нади сам – да нећу још дуго бити у неизвесности.

Јесам увек Ваш

Рафаил Јеромонах

Москва

14/VI 99. год.

Поштованом Господину
Фелиху Кутлику – Братислава.

Ваше многоцењено писмо сам примио па хитам да Вас известим колико знам о почившем моме добром и драгом учитељу Г. Кирилу Кутлику.

Био сам у школи Г. К. К. једну школску годину: 1897/8. те због тако кратког времена и не могу Вам много података дати из живота и рада Г. К. К.

За то време док сам био у школи Г. К. К он је био јако заузет самом Школом те је доспевао да ради само студије по живим моделима. Имао је од довршених радова једну слику „Прва жртва смрти“ (Каин и Авељ) и другу Краљ Александар Обреновић и Књаз Никола Црногорски - симболизирано ослобођење тад још неослобођених српских крајева. Светих икона код њега нисам видео. А све што сам видео јесте од праве уменичке вредности, али где се данас ти радови налазе није ми познато. Године 1907. нашао сам три слике Г. К. К. у Букову код Неготина у Винодељско Вођарској Школи које представљају грожђе - српске врсте - те три слике су ме јако изненадиле јер колико знам од велике су уметничке вредности. Дањашњом поштом обраћам се поменутој Школи са питањем о тим радовима, па чим одговор добијем одмах ћу Вас известити.

Највише су били поред Г. К. К. Г. Јарослав [1865 – 1927, Чех, водио је у Београду 1905 – 1914. г. приватну *Српску резбарску школу*] и Госпођа Ана Крејчик, за то би сте веома добро учинили ако се обратите на Госпођу Ану Крејчик, Београд, Студеничка улица бр. 79. пошто ће вам она највише података моћи пружити о животу и раду Г.К.К. Ја сам се приликом смрти Г. К. К. налазио у иностранству те не знам да ли је гдегод изашао некролог о Г. К. К. док поменута Госпођа је стално у Београду па ће њој све о детаљима бити познато.

Са најодличнијим поздравом и поштовањем

Манастир Бођан — Рафаило Момчиловић
П. Вајска — јеромонах
15. јан. 1930.

[Писмо је у оригиналу на латиници.]

Управи
Винодељско Вођарске Школе
Буково.

Слободан сам обратити се Управи Винод. Воћ. Школе са молбом доле - означеном:

Године 1907. видео сам у том заводу три слике; грожђе српских врста, које је радио познати уметник Кирило Кутлик.

Пошто су ми се сад из Ческе [тачно: Словачке] обратили неки чланови фамилије тога сликара са питањем о животу и раду почившег тог члана њихове подорице, то Вас молим да ме известите, да ли се поменути радови још ту налазе и ако их ту нема где су?

Манастир Бођан — Са одличним поштовањем
п. Вајска — Рафаило Момчиловић јеромонах
(Бачка)

15. јан. 1930.

[На полеђини: печат Дирекције Средње Пољопривредне Школе у Букову и изјава:]

Господ.
Момчиловићу Рафаилу,
јеромонаху.
Манастир Бођан
п. Вајска
(Бачка)

У вези Вашег писма од 15-I-930. извештавате се да овој Дирекцији није ништа познато где се налази слика о којој је реч у Вашем писму. Директор М. [Нечитко. Над текстом се налази други прецртани текст који говори о томе како су проверавали ствар:]

Госп.
Бурјану Војтеху,
пензионеру,
Лауданова бр. 16.
Београд

С молбом да изволите по овоме доставити овој дирекцију Ваш одговор, јер ћете се свакако сећати овде назначене слике, пошто сте у то време били са службом при овој школи.

22-I-930. г.
Буково — [Печат: Директор]

Поштовани Господине. [Феликсу Кутлику мл., 1883 - 1954, Кириловом брату од стрица]

По повратку писма из Букова шаљем Вам исто, из којег се види да тих слика тамо више нема. Пропале су дакле дела за која је велика штета. Свакако да су се за време бурних година некоме допале, па их је узео јер оне могу да буду леп украс у свакој кући пошто је ту насликано грађе, и то тако уметнички да се мора сваком допасти.

Са особитим поштовањем и поздравом

Манастир Бођан Рафаило Момчиловић

4. фебр. 1930. јеромонах

п. Вајска (Бачка)

Прилог писмо из Букова [Ова реченица је у оригиналу на латиници.]

ЛИТЕРАТУРА

В. А. С. 1896.

В. А. С., *Изложба српске сликарске школе*, Београдске новине, II, 2. 2. 1896, Београд

Вучинић 2008.

Вучинић, Здравко (ед.), Кирил Кутлик – Српска цртачка и сликарска школа. Каталог изложбе, Београд

Глишић – Стевановић 1899.

Глишић, Драгомир С. – Стевановић, Боривој Ст., *Израз захвалности*, Вечерње новости, VII, 284, 15. 10. 1899, Београд

Драгојевић 2000.

Драгојевић, Предраг, Драгомир Глишић (1872 – 1950). 1 Слике: Дијалог са модерном уметношћу, Београд

Живковић 1969.

Живковић, Станислав, *Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика*, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад

Живковић 1970.

Живковић, Станислав, Коста Миличевић, Нови Сад

Kuljanin 2005.

Kuljanin, B., *Najstarije Srpsko društvo umetnika „LADA" ispisuje drugi vek svog postojanja". Sačuvala ih boginja proleća,* Glas javnosti, 30. 11. 2005, Beograd, http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/11/30/srpski/R05112902.shtml [16-06-2010]

Кусовац 2001.

Кусовац, Никола, Сликар Ђорђе Крстић 1851 – 1907, Београд

Кутлик 1896.

Кутлик, Кирило, Први извештај Српске цртачке и сликарске школе у Београду, Београд

Кутлик 1898.

Кутлик, Кирил, Трећи годишњи извештај Српске цртачке и сликарске школе, Београд

Kutlík 1931.

Kutlík, Félix, Dejiny Kutlíkovcov, Bratislava

Крстић 1896.

Крстић, Ђорђе, *Г. Кирилу Кутлику, управнику сликарско-цртачке школе*, Дневни лист, XIV, 209, 25. 9. 1896, Београд

Макуљевић 2007.

Макуљевић, Ненад, Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914), Београд

Непознати аутор 1896.

Непознати аутор, *Са сликарске изложбе*, Вечерње новости, IV, 42, 11. 2. 1896, Београд

Непознати аутор 1898 а.

Непознати аутор, *Изложба слика*, Београдске новине, IV, 17. 7. 1898 и 31. 7. 1898, Београд

Непознати аутор 1898 б.

Непознати аутор, *Изложба у Ваљеву*, Вечерње Звоно, I, 1. 8. 1898, Београд

Паштрнакова 2005.

Паштрнакова, Ива, *Кирил Кутлик, оснивач Српске цртачко-сликарске школе и његово дело у Србији*, Годишњак града Београда LII, Београд

Паштрнакова 2007.

Паштрнакова, Ива, *Предлошци за цртање и наставни програми у Српској цртачкој и сликарској школи Кирила Кутлика*, Рад Музеја Војводине 49. Годишњак војвођанског музеја, Нови Сад

Паштрнакова 2009.

Паштрнакова, Ива, *Кирил Кутлик и Франтишек Неквасил – заборављена имена из културне историје Смедерева*, Смедеревски зборник 2, Смедерево

Рајчевић 1998.

Рајчевић, Угљеша, Рафаило (Георгије) Момчиловић. Монах сликар и мученик (1875 – 1941), 1. изд., Београд

Рајчевић 2009.

Рајчевић, Угљеша, Рафаило (Георгије) Момчиловић. Монах сликар и мученик (1875 – 1941), 2. изд., Београд

Ристић 1965.

Ристић, Вера, Српско сликарство XIX века. Каталог изложбе у Загребу, Београд

Стефановић 1960.

Стефановић, Момчило, Милан Миловановић 1876 – 1946. У Стефановић, Момчило – Коларић, Миодраг, Милан Миловановић, Коста Миличевић. Каталог изложбе, Београд

Трифуновић 1978.

Трифуновић, Лазар, Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895-1914), Београд

Iva PAŠTRNAKOVA

THE LETTERS OF KUTLÍK'S STUDENTS AND THE SOCIETY OF FRIENDS OF ART

SUMARRY

This contribution presents letters by the students of Cyril Kutlík (1869-1900), the founder of the *Serbian School of Drawing and Painting in Belgrade* (1895). They are the property of the Slovak National Gallery Archives. Based on these letters, the author sheds some light on the possible answers to several so far unanswered questions about the relationship between the teacher and painter Cyril Kutlík and his students, who were representatives of the first generation of Serbian modern painting, such as: Milan Milovanović (1876-1946), Kosta Miličević (1877-1920), Dragomir Glišić (1872-1950), Borivoje Stevanović (1878-1976), or a less known but talented painter – the monk Rafailo Momčilović (1875-1941). Unexpectedly, activity surrounding the foundation of *The Society of Friends of Art in Belgrade* (1898) was connected with the relationships of the above mentioned persons. It was initiated by Cyril Kutlík and a professor of *The Great School* Svetozar Zorić (1854-1931). The purpose and aims of this society intended to support culture, which are described in the text, are based on preserved archive documents – the rules of the society, the agenda, the attendance list from the meeting of the founders, etc. The author would be glad if her contribution could add to seeing and understanding overall cultural activity in Belgrade at the end of the 19th century in a new light.

English by Lucia Trstenská

Год. школ. 1898/99 С. С. III. Бр. 9.

Госп. Љубомир Ивановић, рођен 12/III 1882. год. у Београду, уписан је за I полгодје у српску сликарску школу као редовни ученик и примио се као такав свију дужности и ступио у сва права.

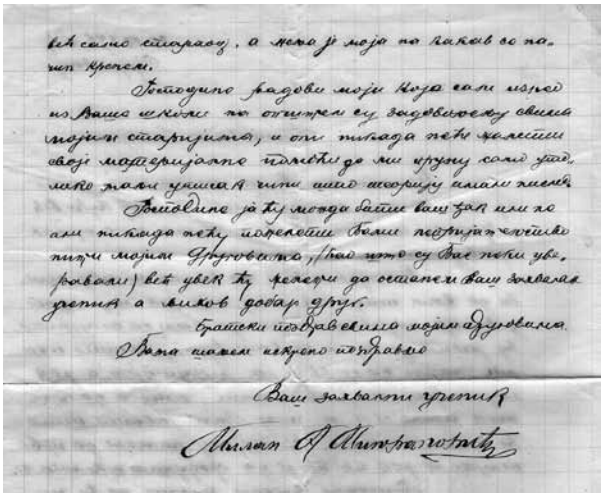
У Београду 1. марта 1899. год.

Потпис ученика: Љ. Ивановић

Управник школе: Кирилов Кутлик

Сл. 1. Легитимација *Српске цртачке и сликарске школе* на име Љубомира Ивановића, март 1899, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

Pict. 1 Membership card of the Serbian School of Drawing and Painting in the name Ljubomir Ivanović, March 1899, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author



већ само старају, а нешто је моја по такав се по-
чет крепем.

Потоцупо радови моји Ниго сам испред
из Ваше школе по очијем су задовољеју свима
мојим старцима, и от тијада нећу нешто
своји материјалне помоћи да ми купу само уже,
што мали ученик чите шта теорију имали ниеш

Потовине ја ћу моди бити ваш ђак или не
ли никада нећу изрепети боли пријатељство
пиши мојим Друговима, (кои што су Ваш поти уче-
ровали) већ увек ћу рекети до останем ваш захвалан
дечак а виков добар друг.

Братски поздравевимо моји друговима
Пота шаљем искрено поздраво

Ваш захвални ученик

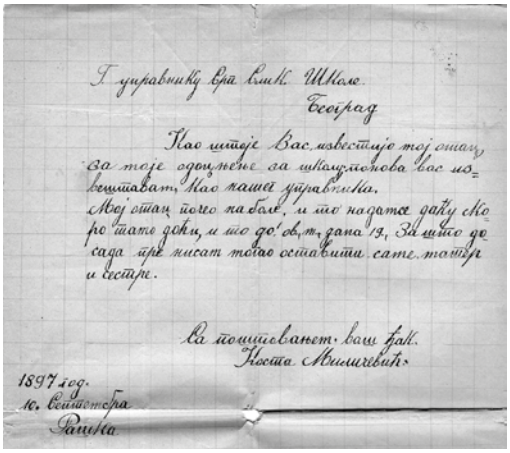
Милан Ј. Миловановић

Сл. 2. Писмо Милана Миловановића Кирилу Кутлику датирано 20. 8. 1896, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

Pict. 2 Letter from Milan Milovanović to Cyril Kutlík, dated 20. 8. 1896, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author.

Сл. 3. Кирил Кутлик: *Васкрсење*, уље, 150 x 100 cm, 1894. Евангелистичка црква Ваљково (Váľkovo), Словачка. Фото: Ауторка. *Слични мотив по истом узору немачког сликара Плокхорста (Bernhard Plockhorst, 1825-1907) обрађио је такође Ђорђе Крстић за иконостас у Чуругу. Светозар Зорић је ову Крстићеву слику критиковао у штампи (види Кусовац 2001-2006)..*

Pict. 3 Cyril Kutlík: The Resurrection, oils, 150 x 100 cm, 1894. The Evangelist Church in Váľkovo, Slovakia. Photo: the author. *A similar motif according to the same motif by the German artist Plockhorst was also produced by Đorđe Krstić. Svetozar Zorić criticised this painting by Krstić in some newspapers.*



Г управнику Ср. Вм.К. Школе
Београд

Као што је Вас известио мој отац за моје одсуствовање за шкамулијова вас из=вештавам, као вашег управника.
Мој отац тешко на боле, и то надамо дану кто=ро тамо доћи, и то до' св. т. дана 13. За што до сада ћрк мисат тамо оставити сам. матер и сестре.

Са поштовањет. ваш ђак.
Коста Миличвић.

1897 год.
10. Септембра
Рашка

◀ Сл. 4. Писмо Косте Миличевића Кирилу Кутлику датирано 10. 9. 1897, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

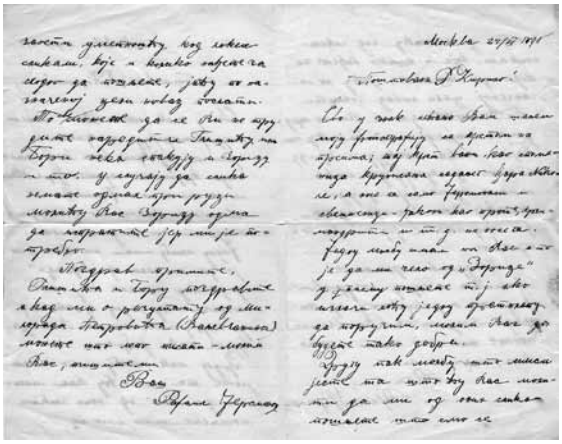
Pict. 4 Letter from Kosta Miličević to Cyril Kutlík, dated 10. 9. 1897, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author.

◀ Сл. 5. Фоторепродукција дела *Јуда издаје Христа* немачког сликара В. Клеманса (W. Clemans). AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка. *По овом узорку је Драгомир Глишић радио цртеж црном кредом у оно доба када је Кирил Кутлик исти мотив сликао уљем. Оба дела су данас изгубљена.*

Pict. 5 Photo-reproduction of the work *Judas Betrays Christ* by the German painter W. Clemans. AVU SNG, Bratislava. Photo: the author. *Dragomir Glišić did a drawing in charcoal at the time when Cyril Kutlík painted the same motive in oils. Today, both works are lost.*

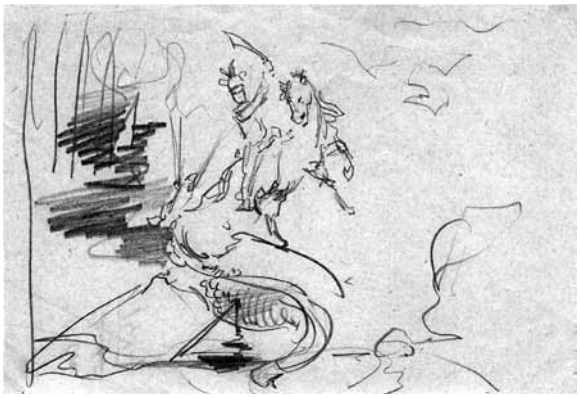
Сл. 6. Фотографија Кутлика са његовима ученицима ▶ из октобра 1898. године у Београду. С леве стране: Рафаило Момчиловић, Драгомир Глишић, Боривоје Стевановић и Кирил Кутлик на столици. Фото: Архив ауторке.

Pict. 6 Photograph of Kutlik with his students in Belgrade, in October 1898. On the left side: Rafailo Momčilović, Dragomir Glišić, Borivoje Stevanović, and Cyril Kutlík seated on a chair. Photo: author's archive.



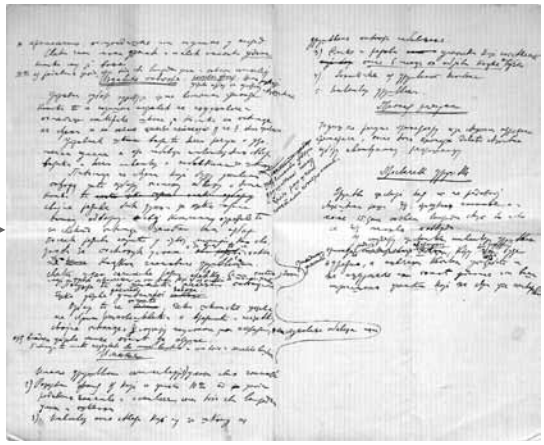
Сл. 7. Писмо Рафаила Момчиловића Кирилу Кутлику датирано 24. 12. 1898, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

Pict. 7 Letter from Rafailo Momčilović to Cyril Kutlík dated 24. 12. 1898, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author.



Сл. 8. Кирил Кутлик: *Витез и аждаја / Свети Ђорђе*, цртеж, 8 x 12 см, 1900. Приватна својина, Братислава. Фото: Ауторка. *Кирил Кутлик је извео успешну борбу за Српску цртачку и сликарску школу.*

Pict. 8 Cyril Kutlík: *The Knight and the Dragon /St. George*, drawing, 8 ×12 cm, 1900. Private property, Bratislava. Photo: the author. *Cyril Kutlík waged a successful battle for the Serbian Drawing and Painting School.*

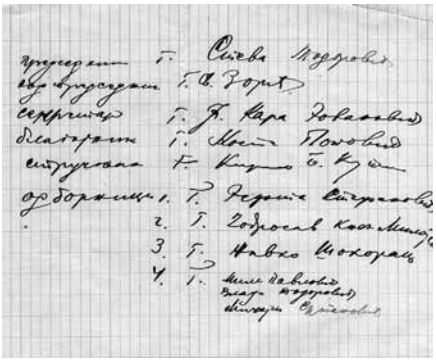


Сл. 9. Правила *Дружине пријатеља уметности*, рукопис Светозара Зорића, вероватно октобар 1898, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

Pict. 9 Rules of *The Society of the Friends of Art*, manuscript Svetozar Zorić, probably in October 1898, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author.

Сл. 10. Наслов правила *Дружине пријатеља уметности*, штампа циклостилом са темама Кирила Кутлика, вероватно октобар 1898, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

Pict. 10 The title of the rules of *The Society of the Friends of Art*, printed in cyclostyle with the themes of Cyril Kutlík, probably October 1898, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author.



Сл. 12. Предлог чланова управе *Дружине пријатеља уметности*, вероватно октобар 1898, AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка. *За председника је био предложен доајен српског сликарства Стева Тодоровић. Да ли је он лично знао за ту намеру друштва, није познато.*

Pict. 12 Proposal by the committee members of *The Society of the Friends of Art*, probably October 1898, AVU SNG, Bratislava. Photo: the author. *The doyen of Serbian painting, Steva Todorovic, was proposed as its president. Whether he personally knew about the Society's intention is not known.*

Сл. 11. Списак присутних на другој седници *Дружине пријатеља уметности* одржаној 24. 10. 1898. AVU SNG, Братислава. Фото: Ауторка.

Pict. 11 List of those present at the 2nd session of *The Society of the Friends of Art*, held on October 24th 1898. AVU SNG, Bratislava. Photo: the author.

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 73/75.071.1:929 Вучетић П.
ИД 176387084

Угљеша РАЈЧЕВИЋ
Народни музеј у Београду

САМОСТАЛНА ИЗЛАГАЧКА ДЕЛАТНОСТ ПАШКА (ПАСКОЈА) ВУЧЕТИЋА СЛИКАРА И ВАЈАРА (ОД 1901. ДО 1920. ГОДИНЕ)

Сажетак: Пашко (Паскоје) Вучетић рођен је у Сплиту 17. децембра 1871. године. Његови преци, по једном извору, пореклом су из Задра - досељени у те крајеве из Црне Горе, а по другом, пореклом је са Хвара. Сликарско образовање стицао је приватно и у Минхену на Уметничкој академији од 1898. године.

Вучетић је у Београд дошао после 1903. године. Пре доласка у Београд, па све до смрти, излагао је на самосталним изложбама у Трсту (1901), Београду (1904, 1906, 1918, 1919 и 1922), Риму (1916), Барију (1916), Ници (1917), Сплиту (1920) и Загребу (1920).

О његовом делу, излаганом на самосталним изложбама, писали су многи угледни критичари свог времена, али и анонимни, који нам нису открили своје име.

Кључне речи: Пашко Вучетић, Трст, Београд, Рим, Бари, Ница, Сплит, Загреб

Пашко (Паскоје) Вучетић, рођен је у Сплиту 17. децембра 1871. године. Његови преци, по једном извору, пореклом су из Задра – досељени у те крајеве из Црне Горе, а по другом, пореклом је са Хвара. Пашкови родитељи, Иван и Мара Вучетић, имали су петоро деце. За оца Ивана Пашко је у упитнику Минхенске академије, у рубрици „очево занимање", написао да му је отац био инжењер.[1] Вучетићеви биографи ништа не пишу о његовом основном и средњем образовању, али се претпоставља да је основну школу учио у Сплиту. Даљи животни пут Пашка Вучетића везује се, дужи низ година, за његовог старијег брата са којим је отишао у Аустралију. У новој средини браћа су се бавила молерским занатом. Х.С. Давичо, један од првих Пашкових мецена и биографа, оставио је податак на основу кога се може закључити да је Пашков брат, док су

1 Јован Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство,* Зборник радова народног музеја у Београду II, Београд 1959, стр. 251-279.

живели у Аргентини, од молера аванзовао до професора сликарства на „ондашњем универзитету“.[2] Овај део из Пашкове биографије, у коме се говори о томе да се ван земље бавио молерским занатом, био је Пашку, у његовом послу сликара, зачкољица за све оне који га нису претерано ценили, односно за оне који су хтели да му се подсмехнути. Тако га је и Бета Вукановић, у својој карикатури, представила као молера - са кофом боје.

Вучетић се из Аргентине морао вратити, наводно, да би одслужио војни кадар у ауастроугарској морнарици. Други Вучетићев биографа, у биографији која није у раскораку са сведочењем првог, изнео је и неке помало неуверљиве податке, али занимљиве.

По Н. П. (Надежда Петровић), која је у *Делу* 1908. године објавила чланак под насловом *Пашко Вучетић,*[3] наш сликар је пре Аргентине боравио у Риму. Већ тада, пре напуњене осамнаесте године живота, размишљао је о томе да се посвети уметничком позиву. Надежда Петровић је написала: „Млад и даровит развијао се Вучетић у центру уметности врло брзо; у своју младу душу скупио је силне упечатке са многобројних уметничких дела кватрочента и чинквечента. Овај утицај италијанске уметности на доцнији рад његов био је значајан...“[4] У овом чланку помињу се имена Микеланђело и Рафаело, дакако у вези са Вучетићевим сликарским опредељењем.

И угледна сликарка, која је са Вучетићем била пријатељ потврђује његов рани одлазак у Јужну Америку, али није пропустила ни да напише: „У својој 18. години укрцао се Вучетић на један шпањолски брод, који га је одвео у Буенос Ајрес, у Јужну Америку, носећи са собом први свој рад пројект за једну католичку цркву у Лујану; за коју је израдио и архитектонски дао“ Негде око 1896. године Вучетић је боравио у Трсту. Оба његова биографа слажу се у томе да је Вучетић, као сарадник и ученик Ивана Рендића у Трсту, сликарски декорисао ентеријер велелепне виле (у руском стилу) Антина Јакића, познатог панслависте, адвоката. Вучетић је, подстакнут Рендићем, исликао и, al fresko, зидове виле, а по мотивима из Гундулићеве поезије. О овом Вучетићевом послу биограф је написао: „Тој овај (Вучетић) развио толико укуса, генијалне смелости у савладавању великих простора (...)“. После ове тршћанске епизоде Вучетић ће стићи у Минхен, на Акдемију. О овом боравку на Академији постоји поуздана

2 Х.С.Давичо, *Паскал Вучетић, сликар,* Бранково коло, бр. 45, 22. новембар 1900, стр. 1427-1431.

3 Н.П. (Надежда Петровић), *ПашкоВучетић,* Дело XLVI, св. 2, Београд 1908, стр. 266-272.

4 *Исто*

историјска грађа, ваљани документи за реконсртрукцију Вуечетићеве ране биографије.[5]

У Минхенску сликарску академију Вучетић се уписао 2. новембра 1898. године, у natur-klasse код Рупела. Овај податак смо преузели из чланка *Минхенска школа и српско сликарство*, Јована Секулића, а податак је, несумњиво, тачан. Раније поменути биограф као Вучетићевог професора наводе Штука (Давичо) и Лудвига Хертириха (Н. П.). Не смемо изгубити из вида да је Вучетић ступио на Академију у Минхену са навршених 27 година, што је за систематично и континуирано стицање уметничког образовања (кроз уметничке школе) било веома касно.

Давичо, склон претеривању, у најлепшој намери да свог штићеника прикаже у што лепшем светлу, написао је:

> „(...) он, уместо да усвоји манир каквог професора, стаде дању и ноћу проучавати и копирати старе мајсторе: Рембранта, Тицијана, Рубенса, Ботичелија и друге,. као што је у своје време радио Лембах. За то време живео је бедно, јер обећана му помоћ и субвенција није дошла, а оно мало помоћи што му је г. Нимбели, овд. руски вицеконзул (из Трста) слао, једва покриваше његове школаринске издатке. Донекле се испомагао продајући своје копије, али је брзо и тај извор усахнуо“.

Лазар Трифуновић, у својој књизи *Српско сликарство 1900-1950,* у поглављу у коме говори о Ажбеу и његовој сликарској школи у Минхену, указује да су ову школу похађали Бета и Риста Вукановић, Пашко Вучетић, Стеван Алексић, Надежда Петровић, Милан Миловановић, Брана Цветковић, Коста Миличевић, Боривоје Стевановић, Ђорђе Михајловић и Љуба Ивановић. Трифуновић закључује: „Без обзира да ли су Ажбеов атеље користили као припрему за Академију, или као допуну академској настави, они су трајно прихватили његова начела, која су касније прилагодили својој личности и уметности пленеризма и импресионизма“. У литератури новијег времена, рецимо код Катарине Амброзић, Вучетић се не помиње нао Ажбеов ученик.

По завршетку школовања у Минхену, Вучетић је 1899. године изложио неколико својих слика. Надежда Петровић, која се огласила у *Делу*, помиње Вучетићеву самосталну изложбу у Уметничком удружењу, на којој су били запажени његови портрети рађени пастелом. Ову тврдњу, коју ће касније преузети и други аутори, није било могуће проверити, па ни потврдити.[6]

У Минхену Вучетић је урадио више слика које ће, касније, излагати у земљи и иностранству. То су: *Мржња и лудило, Беладона (Буника)* и *Врзино коло (Коло вештица)...* Из Минхена се вратио 1900. у Трст, код

5 *Исто*

6 *Исто*

свог мецене Давича. Исте године Давичо му помаже да излаже у Паризу, са Српским сликарима, а наредне, 1901. приредиће самосталну изложбу у Трсту. О изложби у Трсту објављена је критика у *Обзору*. После ове критике уметничку биографију Пашка Вучетића пратимо преко његових бројних самосталних и колективних изложби, које редовно приређује и на којима учествује све до 1922. године.

Између 1901. и 1903. године Вучетић је боравио и учио у Риму и Фиренци, али о том његовом школовању нема поузданих података. Његово уметничко школовање, према различитим изворима, одвијало се од случаја до случаја, доста неорганизованао и несистематично, па се као градови у којима је стицао уметничко образовање помињу Трст, Венеција, Рим, Минхен, Фиренца... У то време, 1903. године, Вучетић је донео одлуку да дође у Србију, Београд.

Убрзо по доласку у Сребију, Београд, Вучетић је био суочен са егзистенцијалним проблемима. За њега је најприродније било да потражи посао у просвети, тим пре што је Србија у то време оскудевала у наставничком, стручном кадру за предмет ликовног образовања, цртања и краснописа.. Већ 23. априла 1904. године он је поднео молбу Министарству просвете и затражио учитељско место у гимназији „на једном од празних места у унутрашњости“.[7]

Интересантно је да Вучетић у молби не помиње своје квалификације, одно- сно где је, код кога и колико студирао сликарство. Такође је занимљиво да се није потписао као „академски сликар„ што је, касније, редовно чинио, већ само „сликар“.

Друга два покушаја да нађе излаз из своје незавидне материјалне ситуације датирају из 1904. године. Први је: понуда Министарству просвете да откупи неке његове слике „и да му се изда 2000 динара за 6 слика које представљају повесне моменте из живота српског народа“. Молба је била прослеђена чувару Народног музеја (М. Васићу). Нема података о исходу молбе. Други, каснији покушај да поправи своје материјално стање, односи се на молбу да му Министарство просвете одобри новчану помоћ. Оба покушаја, молбе, провлаће се само кроз протокол и регистар Министарства просвете за 1904. годину, али молбе и пратећа документа су изостала. Поновну молбу за пријем у службу Вучетић је поднео Министарству просвете тек 1908. године.

Познато је да је Вучетић, за потребе Народног музеја, ишао на терен и радио цртеже и аквареле у порушеним или оштећеним црквама и манастирима. Неки од тих радова, из 1920. године, чувају се у Народном музеју у Београду. Интересантно је да је он и знатно раније био заинтересован за овај посао. Још 1908. године упутио је Министарству

7 Архив Србије, министарство просвете 1904, ф. XII р. 79.

просвете писмо, молбу, коју доносимо у целини јер нам се чини да је вредна пажње. Вучетић је писао:

„Господину Министру Просвете и Црквених послова.

Господин министар је до данас у више прилика изволео показати своју велику готовост да заштити нашу уметност, потпомажући је како са материјалне тако и са моралне стране.
С тога узимам слободу обратити се Господину Министру са мобом, да изволи указати могућност, те да се стари живопис који се налази по нашим манастирима, што пре сними и тако бар у репродукцијама сачува будућности. Слободан сам предложити Господину Министру, да се са снимањем живописа што пре почне, на чему сам ја прошле године радио у манстиру Жичи за Народни музеј, и то по оцени наших стручњака са великим успехом. Приликом свог бављења у Жичи имао сам прилике обићи и околне манастире, као Студеницу и остале, који се налазе у рушевинама, те да се лично уверим, да су њихови живописи од велике вредности, те да би их што пре требало снимити, да не би поптпуно пропали под рушевинама тих манастира.
Верујући да и овог пута за овако важну културну ствар помоћ Господина Министра неће изостати, ја сам слободан ставити се за тај посао, који сам већ радио како овде, тако и раније у Италији, Господину министру на располагање и најучтивије замолити Господина министра, да изволи образовати комисију од стру- чних људи, која би изабрала ствари за снимање, а доцније би оценила и примила.

15. марта 1908. године — Господину Министру покоран

У Београду — Пашко Вучетић
академски сликар.“[8]

Из ове молбе Министру просвете издвајамо три важна детаља, податка за биографију Пашка Вучетића. Први, показује да је већ 1907. године копирао фреске у Жичи; други указује да се сличним послом бавио и у Италији, а трећи га представља као човека сигурног у своје уметничке могућности, као човека који се не плаши да са својим радом изађе пред „комисију састављену од стручних људи“.

Молба није позитивно решена. Министарство је исту проследило Милоју Васићу, чувару Народног музеја, на мишљење и стручну оцену. Васић, у начелу, прихвата предлог, потребу да се живописи у манастирима и рушевине манстира по Србији сниме, али уз одређене услове. Он указује да је то озбиљан и одговоран посао, па да му треба организованао и прићи. Стручна комисија би, по Васићу, морала претходно да утврди чињенично стање на терену, да одреди и утврди етапе рада (зависно од

8 Архив Србије, Министарство ,просвете 1908, ф. XV р. 75.

угрожености појединих објеката), донесе одлуку и одабере објекте које треба снимити, па тек онда формирати екипу за реализацију целог посла. Посао би морао да се одвија под строгом контролом стручњака. Васић, у изнетом мишљењу, не помиње, ни у позитивном али ни у негативном смислу, Пашка Вучетића.[9]

Може се закључити да је Вучетић, сасвим сигурно, наслућивао могућност извесне зараде у послу „снимања" – копирања по црквама и манастирима. Међутим, може се веровати и у искреност његових запажања о јадном стању у коме су се налазили споменици, и његовом патриотском осећању да их треба спасти, „сачувати будућности".

Овај мали број сачуваних оригиналних писама и молби упућених званичним лицима и институцијама у Београду (1904-1908), Вучетић – зашто то и не истаћи? – пише ћирилицом, чистим језиком и по захтевима тадашње ортографије.

---

9 Архив србије, Министарство просвете 1908, ф. XV р. 75.
„Господину Министру Просвете и Црквених послова

Господине Министре,
Понуда г. Пашка Вучетића, овдашњег сликара има општи карактер. Тим поводом потписаном је част дати следеће своје мишљење.
Снимање нашег старог црквеног живописа у копијама у боји јесте наша дав- нашња потреба, која ни издалека није подмирена. Том стању узрок су биле разне околности и прилике. Међутим ни понудо г. Вучетића та се потреба неће задовољити у оној мери и онако, како би то требало учинити.
Мишљење је потписанога да се снимање нашег старог живописа у копијама у боли може с успехом завршити тек по испуњавању ових претходних услова:
Одредити неколицину стручњака који ће имати утврдити шта би од тог живописа пре свега требало копират и спсавати од пропасти, који би потицали ма из ког узрока;
Ти стручњаци имали би исто тако одредити и оне слике и њихове остатке, који би се безусловно морали снимити, руководећи се при томе принципима, да у таквој колекцији буду заступљене све епохе очуваног живописа, а можда и јаче или слабије истакнутих уметничћких индивидуалности;
С претпоставком да за ову сврху има потребних средстава изабрани стручњаци имали би одредити ко ће тај живопис снимити, како ће се то вршити, колико ће се такав награђивати и ко ће, напосле, поред дотичног уметника – кописте -, одговарати за тачнодст и вредност извршених снимања.
Без претходног испуњења ових услова сваки другачији начин рада на овом пољу био би без плана, без система, а тиме самим и без жељеног успеха.
Не треба заборавити да ће у погледу на снимање фигуралног живописа фотографисање имати највећег удела; али ће опет с друге стране при снимању орнаментике копирање у боли имати претежнији значај, почем у орнаментици цртеж и боја имају исту врдност.
С тога је потребно утцрдити шта ће се од живописа имати снимити и боли, а шта фотографисати, како се не би узалуд и непромишљено трошило време и средства. С друге стране, у колико је потписаном познато, аритектонски одељак Техничког факултета на Универзотету предузео је снимање орнаментике те би се и рад тога одељења имао довести у склад с овим снимањем живописа и унети га у овај већи план целокупног рада на овом пољу.
Мишљење потписаног тиће се у начелу рада на овом пољу признајући у исто време решеност потребе оваквог рада.
20. марта 1908. Чувар Народног музеја
У Београду др Милоје Васић".

Један део Вучетићеве биографије пратићемо кроз његову уметничку активност, излагачку делатност, али је неопходно и да укажемо како се бавио и педагошким радом - водио своју приватну сликарску школу (1905-1908); да је као ратник (добровољац) био учесник у Првом светском рату; да је са српском војском прешао Албанију. У том ратном периоду настао је велики број (преко 100) мањих слика са тематиком рата и портрета српских ратника. Многе од тих слика су уништене, можда, ипак, само затурене. Током рата ове, сачуване слике, Вучетић је излагао у Барију, Риму и Ници.

У годинама када је живео у Београду, Вучетић је био уметнички веома активан. Био је члан *Ладе* и *Српскої уметничкої удружења.* Излагао је не Првој изложби *Ладе* приређеној у Београду 1906. Већ следеће године не Првој изложби Југословенске уметничкој колонији (Београд 1907), а затим на Првој изложби Српског уметничког удружења (Београд, 1908). Тих година учествовао је и на значајнијим изложбама у земљи (Прва и Четврта југословенској изложби, 1904. и 1912; Прва далматинска изложба у Сплиту, 1908; Изложба ликовних уметника из Београда у Сомбору, 1921) и иностранству (Међународна изложба у Риму, 1911; Изложба југословенских уметника у Паризу, 1921).

Приредио је и више самосталних изложби, што је предмет нашег интересовања у овом прилогу.

За време боравка у Београду Вучетић је живео у браку са Маром Вучетић, која га је надживела. Супружници су неко време, иако су више пута мењали стан, становали у Бирчаниновој 37, више Славије.

Вучетић је умро у Београду, у ноћи између 14. и 15. марта 1925. године. Његову изненадну смрт обележило је некролозима више новина и часописа.[10] Тако, из некролога који је донео *Српски књижевни гласник,* сазнали смо да је Вучетић намеравао да 1925. године приреди велику изложбу својих најновијих радова. Смрт га је претекла да се ликовној јавности Београдска представи поново, после три године од изложбе приређене 1922. Сахрањен је у Београду, на Новом гробљу, у парцели 11, гробница 23. У истој гробници сахрањена је и Пашкова супруга Мара, 1929. године. Над гробницом доминира, на мермерном постаменту, скулптура *Дечак са разбијеним крчагом,* Вучетићево дело из 1912. године.

---

10 З. *Пашко Вучетић,* Српски књижевни гласник, Београд 1921, НС XIV, бр. 7, стр. 559-560; Марко Цар, *Пашко Вучетић,* Мисао 1. април 1921, св. 127, стр.521-524;
Пашко Вучетић, раскрсница, фебруар-март 1924, св. 23-24, стр. 81-82; *Пашко Вучетић, Загреб Tagblatt,* 1925, бр. 63, стр. 9; *Пашко Вучетић, академски сликар и кипар,* Обзор, 16. марта 1925, бр. 74, стр. 4; *Пашко Вучетић,* Јутро, уторак, 17. март 1925, бр. 65, стр. 3; *Пашко Вучетић,* Правда, 15. март 1925, бр. 72, стр. 3; *Смрт Пашка Вучетића,* Слободна трибуна, 1225, бр. 6000, стр. 5.

На постаменту скулптуре, на задњој страни која је окренута према главној стази гробља, уклесано је:

„Мара супруга Пашка Вучетића
р. 1880 – 1929.
Пашко Вучетић
рођ. 1872.
академски сликар – вајар, аутор
Дечака на Чукур чесми, умро 1925.“

На мермерну плочи уграђене су и две фотографије, на порцулану, портрети Маре и Пашка. У гробници је сахрањена и др Тимеа Дрндић, рођена Ожеговић (1923-1978). Гробница је заштићена и ослобођена свих дажбина решењем Секретаријата за комуналне послове града Београда, од 1957. године.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ ПАШКА ВУЧЕТИЋА (1901-1922)

Током двадесет једне године, поред учешћа на бројним колективним изложбама, Пашко Вучетић је самостално излагао у Трсту, Београду (1904. 1906. 1918. 1919. и 1922), Риму, Барију, Ници, Сплиту и Загребу,

Самостална изложба у Трсту

Вучетић, који је живео у Трсту од 1900. до 1903. године, приредио је, после постигнутог успеха на Светској изложби у Паризу (1900), своју прву самосталну изложбу у Трсту, у Солијановој трговини, октобра 1901. године. На овој скромној изложби Вучетић је изложио само четири рада.

Анонимни критичар објавио је 8. октобра 1901 године, у листу *Triester Zaitung,* приказ изложбе. Четири дана касније Загребачки *Обзор,* у броју 235, од 12. октобра 1901. године, донео је непотписани чланак у коме си били преузети цитати из поменутог приказа објављеног у Трсту.[11] Тако смо сазнали да је Вучетић, том приликом, изложио своје познате радове: *Мржња и лудило, Коло вештица (La dans du Sabbatei), Беладона* и *Винико*. Две од ових слика већ су представљале Вучетића на Светској изложби у Паризу (*Мржња и лудило* и *Беладона).* Од критичара који се огласио у тршћанском листу преузета је следећа оцена Вучићевог, тада излаганог, сликарског дела:

„Свака је од ових слика на сасвим различит начин изведена, у свих је међутим цртање мајсторско. Поред ове велике врлине особито се истиче тран- спаренција боја као и уобће очевидно озбиљно настојање, да буде у боји и свјетлу једнак највећим мајсторима. Никада није у њега боја само

11 *Нове слике П. Вучетића,* приказ изложбе у Трсту, према критици у Triester Zeitung, Обзор (Загреб), 12. октобар 1901, XLII, бр. 235, стр. 5.

извана придодана случајност живе пути, него се топли тон просјајује из унутрашњости. Овому осјећању јамаћно припомаже и њежна обрада контура, како се то особито види у акту. С необићном вјештином обрађује Вучетић око. У свакој од ових глава проговара из ока душа са свом снагом".

Критичар није пропустио прилику да укаже како би га изузетно радовало да Вучетић „нађе признање и у Хрватској; послије краснога успјеха својих слика у Париској изложби, где је службено повјеренство у својем Каталогу донијело 3 његове слике у репродукцији".

Своју критику аутор завршава упозорењем да су слике *Мржња, Врзино коло* и *Беладона* „још увјек непродане, па зато свраћамо на њих пажњу Хрватских пријатеља умјетности".

Ни једна од ове три слике, бар не са овим називима, не налазе се у поседу музеја и галерија које чувају дело Пашка Вучетића.

Прва самостална изложба у Београду

Прво јавно представљање уметничких радова Пашка Вучетића београдској публици и ликовној критици, најављено је у *Новој искри.* У краткој вести речено је да ће Вучетић изложити своје досадашње радове, док извештач наговештава опширније написе о Вучетићевој изложби у свом листу. Нешто простора у овој информацији посвећено је слици *Мржња,* за коју је било написано да „показује несумњиву оригиналност у избору предмета, а израда је привукла одличну пажњу сликарских купаца".[12]

Изложба је била приређена у просторијама Грађанске касине, у пролеће 1904.године. Уметник је том приликом изложио 41 рад, претежно портрете, жанр слике, студије, скице и цртеже. Из објављених критика сазнали смо наслове неких од изложених слика: *Портрет г-ђе Спасић, Портрет Десанке Ђорђеви, Портрет г-ђице Машин, Портет младе Римљанке, Беладона, Коло вештица, Девојка на столици, Акт.* Значи да је Вучетић, и овом приликом, излагао неке од слика које је донео са собом у Београд - које су већ биле излагане на Светској изложби у паризу и на изложби у Трсту (*Коло вештица* и *Беладона),* али и неке нове и најновије.

Угледни критичар Богдан Поповић није пропустио прилику да у својој критици упути прекор тадашњој београдској штампи, која, по њему, није имала мере када је најављивала изложбу Пашка Вучетића. У својој критици Поповић је написао:

„Изложби је претходила, као у једном ранијем случају, високо најављена реклама у једном овдашњем листу. Наши уредници неће да разу-

12 *Мржња,* Нова искра, Београд 1904, бр. 3, књ. IX, стр. 62-63.

међу колико такве несразмере и неразборите хвале уде и оном који пише, и оном који чита, и оном за кога се пише. Место да стварно помогн гласу уметникову и пробуде у публике прави интерес за уметност, они и најпростодушније читаоце учине скептичним (те постепено и равнодушним), а у љубитељима зауставе симпатије које су ови увек готови показати младим уметницима. У случају са г. Вучетићем, ова врло пре- терана реклама била је утолико мање умесна што су и његове стварне особине биле довољна препорука за српског и младог уметника.“[13] Не зна се на који је то напис мислио Б. Поповић, јер исти нисмо били у прилици да пронађемо у дневним новинама.

У наставку своје критике, Б. Поповић посветио је пажњу Вучетићевој надарености, па му одређује и место у кругу београдски уметника тог времена. Поповић је написао:

„Његова (Вучетићева) је изложба за наше прилике – остављајући на страну г. П. Јовановића и В. Буковца - била занимљива, и један вредан прилог више историји наше уметности. Г. Вучетић има и дара и вештине и, судећи по занимљивијим од изложених радова, он је од оних сликара који не раде само по сликарским рецептима, но се труди да самостално – то јест посматрајући природу непосредно, својим сопственим очима – нађе израза својим замислима. Он је нов и добро дошао члан у групицу наших млађих сликара који – као г. Мурат, и г-ђа Вукановић – иду већ тим путем.“[14]

Поповић издваја из изложеног дела *Девојку на сто̄лици* (дату са профила), поредићи је са Шарденовим сликама. Помињући три женска портрета критичар потврђује да је сликар постигао сличност са моделима, али и запажа: „Погађање сличности није највиша сликарска особина, али кад се узме како је често сличност озбиљан камен спотицања код младих сликара, г. Вучетићу иде у прилог што је у овом погледу довољно успео“. Поповић, надаље, упућује сликару и своје примедбе: „С ужег сликарског гледишта, портрети мање задовољавају; они су тврдо рађени, с мало боје, без сочности, „гипсано“ (ако тако могу речи), и скоро плакатски; и ако су осветљени на начин данашње сликарске школе, игра светлости и боја није дубље проучено, а сенке нису увек чисте, прозрачне.“[15]

Михаило Валтровић, историчар уметности, који, иначе, није написао већи број ликовних критика, о Вучетићевим портретима, изложеним на овој изложби, написао је: „Свака од три изложена, у Београду рађена

13 Богдан Поповић, *Изложба слика ī. Вучетића,* Српски књижевни гласник, Београд 1904, бр. 78, XI, 8, str. 638-640.

14 *Исто̄*, под 4.

15 *Исто̄*, под 4.

женска портрета, одликују се добрим схватањем и вештим извођењем, које обоје одговара, добру, положају и каракерном душевном стању и животу сликаних лица. Те уметничке особине дају и држе вредност и осталим радовима, те утиске изложбе лако гледаоца уверава о озбиљној и успешној преданости сликарству, основаној на природној способности, образованости и доброј школској, техничкој спреми.“[16]

Трећи приказ, објављен у листу *Штампа,* иако непотписан, веома је аналитича. Ни писац овог приказа није могао да пропусти а да не спомене три женска портрета и *Портрет младе Римљанке,* али за нас је такође значајно и то што он у свом приказу помиње и анализара и две слике које су већ биле излагане у Паризу и Трсту, *Беладона* и *Коло вештица.* О *Беладони* је написао:

„*Беладона* (отров) симболично је дело, јер је кроз једно лепо, младо женско тело и кроз израз очију са потајном ватром и кроз рујне усне, уметник хтео да представи како ће њена страст бити отров за онога који њом буде усрећем. На глави, која је погнута, изазивачки, у бујној црној коси, уплетени су и плодови беладоне црвене боје. Технички проблем ове слике је у томе: добити широку, анатомску форму целог тела у пуној светлости. Баш зато што је проблем тако тежак, уметнику треба дати похвалу јер га је успешно и срећно свршио.“[17]

Иако је анонимни критичар ишао више у опис слике назване *Беладона,* важност његовог приказа, за посао коме смо ми проступили, изузетно је важан.

На крају, ваља поменути и то, да смо из пера Богдана Поповића сазнали да је Вучетић *Белоадону* поклонио Народном музеју у Београду. У Народном музеју у Београду, у попису слика Пашка Вучетића, данас се не налази слика под овим називом.

Самостална изложба у сали Клуба читаонице „Словенскої јуїа“ у Беоїраду.

Изложбу коју је Вучетић 1906. године приредио у просторијама Клуба „Словенки југ“ у Београду, тешко да би смо је могли сматрати изложбом која је оставила значајнији траг у ликовном животу престонице. Вучетићеве везе са водећим људима из Клуба нису нам познате, али је до организовања изложе, несумњиво, дошло захваљујући узајамном познанству, извесној потреби, жељи, да неко некоме помогне, да му изађе у сусрет.

Изложба је одржђана у времену од 21. до 25. јула (свега четири дана), а Вучетић је изложио слике намењене II Југословенској уметничкој

16 Михаило Валтровић, *Изложба сликара Вучетића,* Штампа, Београд 1904, бр. 95, стр. 1-2.
17 *Утисци са изложбе Вучетићевих слика,* Штампа, Београд 1904, бр. 87.

изложби у Софији. Као што је познато, Вучетић није излагао на овој изложби у Софији, солидаришући се са Надеждом Петровић којој је жири одбио два од четири послата рада. Вучетићу су била прихваћена три рада, али их је он повукао и дао неопозиву оставку на чланство у Југословенском уметничком савезу „Ладе". Пошто је своје писмо о иступању из савеза „Ладе„ упутио 1. августа 1906. године, а своје слике намењене изложби у Софији представио јавности у времену од 21. до 25. јула, није искључено да је тако поступио управо због тога што је већ 21. јула знао да неће излагати у Софији. На овај закључак наводи нас чињеница да је жири за одабир радова уа београдско одељење на изложби у Софији био именован 29. маја 1906. године, да су они који су били спречени да се одазову позиву Савеза своја извињења и отказивања почели да шаљу још почетком јула (Роксандић, 8. јула 1906). На основу свега изреченог може се закључити да је посао жирирања био обављен пре 21. јула, односно да је пре тог датума Вучетић донео одлуку да се солидарише са Надеждом Петровић. То што је писмо упућено Савезу 1. августа не мора да значи да је одлука о томе тад и донета. Није немогуће да су Надежда Петровић и Пашко Вучетић одговор писали заједно, истовремено, јер оба писма, преставке Савезу, носе датум 1. август 1906.

За нас је много занимљивије да сазнамо које је слике Вучетић тада био намењио за изложбу у Софији, односно да ли је послао на жирирање више радова, а била му примљена само три; те да откријемо да ли је послао нове или неке познате, стре слике, што је имао обичај да чини. Изложба у Клубу „Словенског југа„ није приказана, није је пропратила критика, само је о догађању *Политика* донела крађу вест, тако да наша радозналост није задовољена.[18]

Мода је прилика да на овом месту укажемо и на чињеницу да је Вучетић за потребе Клуба „Словенског југа" дао графичко решење за дописну карту и поштанску марку. *Политика,* 7. августа 1906. године, донела је информацију да је у продају пуштена дописна карта и поштанска марка „која је врло лепо израдио г. Пашко Вучетић- сликар."[19] У овој информацији дат је и опис дописне карте, односно поштанске марке. На карти, на предњој страни, по овом опису, приказан је „један снажан човек (који) високо држи у левој руци лучу просвете, а у десној мач. Око њега су Јужнословенске земље, које запљускију три мора, а наоколо су грбови Јужнословенских земаља: Србије, Бугарске, Хрватске и Словеначке. На слици пише: ‚Јужни Словени уједините се'." Описана је

18 Г. П. *Вучетић, академски сликар, изложио је у сали Клуба и читаонице „Словенскоі јиіа„ своје најновије радове, који ће ітослати на Друіу јуіословенску изложбу у Софију. Изложба је отворена од данас (21. јули) іа до 25. ов. месеца. Улазна цена : 50 ш. Дин. За ђаке 20 і. дин. За чланове Клуба бесілатно.*

19 *Јуіословенске карте и марке,* Политик, понедељак, 7. август 1906, бр. 922, стр. 3.

и поштанска марка на којој је приказана „Југославија (женска фигура) у југословенском народном оделу. Она за руку води два детета, а друга два детета прилазе под скуте њеног огртача.“ Цена карте била је 10, а марке 2 паре динарске.

Трећа самостална изложба у Београду

Своју трећу самосталну изложбу у Београду приредио је Вучетић 1908. године. Чињеница да је прву изложбу у Београду организовао 1904, другу 1906, трећу 1908. године, указује да је сликару за сваку наредну, нову изложбу, био потребан период од две године рада на новим сликама.

Изложба је била отворена после Нове године, а Вучетић је на њој изложио стотинак слика, и то неколико старих студија и портрета, нове пејзаже и велики број скица.

О овој изложби није много писано. Једва да постоје два-три приказа, од којих један, писан после изложбе (фебруара), мање говори о изложби а више о Вучетићу и, уопштено, о његовом сликарству. Ипак, без обзира на мали публицитет, изложба је топло примљена у јавности. Очигледно да публика, али ни критика, није била навикла на изложбе на којима аутор излаже своје студије, скице, ликовне забелешке и инспирације, а Вучетић је управо то учинио. Ипак, анонимни аутор који се огласио у *Словенском југу,* ту Вучетићеву тенденцију, потребу да се комплетније представи ликовној јавности, запазио је и поздравио у свом кратком приказу. Пошто је указао на неповољне прилике за сваки вид стваралаштва у престоници, посебно ликовног стваралаштва, и презентовања истог јавности, аутор приказа, критике, признаје:

„Данас смо имали прилике да се почетком Нове године осетимо за неколико часова заиста лепо и узвишено, чега смо врло жудни, јер нам се оно овде у Београду врло ретко пружа.“[20] У наставку, од истог писца приказа сазнајемо да је Вучетић тада изложио омање пејзаже: „скице, које за сада крију уметникову замисао„ и неке раније, познате ствари. По овом аутору било је изложено 95 радова.

Песник Драгутин Илић (Илијић), проверени пријатељ нашег сликара (репрезентативни *Портрет Драгутина Д. Илића,* рад П. Вучетића, налази се у поседу Народног музеја у Београду), који ће и касније своје перо стављати у помоћ и хвалу Вучетићу и његовом делу, запазио је:

> „Овом изложбом г. Вучетић није хтео да приказује себе као уметника ширим круговима. То му није потребно, почем је то већ једном урадио и својим радовима утврдио свој значај у нашем сликарству. Овом изложбом Вучетић је покушао да нам се прикаже на самом раду, како

20 *Изложба скица и студија – Пашко Вучетић,* Словенски југ, Београд, 19. јануар 1908, бр. 3. стр. 3.

он ради а не како је урадио; а осим тога овим је завео у Београду обичај, који је у Минхену увелико утврђан и врло користан за васпитавање уметничког укуса код шире публике.
И, успо је.“[21]

Илић је, највероватније, био у праву, али да ли је успео да убеди критичаре и јавност да је овакав наступ пред публиком био уметничка потреба а не импровизација, тешко је рећи. Ипак, ова Вучетићева изложба инспирисала је једног аутора да напише козерију (што у то време није било уобичајено) на тему затварања Вучетићеве изложбе. Но, вратимо се Илићу и његовој критици. Песник у своју критику уноси и опсервацију на раније Вучетићево дело, присећа се *Композиције* са плафона Гимназије на Врачару, *Кола вештица,* па се присећа и описује и рад на новој композицији *Мађедонски бегунци* и дели комплименте:

„Утисак што га, на први поглед, задобисмо на овој изложби, показује нам сликара који, не само да избегава имитирање (уколико то уопште може да уради један оригиналан, али и образован таленат), него и дар, који се развија и тражи самога себе. Пашка је уметничка критика већ ставила у ред наших добрих сликара. Он се још увек развија, што је за његову уметност па и за све нас велика корист. Јер кад овако, како нам се данас приказано, заузима већ тако видно место у нашем сликарству, можемо тек веровати да ће у низу идућих десет година, ако се само буде и даље овако рапидно развијао, наша уметност имати у њему једног уистину одличног представника свога.“[22]

Враћајући се изложеном делу на изложби, Илић је, размишљајући и о томе где је тежиште Вучетићевом сликарству, у портрету, пејзажу или илустровању идеја из маште, односно живота, закључио:

„Изгледа да је у портретирању лица и илустрацијама голих тела најјачи. Бар за сада мени тако изгледа. Али што је јасно то је, да је он у свим овим врстама подједнако реалиста, који лепоту тражи не у вештачком распоређивању и детаљисању бојама, но у оној природној простоти како се она и у самој истини јавља.

Портрети што их излаже, показују такође ту његову особину без икаквог извештаченог позирања. У неколико потеза на лицу и у очима, он нам даје не толико фотографски снимак лица на коме је свака и најмања цртица запажена и наметнута, колико нам даје веран и поуздано погођен израз духа онога лица који портретира.“[23]

---

21 Драгутин Илић (Илијић), *Сликарска изложба Пашка Вучетића,* Летопис Матице српске, Нови Сад, 1908, св. II, књ. 248, стр. 91-94.

22 *Исто*

23 *Исто*

После ових запажања Илић је издвојио, по вредности, следеће портрете са изложбе: *Портрет краља Петра I* (мали), *Портрет г-ђе Јакшић, Портрет владике Жичког г. Саве* и *Портрет Јаше Ненадовића, капетана.*[24]

Са жаљењем констатујемо да ни један од двојице поменутих и цитираних критичара није навео, по називу, ни један од многобројних изложених пејзажа. Велики је пропуст што то нису учинили, тим већи, што је један од критичара за један од пејзажа написао: „... омањи пејзаж, који нас својом топлином боја и летњим свежим ваздухом, на мах пренесе у цветна поља и зелене ливаде.“

Лист *Видело,* у два наставка, донео је ироничан приказ под насловом *Свечано затварање Пашкове изложбе.* Чланак је занимљив утолико јер указује на податак да је на свечаном затварању изложбе о делу Пашка Вучетића говорио др В. Петковић. Аутор чланка, иначе духовито, описује церемонијал затварања Вучетићеве изложбе.[25]

На самом крају, напоменимо, да ће од ове Вучетићеве изложбе до његовог следећег самосталног наступа у Београду, због ратова који су уследили, проћи пуних једанаест година. Но, то ниуком случају не значи да се Вучетић није представљао својим делом ликовној јавности. Прилика да се излаже било је само на колективним изложбама, односно у Италији и Француској а за врме Првог светског рата.

Четврта самостална изложба у Београду

Четврту самосталну изложбу у Беогреаду приредио је Вучетић 1919. године, у дворани Друге београдске гимназије. Изложба је била отворене у недељу 2. новембра у 11 часова пре подне. Вучетић је том приликом изложио преко 250 радова, скулптура и слика (портрета, пејзажа, икона...).

О изложби су писали М. Црњански, Д. Илић, Т. Манојловић, Б. Николајевић и двојица критичара под инијалима Г. Б. и „Рпд“. Пошто је Милош Црњански тада први пут писао о уметничком делу Пашка Вучетића, његовим песничко-критичким мишљењем започећемо поглавље о Вучетићевој Четвртој самосталној изложби у Београду.

Црњански, на самом почетку своје критике, објављене у *Демократији,*[26] изриче свој негативан суд о бројним портретима које је Вучетић

24 *Исто*

25 *Пун салон, пун ходник – одабраног света- лепа china дама је прошарана политичарима, трговцима, официрима, адвокатима, уметницима и новинарима. Салон окићен уметничким сликајма и два стола претрпана богатим винима у флашама и изврсним деликатесима из које се пуше самовари – чинио је веома приатан утисак на све присутне.*

26 Милош Црњански, *О изложби Пашка Вучетића,* Демократија, 14. новембар 1919, бр.167, стр. 2.

изложио. Песник је био мишљења да многима и није било места на изложби. Затим, покушао је да разлучи питање: је ли Вучетић вајар или сликар?, можда успешно и једно и друго. На крају, ипак, закључио је: „(...) вајар апсолутне вредности, а сликар на својим пејзажима“.

Пре него што је приступио анализи појединих изложених пејзажа, критичар констатује да сликар, својим пејзажима „стиче право да се зове уметник“. Преузимамо један подужи цитат из критике Милоша Црњанског, јер нам се чини да је управо песник, једини, или један међу реткима, осетио праве вредности Вучетићевог дела:

> „Свака његова боја која је на портретима смешна, на пејзажима није сиромашна. А што је главно у тим пејзажима има сликарске логике и технике сликарског гледања природе што му служи на част, што је већина наших сликара све то заборавила под грдним утиском Мештровићевог дела.
>
> Г. Вучетић у тим пејзажима не даје ни један нови тон ни боју ни зрак, ни за сјај, ни за сенку, али има пејзажа који су, мада су дати са једним наученим примењеним импресионизмом, са својим перспективама и дубинама звука далеко над просечним.“[27]

Затим, Црњански, детаљно анализира пејзаже: *Манастир Раковица, У Кошутњаку,* те марине *Sen Zan* и Кор Ferat. Иако ниједан од ових пејзажа нисмо имали прилике да видимо, питање је да ли су и сачувани? преузимамо мишљење Милоша Црњанског које је изрекао о аутору истих: „(...) јавио се један импре- сиониста који нема ширину Munningea, али који има перспективу какву у задње време ретко који наш пејзажиста даје“.

И поред свих ласкавих оцена изречених за Вучетићеве пејзаже, песник, романсијер и критичар покушао је да докаже како је Вучетић пре свега вајар. Црњански му чак одређује и место и мисију у српском вајарству:

> „(...) о г. Вучетићу треба писати као о вајару и одмах треба рећи да је међ старима једини који још може учинити онај корак који је нужан да из епохе L`art oblige пређемо у доба нашег L`art pour l`arta.“

Црњански, надаље, анализира један број портрета и споменика (пројеката за споменике), посебно се задржавајући на пројектима *Француска прихвата српске војнике и српски народ у време њиховог одступања ка мору* и *Пројект за споменик српским војницима на острву Видо.*

„И ако би на овом путу (мисли се на пут у вајарству, примедба У.Р.) Вучетић могао да учини само још један корак, он би прешао доба у којем је и против Бенедета Крочеа хтео да докаже да се уметност може начинити и од физичких чињеница. И ја се не бојим да би mennierska

27 *Исто*

бруталност његовог пројекта за *Споменик српским војницима на острву Видо* угушила оно велико и душевно што је стављајући га у прекрхану линију чекања и гледања у небо, и у самртничкој линији руку и колена иду често од Мештровића, успео је да улије у тај пројекат, који ће остати само пројекат, апсолутне вредности за особито сретном архитектонском подлогом, која мученички реализам диже до на аскетску висину Симеона Столпника.“[28]

Животни пут Пашка Вучетића, нажалост, био је прекратак да би песникова предвиђања могла бити и остварена.

Други критичар, коме морамо поклонити дужну пажњу, био је Драгутин Илић. Он је, и овај пут, остао доследан својој тврдњи да је Вучетић уметник коме треба веровати. Ипак, Илића је, још увек болела истина „да г. Вучетић има масу поштовалаца уметничког рада, али тако исто и масу противника. Можда ових других и много више.“[29]

Трећи критичар, Тодор Манојловић, није припадао ни једној ни другој страни, о којима пише Илић. Он је, уосталом како и приличи критичару који том послу приступа веома одговорно, показао своју крајњу обективност – анализирајући Вучетићево дело.

Манојловића, ни из далека, није освојило и надахнуло Вучетићево изложено дело, као што је то био случај са Црњанским, али се и он сложио у томе да су пејзажи знатно бољи од портрета, и да је у скулптури узнапредовао. За пејзаже, којима је поклонио највише пажње и простора у својој критици, Манијловић је написао:

„Пашко Вучетић је пленериста; он има своја опажања, своју визију природе (ваздух, светлост, игре зракова и сенке) и зна свој занат. Али, изгледа да баш из последње његове врлине извире опасност по његову уметност: опасност рутинизма, оног брзог и „сигурног“ обављања свега – које, после, и брзо и сигурно избацује уметника из језгра ствари и из правог контакта са уметношћу.“[30]

Манојловић је то сигурно добро уочио, извесну рутину, тим пре што је Вучетићу рутинерство замерано и много раније, и у неким другим приликама. Међутим, ако се подсетимо да је сликао, нарочито у пленеру, онда таква могућност склизавања у рутину и не изненађује. На критичару је било да са изложбе издвоји оно што је по његовом мишљењу добро, што није просечно.

Говорећи о изложеним пројектима за споменике, Манојловић је запазио напредак, тим пре када изложене пројекте упореди са *Споменником*

---

28 *Исто*

29 Цензор (Драгутин Илић), *Изложба слика Пашка Вучетића*, Демократија, 16. новембар 1919, бр. 169, стр. 2.

30 Тодор Манојловић, *Изложба Пашка Вучетића*, Политика, 6. новембар 1919, бр. 4225, стр. 1.

Карађорђу. Он је био мишљења да је најбоља *Велика женска биста,* „у којој уметник говори већ једним слободнијим и непосреднијим језиком“. Оценом ове бисте Манојловић, и завршава своју критику:

> „Форме су јој просте, широке и од једне, код Вучетића до сада невиђене, једрине.
> Она би могла означавати један срећан обрт и почетак једне нове фазе у уметности Пашка Вучетића.“[31]

Хроничар недељних догађања у *Београдском дневнику,* који се потписао иницијалима „Рпи“, припадао је оној групи новинара-критичара који су се, унапред, били определили другој страни, онима који су били априори против Вучетића. Он, кратко, једноставно и самоуверено тврди да је Вучетићева уметност „обичан дилентатизам“.[32]

Други хроничар, критичар који се јавио у два наставка листа *Самоуправа* под иницијалима Г. Б.,[33] припадао је оној групи која је поку-шавала да опази, да укаже на значај Вучетићевог сликарског приступа ратним темама. Овај, свакако позитиван приказ, од значаја је јер је донео наслове тада изложених слика, наслове које други критичари нису приметили и поменули у својим критикама.

Како није сачуван каталог са ове изложбе, у уверењу да ће и то будућим истраживачима бити од користи, наводимо наслове Вучетићевих тада излаганих слика, разврстаних по жанровима. Портрети: *Генерала Михаила Живановића, на коњу; Миленка Вучетића, историчара; Лепе Грујић; Николе Пашића; Боже Јанковића, генерала.* Пејзажи: *Манастир Раковица; Студеница за време одступања; У Кошутњаку; Sen Žen, Кор Ferat; Оправљање мреже.* Ратне слике: *Заузимање Торлака 2. децембра 1914.* Пројекти за споменике и скулптуре: *Пројект за споменик на острву Видо* (макета), *Француска прихвата српске војнике и српски народ у време њиховог одступања ка мору; Француска победниц; Велика женска биста; Портрет г-ђе Кирјакове...*

Поменимо, на крају, да је критику на ову Вучетићеву изложбу објавио и Божидар Николић, у *Трибуни* (Београд).[34]

---

31 *Исто*

32 Рип. *Уметност за недељу дана,* Београдски дневник, 1919, бр. 29, стр. 2.

33 Г. Б. Изложба радова *Г. Пашка Вучетића,* Самоуправа, 1919, бр. 270, стр. 2.

34 Божидар Николајевић, *Изложба сликарско-вајарских радова Пашка Вучетића*, Трибуна (Београд), 1919, бр. 1980, стр. 2.

Пета самостална изложба у Београду

Своју последњу, пету самосталну изложбу у Београду, приредио је Пашко Вучетић 26. маја 1922. године, у једној од дворана Новог универзитета. Том приликом изложио је око шездесет радова, поделивши их у четири групе: композиције, портрети, пејзажи и студије. Тадашња штампа, пре свих београдска, забележила је изложбу, а објављене су и три критике: М. Цара, Б. Поповића и Ј, Почека. Ове три критике, објављене у интервалу од петнаест дана (30. мај – 16. јун 1922), дају обиље података и судова о Вучетићевом делу, па ћемо им поклонити пажњу.[35]

Критичар Бранко Поповић у својој критици доноси занимљив закључак:

„Вучетић је пленериста. То важи за све његове радове, а на првом месту за пределе. Пошто у нас има приличан број пленериста, било би од интереса наћи Вучетићево место међу њима, као што је од нарочитог интереса одредити његов однос према творцима пленеризма, према француским импресионистима".[36] Поповић, на постављено питање дато самом себи, истовремено и сам одговара, закључује да Вучетић са импресионистима није ни у каквом непосредном односу из два основна разлога: први: „(...) стога што он није импресиониста; друго: што он уопште није ни натуралиста, док су то били, у извесном смислу, сви прави импресионисти". Објашњаајући, надаље, како су импресионисти Реноар, Моне, Сисле, Писоар, па и Мане дошли до пленера „на путу кроз природу, изоштреним и префињеним, искреним посматрањем, које је сваку легенду, историју, хронологију, и томе слично, искључивало, и које се код ових врло високих уметника могло појавити и у толикој мери развити само после једне успеле и високе периоде натурализма, која им је претходила". Говорећи, надаље, о одцепљењу од конвенционалног, које су спровели пленеристи и импресионисти, о њиховој палети, о њима као покретачима и реформаторима, актерима „дубоког, преображавајућег убеђења", он подсећа на њихово гесло: „око себе треба гледати новим, свежим и чедним очима, као да смо први људи" говорили су они; и додавали: „иако се привидно све мења и око нас и у нама, што се сме превиђати, наша је водиља оно што остаје стално: вечно младо, сваки дан нова и сваке године обнављајућа са природе, детерминисана субјективним даром уметника творца".[37]

Поповић је све то изнео само због тога да би указао како су се импресионисти према овоме, и оваквом убеђењу, опредељивали код избора

35 Бранко Поповић, *Изложба слика г. Пашка Вучетића,* Српски књижевни гласник НС, 1922, књ. VI, br. 4, str. 159-298.

36 *Исто*

37 *Исто*

мотива и самом раду; да из њега мора произаћи и њихов начин сликања и „весели, кристални изглед слике“. Све што је овом приликом изрекао, написао, Поповићу је било потребно да би закључио:

„Од свега овог у Вучетића има једино неког само спољњег врло бледог трага. Осим „светлих боја“, како би се то већ обичним језиком рекло, и које су данас конвенционална појава, све је у њега архиконвенционално. Он не посматра ни као натуралиста ни као импресиониста. Он узима из природе само онолико колико је неопходно нужно да би се у опште разазнало шта се жели представити. И то никада није узето по линији карактера или експресије, још мање по линији сликарских вредности, већ по неком просечном укусу баналне, материјалне, бледе дисенктности. Стога Вучетић по готову није ни романтичар, ни стилиста, ни монументалиста. Он, скоро увек преокупиран споредним моментима по сликарство: историјским, политичким, социјалним, етнографским, фолклорним и тд., без мало никада и не слика у правом смислу речи. Он је сликар само у толико у колико се служи сликарским алатом или занатом“.[38]

Под оваквом опсесијом о сликару и његовом делу, Поповић, надаље, указујући на изложене пејзаже (за које је у уводу рекао да су му најближи, најприхватљивији од свих Пашкових радова), помиње низ од шест „предела“ са изложбе (под бр. 34, 39, 40, 50, 51 и 61) и извлачи закључак:

„Као сликар „сунца и мора“ он би дошао међу последњима у реду оних наших уметника који су радили пределе и море у сунцу“.[39] Уз сву дужну пажњу критичарском угледу Бранка Поповића, коме можемо и завидети јер је имао прилике да види многе Вучетићеве пејзаже, за разлику од нас, данас, којима је то ускраћено, задржавамо малу резерву. Иако смо видимо само два-три Вучетићева значајнија пејзажа (*Жена са сунцобраном (1916), Приморски пејзаж (1917) и Жена на обали (1917),* из сталне поставке Народног музеја у Смедеревској Паланци) тешко да бисмо могли да се сложимо са оценом и мишљењем уваженог критичара. Но, о уметничкој вредности сачуваног дела, и покушаја да се на основу тог, данас сачуваног дела, одреди Вучетићево место у српској уметности прве половине XX века, моћи ће да се каже нешто више тек када њему, и његовом делу, буде поклоњена пажња струке, коју је, несумњиво, одавно заслужио.

Пошто је, Поповић, у свој критици најавио да ће у оцењивању Вучетићевог изложеног дела ићи редом: пејзаж, портрет, студије и композиције, он је и обећање и испунио. Поглавље посвећено изложеним портретима започео је констатацијом:

---

38 *Исто*

39 *Исто*

„Портрет Вучетић слика на исти начин. Само, овде он слика још слабије, јер је портрет компликованији од предела...*Портрети Г.Г. Пашића, Боре Станковића, Бранислава Нушића, Чича Илије Станојевића*, тек наличе и по карактеру...“ Како је започео, критичар и завршава своју мисао, оцену: „(...) ми верујемо, када би Вучетић хтео да се удуби у посао, када би хтео да му поклони довољно бриге и племените, срдачне привржености, - што уметност апсолутно изискује – да би он могао дати знатно боље простудиране радове, и ако смо убеђени да он не може никада бити инвентиван и прави сликар (подвукао У. Р.).“[40] Да ли је ово, оваква оцена нечијег дела и нечијег труда оцена „нивентивног и правог критичара, пресудиће време.

У последњем поглављу своје критике Богдан Поповић, набројавши пет-шест слика, покушао је да уоквири сазнање о изложби и изложеном делу. То су: *Баханалије, Св. Јован Грачанички, Јадранка, Добрила, Рибарка* и *Сунчање.*

Свесни да смо Богдану Поповићу и његовом суду о Вучетићевом делу поклонили нешто више простора, трудићемо се да, у наставку, не оштетимо другу двојицу критичара који су, такође, писали о овој Вучетићевој изложби.

Марко Цар јавио се у *Политици* - сигурно и тада најчитанијем листу у Београду. Већ из самог наслова објављене критике: *Изложба сунца и мора,* може се закључити шта је Марка Цара, који је као и сликар Вучетић рођен и одрастао на плавом Јадрану, привукло и инспирисало да напише надахнут, поетски приказ Вучетићеве изложбе у Београду. Цар пише о приликама и неприликама у земљи у којој уметност, поготово ликовна, није код публике имала значајнију подршку; о уметничком школовању, утицајима којима је подлегао или им се одупро; да би се затим распевао уживајући у Вучетићевим сликама:

„Што, међутим, код њега највише у очи пада, то је извесно јурење за проблемима светлости и сенчења, који га онда највише интересују као уметника. Вучетићеве композиције су читаво једно KERMESSE светлости и шаренила, сунца и блиставог мора. Он је сав занет пленеризмом и његовим проблемима, светлости и сенке, па се у већини случајева не задовољава да су му предмети, које приказује у сунцу, осветљени с једне стране, него хоће да их светлост захвати са две стране, па ма зато морао да се вештачки брани од сувишно драстичних ефеката илуминације. Међутим, када му таква илуминација испадне за руком, његове фигуре, нарочито ако су голе, купају се формално у сунцу, а опет су сачувале сву лепоту своје јако осетљиве моделације“.[41] То су биле Цареве импресије о

40 Марко Цар, *Изложба сунца и мора,* Политика, 2. јун 1921, бр. 5.067, стр. 2-3.

41 *Исто*

Вучетићевим играчицама и актовима. Настављајући своје дивљење пред Вучетићевим сликама на изложби, Цар је написао:

> „Код своје велике љубави за пленер и јаке склоности да проучава кроматичне ефекте светлости, сасвим је природно било да се уметник ода пејзажу, и то је Вучетић збиља и учинио у читавом једном низу „предела„ од којих су неки тако огрезли у сунчаној јари као на пример *Сплитско пристаниште,* да би посматрач требао да их посматра кроз наочари што бране од сунца“.[42]

Завршавајући своју критику Марко Цар посвећује посебно поглавље Вучетићевим портретима. Издваја портрете: *Монсињор Булић, Бранислав Нушић, Чича Илија Станојевић, Иван Рибар, Госпођа Цајс...* које је, сваки понаособ, анализирао и вредновао.

Последњи критичар Пашковог изложеног дела на изложбу у згради Новог универзитета, био је Ј. Почек, историји уметности непознат аутор; ако се испод овог имена не крије неко од колега или познаника који је имао разлога да остане у сенци. На овакав закључак могло би да наведе и то што аутор не штеди речи похвале. Између осталог он је написао: „Пашко Вучетић је данас један од великих уметника свога народа, један од највећих наших сликара“.[43] Аутор ове критике, као да му реченица коју је написао није била довољна, па истиче Вучетића и као великог патриоту: „П. Вучетић припада оном колу чистих родољуба, потпуно устрепталих у једној вери која је заблистала почетком овог века. П. Вучетић интелигентно воли своју земљу. Он је воли просто као пејзажиста или као сликар. Он не воли само њено море и обале, њене градове и њене шуме, њене великане и њену историју. Пашко Вучетић дубоко воли све у њој, њену прошлост као и њену садашњост, њену будућност као и њену прошлост. Он воли њено херојство, њену душу, њене болове, њене наде“.[44] Песнички, зар не? Тако би о пријатељу могао да пише још само Драгутин Илић (Илијић) песник, романописац и ликовни критичар.

Ј. Почек иде и даље, па нам оставља податак да је од 60 изложених радова, било 16 портрета. Уз раније поменуте портрете, преузимамо још три која је поменуо Почек: *Краља Александра Карађорђевића, Војводе Мишића* и *Трумићев.*

Свој приказ Почек је завршио поглављем о Вучетићевом пејзажу и композицијама, али и својеврсним позивом ликовној публици: „идите и видите их (радове) па ћете се о томе уверити. Уверићете се као и ја

42 *Исто*

43 Ј. Почек, *Изложба г. Пашка Вучетића,* Самоуправа, 30. мај 1922, бр. 117, стр. 2.

44 *Исто*

да је овде дивна склоност између наклоности и талента једног од наших највећих мајстора, дала ствари које су част новијој уметности".[45]

Сваки коментар био би сасвим сувишан.

Самосталне изложбе у Риму, Барију и Ници.

Вучетићеви биографи и критичари који су писали о њему и његовом делу после 1920. године, наводе да је Вучетић имао три самосталне изложбе, по једну у: у Риму (1916), Барију (1916) и Ници (1917). Ове изложбе, иако о њима ништа поуздано не знамо, у непосредној су вези са ратним путем Пашка Вучетића. У рат је Вучетић кренуо као добровољац српске војске.

Рат, 1914. године, затекао је Вучетића у Београду. Највероватније да је прве дане окупације (од 2. до 5. децембра 1914) провео у граду и у њему остао све до друге окупације (1. октобар 1915). На овај закључак наводи нас чињеница да је он првих дана октобра 1915. насликао већи број слика, мањег формата, из циклуса који је назвао *Одбрана Београда.*[46] Сачуване слике овог циклуса носе као годину настанка „915" (1915. година). Већи број ових слика налазе се у поседу Музеја града Београда. Непријатељску војску, окупаторе, Вучетић и његова супруга Мара, највероватније нису сачекали у Београду. Из неких каснијих извора сазнали смо да је Вучетићима из напуштеног стана непријатељ однео све, односно уништио.[47] Када се сликар прикључио војсци не зна се тачно, али је са војском прешао Албанију и боравио на Крфу и у Солуну. Слике из циклуса *Одбрана Београда,* малих формата сликане на картонима, сликар је понео са собом.[48] Као реконвалесцент нашао се, вероватно, већ почетком 1916. године у Италији. Ту му се указала прилика да сачуване слике, као и оне које је насликао на Крфу и Солуну, изложи. То је прво урадио у Барију, а затим у Риму. Већ идуће године стигао је у Француску. Ту је настао велики број пејзажа, оних које је излагао одмах после рата. Да ли је слике настале на француској обали заиста излагао у Ници, нема поузданих подтака, али биографи помињу и ту могућност.

Иако су његови биографи један од другог преузимали податке о изложбама у Барију, Риму и Ници (ових података било је и у бројним некролозима објављеним 1925. године),[49] нико о овим изложбама није

45 *Исто*

46 Попис сачуваних слика дат је на крају, под насловом *Радови Пашка Вучетића у поседу Музеја града Београда.*

47 *Исто*

48 Анте Патравић, *Код сликара Пашка Вучетића,* Ново доба, 10. рујна 1921, бр. 205 (други наставак), стр. 2.

49 *Смрт Пашка Вучетића,* Слободна трибуна, 21. март 1925, *бр. 600, стр. 5; Марко Цар, Пашко Вучетић (1871-1925),* Мисао, 1. април 1925, *св. 127, стр. 521-524; Ж. Пашко Вучетић,* Српски књижевни гласник НС. Књ. XIV, бр. 7, стр. 559-560.

написао ништа поуздано. Чак и после рата, када је приређена изложба *Ратни сликари 1912-1918.* у Вучетићеву биографију унети су подаци о овим изложбама, али без коментара. То се понављало и касније.

Свакако не у намери да оспоримо Вучетићево учешће у Првом светском рату, његов мучан прелаз преко Абаније и боравак на Крфу, односно у Солуну и Ници, скрећемо пажњу на чињеницу да га се ратни другови нису сетили све до 1940. године. Када се 1938-1939. почело размишљати о оснивању *Удружења ратника сликара и вајара из ратова 1912-1918. године,*[50] и слање уметничких радова ратника сликара на изложбу ФИДАК-а у Лијежу, нико се није сетио Вучетића. Разлог томе, највероватније, треба тражити у чињеници да је Вучетић умро већ 1925. године. Ипак, 1940. године учињена је исправка. На изложби *Удружења ратника сликара и вајара,* организованој у Београду, на Калемегдану, излагани су и радови Пашка Вучетића.[51]

Самостална изложба у Сплиту

За своју прву самосталну изложбу у Сплиту, родном граду, Вучетић се касно осмелио и одлучио. Да ли је разлог томе у сликару или околностима, прилици која се није указала раније, тешко је рећи. Изложба, приређена одмах после рата, била је добра прилика да се сплитској ликовној публици Пашко Вучетић представи и као сликар ратних мотива, али и да поново покаже своје портрете и пејзаже, без обзира што су га се земљаци сећали као портретисте, пејзажисте и сликара великих композиција још са Прве далматинске изложбе у Сплиту 1908. године.

Изложба је била приређена крајем августа и почетком септембра 1920. године. На основу две, тада објављене критике, сазнали смо да је сликар изложио 180 слика, ратних мотива (19 малих портрета војника-ратника и сцена са ратних положаја), пејзажа и портрета.

Угледни критичар, Чича-Шаин Ћиро, објавио је у сплитском *Новом добу*[52] исцрпну критику поводом изложбе у Сплиту, али, у истој, и подсетио читаоце на неке важније Вучетићеве биографске податке, јер је одавно био напустио Сплит и живео у Београду. Задржаћемо се на Шаиновим оценама и примедбама на изложено дело. Критичар је, између осталог, написао:[53]

---

50 Угљеша Рајчевић, *Удружење ратника сликара и вајара од 1912. до 1918. године,* Зборник Народног музеја XI, Београд, 1982, стр. 147-166.

51 *Каталог прве изложбе ратника сликара и вајара 1912-1918, 1-12. децембар 1940. године,* Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић". На овој изложби биле су изложене 3 Вучетићеве слике : 29. *Портрет*, 30. *Пејзаж,* 31. *Улица.*

52 Ћ. (Чичин-Шаина, Ћиро), *Изложба Пашка Вучетића,* Ново доба (Сплит), 2. рујан 1920, бр. 198, стр. 2.

53 *Исто*

„Ова изложба није скоро друго него изложба портрета. Он не љуби превише боја и шара. Његова је особина, а можда лежи у томе његов успјех, што мање боја, али што јачих, што свијетлијих. То се најјасније види из оних малих портрета војника из серије „Одбрана Београда“... од тих деветнаест малих портрета војника не зна се која је љепши, бољи, савршенији. Сви су подједнако лијепи и можда су то најљепши, најуспели радови господина Вучетића на овој изложби.“

Од бројних портрета критичар је издвојио портрете: *Војводе Путника, Генерала Живковића, Светозара Прибићевића, Војводе Мишића, Николе Пашића, Бранислава Нушића... Госпође Делфе Иванић.*

Посебну пажњу критичар је посветио Вучетићевим пејзажима. Цитатом који следи Чича-Шаин је и завршио своју критику:

„Море, јужно небо, сунце, хридине и жала, њему су мили сујети. Ове мале, јединствене сличице, које приказују француску ривијеру, лијепе су, миле и угодно се доимају ока.

Вучетић је лијеп и достојан посјет учинио своме родноме граду и својим суграђанима.“

Други критичар, Иво Делалла, историчар уметности и редовни критичар сплитскх листова *Јадрана* и *Ново доба,* био је мало критичнији у оцени Вучетићевих изложених слика. Ако је прва критика, Шаинова, писана у маниру добродошлице уметнику, Далаллина је покушај да се „своме“ уметнику, пријатељу, земљаку, укаже и на пропусте, превиде... све то, сасвим сигурно, у најбољој намери. Делалла, у врло опширном уводу, покушао је да објасни шта је задатак сликара који рат и ратна страдања узима као своју сликарску тематику. Он на датим примерима указује шта се све може рећи, за опште људско добро, кроз уметност против рата. Од ратних сликара критичар ће позвати у помоћ Делакроа, Верешчагина, а од писаца А. Барбиса и нашег С. Бешевића... Критичар је, неоспорно био у праву, али је погрешио што је на изложби Пашка Вучетића тражио оно чега није било, па ни у целокупном сликарском опусу нашег сликара. Вучетић је, као учесник у рату, био само хроничар догађања, он је лепе приморске пејзаже, тада, у рату, заменио митраљеским гњездом у рову... он је организовао да му испред штафелаја прођу, упарађени, они који су ратовали. То је било све, то је била уметникова намера, па Делаллина примедба стоји:

„Лежерно схватање рата довешће га (Вучетића) да, с једнаком техником слика војника Вукадина Милојковића и старог Пашића... нема сумње, да је Вучетић изврстан цртач и колориста.“ Последњу реченицу у приказу критичар је довео у везу са Вучетићевим портретима Војводе Путника, Прибићевића и генерала Живковића.

Делаллу, неоспорно, били су најближи Вучетићеви пејзажи од којих је издвојио пејзаже из Нице: „Радови са ничанске ривијере пуни су транспарентности, декоративности и мекоће, као н. пр. бр. 146, 147, 148. Најлепши пејзажи су у богатству боја и у уметничкој фантазији, бр. 165, 166 „Montboron“.

Нажалост, можда су и ови пејзажи засвагда изгубљени.

Пошто је изрекао своје примедбе на ратне слике Пашка Вучетића, критичар је, на основу репродукција и документације којом је располагао, истакао да су Вучетићеви „(...) пластични радови бољи од слика, јер имају више ратног проживљавања, више осећаја и симболичности“.

Са две објављене критике у Сплиту Вучетић је могао бити задовољан. Да ли је био задовољан посетом изложби, продајом, о томе нема поузданих података.

Самостална изложба у Загребу

Пашко Вучетић, када се одлучио да приреди заједничку изложбу својих радова са Петром Тјешићем у Загребу, није био непознат тамошњој ликовној јавности и критици. Да се подсетимо: Вучетић је 1901. године излагао са Медовићем и Ивековићем, а његово учешће (као Далматинца) на I и II Југословенској изложби у Београду (изложбама које је пратила и загребачка ликовна критика) није било непримећено.

Изложба је приређена у *Салону Трпинац,* другом половином октобра 1920. године, а критичари су се почели оглашавати са својим критикама о изложби већ крајем октобра и почетком новембра. Како су се у то време у Загребу одржавале две-три изложбе (Пролетња, те Рашице и Јуркића) критичари повезују манифестације и пишу о две изложбе у једном приказу. Тако је поступио и Пјер Крижанић, чије мишљење издвајамо - управо из разлога што је крајње неповољно по Вучетића.

Крижанић је свој приказ објавио у *Ријечи.*[54] О делу Габријела Јуркића, Марка Рашице и Петра Тујешића, критичар, и сам уметник, пише афирмативно, да би своју критику завршио речима упућеним Вучетићу:

„Најслабији међу овим излагачима без сумње је Пашко Вучетић. Приморски пејзажи су са једним конвенционалним сладуњавим колоритом који врло подсећа на лоше репродуковане ansichtskarte.

Све ове изложбе са свом множином сличица и слика носе на себи биљег опће брзине за голи живот и зато не могу имати са правом уметношћу много заједничког. Зато се може говорити о већој или мањој способности фабрицирања што свакако није последња врлина“.[55]

---

54 Пјер Крижанић, *Из умјетничкої салона,* Ријеч, Загреб, 11. новембар 1920, бр. 230, стр. 2.
55 *Исто*

Преко мишљења Пјера Крижанића, и самог угледног сликара и карикатуристе, не бисмо смели прећи олако, без обзира што ово мишљење не иде у прилог нашем сликару и његовом уметничком профилу.

Поред Крижанићеве критике објављене су још две. Прва, коју је потписао C-c (Walier Siess) и објавио је у Agramer tagblatuu-u (24. октобра),[56] у којој констатује: „Најача његова страна је техника, он је спретан цртач и техничар, али није увек довољно наглашена естетско-уметничка страна у тим радовима. Он је прилично далеко од модерних уметничких праваца."

Трећи критичар, Владимир Луначек, објавио је своју критику у *Обзору.*[57] После краћег увода у коме је указао да је Вучетић родом из Далмације, а да је школован у Немачкој, критичар је констатовао:

> „О изложби коју је приредио (Вучетић) код г. Трпинца мало се може говорити. Из тих слика не видимо како се је Вучетић развијао као уметник. Ратни портрети појединих војсковођа и других шаржа све до простог војника занимљиви су материјал за ратну повјест, за умјетност никако. Занимљиви и бољи су они мали крајолици. Вучетић који је некада врло тамно, у академском тону сликао, постао је свјетао и јасан и очито је под дојмом Холдеровим. Малене његове сличице са Балкана су међутим добре... Један женски портрет у црвеном даје нам само могућност да судимо о Вучетићу и његовом умјетничком развоју, а за вријеме у коме нисмо могли да видимо његових радова."

Овом изложбом у Загребу Вучетић је завршио своје самостално, уметничко представљање, ликовној јавности и критици у земљи и иностранству.

Из бројних критика које су пратиле излагачку активност Пашка Вучетића, од далеке 1901. па све до 1922. године, може се закључити да су ликовни критичари његовог времена (од којих су многи били угледни књижвици и сликари) били велики поштоваоци његовог дела, као и то да су неки у оцени и процени некритички претеривали, а други то дело неукусно оспоравали. Најбољи пример за то је критичар Ј. Почек, у похвалама, и М. Пијаде у покуди (критика Вучетићевог *Споменика Карађорђу на Калемегдану* (уништен 1916. године).

Објективнији суд о сликарском и вајарском делу овог плодног уметника, данас, са дистанце од скоро једног столећа, тек треба очекивати. Историја уметности прве половине XX века мораће да да свој суд о Вучетићевом делу, да одреди његово место у српској уметности новијег

56 C-c (Walier Siess), *Zwei Ausstellung*, Agramer tegblatt, Загреб, 24. октобар 1920, год. XXIII, бр. 213, стр. 1-3.

57 Владимир Луначек, *Изложба П.Вучетића и Габријела Јурковића,* Обзор, 31. октобар 1920, год. LXI, бр. 276, стр. 2.

доба. То неће бити нимало лак посао, тим пре што је његово дело расуто по земљама некадашње Југославије, у музејима и приватном поседу од Београда до Сплита (из Сплита, коме је завештао стотинак слика, уверен да ће му ту бити најбоље сачуване у меморијалној поставци, највећи број слика је нестао – верујмо да су сачуване у приватном поседу).

Ипак, остаје нам да се надамо најбољем, тим пре што има назнака да је у припреми и Монографија о животу и раду овог, помало заборављеног уметника.

ПРЕГЛЕД ВАЖНИЈИХ ИЗЛОЖБИ НА КОЈИМА ЈЕ, ПОСТХУМНО, ИЗЛАГАНО ВУЧЕТИЋЕВО УМЕТНИЧКО ДЕЛО

1938. Изложба Пола вијека хрватске умјетности

После Вучетићеве смрти, марта 1925. године, један његов *Аутопортрет* излаган је у Загребу. Хрватско друштво умјетности, прослављајући шездесету- годишњицу свог постојања, приредило је Изложбу *Пола вијека хрватске умјетности.* Изложба је била приређена у Загребу, у времену од 18. децембра 1938. до 31. јануара 1939. године. На изложби је ликовној публици био представљен Вучетићев *Аутопортрет,* уље (Кат, бр. 334). У исцрпном Каталогу, који је донео и велики број репродукција тада изложених радова, нашла се и црно-бела репродукција аутопортрета. У каталошком делу, попису изложених радова, дата је и уметникова кратка биографија.

Ово је било прво, значајније представљање Вућетића као уметника после смрти.

1940. Прва изложба радова Удружења ратника сликара и вајара из ратова 1912-1918.

Удружење ратника сликара и вајара из ратова 1912-1918., приредило је у Београду, у Павиљону „Цијета Зузорић“ своју прву изложбу у времену од 1. до 12. децембра 1940. године. На овој изложби Вучетић је био заступљен са три рада: 29. *Портрет,* уље; *30. Пејзаж,* уље и 31. *Улица,* уље. У каталогу изложбе били су дати основни подаци о уметнику, преузети из ранијих биографија, без нових података о ратном путу сликара.

1960. Изложба пленериста

Народни музеј у Београду организовао је 1960. године, март-април, изложбу *Пленеристи.* Вучетић је на овој изложби, приређеној у Народном

музеју у Београду, био заступљен са једним радом: *Портрет Драгутина Илића,* уље на платну (1904).

1963. Изложба српска скулптура до 1941.

Изложба је приређена у Сремској Митровици. Излагано је дело П. Вучетића, без података.

1964. Изложба ратни сликари из ратова 1912-1918.

Изложбу су организовали Народни и Војни музеј у Београду. У Галерији Војног музеја, где је била приређена изложба, октобра – новембар 1964., била су изложене четири Вучетићеве ратне слике из циклуса *Одбрана Београда.* У каталогу су биле евидентиране: 8. *Гробље бранилаца Београда (1915),* уље на картону; 9. *Топ (115),* уље на картону; 10. *Радионица чамаца (1915),* уље на картону; 11. *Монитор (1915),* уље на картону.

1965. Меморијал Прве југословенске уметничке изложбе из 1904.

Изложба је обишла градове Чачак, Београд, Загреб и Љубљану. На изложби је излагано и дело П. Вучетића. Без података.

1969. Изложба Удружења ликовних уметника у Београду (1919)

У Београду, поводом педесетогодишњице оснивања овог удружења, приређена је Изложба на Калемегдану, у Павиљону „Цвијета Зузорић„. Изложба је трајала од 10. до 24. децембра 1969. године. Била су изложена и четири Вучетићева портрета: *Портрет Зорице Симеоновић (1905),* уље на платну; *Портрет Симе Симеоновића (1906),* уље на картону; *Портрет сликара Николе Милојевића (1909),* уље на платну. У Каталогу су репродукована сва четири Вучетићева портрета

1972. Изложба Импресионизам из збирке Народног музеја у Београду

Изложба је била организована у Народном музеју у периоду октобар-новембар 1972. Излагано је и уметничко дело П. Вучетића. Без података.

1972-1973. Изложба Почеци југословенског модерног сликарства 1900-1920.

Изложбу је организовао Музеј саремене уметности у Београду, децембар 1972. - јануар 1973. Од Вучетићевих радова биле су изложене слике: 246. La terreuf (1915), уље на картону, 247. *Жена са сунцобраном*

(1916), уље на картону; 248. *На плажи (1917),* уље на картону. Прве две слике биле су преузете од Народног музеја у Смедеревској Паланци, а трећа од Народног музеја у Београду.

1972. Изложба српске скулптуре до 1941.

На Изложби у Опову била је изложена Вучетићева скулптура *Марија*на, бронза. Каталог изложбе, поред опширније уметникове биографије, донео је и репродукцију фигуре: *К. бр. 8 Марија*на, *бронза в. 38 см, потписано: П. Вучетић.*

1974. Лада, друштво српских уметника 1904-1974.

Народни музеј у Београду на изложби приређеној 1974. године изложио је Вучевићево уље *На плажи,* рад из 1917. године.

1975. Изложба југословенске скулптуре 1870-1950.

Музеј савремене уметности у Београду, на својој Изложби *Југословенска скулптура 1870-1950,* изложио је Вучетићеву скулптуру *Марија*на. У каталогу је дата биографија Пашка Вучетића, и донета репродукција фигурине.

1972. 1982. и 1988. Изложбе Народног музеја Смедеревске Паланке.

Музеј у Смедеревској Паланци, који поседује три Вучетићева слике, излагао их је више пута. 1972. и 1982. излагане су у Смедеревској Паланци на Изложбама *Слкикарство србије прве половине XX века (1972)* и *Српско сликарство1900-1950 (1982).* Последњи пут Вучетићеве слике из Смедеревске Палнке излагане су у Београду на *Изложби тековине (1988).* У каталозима поменутих изложби, поред биографије Пашка Вучетића, донете су и репродукције изложених слика у колору.

1995. Лада, 1904-1994. Поглед у прошлост

Народни музеј у Београду изложио је Вучетићев *Портрет Драгог Илића,* рад из 1904.

1996. Акварел у Србији 1900-1950.

Народни музеј у Београду, 1996. године, изложио је Вучетићев акварел *Унутрашњост манастира Грачанице,* рад из 1920. године.

2007. и 2008. Импресионизам у Србији, избор слика из Народног музеја у Београду.

На изложбама у Нишу, Пироту, Крушевцу и Чачку излагано је Вучетићево уље на платну *На плажи,* рад из 1917. године.

Uglješa RAJČEVIĆ

SOLO EXHIBITION ACTIVITIES OF PAŠKO VUČETIĆ

SUMMARY

Paško Vučetić, painter, sculptor and teacher, was born in Split in 1871. He acquired an education in Art in Trieste, Rome, Florence, and Munich (with Ažbe and at the Munich Painting Academy). He came to Serbia, to Belgrade, in 1903, and immediately joined the capital city's art scene, as soon as he arrived. This artist became a member of *Lada* and the Serbian Art Association. He resumed his exhibiting activities that he had begun in Trieste in 1901, at collective and solo exhibitions in Munich, Rome, Paris, Bari, Nice, Belgrade, Split, Sombor, and Zagreb …

In the desire to convey his knowledge of painting and experience to young, aspiring painters, Vučetić opened a Private Art School in Belgrade, which worked from 1905 to 1907.

Our interest focuses on Paško Vučetić's independent exhibiting activities, which he started in Trieste in 1901, and ended with a one-man exhibition organised in Belgrade in 1922. Between these events, Vučetić exhibited independently four times in Belgrade, and once in Rome, Bari, Nice and Split. These exhibitions were remarkable cultural and artistic events in the centres where they were held, and received a great deal of publicity and were widely reviewed. The leading critics of that period wrote reviews on Vučetić's work: Bogdan Popović, Mihajlo Valtrović, Dragutin Ilić, Miloš Crnjanski, Božidar Nikolajević, Branko Popović, Marko Car, Ćiro Čičin-Šain, Ivo Delalle, Pjer Križanić, Vladimir Lunaček... as did numerous anonymous critics. The critics' opinions of Vučetić's work were mainly favourable. However, there were also people who questioned his artwork, denying that he was a good painter, yet acclaiming him as a sculptor, and vice versa.

As Vučetić, was undoubtedly an important Serbian artist from the first half of the 20th century - an artist whose preserved opus still requires research and a thorough appreciation, we present everything in connection with Vučetić's independent exhibiting activities to the art public and the critics - convinced that this could prove useful to future researchers of his work as an artist.

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.04(497.11)"192/193" ;
316.42:75.04(497.11)"192/193"

ИД 176389132

Симона ЧУПИЋ

Филозофски факултет Универзитета у Београду

НАЛИЧЈЕ МОДЕРНИЗАЦИЈЕ: СЛИКА БЕОГРАДА ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Сажетак: Настанак радничке класе у Србији, као и у свим претежно руралним друштвима, нераскидиво је везан за процес сеоских радних миграција. У датим условима стварање радништва било је више социјални него идеолошки процес: друштвени статус, менталитет, обичаји и простори егзистенције, забележени су у низу призора у српском сликарству треће и четврте деценије. Дела на којима су очигледне све тешкоће живота у граду, беда и депресија, разоткривају чињенице о социјалној подвојености као последици процеса модернизације, урбанизације и индустријског напретка. За разлику од слике села и, још више, сеоског рада као идеализоване везе са *својом* земљом, слика града је слика експлоатисаности, алијенције, друштвене маргине, *друге* земље. На путањи модернизације српског друштва, од исконског и традиционалног до савременог и европеизираног, теме и садржаји села и града су симболичке тачке почетка и краја таквог процеса.

Кључне речи: слика града, „социјалне ведуте“, модернизација, урбанизација, Београд

I

Условљена индустријализацијом деведесетих година 19. века, просторна покретљивост становништва довешће, током прве половине 20. столећа, до појаве „радне миграције“ која ће у знатној мери променити физиономију српских градова. Привредни, социјални и културни фактори стварали су климу која је погодовала процесу исељавања и настајања бројне флуктуирајуће радне снаге. Ограничења сеоске привреде и истовремена социјална и културна привлачност града деловали су као паралелни фактори овог процеса. Највећи број миграната као мотив за селидбу наводи: тежњу за срећом, бекство од контроле задруге и

сеоске заједнице и жељу да се ослободе строгих моралних представа и правила понашања.[1] Ипак, подаци везани за промене у структури београдског становништва показују да је потрага за послом била онај кључни покретач прилива придошлица. Чињеница да је број мушкараца био за четвртину већи од броја жена, показује да су најчешће долазили без чланова породице који би представљали додатни економски терет; да су се задржавали тек неко време, очигледно руковођени намером да се врате.[2] Просторна покретљивост се из наведених разлога није по аутоматизму преклапала са социјалном, односно напуштање села није само по себи водило обликовању и прихватању новог, градског идентитета. Тако је, на пример, као директна последица миграција број неписмених Београђана порастао са 10% 1914. године на 20% 1929. године. Емотивне везе са остављеном породицом успоравале су процес асимилације. Осећај припадности и даље се везивао за култ завичаја онемогућавајући суштинску интеграцију у нову средину. У новонасталој ситуацији потреба за колективним идентитетом водила је формирању привремених заједница, етнички и класно сродних, чији су се простори живљења наслањали на град, али без истинске намере да се с њим и споје. Социјални профил периферије обликован је елементима руралног претварајући у процесу рустификације потенцијална урбана насеља у „сеоске градове". Серије представа градске околине, мотиви са Карабурме, Душановца и Топчидера из двадесетих и тридесетих година Боривоја Стевановића, пејзажи *Душановца* (1924–26) Милоша Голубовића, као и низ *Поīледа са Тоīчидерскоī брда* (1935–38) Мила Милуновића, показују како се шира градска периферија, заправо, није разликовала од села.

Велики прилив дошљака, поворке печалбара, проузроковале су сталну потребу за новим стамбеним простором. Због високих кирија у центру придошлице су потискиване ка периферији, где настају читава насеља простих радничких колиба „на ивици легалности". Идеолошко-урбанистички концепт *Verschönerung des Stadtbildes*, улепшавања слике града, односно осмишљено друштвено планирње урбане експанзије, при чему су практични циљеви подређени симболичкој функцији представљања, није се знатније уочавао у београдској ведути, осим по свом најбаналнијем сегменту – подвајању градског језгра и градских рубова. Повећање броја становника није, дакле, водило настајању култивисане, типично градске структуре. Напротив – стална миграциона струјања сродних друштвених групација обезбеђивала су искључиво доток станара у густо насељене, сиромашне четврти. Пошто су лоши станови увек могли да се издају економски интереси ограничавали су

1 Чалић 2004: 181.

2 Чалић 2004: 184–185.

заинтересованост за озбиљнију санацију периферије „jer se jednostavno nije isplaćivalo dizati nešto bolje, kada su i šupe donosile lep prihod“.[3] У годинама између два светска рата густина становништва на подручју Београда се утростручила. Пораст броја становника није пратио и економски бољитак сличног интензитета. Тако се у радничким квартовима све већи број људи ограничавао на све мање простора. На Карабурми је, рецимо, 1932. године живело око 6.000 људи. Насеље није имало ни водовод ни канализацију, а за зидање објеката нису се тражиле грађевинске дозволе. Важила је за „проклето место“ јер је недалеко од Панчевачког моста било губилиште за „обичне“ и политичке кривце. У близини се налазила и кафилерија где су убијани пси луталице који су затим драни да би кожа била штављена за израду рукавица (!). Према подацима које исте године износи *Политика* Београд има 950 улица, од чега модерну калдрму (коцку) има 210, турску калдрму 290, док око 400 улица уопште нема чврст финални слој.

Управо такви раднички квартови, двориштa са заједничким нужницима, окружена становима за изнајмљивање, конопи подбочени дрвеним моткама на којима се суши веш опран у кориту, препознају се у Бијелићевом *Дворишту у Ловћенској улици* (1928). Недељко Гвозденовић о београдској периферији прича: „Моја пажња сликара отварала се тим избледелим тарабама обојеним плаво, зелено, шареном рубљу које се суши у дворишту и све то патинирано. [...] Власници тих кућа били су досељеници из унутрашњости, често сељаци који су се трудили да се некако снађу у новој средини. Али, ја нисам само споља посматрао те куће с ниским прозорима, једва метар изнад плочника. [...] Ја сам улазио у те мале, топле домове, у скромно намештене собе с два кревета и изнад кревета неизбежним фотографијама супружника, људи из народа: он наочит, обично бркајлија, жена крепка, нешто тврда погледа“.[4] О менталитету средине и начину живота сведочи и *Мотив са Чукарице* (1927) Младена Јосића. Утисак који призор оставља понајмање се може довести у везу с фрагментом „живота у престоници“. Да је реч о „култивисаном“ насељу сведочи електрични стуб који се уочава међу бројним кућама различитих типова, висине, начина и материјала градње, између којих неправилно вијуга блатњава стаза. Пред једном од кућа стоји босонога жена, опасана кецељом, са дететом у наручју; на прагу преко пута домаћица баца воду „на улицу“. Сличне нахерене куће искривљених кровова и привремених оџака, фасаде окречене само са уличне стране, уџерице, дрвене тарабе, мотке наместо подупирача, прозори различитих величина, уличне чесме, шиндра и дрвене клупице,

3 Marković 1992: 97.

4 Према: Харашић 1987: 36.

срећу се још од прве деценије века на остварењима Надежде Петровић и Бете Вукановић[5], касније код Михаила Петрова, *Зима у Скадарлији* (1926), *Београд под снегом* (1926), *Београдска Скадарлија у зиму* (1928), *Мотив старог Београда* (1931), Ивана Радовића *Јатаган-мала* (1928) и Јована Бијелића, *Београдска периферија* (1929), *Вршачка улица* (1929), те на сликама *Скадарлије* (1928), *Кухиње старе Београдске митрополије*, *Старог Београда*, *Велике школе у Београду*, *Кафане „Кичево"* (све око 1933) Косте Хакмана. Живот друштвене маргине можда је, ипак, најсугестивније описан у мапи графика *Јатаган-мала* (1934) Арпада Балажа. Овој серији „социјалних ведута Београда", како их је сâм аутор називао, догматска лева критика замерала је „детаљисање, понављање, придавање значаја другоразредним ситницама". Ипак, стиче се утисак да је управо овим педантним детаљисањем, без агресивне манифестне агитације, Балаж оставио веродостојну и сугестивну хронику пучког миљеа, „метрополе окружене сиротињским појасом". Проблеми „обруча сиромаштва", „реонског питања", односно системски недефинисаног урбаног простора, баш као и, најчешће неуспели, покушаји њиховог решавања, постају парадигматска места сложеног процеса развоја града – иако је модернизација била једини излаз из неразвијености и беде, управо у наведеним условима било ју је немогуће спровести.[6]

Пројекција социјалне стварности конституисала је слику града као визуелни продужетак свакодневице. Грданов *Просјак* (1937), баш као и старац са штапом, забрађена жена, човек са пролетерском капом, дете забринутог погледа и стармалог лика, док заједно чекају милостињу *Пред вратима* (1937),[7] Балажов босоноги старац подупрт штакама који у десној руци држи шешир и проси, те *Просјак* (1938) Братислава Стојановића, огледало су података бановинских управа из 1933. године, према којима у југословенским градовима близу 250.000 људи живи од милостиње и просећи. Међу њима је деце, не мање од 185.000, која стално бораве на улици, без старатеља и осигуране егзистенције: „Пропитали смо неколико од тих малих несретника да утврдимо шта њихову психу највише интересује... Пре свега не знају ништа... Један нам је одговорио да је по народности Настић. Школу не похађају [...] Већина је имала

5 „Nigde nisam imala da zadovoljim slikarsku radoznalost kao u jevrejskoj i ciganskoj mali. Na Jajliji i Dorćolu stanovali su siromašni ‚španski' Jevreji koji su dane provodili na ulici pred svojim siromašnim stanovima... Da bih došla do što izrazitijih tipova, odlazila sam u amam u ulici Cara Dušana i u mladim nagim ženama nalazila modele izvanrednih rasnih tipova. Često sam išla na Čuburu gde su u ono vreme živeli mnogi Cigani, sa nekima sam bila u prijateljstvu, odlazila im na slavu, dva ili tri puta na ciganski bal"; према: Ristić 2004: 36.

6 Стојановић 2008: 24.

7 „Motiv tih dveju varijanata slike ‚Pred vratima' je moje sećanje na Gundulićevu ulicu u Zagrebu i radi se o prosjacima i sirotinji pred vratima Doma časnih sestara"; према: Bošnjak 1983: s.p.

само једну страстну жељу – да се наједе.“[8] На ту, не толико страсну жељу, колико егзистенцијалну потребу, Драган Бераковић указује, до крајности упрошћеним наративом, на слици *Хлеб* (1937): очигледно мучен глађу, наслоњен рукама на стакло, дечак резигнирано гледа у векне хлеба кроз излог пекаре; иза њега се виде фабрички димњак и сиротињске куће. Исти утисак немоћног мирења са маргиналним друштвеним статусом, најобесправљенијих међу обесправљенима – жена и деце – оставља *Кујна бр. 4* (1936) Ђорђа Андрејевића Куна. Овај мотив сирове реалности сиротињских кухиња, слику депресије и безнађа, Кун додатно наглашава монотоном сивом гамом као јасном алузијом на сивило стварности.

Настанак радничке класе у Србији, као и у другим, превасходно руралним друштвима, нераскидиво је везан за процес сеоских радних миграција. Зато је, у наведеним околностима, формирање радништва обликовано више као социјални него идеолошки процес. Класни статус, простори живљења, менталитет друштвено изједначених радника и сељака, пресликани су у низу призора из јавног превоза: Радовићев *Румунски сељак у ваґону треће класе* (1931), као и цртежи тушем и оловком исте тематике, те Табаковићеви *Путници у чекаоници треће класе* (1931), *Путници треће класе* (1936), *У ваґону треће класе* (1936), *Путници у возу треће класе* (1936). Обавезе, потребе и структура града условљавали су нужну дневну мобилност којом се јавни превоз успоставља као место спајања града и села, градског језгра и периферије, гуња, шубара и шешира – симбол *свих* путника треће класе.[9] Свет исцрпљених, уморних, клонулих људи, на којима се види тежина свакодневице, беда, депресија, селективно разоткрива призоре који указују на социјалну подвојеност, очигледну последицу модернизације и индустријског „напретка“. За разлику од слике села и, још више, сеоског рада као идеализоване везе са земљом, *својом* земљом (чак и када она то заправо није), слика града је слика експлоатисаности, алијенације, друштвене маргине. Румене сељанке у живописној ношњи украшеној дукатима и везом супротстављене су клонулим забрађеним радницама које дремају на дрвеним клупама као слике промене, путање од села ка граду, од исконског до савременог.

Процес превођења сељака у радника, ипак, нигде није огољеније представљен него у мапи графика *Крваво злато* (1934) Ђорђа Андрејевића Куна. Политички и идеолошки промишљано Куново остварење идејни је манифест *треће класе*. Једноставна, препознатљива приповедачка нарација, изостанак свих херметичних амблема, наглашена афирмација идеала народног, разоткривају популарну и популистичку намену и

8 Видаковић 1932: 56.

9 Упоредити: Мереник 2004: 24–26.

карактер овог рада. Прича почиње идиличним пејзажем: сеоска кућа, дрво бујне крошње, бунар и тараба у првом плану, на преостале две трећине листа „плодне наше њиве, наше тло, наша снага“.[10] Затим се ређају представе напуштеног сеоског дворишта и сељака који негодује показујући стегнутим песницама у правцу рудника; на наредном листу сељак и, сада већ осушено дрво, супротстављени су рудничком комплексу; потом слика сељака како долази у рудник. Након тога следи чин пресвлачења, преузимања *новоī* идентитета. Представљени мушкарац пружа руке да узме карбитну лампу. На столу стоје рударски шлемови. Посматрач је сведок овог симболичног акта иницијације – сељак постаје радник, машина замењује земљу.

II

Промене у ужем градском миљеу – убрзана модернизација макар у својим спољним манифестацијама – нудиле су репертоар нових мотива: аутомобиле, електрификацију, излоге, тротоаре и канделабре, али и просјаке, бескућнике, проституцију. Улица се начелно успоставља као симбол савременог доба, парадигматско место модерности.[11] Критичку представу *Улице* (око 1933), која нема претензију да слави нове просторе града, понудиће Ђорђе Андрејевић Кун. Јасно саопштавајући шта мисли о етици и моралу друштва, Кун проблематизује питање проституције као друго лице велеграда. У првом плану графике је слепи човек који нуди на продају некакве јефтине ситнице из кутије која му виси око врата, десна рука му је испружена као да истовремено и проси; поред њега мушкарац са шеширем нападно посматра жену, очигледно проститутку, која им прилази. На зградама у позадини натписи: „Вино и ракија“, „Соба за преноћиште“, „У свако доба“, „Стан за самца“. На средини улице поскакује чупав и неуредан црни пас. *Ничији* пас је још један од амблема улице, посредна слика друштва[12] али и детаљ који се, кроз епохе, често

10 На другом листу мапе графика *Крваво злато* отиснут је текст Јована Поповића: „Plodne naše njive otrovnim plinom uništene, / u pakleno ždrelo nužda nas gole goni; / iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni. / Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, /svakim udarcem malja po svome temenu kujemo. / Krvavo zlato je to! Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvek zlata i smeh obesni čujemo. /Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; / usjana reka valja granate, kotlove, dobiti./ Hoćemo l' dovek da ginemo zarad krvavog tudjeg zlata? / Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!“

11 Nierhoff 2004: 204–205.

12 „Кучића је било много и по улицама и по авлијама, одакле су лајали по сву ноћ, нарочито кад је месечина. Оне дивље, без газде, хватали су боси ‚шинтери', замком од жице на крају штапа, и трпали их у кола са решеткама. Иза решетака кучићи су жалосно гледали децу која су за колима трчала. А било је деце која су трчала и далеко испред кола, растерујући и спасавајући кучиће од опасности“; према: Дероко 1987: 59. Интересантно

везује за различите форме проституције. На путу од куртизане до уличарке умиљатог расног псића, попут оног са пастела *У кафани* (око 1900) Бете Вукановић, смењује „градски пас“ који „занемарујући 'класне' разлике, шећка булеварима [...]. Ово створење виђено је као еквивалент, метафора flâneur-а, човека-из-града, са којим је делио толике склоности – шетања, женскарења, трећења времена“.[13] Овако интерпретиран пас бива и знак агресивне и неспутане мушке сексуалности,[14] оног истог мизогиног става приметног нпр. на серији радова Николе Мартиноског *Порок*, *Две жене*, *На црвеном миндерлуку* (све из 1932). За разлику од Кунове графике посматрач је на сликама Мартиноског суочен само са понуђеним женама, њиховим, очигледно у служби нарације, деформисаним телима, али не и њиховим муштеријама. Суочен је са сликом двојног морала присутног не само у свакодневном животу, већ и у низу закона (проституција, ванбрачна деца, забрана утврђивања очинства) којима се за иста дела жена кажњава, док мушкарац не сноси никакве последице. Напротив – иако су јавне жене и јавно жигосане одлазак мушкараца у куплерај био је потпуно прихватљив, доживљен чак као нека врста иницијације, испита зрелости којим дечак постаје мушкарцем: „У центру је било тога у понеком хотелу. Ту су биле по две собарице, једна обично ружна али вредна, која је спремала собе, а друга лепа, којој спремање соба није био посао. Тако је она у хотелу 'Македонија', крупна, са црвеном плишаном сукњом, заслужна што је увела у живот добар део мога шестог разреда Реалке код Калемегдана“.[15]

Две девојке са слике Мартиноског, са изузетком црне трачице око врата, означене су као две проститутке чињеницом да седе за кафанским столом, да је пред њима флаша, да пију алкохол. Дефинише их однос класне и родне мобилности. Кафана је била подвојени простор друштвених и феноменолошких кретања. За жене је она могла бити место у којем, као конобарице или плесачице, зарађују новац и лошу репутацију, док је за мушкарце представљала простор у којем се новац и жене троше. Низ кафанских и варијете призора Ивана Табаковића, или, пак, Коњовићеве *Фиґуре у биртији* (1938) и *Чочек* (1939) Лазара Личеноског, сведоче о истинском месту жена у том мушком свету. Реч је о сликама на којима се, више него очигледно, „игра не представља као одређени плесни доживљај него постаје све више метафора 'понуде за парење' мушкарца и жене“.[16] Жене су огољено доступне, буквално и метафорички разоденуте,

---

је да након наведеног одломка следи прича о проституцији која је заједно са причом о псима насловљена *Немиле теме*.

13 Thomson 1982: 331.

14 Упоредити: Nierhoff 2004: 212.

15 Дероко 1987: 59–60.

16 Nierhoff 2004: 259.

посматране као анонимни објекти задовољавања погледа и жудње,[17] како Милан Коњовић сликовито објашњава: „две сисате жене, слободно урађене, које више указују на жељу него на своје присуство у истом друштву“.[18]

Поред родног, уочава се и класно подвајање кафанског призора. Листови бр. 24 и бр. 25 из Кунове мапе графика *Крваво злато* (1934), приказују богаташку забаву: жену с лепезом, мушкарце у фраковима, са моноклом, цвећем у реверу, шампањац у кибли с ледом, да би већ у наредној сцени (бр. 26) кафана постала место осионе забаве, накривљених цилиндера, флаша у широко подигнутим рукама, разголићених жена изложених додирима бројних мушкараца.[19] У очигледном дијалогу са баханалским наративом раскалашног секса и бахатости обиља, ови простори супротстављени су *сиротињским кафанама*, Радовићевим *Пијанцима* (око 1926), Шербановој *Кафани* (1928), Коњовићевом *Тончики на пиву*, *Боемима* и *У биртији* (све из 1938), са симпатијама представљеним местима јединог одушка у епохи економске кризе. Ипак, није ли то и такво жаљење било врхунац хипокризије „у земљи у којој је шљива била једно од најраспрострањенијих врста воћа, где се ракија пекла у свакој кући, где се пило од малих ногу, [где се] алкохолизам јављао као једна од најраширенијих социјалних болести“;[20] хипокризија спрам општег примитивизма у коме се живело и друштвених кодова радничке културе према којима је мушко насиље, баш као и конзумирање алкохола, било симбол мужевности.

Да су жене лишене ових искустава сведочи и одсуство радова такве тематике. Чак ни акварел Наталије Цветковић *Пијанци* (1921), једини овакав приказ који слика једна уметница, није рађен у аутентичном мизансцену. Две праље из Скадарлије, сликаркина познаница и рођак позирали су јој у стану. Композицију је у извесној мери одредило и инсистирање двоје млађих да се њихови ликови не препознају. Момак је тако окренут с леђа док девојка придржава главу рукама, скривајући истовремено лице. У податку да је једна од насликаних жена стварно била алкохоличарка може се трагати за објашњењем зашто млади пар није желео да „се види“. У средини која је слику доживљавала

17 Упоредити: Мереник 2004: 26–27.

18 Према: Вуксановић 1991: 121.

19 „Кафански живот је био стварни и готово једини садржај слободног времена како радништва тако и надзорника. Централна кафана је била 'Весели рудар', затим 'Корзо', 'Круна'. [...] Поред ових кафана које су махом угошћавале раднике постојале су кафане специјализоване за француске власнике: 'Лувр', 'Мали Париз', 'Мулен руж'. Специфичност живота у кафанама биле су девојке које су служиле за забаву, тако да је у многим кафанама била развијена проституција“; Милетић 2004: 5.

20 Димић 1996: 71.

попут фотографије, исечка реалности, као доказ, није било пожељно бити представљен са осведоченим пијанцима. Њихова молба, као и Наталијина одлука да је услиши, сведоче колико је менталитет посматрача обликовао садржај слике. О позицији уметница, пак, говори избор модела. Уместо амблема пијанчења – кафане, разуларене гомиле, последица лумпераја, као и гестова ослобођених конвенција, пред нама су једна флаша, две чаше, три жене и младић за столом у недефинисаном амбијенту. Цветковићева заправо слика једино пијанство које она може – *женско пијанство*. Гурнуте у алкохол егзистенцијалним тешкоћама ове жене пију *саме*. Чак и када је проузроковано истим мотивима *мушко пијанство* им у својим спољним манифестацијама није блиско. Пијане жене су одбачене и депресивне, пијани мушкарци су асимилирани у разуздану гомилу кафане, биртије или бара. Боем, весељак и бећар, немају еквиваленте у женском роду.

Када је реч о представама београдске ведуте, уопште, ретке су слике на којима се осећа ритам живота градског центра, попут Бешевићеве *Хиландарске улице под кишом* (око 1935), *Старе кафане „Албанија“* (1936) Миодрага Петровића или Милуновићеве *Кнез Михаилове* (1938). Невелики је и број остварења која сведоче о летњиковцима, вилама, резиденцијалним градским четвртима, оним просторима модерног урбанизма у којима се огледа „буржоаски обичај настањивања далеко од фабричке буке и мешања с радницима“.[21] Чак и на оним малобројним радовима где се види нечија властита кућа, недвосмислена привилегија бољестојећих, као на Јосићевој *Вили на брду* (1936) или Милуновићевој *Лози* (1942), *На Сењаку* (1942), *Из Топчидера* (1943), она се појављује тек као детаљ у култивисаном исечку природе. Врт се тако препознаје као истински одраз обиља, трансформисани пејзаж који своје власнике класно одређује. *Слика природе* ознака је друштвеног статуса и порекла. Представљена у свом новом обличју она је и симболичка ознака промене. Гвозденовићево *Дечје игралиште* (1934), Радовићеви београдски паркови или Бешевићев *Студентски парк* (1936), сведочанства су о земљи која није напуштена већ је приљежно и систематски преобликована. То је простор спајања исконског и модерног, генеза слике крајолика, показатељ рурално-буржоаске трансформације – оличење новог друштва и његових естетских стандарда. Ако је за раднике и сељаке природа била синоним тешких послова које у њој обављају, за грађане је она место предаха и одмора.[22] Управо то идеолошко-просторно подвајање илуструје Ђурђе Теодоровић *Вечерњом шетњом* (1935): „Тражећи посао ишао сам према Дедињу. Било је предвече. Чујем топот коња, окренем

21 Прост 2004: 30.

22 Упоредити: Clark 1986: 200–201.

се, а оно иде кавалкада коњаника госпођа и господе и деце на коњима. Испред групе коњаника била су два туцача камена. Госпођа у жутом која је била на челу коњаника, пролазећи поред радника-туцача и гомиле камена узвикнула је са усхићењем: Ах, како је лепо вече! Одмах ми је синуло у глави да то може бити добра тема“.[23] *Калемегдан* (1919) Наталије Цветковић, *Студентски парк* (1928) и *Карађорђев парк* (1932) Ивана Радовића, односно представљени људи, социолошки су симболи вертикалног кретања по друштвеној лествици, класе која има времена, жеље и могућности да поседује исечак природе, или да у њему проводи време у доколици. То је слика простора украсног шибља, цвећа и жбуња – биљки без (корисних) плодова. Слика преображаја који је започео још 1904. године „Наредбом о чувању баштица“, у којој београдска општина поручује грађанству да „траву не утамањује, да цвеће не кида, преко оградица не прелази и да клупе не премешта“, а наставио се развијањем и успостављањем нових критеријума, од мараме до шешира, од гуња до капута, од потребе до украса.

23 Према: Ћетковић 1991: 191.

ЛИТЕРАТУРА

Bošnjak, S., Vinko Grdan 1900–1980, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd 1983.

Видаковић, С., Наши социјални проблеми, Београд 1932.

Вуксановић, М., Ликови Милана Коњовића, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991.

Дероко, А., А ондак је летијо јероплан над Београдом, Народна књига, Београд 1987.

Димић, Љ., Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941, I, Стубови културе, Београд 1996.

Marković, P., Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda, Savremena administracija, Beograd 1992.

Мереник, Л., Иван Табаковић, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.

Милетић, Ј., Мапа графика „Крваво злато“ Ђорђа Андрејевића Куна, Музеј рударства и металургије, Бор 2004.

Nierhoff, B., Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der Brücke, Essen 2004.

Прост, А., *Границе и простори приватности*, Историја приватног живота. Од Првог светског рата до наших дана (пр. Ф. Аријес и Ж. Диби), Clio, Београд 2004.

Ristić, V., Beta Vukanović, TOPY/Vojnoizdavački zavod/Muzej grada Beograda, Beograd 2004.

Стојановић, Д., Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914, Удружење за друштвену историју, Београд 2008.

Thomson, R., „*Les Quat Pattes*“: *The Image of The Dog In Late Nineteenth-Century French Art*, Art History, 5, 3, London 1982.

Ћетковић, В., Социјална уметност у Србији између два рата, Академија уметности у Новом Саду, Нови Сад 1991.

Харашић, Г., *Свет сликане површине. Разговори са сликаром Недељком Гвозденовићем*, Недељко Гвозденовић, Универзитет уметности у Београду, Београд 1987.

Clark, T. J., The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1986.

Чалић, М., Социјална историја Србије 1815–1941, Clio, Београд 2004.

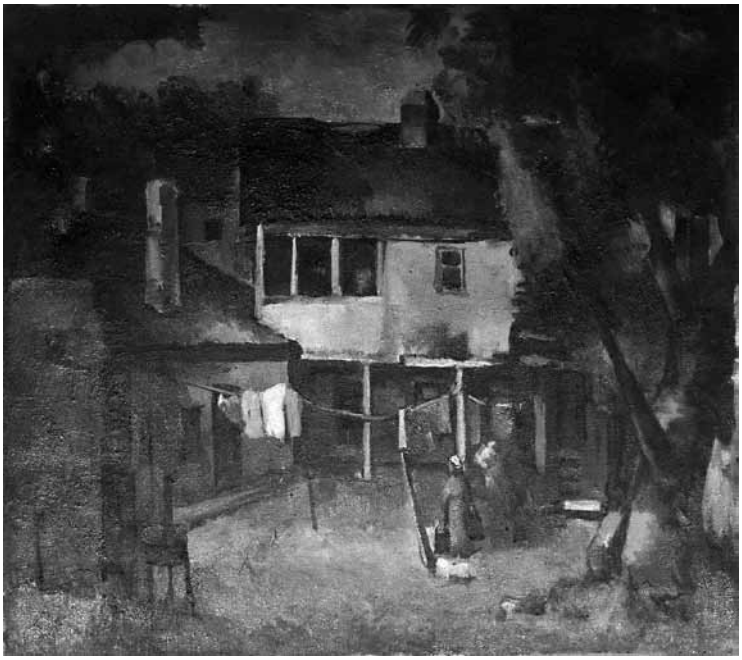
Simona ČUPIĆ

BACK OF MODERNISATION:
THE PICTURE OF BELGRADE BETWEEN THE FIRST AND SECOND WORLD WAR

SUMMARY

The appearance of the working class in Serbia, like in all predominantly rural societies, was closely associated with the process of migrations of villagers in search of jobs. Conditioned by industrialization in the 1890's, the mobility of people across distances led to the occurrence of a "working migration" during the first half of the 20th century, which largely changed the shape of Serbian towns. Economic, social and cultural factors created circumstances that suited the process of moving out and forming huge, fluctuating work forces. Spatial mobility did not, however, automatically match social mobility; that is, leaving villages itself did not lead to shaping and accepting a new, urban identity. Emotional bonds with families "left behind" slowed down the assimilation process. The feeling of belonging somewhere was still associated with the cult of the homeland, and it prevented essential integration into the new surroundings. In the new situation, the need for a collective identity led to the formation of temporary communities related in terms of ethnic and class backgrounds whose dwellings were close to towns, but no real intention existed to link up with them. The social profile of the periphery was shaped by rural elements; in the process of rustication, potentially urban settlements turned into "village-cities". Social status, mentality, customs, conditions and living areas were captured in many scenes in Serbian painting, especially in the third and the fourth decades. Works in which one can perceive the difficult city life, poverty and depression reveal facts about social differences that resulted from the processes of modernization, urbanization and industrial development. In contrast to the Pict. of the village, and even more so, work in the villages, as an ideal connection with *one's* land, the representation of the city was a Pict. of exploitation, alienation, the social margins, of *someone else's* land. In the course of the Serbian community's modernization from primordial and traditional values to contemporary and Europeanized ones, the themes and contents of villages and cities were symbolic points of the beginning and end of this process.

When it comes to Serbian paintings of urban life, there are just a few works which show residential town quarters as places of modern urbanism that reflect a bourgeois way of life. In the few depictions of private houses this definite privilege of the elite can be spotted most often as a detail in a cultivated part of nature. The garden is recognized as a true reflection of abundance, a transformed landscape which defines its owners in terms of class affiliation – an authentic urban space. The depiction of land is thus once again an indicator of social status and origin. Presented in this new form, it is a symbolic marker of changes: the representation of land which is not abandoned, but systematically reshaped and cultivated in accordance with the European, urban tradition. That is the meeting point of the primordial and modern elements, a genesis of the depiction of landscape, the tangible proof of rural-bourgeois transformation and the incarnation of a new society formed on the foundation of such a connection. If, for workers and peasants, nature was synonymous with the strenuous work they performed, for citizens it was a place for relief and rest. This was an image of space full of decorative shrubs, flowers and bushes – plants without "useful" fruits. This was the representation of land that had worked its way from need to decoration, from the scarf to the hat, from the peasant jacket to the coat; land transformed by new value criteria.



Сл. 1. Јован Бијелић, Двориште у Ловћенској улици, 1928.

Pict. 1 Jovan Bijelić, Courtyard in Lovčen Street, 1928

Сл. 2. Иван Табаковић, У возу, 1934.

Pict. 2 Ivan Tabaković, In a train, 1934

Сл. 3. Ђорђе Андрејевић Кун, Улица, око 1933.

Pict. 3 Đorđe Andrejević Kun, Street, c. 1933

Сл. 4. Наталија Цветковић, Пијанци, 1921.

Pict. 4 Natalija Cvetković, Drunkards, 1921

БЛОК ПАРИЗ–БЕОГРАД

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75(=133.1)"18/19"](497.11)
ИД 176391692

Татјана БОШЊАК
Народни музеј у Београду

ФРАНЦУСКО СЛИКАРСТВО У БЕОГРАДУ

ФОРМИРАЊЕ И УЛОГА ЈАВНЕ КОЛЕКЦИЈЕ

Сажетак: Дела француске уметности XIX и XX века чине данас један од најзначајнијих фондова у Збирци стране уметности Народног музеја. Највећи број дела потиче из два основна извора: елитне збирке музеја чији је директор био Милан Кашанин и који је имао високог покровитеља и заштитника у личности кнеза Павла Карађорђевића и приватна колекција Ериха Шломовића, младог љубитеља уметности, трагично настрадалог у погромима Другог светског рата. Садржај данашњег музејског фонда и његов карактер могу се посматрати као једна врста парадигме културних и историјских процеса који су утицали на његово формирање.

Кључне речи: збирка Народног музеја у Београду, Музеј савремене уметности, кнез Павле Карађорђевић, краљ Милан Обреновић, Милан Кашанин, Дворски комплекс на Дедињу, Ерих Шломовић, Амброаз Волар, импресионизам, постимпресионизам, фовизам, кубизам, Париска школа.

У Народном музеју у Београду чува се око сто деведесет сликарских и скулпторских дела и више од три стотине цртежа и графика француских уметника. Збирка француске уметности, као целина настала из неколико основних извора, посебно у свом најобимнијем и најзначајнијем сегменту који чине дела уметника друге половине XIX и првих деценија XX века, представља један од највреднијих музејских фондова.[1]

1 У музеолошком смислу, дела француских уметника су разврстана по техникама и према специфичним потребама у погледу њихове заштите и обраде смештена у Збирку стране уметности, која обухвата сликарска и скулпторска остварења, док се цртежи и графике чувају у Збирци страних аутора Кабинета графике. Библиофилска издања књига налазе се у библиотеци Народног музеја у Београду. Овај текст разматра првенствено формирање фонда француске уметности XIX и XX века, с обзиром на чињеницу да су примери француског сликарства ранијих периода малобројни, дела нису систематски набављана и не одражавају програмску политику развоја збирки.

У њен данашњи састав инкорпориране су две значајне колекције, по садржају веома сродне, а по карактеру и начину настанка различите. Као две целине које се својим садржајима допуњују, оне чине основно језгро музејске збирке француске уметности, чији карактер доминантно одређују остварења управо оних аутора који су новим идејама мењали традиционалне ставове у уметности XIX века, покретали правце који су водили другачијем начину уметничког стварања и деловања у првим деценијама XX века, били претходници и носиоци модерне. Обе колекције су сакупљене током четврте деценије XX века. Једна је настала као елитна музејска збирка, формирана са јасним критеријума у избору дела провереног порекла, приманим као поклон значајних личности, откупљиваним на јавним продајама или у атељеима уметника, са циљем да употпуне галерију најзначајнијег државног музеја који је имао високог покровитеља и заштитника у личности кнеза Павла Карађорђевића.[2] Друга колекција је настала непосредно на извору, у контроверзном и ужурбаном амбијенту париских продајних галерија иза чије сцене се одвијао посебан живот и где су се на невероватан начин укрштале судбине уметничких дела и људске драме. Колекција Ериха Шломовића, младог љубитеља уметности, трагично настрадалог у нацистичким погромима Другог светског рата, сакупљена је у једном даху, инстинктом, талентом и вештином правог колекционара, а највећим делом је проистекла из фонда једног од најзначајнијих париских галериста и трговаца-промотера, Амброаза Волара (Ambroise Vollard).[3] Период у коме су дела набављана, како за ову приватну, тако пре свега за музејску збирку, обележен је и највећим утицајем француске уметности код нас, заснованом на општој тенденцији и доминацији француског сликарства у европској уметности тог доба, али и специфичном односу и склоности наше средине ка преузимању француских културних модела у различитим сферама друштвеног живота.[4]

У динамичном односу те две целине, уз ретке појединачне откупе и поклоне, дела француских сликара у периоду после Другог светског рата, испољава се карактер данашње збирке Народног музеја у Београду. Мада је по свом саставу, попут већине музејских колекција, и ова неминовно фрагментарна, како у погледу доследности прегледа уметнич-

2 Монографија посвећена Музеју кнеза Павла објављена је у новембру 2009. године у издању Народног музеја у Београду. Прилозима више аутора пружила је свеобухватно тумачење укупних активности овог музеја и његовог места и значаја у контексту културних прилика у Србији и Југославији у међуратном периоду. Види: Цвјетићанин 2009. Подаци објављени у монографији нису цитирани у овом тексту, с обзиром на чињеницу да је он написан и предат за објављивање почетком 2006. године у зборнику Београд-Париз, до чијег публиковања није дошло.

3 Zagreb - Beograd 1989.

4 Димић 1997: књ. 2, III, 186.

ких праваца и појава, тако и у смислу вредносне неуједначености дела појединих аутора, она испољава у великој мери кохерентност садржаја. Преглед најзначајнијих појава у француској уметности XIX и XX века у збирци хронолошки би се могао посматрати од Онореа Домијеа (Honoré Daumier) и Камија Короа (Camille Corot) , преко Анрија Арпињија (Henri Harpignies), Франсоа Добињија (François Daubigny), уметника који су били у додиру са импресионизмом попут Ежена Будена (Eugène Boudin) или Жан-Луја Форена (Jean-Louis Forain), затим дела готово свих најзначајнијих представника импресионизма, као што су Камиј Писаро (Camille Pissarro), Пјер-Огист Реноар (Pierre-Auguste Renoir), Алфред Сисле (Alfred Sisley), Клод Моне (Claude Monet), Едгар Дега (Edgar Degas), Мери Касат (Mary Cassatt). Одређене тенденције симболизма могу се пратити кроз остварења Гистава Мороа (Gustave Moreau), Ежена Каријера (Eugène Carrière), Одилона Редона (Odilon Redon), различити видови постимпресионизма у примерима стваралаштву Пола Сињака (Paul Signac), Анрија де Тулуз-Лотрека (Henri de Toulous-Lautrec), Пола Гогена (Paul Gauguin), Мориса Денија (Maurice Denis), Аристида Мајола (Aristide Maillol). Једино кубистичко дело је слика Пабла Пикаса (Pablo Picasso) *Глава жене* (1909), а утицај овог правца препознатљив је у орфистичким делима Робера Делонеа (Robert Delaunay), или касној и површној интерпретацији Андре Лота (André Lhôte). Морис де Вламенк (Maurice de Vlaminck), Андре Дерен (André Derain), Анри Матис (Henri Matisse), Жорж Руо (Georges Rouault), Раул Дифи (Raoul Dify), Отон Фриез (Othon Friesz) или Диноаје де Сегонзак (André Dunoyer de Segonzac), заступљени су углавном делима из познијих периода, али и неким врхунским примерима фовистичких радова. У збирци су, затим постнабијевске и интимистичке слике Едуара Вијара (Édouard Vuillard), Пјера Бонара (Pierre Bonnard) и дела представника сликарства Монмартра и Париске школе, Сизан Валадон (Susanne Valadon), Мориса Утрилоа (Maurice Utrillo), Јулиуса Паскена (Julius Pascin), Моизе Кислинга (Moise Kisling), Марка Шагала (Marc Chagall).

Управо захваљујући чињеници да је збирка у оба своја сегмента, приватном и музејском, била формирана тридесетих година XX века, данас у њој нема примера академског сликарство XIX века и уметности Салона. Најудаљеније тачке у хронолошком и стилском погледу, означавају слике Короа, Домијеа или Будена. С друге стране, осим групе фовистичких радова Дерена и Вламенка и једине кубистичке слике Пикаса (све из Збирке Шломовић), преглед појава у сликарству првих деценија XX века концентрисан је на представнике интимизма и Париске школе. Садржај ове колекције и њен карактер могу се посматрати као једна врста парадигме културних и историјских процеса који су утицали

на њено формирање и који су је у суштини и дефинисали, а чврсто су повезани и са њеном широм друштвеном улогом.

***

Када је 1930. године Милан Кашанин, директор новооснованог Музеја савремене уметности, обраћајући се за помоћ Министарству просвете писао да „ оно чега музеј нема, то су дела француских уметника, а они данас, неоспорно, носе првенство у свету..."[5] у Београду су постојале две музејске уметничке збирке и само ретки примери стваралаштва француских сликара. У најстаријем, Народном музеју, основаном 1844. године, који је у то време носио назив Историјско (или Хисторијско)-уметнички музеј, захваљујући иницијативи покренутој почетком деведесетих година XIX века, постојао је фонд формиран искључиво донацијама који су чинила дела иностране, првенствено италијанске уметности ранијих периода, од XVI до XIX века, као и малобројни примери стваралаштва уметника са других простора, пре свега фламанских, а затим и француских.[6] У инвентарским књигама и на списковима слика изложених на галерији Народног музеја 1901. године, наводи се свега неколико дела француских аутора, често са непоузданим атрибуцијама, попут слике приписане Жану Морену (Jean Morin), која је нестала у страдањима музеја током Првог светског рата и о чијој је аутентичности данас тешко судити. На списковима су, затим, до данас сачувана платна Жан-Батисте-Фредерика Демареа (Jean-Baptiste Frederic Desmarais), Анри-Ежена Кушоа (Henri-Eugène Couchois), Ежена Фошеа (Eugène Focher), Жан-Жорж Ферија (Jean-Georges Ferry).[7] Уз касније примљено дело Филипа Менијеа (Philippe Meusnier), збирка Хисторијско-

5 Архив Југославије (у даљем тексту АЈ) 66-321-540; Допис Музеја савремене уметности Министарству просвете од 10. маја 1930. У наставку Кашанин пише: "...И уметнички, и културни, и многи други разлози налажу да Музеј дође до репрезентативне збирке француских слика и скулптура, за шта се указаје ретко повољна прилика. Почетком априла, бавио сам се у Паризу и посетио двадесетину најугледнијих француских сликара и вајара. Сви они су изјавили готовост да по врло повољној цени уступе Музеју своје радове, из жеље да помогну уметничку културу у земљи за коју нису нимало равнодушни: - сликари који продају своја платна за педест до сто хиљада франака уступили би их нашем Музеју за пет и десет хиљада франака; вајари траже да им се плати само материјал при одливу у бронзу…"

6 Поклоном сликара словачког порекла Бертолда Липаја (Berthold Lippay), (Турзовка, 1864 - Беч, 1920), који је током деведесетих година XIX века у неколико наврата слао слике за Народни музеј из Венеције, а потом из Беча, формирана је збирка од преко деведесет дела иностраних, углавном италијанских уметника. Липај је, затим, у Бечу почетком XX века успео да окупи и друге дародавце, првенствено из кругова банкара који су, такође, упутили музеју на поклон још око двадесет слика. И поред великог страдања музејских збирки у Првом светског рату већи део овог првобитног фонда је сачуван. Види: Д'Амико, Бошњак, Прерадовић 2004.

7 Београд 1901; Београд 1904, кат. бр. 50, 52, 92, 123.

уметничког музеја 1930. године није могла да понуди ништа ново у односу на спискове са почетка XX века.[8]

У новооснованом Музеју савремене уметности, отвореном за публику 1929. године, почињао је период највећих активности у свим сегментима музејског деловања, а посебно оним усмереним на формирање и обогаћивање фондова.[9] У том моменту збирка Музеја савремене уметности била је тек у зачетку и чинила су је, поред дела југословенских сликара, остварења руских, италијанских, али највише британских савремених уметника, набављена захваљујући поклонима које прикупио кнез Павле Карађорђевић, на чију је иницијативу и основан овај музеј,[10] а затим и откупом са изложбе *Савремена британска уметност* одржане у Уметничком павиљону Цвијета Зузорић у фебруару 1929. године, након представљања у Љубљани и Загребу.[11] Овако успостављена стратегија набавки која је подразумевала ангажовање кнеза Павле на окупљању угледних и моћних дародаваца с једне стране, а са друге, дипломатске активности и вредне државне откупе за музеј на чијем се челу налазио Милан Кашанин, биће карактеристична за целу наредну деценију и развој збирке.

Једна несумњиво значајна приватна колекција француског сликарства у Београду датира из нешто ранијег периода. Краљ Милан Обреновић је током боравака у Паризу од 1889. откупљивао слике и цртеже француских уметника за своју збирку. Историјат набавки, тачан обим и садржај ове колекције нису били довољно познати нити изучавани, али је

8 Наведене слике се и данас налазе у збирци Народног музеја у Београду.

9 *Правила о уређењу Музеја савремене уметности* донело је Министарство просвете, одлуком бр. 9 од 3. јануара 1928 (АЈ 66-643-1068). Музеј је био смештен у Конаку кнегиње Љубице и отворен за публику у јулу 1929. године.

10 Кнез Павле Карађорђевић (Санкт Петербург, 1893 - Париз, 1976). Класичне студије са филозофијом и историјом уметности завршио је у Оксфорду. На прикупљању дела за Музеј савремене уметности који је желео да оснује у Београду, кнез Павле је интензивно радио током двадесетих година XX века, што се види из његове преписке са пријатељима, пре свега са угледним историчарем уметности Бернардом Беренсоном и познатим трговцем уметничким делима, Сер Џозефом Давином (Joseph Duveen). Већ 1926. сачинио је списак дародаваца и поклоњених дела на коме су се, осим југословенског краљевског пара, краља Александра и краљице Марије, као и самог кнеза Павла, нашли и страни поклонодавци, пре свега Сер Џозеф Давин и Бернард Беренсон, затим личности углавном из енглеских аристократских кругова, попут Леди Кјунерд (Cunard), Сер Мајкла Седлера (Sir Michel Sedler) или Лорда Ајвора Черчила(Ivor Churchil), али и први уметници који су поклонили своје слике, као што је, између осталих био Лисјен Писаро (Lucien Pissarro). Ове активности на окупљању и ангажовању страних дародаваца кнез Павле је наставио и током тридесетих година, упоредо са откупима дела за музејске збирке које је вршила држава. Види: Balfour-Macay 1980; превод: Балфур-Мекеј 1990; I. Subotić, у: Tokyo 1991; Суботић 1997, 99-118; Т. Бошњак, *Коллекция мировой живописи Национального музея в Белграде*, у: Москва 2002, 13-15; Јанковић 2004.

11 АЈ 66-381-618, Одлука Министарства просвете Краљевине СХС, Опште одељење ПБр 4316 од 29. марта 1929.

већ 1938. Борис Лоски (Boris Lossky) забележио да су се у њој налазила „четири или пет дела Дега, мртве природе Сезана, дела Реноара и других великих аутора тог времена“.[12] Он је информације о колекцији краља Милана добио од Богдана Поповића који је био задужен за инвентар и у чијем власништву су након продаје остали по један цртеж Едгара Дега и Фелисијана Ропса (Félicien Rops) које је Лоски имао прилику да види и унесе у попис дела француских уметника у југословенским збиркама.[13] Податак да је приликом набавки слика краљ Милан консултовао чувеног париског колекционара, грофа Исака де Камондоа (Isaac de Camondo)[14] чијом је донацијом Лувр примио у своје збирке прва импресионистичка дела, поред Лоског, наводи у својим сећањима Амброаз Волар.[15] Према Волару, краљ Милан је посетио његову галерију у улици Лафит први пут током Сезанове изложбе у новембру 1895, а затим и наредне године у Камондоовом друштву и ту набавио нека дела за своју збирку.[16] Колекција краља Милана, нажалост, није попут Камондоове постала део фонда националног музеја у Србији. Историјске и социјалне прилике у тренутку драматичне смене династија у Србији то нису дозволиле. После убиства краља Александра Обреновића 1903. године, колекција је продата на аукцији 1906. године у Отел-Друо (Hôtel Drouot) у Паризу.[17] Продајни каталог збирке пружа, за сада, најпотпунији увид у њен садржај.[18] Велики број аутора чија су се дела налазила у овој збирци били су представници званичне уметности тог времена, али су међу њима била остварења уметника попут Манеа (Manet), Монеа, Реноара, Дега, Сислеа, чак четири акварела Сезана (Cézanne), затим радови Редона, Гогена,

12 Lossky 1938, 11-13; Lossky 1938a, 10-11; Lossky 1939, 2,49.

13 Lossky 1939, 49, кат.бр.129-130. Лоски је, међутим, навео и податак да је колекција краља Милана била продата после смрти краља Александра Обреновића 1904. године у Бечу. Види: *Исто*, 2.

14 Исак де Камондо (1851-1911).

15 Vollard 1984, 122-124.

16 Делови Воларове архиве објављени су у каталогу изложбе *Cezanne to Picasso, Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, The Metropolitan Museum of Art, New York, September 13, 2006-January 7, 2007. У тексту А. Рокбер наводе се тачни подаци о сликама које је краљ Милан купио од Амброаза Волара. (Vollard Archives, MS 421 (4.2), fols 18-20, 23). Види: A. Roquebert, *A Widening Circle*:*Vollard and His Clients* у: New York 2006, 229.

17 Аукција је одржана 16. и 17. фебруара 1906. у Отел Друо (Les Archives de Paris, D 48 E 3-89, no. 88 39). Том приликом Волар је откупио нека дела из колекције краља Милана. Види: New York 2006, 229, 281.

18 Види: Paris 1906. Примерак овог каталога налази се у библиотеци Фрик колекције у Њујорку (Frick Art Reference Library of the Frick Collection). Захваљујући љубазности др Луизе Вуд Руби, руководиоца фотоархива ове библиотеке, добила сам на увид копију публикације. Каталошким пописом, међутим, нису обухваћена сва дела из збирке краља Милана која су изнета на продају. У Воларовој архиви постоје, такође, и подаци о откупу „групе слика и акварала итд.“ која нису била наведена у каталогу. Види: New York 2006, 229.

Форена, Гиса (Guys), или Сизан Валадон.[19] Чињеница да ова збирка није јавно излагана у Београду, нити сачувана као целина, утолико је више за жаљење када се има у виду време и начин набавке дела која су одабирана сензибилитетом љубитеља и савременика. Услови за формирање музејског фонда сличног садржаја у Београду стекли су се тек након нешто више од две деценије од њене продаје.

Београдска јавност је 1925. године први пут могла непосредно да упозна дела француских уметника XIX века, и то кроз графичке радове на изложби коју је организовало Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић" у кући породице Крсмановић.[20] Исто удружење је почетком наредне године приредило изложбу *Француска графика XVII и XVIII века*, а од септембра до октобра у згради Академије наука *Изложбу савремених париских мајстора*.[21] Када је реч о музејским збиркама, на првој поставци Музеја савремене уметности 1929. године у Конаку кнегиње Љубице, француско сликарство је било представљено акварелом Камија Писароа *Сеоска сцена,* (сл. 1) који је музеју поклонио Бернард Беренсон (Bernard Berenson) и сликом француске уметнице руског порекла Марије Башкирцеве (Мария Башкирцева) *Портрет кнеза Божидара Карађорђевића*, примљеном као поклон Дарје Карађорђевић.[22] У исто време покренуте су и дипломатске активности како би се обогатила колекција француске уметности. На иницијативу југословенског посланства у Паризу, односно посланика др Мирослава Спалајковића, а захваљујући ангажовању сликара и вајара Богомира Далме, прикупљена је донација за Музеј савремене уметности, коју су чиниле слике, скулптуре и графике, како тадашња штампа наводи, 54 дела савремених француских уметника „ којима ће бити попуњена једна празнина у музеју кнеза Павла,[23] која се утолико више осећала, што је британска уметност била

19 Од укупно 218 каталошких бројева, 210 се односи на дела ликовне уметности: 32 уља на платну, 131 акварел и пастел, 44 цртежа и само 3 графике.

20 На *Изложби француске графичке уметности 19. века* организованој у кући породице Крсмановић 1925. биле су представљене графике Ежена Делакроа, Камија Короа, Франсоа Милеа, Франсоа Добињија, Едуара Манеа, Пола Сезана, Камија Писароа, Едгара Дега, Фантен ла Тура, Ежена Каријера, Тулуз-Лотрека и других аутора. Види: Б. Поповић, *Изложба француске графичке уметности деветнаестог века*, Српски књижевни гласник, 1925, књ. XV, бр. 2, објављено у: Розић 2004, 195; Вучетић-Младеновић 2003, 62.

21 На *Изложби савремених париских мајстора* је било представљено 35 дела уметника попут Анри Матиса, Марка Шагала, Пабла Пикаса, Фужите (Foujita), Робера Делонеа, Фернанда Лежеа (Fernand Leger), Леополда Сирважа (Léopold Survages), Осипа Задкина(Ossip Zadkine). Види: Београд 1926.

22 М. Кашанин, *Музеј савремене уметности*, Политика, 1929, бр. 7621,7-8, објављено у: Кашанин 1968, 142; Оба уметничка дела из овог најстаријег фонда Музеја савремене уметности су сачувана и налазе се у Збирци стране уметности Народног музеја у Београду.

23 Музеј савремене уметности често је већ у то време у јавности, штампи, али и у неким документима навођен као Музеј кнеза Павла, због велике улоге коју је кнез Павле имао

одлично заступљена".[24] Донацију су чинили радови тада, а и данас мање познатих уметника, попут Лисјена Мадрасија (Lucien Madrassi), Огиста Матиса (Auguste Matisse), Шарла Фукереа (Charles Fouqueray), Луја Аземе (Louis Azèma), Емануел-Шарла-Луја Бенезита (Emmanuel-Charles-Louis Benezit), Луја Госена (Louis Gaussen), Жана Лефевра (Jean Lefeuvre), Ежена Дофена (Eugène Dauphin) и других сликара и вајара.[25] Амбиције музеја су биле неупоредиво веће.[26] Збирку француске уметности тек је требало формирати и управа Музеја савремене уметности је у том правцу започела многобројне активности. Захтев из Кашаниновог писма упућеног Министарству просвете 1930. године је у великој мери био прихваћен и преко Галерије Шарла Жирара (Charles Girard) набављено је двадесет дела француских уметника: Мориса Утрилоа, Мориса де Вламенка (sl. 2), Сизан Валадон, Раула Дифија, Отона Фриеза, Моиза Кислинга, Константина Терешковича, Ива Аликса (Yves Alix), Марка Шагала, Амадеа Модиљанија (Amadeo Modigliani), Мориса Бријаншона (Maurice Brianchon), Шарла-Жоржа Дифрена (Charles-Georges Dufresne), Андреа Фаворија (André Favory), Андреа Дерена и Едуара Вијара.[27] Овај први откуп дела француских уметника намењен једној јавној збирци у Београду, представљао је почетак систематских набавки за Музеј савремене уметности и касније за Музеј кнеза Павла.[28] Као део музејске политике и праксе, активан и програмски развој збирке француске

као иницијатор оснивања ове установе, њен дародавац и покровитељ. Званичан назив музеја је, међутим, био Музеј савремене уметности све до 1935. године.

24 Б., *Одељење француске савремене уметности у музеју Кнеза Павла*, Политика 10. I 1930, 7

25 Део овог поклона чува се у збици Народног музеја у Београду. У музејској документацији и архивској грађи Фонда музеја савремене уметности није за сада пронађен документ који се односи на овај поклон, нити комплетна листа дела.

26 Милан Кашанин у писму кнезу Павлу од 5. августа 1929: „О сликама које треба да стигну у Музеј из Француске, опширнија вест изашла је у београдском „Времену". Колико се одатле види Matisse који ће доћи за Музеј није познати Henri Matisse, него један његов имењак. Можда би неки наши угледни сликари који живе у Паризу (Милуновић, Шумановић) могли прикупити за Музеј нешто и од оних француских уметника од којих или није тражен или није добијен поклон. Са одобрењем Вашег Краљевског Височанства, обратио бих се на погодан и дискретан начин Милуновићу и Шумановићу. С пријатељском молбом да виде да ли би хтели дати нешто за Музеј Henri Matisse, Bourdelle, Derain, Vlaminck, Lothe, Maillol, Utrillo и други са којима су они у врло добрим везама" АЈ, Фонд Кнеза Павла добијен заслугом кнегиње Јелисавете Карађорђевић са Колумбија универзитета.

27 АЈ 66-321-903; Допис Музеја савремене уметности Министарству просвете бр. 175 од 18. септембра 1930, о набавци слика у Паризу, уз списак дела и цене. Сва дела се данас чувају у збирци Народног музеја у Београду.

28 Монографија посвећена Музеју кнеза Павла објављена је у новембру 2009. године у издању Народног музеја у Београду. Прилозима више аутора пружила је свеобухватно тумачење укупних активности овог музеја и његовог места и значаја у контексту културних прилика у Србији и Југославији у међуратном периоду. Види: Цвјетићанин ед. 2009. Подаци објављени у монографији овде нису цитирани, с обзиром на чињеницу да је овај текст настао и предат у штампу много пре објављивања монографије.

уметности је у наредној деценији променио не само карактер музејских збирки, већ у великој мери и културни идентитет наше средине.[29] Дела која су у том раздобљу набављена, све амбициознијом откупном политиком усмереном и даље на обогаћивање фонда модерне уметности и ништа мање вредним поклонима који су у потпуности били у сагласности са основним концептом збирке Музеја савремене уметности, представљају зачетак и језгро данашње збирке француске уметности Народног музеја.[30] Као јавна збирка, она је и у време када је Музеј деловао под именом кнеза Павла, затим у годинама непосредно после Другог светског рата, а коначно и касније у свим фазама новије историје Народног музеја, имала веома значајну улогу у различитим аспектима музеолошког, културног, као и политичког деловања.

Истовремено са формирањем збирке модерне уметности намењене музеју, за потребе опремања краљевског двора на Дедињу, као и за приватну колекцију кнеза Павла набављана су дела старијих уметничких школа, међу којима су се налазили и врхунски примери француског сликарства од XVII до XIX века. [31]

У каталогу Музеја кнеза Павла, објављеном 1938, дакле непуну деценију након првог откупа дела француских уметника у Паризу, истиче се да је „иностраним уметницима поклоњена нарочита пажња, из разлога уметничких и разлога васпитних“ и описује поставка француске уметности (сл. 3): „У централним дворанама су француски уметници, на челу

29 Откупи су вршени у продајним галеријама као што су: Отел Друо, Бернем Жен (Bernhem Jeune), Диран-Ријел (Durand-Ruel), Пол Гијом (Paul Guillome), Браћа Давин (Duveen Brothers) или Шарпантје (Charpentier). Дописи Музеја савремене уметности Министарству просвете пружају увид у спискове дела и суме које су издвојене за њихову набавку.

30 Музеј савремене уметности и Хисторијско уметнички музеј, (како је у то време би званичан назив Народног музеја, оснивaног 1844. године) уједињени су 1935. године у Музеј кнеза Павла смештен у згради Новог двора и отворен за публику у јануару 1936. (AJ, Фонд Министарстви просвете 66-321-541, Уредба о спајању Историско-уметничког музеја и Музеја савремене уметности у Београду од 3. априла 1935.) Тај назив музеј је носио до краја 1944. године, а затим је, после једног краћег периода рада под именом Уметнички музеј, враћен изворни назив Народни музеј.

31 Међу сликама набављаним за опремање Краљевског двора и за приватну колекцију кнеза Павла, које се највећим делом и данас чувају у Дворском комплексу на Дедињу, поред остварења италијанских, фламанских, холандских или руских сликара, налазе се платна француских уметника: Николе Пусена (Nicolas Poussin), Гаспара Дигеа (Gaspard Dughet), Жан-Франсоа Мијеа (Jean-François Millet), Симона Вуеа (Simon Vouet), Себастијана Бурдона (Sebastien Bourdon), Ежена Фромантена (Eugène Fromantin), цртежи Франсоа Бушеа (François Boucher) и Ежена Делакроа (Eugène Delacroix), акварели Николе Лепренса (Nicolas Leprince) и Жоржа Скота (Georges Scott), скулптура Жан-Батисте Карпоа (Jean-Baptiste Carpeaux), таписерија радионице Гоблен (Gobelin). О сликама Николе Пусена први текст је објавио Павле Васић. Види: Васић 1938. Прве податке о француским сликама на дворовима објавио је Борис Лоски. Види: Lossky 1938a, 2-5; Lossky 1939, 12.

са старим Короом (1796-1875), чији прекрасни предео *У парку*, дар Кнеза Намесника, чини увод у одељење француског сликарства. Ту је, даље, Ежен Буден (1825-1898), чији познаваоци су изненађени кад, уместо његових познатих пејзажа, угледају једну ретко лепу мртву природу. Од Алфреда Сислеја (1839-1899) има мали, али драгоцени предео, рађен 1877, велик по деликатности боја и осећања. Камиј Писаро (1831-1903) претстављен је једном од најбољих својих слика, *Трговом пред француским позориштем* (сл. 5), који је Музеју поклонила г-ђа Честер-Бити. Едгар Дега (1834-1917) има један велики пастел, *После купања* (сл. 6), дело типично и по уметника и по школи којој припада. Ту је, затим, Огист Реноар (1814-1919), са ванредном *Купачицом* (сл. 7), тако репрезентативном и карактеристичном за последњу уметникову епоху. За велику *Тахићанку* Пола Гогена (1848-1903) Музеј дугује захвалност париском колекционару доктору Виоу, који ју је љубазни поклонио. Од Тулуз-Лотрека (1864-1911) има слика која је ретка у продукцији овог уметника, портрет уметникове свастике, са деликатношћу и лепотом рада у мајолици. Пјер Бонар, Едуар Вијар и Анри Матис заступљени су сликама које су у највећој мери карактеристичне по ове уметнике од тако пресудног утицаја на модерну европску уметност. Ж. Е. Бланш, са великим портретом Њ. Кр. В. Кнегиње Олге, достојно одражава традицију славних портретиста. Ту су, даље, Ж. Дифреноа, Морис де Вламенк, Отон Фриез и Морис Утрило. Нарочито су лепи *Мртва природа* и *Предео у Провансу*, од А. Дерена, дар Кнеза Намесника, снажни *Предео с југа* од Диноаје де Сегонзака и нежна *Мртва природа* од Пјера Лапрада врло добро употпуњују ову салу, којој дају нарочиту драж *Две сестре* од Марије Лорансен и *Ваза са цвећем* и источњачким тепихом од Сузане Валадон. Најпосле, у другој дворани, окупљени су неколики представници „париске школе", - Паскин, Шагал, Ван Донген, Кислинг, - и „треће генерације, - Брианшон, Терешковић, Удо. У засебном одељењу, пак, налазе се акварели и цртежи, од којих ће изаћи специјалан каталог, и међу чијим ауторима се налазе Писаро, Моро, Вијар, Руо, Дифи, Вламенк, Пикасо, Дерен, Модиљани, Дифрен, и други. Иако, засад, једина скулптура међу толиким сликама, *Жена* Аристида Мајола својом монументалношћу и пуноћом форама доминира целом једном двораном."[32] Најзначајнија аквизиција, наредне 1939. године, слика *Руанска катедрала/Ружичаста катедрала*, настала 1892. у оквиру антологијског циклуса Клода Монеа, означила је и највиши домет и последњи подухват ове амбициозне музејске политике (сл. 8). [33]

32 Београд 1938, X.

33 Слика је откупљена преко Галерије Шарпантје у Паризу за 197. 800 француских франака. Архив Народног музеја у Београду (у даљем тексту Архив НМБ), Допис Музеја кнеза Павла Министарству просвете, бр. 80, од 23.03.1939; Одобрење Министарства просвете Краљевине Југославије, Опште одељење, бр. 6091, од 27.02.1939.

Сакупљена у релативно кратком периоду, током само једне деценије, ова музејска збирка је у нашој средини редак пример систематски формиране целине, засноване на јасном музеолошком концепту и широј културној стратегији. Време њеног формирања кореспондира, с једне стране, са општим политичким и културно-политичким тенденцијама Краљевине Југославије и отворености према француским утицајима у свим сферама живота, присутним посебно у Србији још у другој половини XIX, а доминантним од почетка XX века. Ширењу овог утицаја нарочито су доприносили водећи политичари, научници, интелектуалци и уметници образовани у Француској.[34] Један од њих био је и Милан Кашанин, који је припадао чак трећој генерацији наших стручњака школованих у Паризу.[35] Његови естетски критеријуми, познавање француске модерне уметности и париског уметничког тржишта, као и лична познанства и контакти кнеза Павла, у потпуности су одредили карактер збирке француске уметности. С друге стране, Париз је у првим деценијама XX века, објективно и даље задржао статус уметничког центра, мада је званична париска уметничка сцена била мање склона прихватању авангардних тенденција и праваца који су били актуелни у Москви, Вајмару, Десау, Хановеру или Цириху. Захваљујући чињеници да се дела за збирку Музеја савремене уметности, а потом и Музеја кнеза Павла набављају током тридесетих година XX века, када су правци који означавају почетке модерне, пре свега импресионизам, постимпресионизам у свим видовима, већ етаблирани, а стваралаштво ових уметника добило своје место у француским музејима, преглед савремене уметности на којем је почивала концепција београдске збирке у хронолошком и стилском погледу, започиње сликама Камија Короа и Ежена Будена, уметника чије је стваралаштво, такође, у непосредној вези са генерацијом импресиониста, чија су дела, уз изузетак Сезанових, доследно одабрана за збирку: Камиј Писаро, Едгар Дега, Пјер-Огист Реноар, Алфред Сисле, Клод Моне. У тексту објављеном у часопису *Уметнички преглед* поводом откупа Тулуз-Лотрекове слике, *Женски портрет/ Портрет госпођице Ривијер* (сл. 4), Кашанин је писао: "Излагана на ретроспективној изложби Тулуз-Лотрека у Паризу 1931. (кат. бр. 37), ова слика је изазвала велику и сасвим оправдану пажњу свих познавалаца модерне француске уметности. И одиста, у продукцији Тулуз-Лотрека, који је првенствено био сјајан цртач и највише сликао полусвет, ово дело је сасвим ретко и по теми, и по схватању, и по изради и по осећању.

34 Димић 1997, 186, 189.

35 Милан Кашанин (1895-1981) студије историје уметности завршио је на Сорбони 1923, а докторирао је 1926. на Универзитету у Београду. Од 1927. био је кустос, затим од 1928. директор Музеја савремене уметности. У периоду од 1935. до краја 1944. налазио се на челу Музеја кнеза Павла.

Заједљиви и морбидни уметник овде се показује у сасвим другој светлости, као сликар крајње нежан и отмен, са великим осећањем префињене сликарске материје и као изванредан колорист, у чијим бојама има нешто од прозрачности и племенитости најдрагоценије мајолике. Овим првокласним делом Музеј је знатно обогатио своју француску дворану и уопште своју збирку модерних сликарских ремек-дела."[36] Кашанинов текст показује критеријуме којима се руководило при откупу слика. Музеј је набављао дела са поузданим пореклом и познатим историјатом, која су по ликовним одликама припадала умереној форми модернизма. Лотрекова слика, настала 1894. године, спада у малобројне примере раног уметниковог стваралаштва, из времена када је још увек радио под утицајем академског реализма свог учитеља Леона Бона (Léon Bonnat). Стога је *Портрет госпођице Ривијер* по стилским одликама нетипичан за опус овог аутора, али је управо и добар пример начина вредновања и критеријума на основу којих су дела одабирана за збирку.

Преглед сликарства првих деценија XX века, већ избором дела Едуара Вијара, Пјера Бонара, Анрија Матиса, Мориса де Вламенка, Андреа Дерена, Жоржа Руоа, Отона Фриеза или Раула Дифија, недвосмислено указују на схватање и опсег појма модерне који се формулише садржајем збирке. Одабирана су, наиме, дела класичних музејских формата, али и дела из класичнијих фаза уметника. Радови Вијара и Бонара нису из набијевског периода, већ из интимистичког, нити су Матис, Вламенк, Дерен, Дифи, Руо или Фриез заступљени платнима заснованим на колористичким егзалтацијама фовизма. Са изузетком Матисовог предфовистичког платна из 1901. године, *Пурпурне букве*, које је примљено као поклон Бернарда Беренсона, све слике припадају познијим стваралачким фазама ових уметника. Сасвим доследно, избор дела се наставља поетским визијама Мари Лорансен, сликарима Монмартра као што су Морис Утрило и Сизан Валадон и нешто опоријим ликовним изразом представника Париске школе, попут Шагала, Паскена, Кислинга, Ван Донгена или Модиљанија.

Упоредо са набавком дела француских уметника, односно уметника који су независно од националности по свом образовању и стваралаштву припадали француској култури, увећавана је збирка југословенске уметности, а затим и других европских националних школа. Великим поклонима формиране су збирке белгијске и холандске уметности, набављана дела руских, чешких, румунских и бугарских сликара. Концепт модернизма који се исказује садржајем збирке заснован је на једној врсти дијахронијски посматраног континуитета и смене појава и праваца у европској уметности, без примера субверзивних и револуционарних

36 Кашанин 1937, 96.

експеримената авангарде у било ком виду. За музејску збирку нису набављана дела кубиста, немачких експресиониста, нити представника оних праваца који се данас означавају као историјска авангарда, нема апстрактне уметности, дадаистичких или надреалистичких радова.[37] Естетски концепт нужно упућује и на могући идеолошки контекст званичне музејске политике која свакако није била склона да прихвати уметничке феномене потенцијално повезане са левичарским идејама и радикалним ликовним решењима.

У погледу аквизиција и начина излагања највећа пажња поклањана је управо збирци француске уметности, која је тада, као и касније, у периоду после Другог светског рата, када је у поново успостављеном Народном музеју значајно проширена, имала једнако важну улогу. Та улога се није одвијала само на музеолошкој равни и завршавала у неутралном дискурсу сталне поставке. Она је истовремено требало да истакне статус музеја и утиче на његово позиционирање међу другим европским установама те врсте. Њена улога је била да пружи естетски доживљај, образује публику и омогући рецепцију у својој средини, али и начини помак у сагледавању сопственог места у културном, као и политичком простору Европе.

Посебан значај који се у том погледу даје француској уметности потврђују и изложбе организоване у Музеју кнеза Павла. После изложби из 1925. и 1926. године, у децембру 1932. приређена је у Уметничком павиљону Цвијета Зузорић много већа и амбициозније замишљена *Изложба француске савремене уметности*. На изложби је било представљено више од деведест сликарских, графичких и скулпторских радова и преко тридесет уметнички опремљених књига, у избору Луја Откера (Louis Hotecer), кустоса Музеја Луксембург. Мада су, као што је то део тадашње београдске критике запазио, осим Лапрада (Laprade), Матиса, Вламенка, Дерена, Денија, Сињака или Лота, изложбу највећим делом чинили радови осредњих и мање познатих уметника, за Београд је то био значајан догађај.[38] О отварању је извештавала не само београдска, већ и француска штампа, преносећи делове говора високог покровитеља изложбе, кнеза Павла, у којима се истиче водеће место Париза као уметничког центра где се „до наших дана рађају сви значајни уметнички покрети у уметности“.[39] Ипак је тек репрезентативни простор

37 Изузетак је апстрактна слика Пита Мондријана (Piet Mondrian), *Композиција II*, из 1929, изведена у духу најчистијег неопластицизма. Ова слика, међутим, није набављена откупом. Примљена је заједно са другим делима холандских уметника, у оквиру поклона града Амстердама Музеју савремене уметности 1931. године и нема података да је излагана на сталној поставци. Види: Belgrade 1931.

38 Београд 1932. Види: Манојловић 1932, 628. Са изложбе је за Музеј савремене уметности откупљна слика *Далије* Жоржа Дифреноа.

39 „…Paris est devenue la capitale artistique du monde. C´est la que, de nos jours encore, prennent naissance tous les mouvements significatifs dans le domaine des arts…“, Le Miroir de

Новог двора у којем је био смештен Музеја кнеза Павла, положај који је уживао као установа највишег ранга са богатим колекцијама, омогућио организовање две заиста велике изложбе француске уметности 1936. и 1939. године.[40] На изложби *Модерно француско сликарство* било је представљено преко сто дела. Ако се погледају имена аутора, уочава се велика подударност са музејском збирком: Пјер Бонар, Едуар Вијар, Андре Дерен, Анри Матис, Амедео Модиљани, Мари Лорансен (Marie Laurencin), Жорж Руо, Анри Диноаје де Сегонзак, Морис Утрило, Пабло Пикасо. Међу ауторима заступљеним на изложби у музејској збирци није било само дела Жоржа Брака (Georges Braque).[41] Изложба *Француско сликарство XIX века/ Сто година француског сликарства, од Давида до Сезана* (сл. 9) приређена у пролеће 1939. године. Као последња културна манифестација највишег нивоа међудржавне сарадње, организована пред избијање рата, укључивала је чак више од сто шездесет дела из различитих француских јавних и приватних колекција, постављених у Музеју кнеза Павла „у суседству са другим ремек-делима".[42] На овој, једној од највећих изложби француске уметности уопште организованој у иностранству, била су изложена дела аутора попут Давида (David), Делакроа, Енгра (Ingres), Жерикоа (Gericault), Курбеа (Courbet), Манеа, Монеа, Сезана, Реноара, Ван Гога (Van Gogh), Гогена, Тулуз-Лотрека и многих других. Било је то и велико финале једне програмске политике коју је музеј водио и тежњи Милана Кашанина који је још 1926. поводом изложбе *Француска графика XVII и XVIII* века писао: „После ове значајне изложбе, да ли ће Удружење пријатеља уметности застати? Хоће ли моћи да приреди једну изложбу француског сликарства XIX века, од Давида до Сезана? Та изложба била би нам најпотребнија: гравира је и сувише далека и фина уметност за просечног човека. Само, да ли ће Удружење после свега, имати за то храбрости? Изложбу француске графике XVII и XVIII века посетио је за две недеље у свему 271 човек - и словима двеста седамдесет и један."[43] Изложбу *Француско сликарство 19. века/ Сто година француског сликарства, од Давида до Сезана* у Музеју кнеза Павла видело је више од тридесет хиљада посетилаца. Огромна разлика која је постигнута у рецепцији француске уметности код нас и интересовању широке публике за музејске поставке и изложбе, а не само малобројних

Monde 1931. Захваљујем колегиницама др Јелени Тодоровић и Биљани Црвенковић , које су ми пружиле на увид копију текста.

40 У Музеју Кнеза Павла су поред изложби француске уметности биле организоване изложбе пољске и данске уметности, турских публикација и немачке књиге, као и посебно значајна, велика изложба *Италијански портрет кроз векове* 1938. године.

41 *Изложба модерног француског сликарства* (организатори изложбе Пол Розанбер (Paul Rosenberg), Пол Епстен (Paul Epstein), Музеј кнеза Павла, Београд 14. мај - 14. јун 1936.

42 G. Huisman, у: Beograd 1939, 25.

43 М. Кашанин, *Изложба Француске графике XVII и XVIII века*, Српски књижевни гласник, XVII, 1926, 399-400, објављено у: Кашанин 1968, 38.

уметника и интелектуалне елите била је, између осталог, последица активности музеја. Музејска збирка је, такође, имала у томе своју улогу. Културна политика је, међутим, у овом случају, као и у многим другим, била део ширег политичког програма. Изложба је била резултат културне сарадње и музејских програма, али много више политичког тренутка у коме су евоциране старе савезничке и пријатељске везе две државе пред неизбежном новом ратном опасношћу.

***

У ратном хаосу окончано је једно историјско поглавље у развоју музеја, обележено великим откупима и формирањем основног језгра збирке европске модерне уметности.[44] Са становишта развоја музејских фондова, као и у сваком другом погледу, године непосредно после рата донеле су потпуно измењену ситуацију. Збирке су проширене предметима које је држава упућивала музеју преко различитих министарстава, а који су стечени по основу национализације, конфискације, ратних реституција, или предати као имовина лица настрадалих у рату. Велики део овог материјала чиниле су слике страних уметника. Међу делима француских сликара, која су тада примљена у музејску збирку, била су и платна Николаса Турнијеа (Nicolas Tournier), Ибера Робера (Hubert Robert), Феликса Зиема (Félix Ziem), Анрија Арпињија, Камија Короа.[45]

У исто време, тачније 1949. године, фонд француске уметности увећан је читавом једном збирком од преко 350 дела, која је припадала трагично настрадалом младом колекционару Ериху Шломовићу.[46] Сакупљена током његовог боравка у Паризу, између 1935. и 1939. године, дакле у периоду када су набављана и дела за Музеј кнеза Павла, збирка Ериха Шломовића показује у погледу аутора који су у њој заступљени својим делима велику, мада не и апсолутну подударност са музејском. Збирка

44 Током рата, збирке музеја су у највећој мери сачуване. Мањи број предмета страдао је у метежу после бомбардовања 1941, али како музејска зграда није претрпела већа оштећења, збирке су највећим делом ипак остале заштићене. У документацији из ратних година постоје подаци о изношењу дела из музеја за опремање службених и приватних просторија немачке управе, после чега је појединим предметима изгубљен траг, као и о напорима Милана Кашанина да се тим захтевима одупре.

45 Слике француских аутора примљене су, заједно са делима других европских сликара, преко Министарства науке и просвете од Репарационе комисије при влади Федеративне Народне Републике Југославије. (Архив НМБ, Уметнички музеј, бр. 501 од 2. VII 1949.)

46 У септембру 1949. године Народни музеј је од Републичког завода за заштиту споменика културе примио већи део Збирка Ериха Шломовића, који су чиниле слике, цртежи и графике француских уметника (Архив НМБ, дел. бр. 727 од 23. 9. 1949). Неколико месеци касније су предата дела југословенских уметника, а уметнички опремљене књиге, библиофилска издања Амброаза Волара, Републички завод је предао музеју 1990. године (Архив НМБ , дел. бр. 89/1 , од 22. 1. 1990). Укупан попис предмета из Збирке Шломовић који се чувају у Народном музеју обухвата 385 каталошких јединица.

Шломовић се, међутим, по структури битно разликује од музејске, не само због чињенице да њен највећи део чине студијски радови, цртежи и графике, затим пастели и акварели, а мањи слике на платну, већ и у погледу карактера дела која углавном потичу из ранијих и авангарднијих стваралачких периода већине уметника. За разлику од извесне статичности музејског концепта који је подразумевао преглед праваца у ликовној уметности низањем репрезентативних примера стваралаштва водећих уметника заснованом на хронолошком принципу, збирка Ериха Шломовића у основи има динамичну структуру трговачко-галеријског фонда. Начин на који су груписани радови појединих уметника, посебно када се ради о графикама, цртежима или пастелима, са већим бројем примерака из одређених циклуса, затим читавим низовима остварења студијског карактера с једне, и појединачних, врхунских остварења с друге стране, када је у питању сликарство, открива пролазну и променљиву природу трговачких збирки у које се уливала уметничка продукција и правовремено дистрибуирала колекционарима и музејима. Збирка Ериха Шломовића заправо се може посматрати највећим делом као фрагмент једне од највећих париских колекција те врсте, колекције Амброаза Волара. Најзначајнији промотер модерне уметности у чијој су галерији у улици Лафит (сл.10) своје прве самосталне изложбе имали уметници попут Сезана, Мајола, Пикаса или Матиса, Волар је био познат по непогрешивом осећају за откривање талената које ће време потврдити. Управо надахнут легендом о Волару, Шломовић је са свега двадесетак година дошао у Париз. [47] Највише трагова о Шломовићевим активностима у Паризу потиче из 1939. године, односно управо из го-

47 Ерих Шломовић је рођен у Ђакову 1915. године. Од 1923. живео је у Београду, где је завршио основну школу, а затим похађао Прву београдску гимназију. Период од 1935. до 1939. провео је у Паризу, где је прикупио колекцију уметничких дела са којом се почетком 1940. вратио у Београд. После бомбардовања Београда у априлу 1941. цела породица Шломовић се склонила у село Бачину код Варварина. У једној од непријатељских рација, због свог јеврејског порекла ухапшени су Ерих, његов отац Бернард и брат Егон. У логору на Старом сајмишту 1942. године губи им се сваки траг. Колекција Ериха Шломовића је сачувана, а по завршетку рата, Ерихова мајка, Роза Шломовић је 1944. године постигла усмени договор са др Иваном Рибаром, председником АВНОЈ-а о смештању збирке у музеј и у ту сврху обезбеђен јој је вагон за транспорт дела. У саобраћајној несрећи која се догодила на путу за Београд, Роза Шломовић је погинула, а сандуци са уметничким делима пронађени су тек 1948. године и предати прво Републичком заводу за заштиту споменика културе, а затим у септембру 1949. Народном музеју у Београду. Од 1957. године започињу судски процеси које покрећу сродници Ериха Шломовића око власништва над колекцијом и са дужим или краћим прекидима они трају до данас. Контроверзе у вези настанка колекције, Шломовићеве биографије и правног статуса збирке већ годинама су тема великог броја мање или више поузданих и утемељених написа у штампи и публикација. За биографске податке види: Nešković 1987;Bužančić, *Drugi povratak Ericha Šlomovića*, 9-14; M. Galić, *Pariške godine Ericha Šlomovića*, 15-19; Z. Maković, *Skica za portret kolekcionara*, 26-28; Аноним., *Biografija,* 29-31; M. Kolarić, *Epilog,* 180. у: Zagreb-Beograd 1989; Perry 2000.

дине Воларове смрти. Од априла те године, до фебруара наредне, интензивно је обилазио атељеа уметника који су га примали, по свему судећи, на Воларову препоруку. О сусретима које је имао сведоче прецизно датиране фотографије са уметницима, попут Бонара, Корбизјеа, Матиса, Шагала, Лежеа, Мајола, Сандрара, као и преписка или посвете Вламенка, Елијара (Eluard), Депиоа (Despiau), Руоа, Коктоа (Cocteau).[48] Да је за те посете имао неку врсту Воларових препорука потврђује и Мајолова белешка из Шломовићеве документације од 30. јула 1939. у којој се наводи да је његовим посредством Мајол добио последње Воларово писмо.[49] На исти начин је сачувано и Воларово писмо са препоруком за Шломовића упућено Шагалу.[50] Из те краткотрајне сарадње са Воларом, а донекле и самосталних активности проистекла је Шломовићева вредна колекција уметничких дела. Стога су ту радови уметника управо из Воларовог круга, или оних аутора чије су се слике продавале у његовој галерији, као што су: Оноре Домије, Пјер-Огист Реноар, Едгар Дега, Пол Сезан, Камиј Писаро, Мери Касат, Берта Моризо (Berthe Morisot), Жан Луј Форен, Пол Гоген, Морис Дени, Емил Бернар (Émile Bernard), Анри Матис, Морис де Вламенк, Андре Дерен, Пјер Бонар, Аристид Мајол, Раул Дифи, Жорж Руо, Пабло Пикасо.

Збирка коју је Ерих Шломовић, пред ратном опасношћу већ присутном у Француској, почетком 1940. преко југословенског посланства у Паризу пренео у Београд, била је представљена крајем исте године на изложби у Загребу. Шломовић је у Београд стигао са колекцијом од преко 400 уметничких дела: слика, пастела, цртежа, скулптура и керамичких предмета, графичких листова и библиофилских издања књига Амброаза Волара, чему је прикључен мањи број радова савремених југословенских уметника. Шта је оставио у Паризу сазнаће се тек много година касније.[51] Млади колекционар је настојао да се у Београду приближи уметничким и стручним круговима и упозна јавност са делима која је донео из Париза, а према његовим изјавама, имао је и намеру да ту

48 Документарна грађа, као и фотографије налазиле су се у другом делу Шломовићеве колекције сачуване у сефу банке Société Generale у Паризу. Садржај овог дела колекције објављене у каталогу: Paris 1981. Шломовићеве фотографије са француским уметницима су објављене под кат. бројевима 87 до 105, а документа и рукописи 106 до 128.

49 Амброаз Волар је умро од последица повреда у аутомобилској несрећи 22. јула 1939. године.

50 Paris 1981, кат. бр. 115; кат. бр. 108.

51 Сеф у коме се налазио други део Шломовићеве колекције је био закупљен 1940. године на име Ериховог оца, Бернарда Шломовића и после више деценија од истека закупа комисијски отворен 1980. године. Да би се банци надокнадили трошкови требало је организовати јавну продају. За ту прилику припремљен је каталог: Paris 1981. Продаја је заустављена одлуком суда пред који је започео вишегодишњи спор о питању власништва. Коначном одлуком суда из 1990. садржај сефа је подељен између Воларових и Шломовићевих наследника.

организује изложбу.[52] Он је већ претходне године покушао да успостави контакт са Музејом кнеза Павла. Наиме, у октобру 1939. посредством свог брата Егона, послао је Музеју кнеза Павла поклон, за успомену на недавно преминулог пријатеља, Воларово издање књиге *Réincarnation du Père Ubu* са Руоовим илустрацијама. [53] Његов поклон ће бити прихваћен тек неколико месеци касније, у фебруару 1940.[54] У међувремену је на основу преписке са представницима Југословенског посланства у Паризу и њихових извештаја о статусу колекције, потврђено да се може изаћи у сусрет Шломовићевим настојањима да колекцију пренесе у Београд и да наследници Амброаза Волара немају потраживања.[55] О преговорима везаним за могућност организовања изложбе у Музеју кнеза Павла не постоји документација, али су по свему судећи вођени, ипак без позитивног исхода.[56] Музеј Кнеза Павла, који је претходне године приредио једну од највећих изложби у сарадњи са најугледнијим француским институцијама, који је на својој сталној поставци излагао брижљиво одабрана дела француских уметника, није имао праксу да организује изложбе приватних колекција.

Изложба је ипак приређена, уз велики публицитет, у Загребу, у *Дому ликовних умјетности краља Петра Првоī великоī ослободиоца*

52 Пауновић 1940.

53 Архив НМБ, Писма Егона Шломовића директору Музеја кнеза Павла Милану Кашанину од 16. октобра 1939: „Poštovani gosp. Doktore, Priložio sam Vam pismo moga brata kao i od njegove strane poslate knjige...Moj brat je čuo da vi uređujete jedan umetnički list te kako on sarađuje već sa nekima u inostranstvu, hteo bi takođe i u Vašem listu. Te Vam je tom prilikom poslao članak i molio Vas da izrazite svoje mišljenje. Članak je o Aristidu Majolu sa slikom koju je on sam slikao..." У писму Ериха Шломовића које је достављено у прилогу, наводи се : „...Dozvolite mi Gospodine Kašanine, da Vam ovom prilikom pošaljem po svom bratu jednu od najlepših knjiga francuskih izdatih ovoga stoleća. Knjigu je izdao Ambroise Vollard, koji je ujedno i tekst napisao, a ilustrovana je originalnim gravirama Georgesa Rouault-a. Prijateljstvo sa Ambroise Vollard-om koje me je vezivalo, dozvolilo mi je da Vam posle smrti ovog prijatelja pošaljem tu knjigu za Vaš muzej..."

54 АЈ 74-342-502, Допис Управе Двора, бр. 738 од 3. фебруара 1940.

55 О овим његовим настојањима сазнајемо из преписке тадашњег југословенског дипломатског представника у Паризу, сликара Пеђе Милосављевића и Милана Кашанина. Пеђа Милосављевић пише да се :"г. Шломовић, већ обратио Посланству за услуге око преноса ствари", Архив НМБ, Писмо Пеђе Милосављевића Милану Кашанину, Париз 30. јануар 1940. године. Из даље преписке сазнајемо:"...Што се тиче Шломовићевог случаја, сазнао сам следеће. За Воларову заоставштину одређен је као заступник масе неки г. Фабијан, по народности Талијан. Он се стара о целокупној колекцији и свим пословима у вези са Воларовим интересима...Ствари се тек класифицирају; многе слике налазе се у Америци и провинцији на сигурним местима...Познато је да је стари Волар био велики особењак, али да је и из трговачких интереса крио ствари чекајући да им порасте цена. Шломовић није Воларов наследник. Ствари које сад има, поч. Волар давао му је за живота, пошто је Шломовић обећавао да ће начинити неку врсту Воларове библиотеке и једну малу збирку француских сликара... Шломовић је данас донео у Посланство 4 сандука са својим стварима, које би понео у Београд лично, пратећи господина Боторића." Архив НМБ, Писмо Пеђе Милосављевића Милану Кашанину, Париз, 1. март 1940.

56 M. Kolarić, *Epilog* у: Zagreb –Beograd, 1989,180.

од новембра 1940. до јануара 1941. Током трајања изложбе у штампи је објављен велики број текстова о колекцији, разговора са Ерихом Шломовићем из којих се може закључити да је он у то време тражио у Београду, или у Загребу, одговарајући стални изложбени простор, настојећи да збирци обезбеди статус и да је отвори за јавност. Каталог који је штампан поводом изложбе био је и први јавни документ о делима која он поседује. Истовремено се на основу тог каталога може видети и која дела су продата за време изложбе у Загребу.[57]

Да је Ерих Шломовић могао да доживи остварење својих замисли, данас бисмо можда писали о музеју, галерији или издавачкој кући које је основао, часописима које је покренуо, књигама и текстовима о уметности које је написао, великим изложбама...или можда о неким потпуно другачијим подухватима. Историјске околности спојиле су, међутим, две колекције које су се нашле једна поред друге, када ни један од протагониста догађаја из 1940. више није био ту: кнез Павле је био принуђен да напусти земљу 1941. и никада се више није вратио, Милан Кашанин је смењен са места директора одмах по доласку нове послератне комунистичке власти, а Ерих Шломовић је забележен као још једна од трагичних жртава рата и холокауста.

Већ 1950. године на изложби *Новија француска уметност из збирке Уметничког музеја* било је могуће приказати уз Реноарово позно дело *Купачица* (1915), набављено за Музеј кнеза Павла 1935. године, на десетине цртежа, пастела, уља на платну, студијских радова овог уметника, са којим је Волар дуго година сарађивао; уз Дегаов велики пастел *После купања* (1887-1890) многобројне пастеле и цртеже такође из циклуса *Жене при тоалети*, или *Балерине*, које је Волар набавио приликом посмртне распродаје уметниковог атељеа; уз Гогеново платно *Тахићанка* (1898) настало током његовог другог боравака на Тахитију, слику *Мртва природа са воћем и боцом* (1893), акварел *Тахићанка с псом* (1894-1899), цинкографију *Радости Бретање* (1889), монотипију *Тахићанин са чуном* (1894); поред *Предела* и *Мртве природе* Дерена из његовог класичног периода или позног дела Вламенка *Улица* нашли су се изванредни примери њиховог фовистичког стваралаштва Деренове

57 Није познат ни један предратни попис предмета из Збирке Ериха Шломовића, осим листе дела у каталогу изложбе *Francuska umjetnost iz Kolekcije Erih Šlomović*, Zagreb, Dom likovnih umjetnosti kralja Petra I velikog oslobodioca, 1940. Ова листа садржи 429 каталошких бројева. Према податку који је Шломовић сам навео у писму које је из хотела Есплана да у Загребу послао професору Богдану Поповићу 27. новембра 1940, на изложби је било представљено 500 предмета. Писмо се налази у власништву породице Богдана Поповића, а публиковано је први пут у тексту: D. Garić,*Večna enigma Šlomović. Otkrovenje u gradu svetlosti*, Reporter, 14. 07. 2004, 58-59.Најљубазније захваљујем господину Дарку Гарићу који ми је пружио увид у интегрални рукопис о разговорима и преписци Ериха Шломовића са Богданом Поповићем, чији су делови објављивани у листу *Репортер* 2004. године.

Барке у Колиуру из 1905. (сл. 11) и Вламенкове слике из исте године *У очевој башти, Поља и Мртва природа са рибама*, као и први и једини пример кубистичког стваралаштва Пикасова *Глава жене* из 1909 (сл. 12). На изложби је било представљено укупно сто двадесет дела француских уметника. Оно што је било сувише радикално или, као студијски материјал, недовољно репрезентативно за естетске критеријуме арбитара званичног уметничког укуса на којима је почивала концепција збирке Музеја кнеза Павла, допуњено је вредностима које су откривали галеристи и тржиште, сведоци и учесници у уметничким револуцијама почетка XX века, попут Волара.

Да идеолошке препреке у формирању концепта збирке модерне уметности, или тачније, њеном представљању још увек нису биле превазиђене у радикално измењеном друштвено-политичком контексту послератног социјализма, сада из разлога потпуно супротних елитистичким премисама Музеја кнеза Павла, указују речи директора музеја, Вељка Петровића у предговору каталога изложбе, које су свакако резултат политички диктираних ставова: „...ми излажемо и нека платна такозваних „дивљих" а осим тога и неких апстрактних сликара, од којих су се наши уметници одбили већ пре овога рата, крај све своје привржености „париској школи", али који још увек господаре над уметношћу у Паризу а одатле и на читавом Западу. Ми то чинимо баш зато да би стварнијим аргументима, доказима ad oculos, послужили веома осетљивој, веома озбиљној дискусији која се данас води, не само у круговима наших даровитих и савесних уметника већ и у круговима наших државних руководилаца, па и у свим секторима нашег новог, социјалистичког друштва. Мислимо да ће ова наша изложба бити прилог дискусији о правој, хуманој уметности, о социјалистичком реализму..."[58] Ова изложба је, међутим, истовремено и доказ да је збирка француске уметности у новим историјским и друштвеним околностима задржала културно-политичку улогу сличну оној коју је имала у претходном периоду. Могла је да покаже припадност југословенске културе европској, у тренутку политичког отварања према Западу.[59]

У јуну 1950. године, Уметнички музеј је представио дела из француских музеја на *Изложби радова француских сликара* XIX века, *Делакроа-Курбеа,*

58 В. Петровић у: Београд 1950, 3.

59 „Уметнички музеј излажући сада, из својих збирки, радове новијих француских мајстора, жели да учини две, по његовом мишљењу, добре ствари. Прво: да искористи једну ретку згоду, јединствени стицај прилика: што се ускоро очекује овде у Београду изложба двојице репрезентативних сликара XIX века. Она нам долази непосредно из Париза и садржаће такозвана стандардна дела из, махом, француских државних Музеја и Галерија. Бесумње, на ова наша обострана настојања бацају особито повољну светлост садашње припреме у Паризу, Изложбе Средњевековне уметности југословенских народа..." В. Петровић у: Београд 1950, 1.

Милеа-Короа, Т. Русоа. Реториком типичном за то време, уз неизоставне пароле „уметност за народ“, заправо су се поново успостављале међународне политичке и културне везе: „... Понављамо, ове изложбе нису и неће остати случајни сусрет изузетних прилика којима ће се користити у првом реду позвани професионалци. Оне су и озбиљни, позитивни знакови времена“.[60] С друге стране, на унутрашњем плану, управо су ове изложбе биле наговештаји других уметничких активности које ће водити ка раскиду са диктатом послератног социјалистичког реализма. У тексту каталога своје изложбе из 1950. у коме је испољена прва јавна реакција на захтеве социјалистичког реализма, Мића Поповић потврду за своје идеје управо поткрепљује примерима изложби у Уметничком музеју: „Ту скоро у Београду су биле отворене две изложбе које би за ову тему могле да буду врло инструктивне. То су изложба Курбе-Делакроа и изложба новије француске уметности...“[61]

***

Усељавањем Народног музеја у зграду некадашње Хипотекарне банке на Тргу Републике, збирке су од 1952. године добиле простор за сталну поставку. Дела француских уметника XIX и XX века била су изложена у четири сале. Збирка француске уметности се више није битно увећавала, а повремени откупи и поклони нису одступали од већ постављеног концепта и хронолошког оквира. Два акварела Анрија Арпињија (*Предео* и *Луī са језером*) набављена су 1947, а платно *Оманс код Ерисона* истог аутора 1950, Слика Шарл-Франсоа Добињија, *Пејзаж са месечином*, откупљена је 1952, пастел Андре Лота, *Портрет жене* 1954. године. Приликом представљања изложбе *Пол Сињак и његови пријатељи* 1959. године, Народни музеј је од Сињакове кћери Жинет Кашен Сињак (Ginette Cachin Signac) откупио студију Пола Сињака из дивизионистичког периода, *Жена која пије*, рађену за композицију *Доручак* (Крелер-Милер музеј), а Жинет Кашен Сињак је музеју поконила акварел *Сен Моло*.[62] Поклоном Божидара Марића 1961, године музеј је добио укупно четири слике: *Предео из Италије* Камија Короа, *Предео из Берневала* Камија Писароа и слике *Уснула купачица* и *Предео из Кањ-сир-Мера* Пјер-Огиста Реноара. Поклоном Ивана л'Оазоа (Ivan L'Oiseau) из Париза примљена су два дела Ежена Каријера. Легатом Љубице Луковић, музеј је 1971. године добио заоставштину Растка Петровића. Уз библиотеку, фотографије, дневнике са путовања, култне и употребне предмете

60 В. Петровић у: Београд 1950, 5.

61 М. Поповић у: Београд 1950а.

62 Beograd 1959.

везане за ваневропске аутохтоне културе, у овој заоставштини је и мањи број дела западноевропских уметника. Између осталих, цртежи и графички радови Модиљанија, Дерена, Руоа, Пикаса, Коктоа, Ернста, акварели Родена (Rodin) и Тушага (Touchague), или Кислингово платно малих димензија са посветом Растку Петровићу, део су личне, интелектуалне и интимне сфере, а не резултат праве колекционарске активности.

Објективно све већа несразмера између захтева тржишта и могућности музеја, узроковала је ситуацију у којој се фонд више није могао битно ширити, а тежиште активности везаних за збирку је на музеолошком плану усмерено на изучавање и различите видове представљања. Дела су укључивана у велике међународне изложбе и публикована у монографским студијама и каталозима целокупног стваралаштва појединих уметника. Осим музејске сталне поставке,[63] француско сликарство је у оквиру различитих ауторских избора и концепција приказивано на многобројним изложбама у Народном музеју и другим музејима на простору некадашње Југославије, као и у иностранству.[64] Изложбе организоване у иностранству, неизбежно су имале и функционалан карактер - као драгоцен унутрашњи музејски ресурс, чији се потенцијал реализује у међународној размени, збирка је отварала нова поља културне сарадње и могућности за реализацију других програма, у свакој историјској ситуацији у којој је било потребно нагласити европску димензију, некада југословенске, а потом српске културе.[65] Ову улогу збирка француске уметности задржала је до данас.

63 Збирка је кроз избор најзначајнијих дела била изложена до 1996. године на сталној поставци. После крађе слике *Купачица* Пјер-Огиста Реноара, целокупна поставка Збирке стране уметности повучена је у депо због лоших безбедносних и климатских услова у галеријском простору. Слика је пронађена и враћена са великим оштећењима која су санирана рестаураторском интервенцијом.

64 Организовано је на десетине изложби француске уметности из збирке Народног музеја у Београду, чије би свеобухватно навођење захтевало више простора. Неке од њих су: Beograd 1957; Ленинград 1968; Praha 1971; Beograd 1972; Ljubljana 1978; Beograd-Zagreb-Ljubljana-Sarajevo-Skoplje 1987; Tokyo 1991; Београд 1997.

65 После 2000. године, у периоду обнављања културних веза прекинутих током економске и културне изолације деведесетих година прошлог века, приређен је низ изложби у иностранству које су вратиле музеј у токове међународне сарадње: Wien 2002, Klagenfurt 2004; Москва 2002; Den Haag, 2004; Hiroshima 2005-2006, Como 2007.

АРХИВСКА ГРАЂА:

Архив Југославије:
Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије
Фонд Краљевског двора
Министарство иностраних послова

Архив Народног музеја у Београду:
Народни музеј
Фонд Музеја савремене уметности

ЛИТЕРАТУРА:

Balfour-Macay 1980.
Balfour, N., Macay, S., *Paul, Prince of Yugoslavia*, London 1980; превод: Н. Балфур, С. Мекеј, *Кнез Павле Карађорђевић. Једна закаснела биографија*, Београд 1990.

Београд 1901.
Списак слика изложених у галерији Народног музеја, Београд 1901.

Београд 1904.
Списак слика изложених у галерији Народног музеја, Београд 1904.

Београд 1926.
Изложба савремених париских мајстора (кат. изл), Београд, септембар-октобар 1926.

Belgrade 1931.
Baard, C.W.H., *Tableaux Hollandais offerts au Musée d'art Contemporain à Beograde* (кат.изл.), Beograd 1931.

Београд 1932.
Изложба француске савремене уметности (кат. изл.), Београд, 1932.

Београд 1938.
Кашанин, М., *Музеј Кнеза Павла*, *Модерна уметност*, Београд 1938.

Beograd 1939.
Huisman, G., *La Peinture français au XIXe siècle/ Francusko slikarstvo u XIX stoleću* (кат. изл.), Musée du Prince Paul, Belgrade 1939.

Београд 1950.

Петровић, В., *Новија француска уметност из збирке уметничкоī музеја*, (кат.изл.), Београд 1950

Београд 1950а.

Поповић, М., *Изложба Миће Поповића* (кат.изл.), Београд 1950.

Beograd 1957.

Degas - Redon - Renoir, crteži i pasteli (кат.изл.),GKCB, Beograd 1957

Beograd 1972.

Ambrozić, K., *Impresionizam iz zbirke Narodnog muzeja*, Narodni muzej, Beograd, 1972

Васић 1938.

Beograd-Zagreb-Ljubljana-Sarajevo-Skoplje 1987.

Subotić I., N. Šuković u: *Svetski majstori moderne umetnosti iz jugoslovenskih kolekcija* (кат.изл.), Narodni muzej, Beograd; Muzejski prostor, Zagreb; Narodna galerija, Ljubljana; Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo; Muzej na sovremena umetnost, Skoplje 1987.

Београд 1997.

Бошњак, Т., Ковачић, Д., *Реноар, дела из Народноī музеја у Беоīраду,* (кат.изл.), Народни музеј, Београд 1997.

Васић 1938.

Васић, П., *Никола Пусен код нас*, Уметнички преглед, бр. 5, фебруар 1938, 129-134.

Vollard 1984.

Vollard, A., *Souvenirs d'un marchand de tableux*, Paris, Ed. Albin Michel 1937; поновљено издање, Paris 1984.

Вучетић-Младеновић 2003.

Вучетић-Младеновић, Р., *Европа на Калемеīдану*, Београд 2003.

Д'Амико, Бошњак, Прерадовић 2004.

Д'Амико, Р., Бошњак, Т., Прерадовић, Д., *Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народноī музеја у Беоīраду/ Pittura italiana dal XIV al XVIII secolo dalMuseo Nazionale di Belgrado,* Београд 2004.

Den Haag 2004.

Bošnjak, T., Kovačić, D., et al, *Beogrado Parijs, Meesterwerken uit het Nationale Museum van Beograd,* (кат.изл.), Gemeentemuseum Den Haag 2004.

Димић 1997.

Димић, Љ., *Културна политика краљевине Југословије 1918-1941*, Београд 1997.

Јанковић 2004.

Јанковић, М., *Кнез Павле-од лепоте до истине,* Београд 2004.

Кашанин 1937.

Кашанин, М., *Женски портрет од Тулуз Лотрека*, Уметнички преглед, 1937, бр.3, 96.

Кашанин 1968.

Кашанин, М., *Уметничке критике*, Београд 1968.

Ленинград 1968.

Амброзић, К., *Француская живопися XIX-XX веков из собрания Народного музея в Белграде*, (кат. Изложбе), Ленинград 1968.

Lossky 1938.

Lossky, B., *L' Art français au Musée du Prince Paul*, Europe Central, 1938, No.1, 11-13;

Lossky 1938a.

Lossky, B., *Oeuvres d' Art français en Yougoslavie*, Bulletin de la Société de L' Histoire de L' Art français. Année 1938, Paris 1939.

Lossky 1939.

Lossky, B., *L' Art Français en Yougoslavie*, Annales de L' Institute français de Zagreb, Paris 1939.

Ljubljana 1978.

Ambrozić, K., *Od Corota do Bonnarda*, Narodna galerija, Ljubljana 1978.

Манојловић 1932.

Манојловић, Т., *Изложба француске савремене уметности*,Српски књижевни гласник XXXVII, бр.8, 16. децембар 1932, 628.

Москва 2002.

Бошняак Т., Ковачич, Д., *У истоков савременного искусства от барбизонской школы до классического авангарда* (кат.изл.), Москва 2002.

Nešković 1987.

Nešković, B., *Odiseja francuskih impresionista*, Beograd 1987.

New York 2006.

Rabinow, R.A., ed., *Cezanne to Picasso, Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (кат.изл.), The Metropolitan Museum of Art, New York, September 13, 2006-January 7, 2007.

Paris 1906.

Catalogue de tableaux modernes, Aquarelles, Pastels, Dessins, porcelaines, argenterie, étoffes, objects variés-Meubles, provenant des successions des Rois Milan et Alexandre de Serbie, Hôtel Drouot, Salle no. 6, Les Vendredi 16 et Samedi 17 Février 1906.

Paris 1981.

Lecomte, M., Lenormand, J., Dayen, P., *Collection Erich Chlomovitch, Provenance Ambroise Vollard*, Vente aux encheres publiques, Les Jeudi 19 et Vendredi 20 Mars 1981, Paris 1981.

Perry 2000.

Perry, V. , *Stolen Art*, Gefen Publishing House, Jerusalem 2000.

Praha 1971.

Ambrozić, K., *Od Corota k Bonnardovi*, Národní galerie, Praha 1971.

Розић 2004.

Розић, В., *Бранко Поповић, ликовне критике, огледи и студије*, Ужице 2004.

Суботић 1997.

Суботић, И. , *Милан Кашанин, европска уметност и часопис Уметнички преглед,* Зборник народног музеја/ историја уметности бр. 16, Београд 1997, 99-118.

Tokyo et. al. 1991.

Pickvance, R. et al., *Masterpieces of the 19th and 20th Century French Painting from The National Museum,* (кат.изл.), Tokyo Shimbun, Tokyo 1991.

Hiroshima 2005-2006.

Bošnjak T., Kovačić, D., *Unknown Story of Modern Art*, (кат.изл.), Hiroshima, Kyoto, Kochi, Tokyo, Nigata, Miyazaki, Kanazawa 2005-2006.

Como 2007.

Bošnjak, T., Gaddi, S., Genitilli, G., Kovačić, D., *Gli Impressionisti i Simbolisti e le Avangardie, 120 capolavori dal Museo Nazionale di Belgrado* (кат. изл.), Vila Olmo, Como, Silvana editoriale, Milano 2007.

Цвјетићанин 2009.

Цвјетићанин, Т. уредник, *Музеј кнеза Павла,* Народни музеј, Београд 2009.

Wien 2002, Klagenfurt 2004

Bošnjak, T., Kovačić, D., *Die Geburt der Moderne. Von der Schule von Barbizon bis zum Konstruktivismus* (кат.изл.), Wien 2002, Klagenfurt 2004

Zagreb 1940.

Francuska umjetnost iz kolekcije Šlomović, Dom likovnih umjetnosti Kralja Petra I velikog oslobodioca (кат.изл.), Zagreb, MCMXL

Zagreb-Beograd 1989.

Zbirka Erich Šlomović iz Narodnog muzeja u Beogradu / Collection Erich Chlomovitch Musée National de Belgrade (кат.изл.), Muzejsko-galerijski centar, Zagreb, Narodni muzej, Beograd 1989.

Tatjana BOŠNJAK

FRENCH PAINTING IN BELGRADE

THE FORMATION AND THE ROLE OF A PUBLIC COLLECTION

SUMMARY

The National Museum in Belgrade houses about two hundred paintings and sculptures and more than three hundred drawings and graphic prints by French artists. The Collection of French Art, especially the major part of it consisting of works by artists from the second half of the 19th and the first decades of the 20th century, is one of the Museum's most valuable collections. Its composition today includes two important collections, formed during the 1930s. In content, they are very similar, however, they are different in the character and manner in which they came into being. On the one hand is the elite collection of the Museum, the director of which was Milan Kašanin, who had a high-ranking sponsor and patron in the person of Prince Pavle Karađorđević, and one the other, the private collection of Erih Šlomović, a young art lover, who died tragically in the pogroms of World War II. Meantime, Prince Pavle Karađorđević also bought works by French artists from earlier periods for his own private collection, which are mostly on the premises of the Palace Complex at Dedinje, today.

For a brief while in Belgrade at the beginning of the 20th century, there used to be a royal collection of French painting that had been collected in Paris at the end of the 19th century. The collection belonged to King Milan Obrenović and it was sold at auctions in Vienna and Paris, after the assassination of Aleksandar Obrenović in 1903.

One can observe a chronological review of the most important trends in French art in the 19th and 20th centuries in today's collection at the National Museum, from Honoré Daumier and Camille Corot-a, through almost all the most prominent representatives of impressionism, such as Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Claude Monet, Edgar Degas, different aspects of post-impressionism, in the works of Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Maurice Denis, Aristide Maillol, through the cubism of Pablo Picasso, fauvism and later works of Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, George Rouault. The collection also contains the post-Nabis and intimistic paintings of Edouard Vuillard, Pierre Bonnard and works by representatives of the painting of Montemartre and the Paris school, Susanne Valadon, Maurice Utrillo, Marc Chagall and many other artists.

The content of this collection and its character can be observed as a kind of paradigm of the cultural and historical processes that influenced its formation.

Сл. 1. Камиј Писаро, *Пут кроз поље*, 1888.

Pict. 1 Camille Pissarro, *Road Trough a Field*, 1888

Сл. 2. Морис де Вламенк, *Улица/ Снег у Буживалу*, 1922.

Pict. 2 Maurice de Vlaminck, *The Street / Snow at Bougival*, 1922

Сл. 3. Стална поставка стране уметности у Музеју кнеза Павла

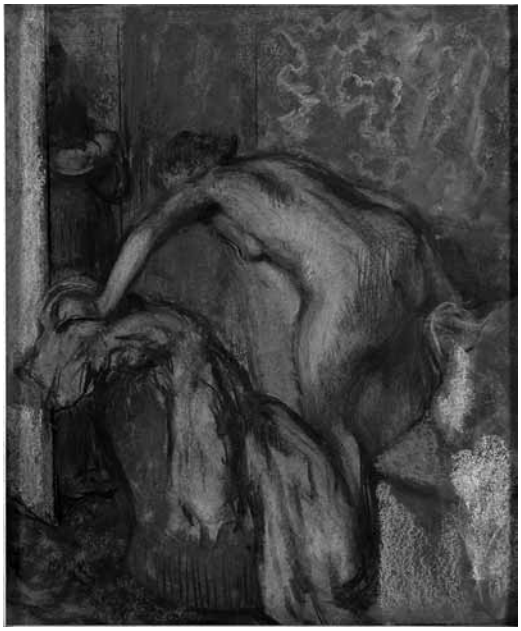
Pict. 3 Permanent exhibition at Museum of Princ Paul

Сл. 4. Анри де Тулуз-Лотрек, *Женски портрет /Портрет госпођице Ривијер,* око 1883.

Pict. 4 Henri de Toulouse-Lautrec, *Portrait of a Young Woman*, c. 1883

Сл. 5. Камиј Писаро, *Трг француског позоришта*,1898.

Pict. 5 Camille Pissarro, *La Place du Théâtre Français, Effect of Sun*, 1898



Сл. 6. Едгар Дега, *После купања,* 1887-90.

Pict. 6 Edgar Degas, *After the Bath*, 1887-90

Сл. 7. Пјер-Огист Реноар, *Купачица,* 1915.

Pict. 7 Pierre-Auguste Renoir, *Bather*, c. 1915

Сл. 8. Клод Моне, *Руанска катедрала/Ружичаста катедрала*, 1892.

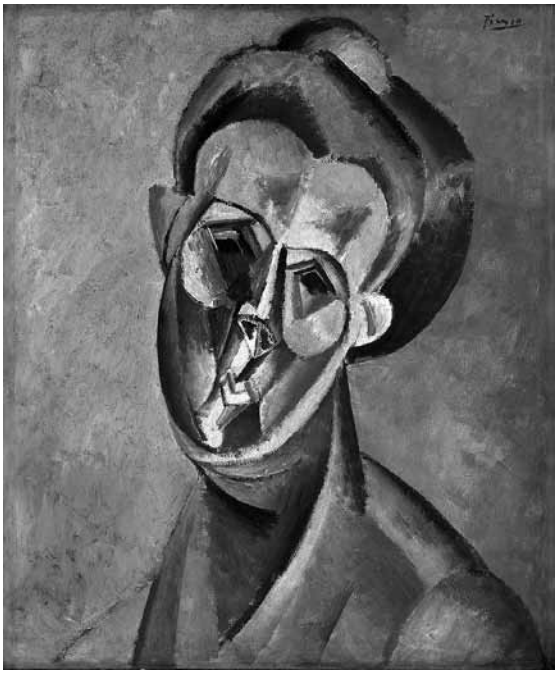
Pict. 8 Claude Monet, *Ruen Cathedral /Pink Cathedral* 1892

Сл. 9. Публикација уз изложбу *Француско сликарство XIX века/Сто година француског сликарства, од Давида до Сезана*

Pict. 9 Publication with exhibition *French Painting of the19th Century/One Hundred Year of French Painting, From David to Cézanne*

Сл. 10. Андере Дерен, *Барке у Колиуру,* 1905.

Pict. 10 André Derain, *Sailing Boats, Collioure*, 1905



Сл. 11. Пабло Пикасо, *Глава жене*, 1909.

Pict. 11 Pablo Picasso, *Head of a Woman*, 1909

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 73/76(497.11)"1920/1930" ;
73/76(=133.1)

ИД 176392716

Гордана СТАНИШИЋ
Народни музеј у Београду

ФРАНЦУСКИ УТИЦАЈИ КРОЗ СРПСКУ ЛИКОВНУ КРИТИКУ ИЗМЕЂУ ДВА РАТА

Сажетак: Предмет рада је да се представи један од најзначајнијих периода прве радикалније модернизације и еманципације како српског друштва у целини, тако и последично томе целокупне културе, уметности и посебно ликовне критике између два рата, и значајном утицају државне политике Француске, и доминацији Париза као тадашње метрополе и уметности и савремене теорије. Рад се бави анализом промена и развоја међуратне културне политике у Србији, појавом генерација младих београдских интелектуалаца током 1920-их и 1930-их година, најпре француских ђака и европски оријентисаних уметника, књижевника и ликовних критичара који су својим идејама и активним учествовањем у модернизацији културне климе Београда а и читаве Југославије, допринели интернационализацији естетских ставова у својој домовини и самим тим формирању значајније улоге српске културе на ширем европском подручју. Циљ рада је да се, уз сва идејна и типолошка раслојавања унутар српске међуратне ликовне критике, уз стална оспоравања традиционалистичке, конзервативне линије, прикаже колико је и са каквим одјецима француске доминације до Другог светског рата, модернистички оријентисана критика успела да унесе нови, прогресивнији дух, и једним од најбитнијих сегмената друштва допринесе да се српска култура интегрише у интернационални миље савремене естетике.

Кључне речи: српска међуратна ликовна критика, утицаји француске културе, раслојавања и типови критике, београдски интелектуалци, космополитизам, конзервативизам и традиционализам, културна политика, естетика

Комплексност ситуације српске међуратне критике, или могло би се пре рећи проблематичност у јасном постављању њене идејне оријентације, а самим тим и у њеном каснијем дефинисању, последица је низа околности које су условиле и пратиле период реорганизације национално сложеног друштва и конституисања нове државе. У својој чувеној (исто тако и оспораваној) књизи „Карактерологија Југосло-

вена"[1] Владимир Дворниковић је, између осталог, анализирао и многобројне културолошке последице узроковане етничким, историјским и социјално–психолошким коренима различитих народа са простора некадашње Југославије, који су, без икакве сумње, морали бити бер делимично прихваћени као низ саставних елемената свих турбуленција глобалног друштва, веома сложених односа индивидуе у односу на систем, изградњу самосвести, ослобађања од наслеђеног профила клаустрофобичности, као и низ других, у овом контексту мање битних околности. Све то заједно, са незанемарљивим али не и довољно експлицитним нијансама у позитивном правцу ка конкретнијој либерализацији идеја и дела представљало је спрегу у ефикаснијем ослобађању оне најпродуктивније друштвене компоненте – грађанског слоја и културне интелигенције.[2] У сваком случају, оно чега смо кроз историјске податке у потпуности свесни јесте чињеница да су се еманциповање и европеизација укупно посматраног политичког, друштвеног и културног живота Србије, управо у тренутку највише очекиваног прогреса новоформиране државе у првим деценијама 20. века, одвијали под прилично отежаним околностима. С једне стране, постојала је свест о томе да је утицај западне Европе у новије доба био готово неизбежан и увек присутан у демократизацији мисли и идеја оног најпросвећенијег и најкреативнијег сегмента сваког друштва, што се наметало као рационална потреба за прихватањем предстојећих промена. Супротно томе, евидентна многобројна превирања и ратови који су претходили поменутом периоду, успоравали су ослобађање стваралачких индивидуализама као и сваки могући еволутивни помак једне мале средине оптерећене регионалним и етничким предрасудама, неофобијама и понекад фаталистичком затвореношћу пред ширењем духа наднационалних, космополитских идеологија. Из тако, најчешће непомирљиво конфликтних глобалних ставова и идеја о томе како би будуће друштво требало да се развија, формирале су се и генерације послератних интелектуалаца, уметника и уметничких критичара, оних који су следили традицију непомирљивог конзервативизма, и оних других, либерално опредељених.

Када говоримо о процесу европеизације српске културне политике, о активизму интелигенције као очекиваног „идејног интегратора грађанског друштва Југославије" како то назива Милосав Јанићијевић[3],

1 Дворниковић, В., 2000.

2 О тзв. *социјалном залеђу* одређеног друштва, које је неопходно у основи поставити ради даљих анализа свих насталих узрочно-последичних прилика. Опширније у: Mannheim, K., 1956.

3 Janićijević, M., 1984: 68.

неизбежно је да се осврнемо на претходни век, на време кнежевине Србије у којој су се зачеле и конституисале основне снаге просвећеног слоја друштва, тадашња елита младих људи образованих на универзитетима престижних европских центара. Прве генерације школованих Срба које су се формирале крајем четврте деценије XIX века биле су усмерене ка четири пункта, с једне стране (имајући у виду све сличности и различитости понуђених школских манира) – ка Немачкој, Аустрији и Чешкој, са њиховим репрезентативним центрима, прво у Лајпцигу, Хајделбергу и Берлину, затим и у Бечу и Прагу[4], што је на одређени начин оставило извесне трагове не само у политичком домену, већ и у оним другим, који су се у почетку чинили мање значајнима – научном, књижевном и уметничком. Сходно томе, и у друштвеном погледу формирао се флексибилнији однос, који је пратило сложеније схватање сопствене традиције и културе. У истом периоду нови простор, са другачијом духовном атмосфером постаје не само нова веза унутар европских земаља већ, могло би се рећи, целина за себе која експанзира сопственим могућностима и отвореношћу ка другим културама. Тај нови простор, после поменута три, постале су земље франкофоног порекла, најпре Француска а потом и Белгија, са својим, тада значајним и профитабилним универзитетским центрима-у Лијежу и оним далеко атрактивнијим, у Паризу. Оно што се свакако може назвати пресудним утицајем на неколико генерација српских стваралаца у најразличитијим друштвеним сегментима подстакнуто је већ првим сазнањима о томе да се Француска, са угледом који је имала још из доба просвећености[5], убрзо издваја као најизазовнији центар за формирање космополитског духа и универзалних искустава, за афирмацију нових тенденција и другачијег естетског вредновања, чиме ће бити обележена читава епоха, такорећи све до краја четврте деценије. Француска је, по свему судећи, успела да понуди управо оно што није могло да се пронађе ни путем словенских, као ни путем германских веза.

Година 1839. помиње се као двосмерно значајна – с једне стране, српска влада одлучује да пошаље наше студенте на поменуте европске универзитете, међу којима је била и париска Сорбона, тада привлачна посебно за студенте права,[6] а с друге, у посету Београду је дошао први француски конзул, што је додатно потврдило да би свака будућа иницијатива на релацији Француска – Србија могла да буде благонаклоно

4 Janićijević, M., 1984: 105.

5 О усвајању модела тзв. *интелектуалне друштвености* опширније у: Вовел, М., 2006.

6 Потреба за реорганизацијом политичког живота Србије већ се тада назирала, те је било и логично да се у савременије европске токове укључе најпре студенти права, а Сорбона је била један од универзитета који је давао највиша знања и најпрестижније дипломе. Vitanovic, S., 1990: 359, 360.

прихваћена. Онај прави преокрет у односима са Француском везује се више за још увек револуционарно и родољубиво, али исто тако и либерално расположење српске кнежевине после 1848. када, најпре званични, политички, а потом и сви остали контакти постају све директнији, а самим тим очигледније и све промене у правцу европеизације, а при крају века и правог тријумфа конкретно француских утицаја на српску културу. У овом периоду, могло би се рећи, приметних зачетака готово франкофонске еуфорије, када се у вишим слојевима друштва, посебно у области науке, знање француског језика подразумевало, а у приватном свакодневном животу буржоазије прихватане су чак и француске навике, улога краља Милана Обреновића у том правцу није била ни мало ефемерна. Веома млад, као студент једног од најреномиранијих париских лицеја, после убиства кнеза Михаила приступио је престолу у Паризу, а у каснијим годинама, увек рационалан и енергичан, сматран за једног од првих, у оно време називаних *европејаца*, постаје велики поклоник уметности и један од пионира у колекционарству, истинских познавалаца уметничких вредности, са посебним афинитетом ка сликарству француских импресиониста. Овим би се могло закључити да је читав XIX век у Србији, с једне стране драматичан и епски, а са друге оплемењен жељом за образовањем, за формирањем нових критеријума и естетизованијег укуса, имао од самог почетка, како то сагледава и професор Слободан Витановић, негде у позадини увек присутан заједнички именитељ – прожимање демократских идеала Француске буржоаске револуције, а изнад свега просветитељских идеја Волтера и Русоа[7]. Француска, својим критичарским духом, практичним рационализмом, парнасовском поезијом и наклоношћу ка симболистичком проседеу са смислом за успешну координацију класичног са модерним – утемељила је већ у то време реалну основу за успостављање критичарског апарата који ће у првој половини 20. века изборити меродавно место у естетском (а и политичком) вредновању француских утицаја на развој српске културе и уметности.

Известан оптимизам у области културе који је обележио сам почетак 20. века, у Србији,[8] на жалост није био дугог даха. Ентузијазам и самопоуздање који обично прате прву деценију сваког новог доба,

7 Vitanović, S., 1990: 359.

8 Ситуација у Хрватској и Словенији, конкретно у њиховим водећом центрима, могло би се рећи да је била веома слична, праћена многобројним политичким и социолошким превирањима која су такође у то време кочила очекивани прогрес. С обзиром да је усмереност интелектуалаца из ових области била и даље више ка Немачкој и Аустрији а далеко мање ка Француској, како пре уједињења тако и касније, у тексту ће се говорити искључиво о Србији као целини, са акцентом на Београду као доминантном културном средишту.

одразили су се, најпре у политичком а потом и осталим друштвеним аспектима стимулативно до 1914. године, бар када се имају у виду одређене иницијативе усмерене најпре ка изложбама и ка уметничким асоцијацијама,[9] Прве четири југословенске уметничке изложбе,[10] у почетку веома израженог национално – политичког карактера, оснивање Уметничког удружења *Лада* (на *Првој југословенској изложби* 1904. у Београду), затим *Српскої уметничкої удружења* 1907. са основним циљем неговања уметности у српском духу – све заједно као новоустановљене уметничке појаве наговештавале су и један нови потенцијал који је и даље у свом префиксу садржавао романтичарско расположење и седиментне наслаге националног заноса. Ове прве, свакако ни мало безначајне али исто тако ни довољно истрајне покушаје да се превазиђу многобројни недостаци на дивергентном пољу културе, наслеђени из претходних периода, пратило је, могло би се рећи, континуирано школовање младих људи у иностранству, не више само научника и књижевника већ и генерација ликовних стваралаца, како је поменуто, све мање минхенских а све више париских ђака. У првој генерацији српских уметника међу такозваним, не баш и популарно називаним *паризлијама*, пионирску али и најконструктивнију улогу имали су Надежда Петровић, Коста Милићевић и Милан Миловановић, који су, свако на себи својствен начин ослобођени од утицаја разних академизама и натурализама, бечког, минхенског или средњоевропског типа, прихватили француски импресионистички дух,[11] тачније онај класичнији модел импресионизма Француске с краја 19. века, како је то приметио и професор Лазар Трифуновић.[12]

Видљивије помаке у правцу конкретније оријентације културолошких доприноса у Срба, што је значило трансформацију од стечених, класицистички валоризованих критичких концепција, наговештени су, споља, већ самим почецима припреме *Светске изложбе* 1900. у Паризу, а изнутра појавом првих часописа са озбиљнијом критичком подлогом. Најстарији, *Српски књижевни гласник*, са својим оснивачима Богданом

9 Опширније у: Трифуновић, Л., 1973.

10 *Прва* 1904. у Београду, *Друга* 1906. у Софији, *Трећа* 1908. у Загребу и *Четврта* 1912. поново у Београду. *Пета* и *Шеста* су биле касније, 1922. у Београду и 1927. у Новом Саду.

11 Истовремено у Словенији Јакопич и Јама прихватају утицаје импресионизма посредно, преко Минхена, док су у Хрватској Рачић, Краљевић и дела раног Бецића били у директном контакту са француским импресионизмом, тачније преузели су одређени постманеовски манир.

12 У првој деценији 20. века француска уметност је већ била у токовима симболизма, фовизма и кубизма. Према професору Трифуновићу француски импресионисти инсистирали су између осталог и на оном експерименталном, филозофском моменту, са израженом естетском димензијом, за разлику од српских који су највећи афинитет показали ка самом доживљају и ка поетској атмосфери. Трифуновић, Л., 1967: 15.

Поповићем, једним од најутицајнијих личности београдске културне средине тога времена, Павлом Поповићем и Слободаном Јовановићем, који су, уз прву генерацију професионалних критичара и поставили темеље домаће критике-излазио је у две серије (1901 – 1914, а потом 1920 – 1941) и несумњиво у својој раној фази указао на нови профил критичке свести и означио један од могућих токова. Уз српске сликаре импресионисте и поезију такође француских ђака, Дучића и Ракића на један начин, или оних идеолога либералне мисли из другачијег аспекта креативности, поред Богдана Поповића, и Бранка Лазаревића, Владимира Петковића, Божидара Николајевића, Петра Одавића, Милоја Васића и Надежде Петровић као критичара – чинила је један, за тај тренутак стимулативнији корак у формирању тзв. *културне буржоазије* идејно мобиласане у Паризу, културној метрополи новога века која, у прецизној констатацији једног од првих активних београдских ликовних критичара, Бранка Поповића „(...) од 1900, нарочито од оснивања Јесењег салона 1903, личи на огромну уметничку радионицу у којој читаве уметничке групе фанатично и нервозно стварају".[13] Прва сазнања која је Поповић стекао о Паризу као граду нових изазова у којем су се авангардни покрети већ јасно дефинисали и провоцирали јавност, још на почетку века, током својих студија сликарства на минхенској Академији, утицала су на његово јасно опредељење ка даљем усавршавању. У време када Надежда Петровић борави у Паризу, Бранко Поповић, с амбицијом да тамо студира историју уметности упућује писмо министру у Београд, са следећим образложењем: „(...) Ово чиним стога што сам после свога двомесечног бављења у Паризу, за време школског распуста, стекао уверење да Париз за више уметничко васпитање пружа несравњиво повољније услове него Минхен, и да би француска уметност много правилније утицала на мој развитак и рад него што то немачка уметност чини".[14]

Овакав ентузијазам типичан за то време и његову генерацију могао је да се тумачи и као реалност предратног периода, као потреба бар оних свеснијих појединаца да се узлазна пракса модернизације уметности даље проблематизује, да се њена битност преведе у једно другачије стање које у оваквој средини још увек није било препознато као клица озбиљне критике или праве теорије о уметности, до које је пут још био далек. Извесно ослобађање од архаичног модела презентације и стилског израза у представљању уметности били су први, мање-више усамљени и недовољно убедљиви сигнали да се у глобалној свести

13 Поповић, Б., 1939: 77.

14 Розић, В., 2004: 613, 614.

културног естаблишмента Србије некаква промена заиста и догодила.[15] Сви утицаји са стране, на грађанско друштво у ширем смислу, могли би да се сведу на следеће – од појаве прве индивидуалности у сфери уметности до садржајније афирмације домаће интелигенције, у овом случају ликовне критике и њених твораца као *релативно слободно лебдеће друштвене групе, односно самосталног чиниоца*, како је то видео Манхајм[16] – још извесно време ће се једносмерно и по инстинкту кретати у смеру традиционалистичког манира, са незаобилазним предзнаком *националног романтизма*. Само један од евидентних, касније ће се показати и индикативних показатеља критичке свести, била је чињеница да је већи део београдске критике, коментаришући *Прву југословенску уметничку изложбу*, далеко више пажње указао класичним делима Паје Јовановића него новим, у Европи већ дубоко прихваћеним тенденцијама у стилу Надежде Петровић.

Први сигнали прогреса културолошке свести интелектуалаца у Србији стагнирали су стицајем нових околности које је донео период Првог светског рата. То исто време, узроковало је и позитивне моменте у правцу интензивирања веза на релацији Србија – Француска.

О свим дешавањима у Србији од почетка рата Французи су били адекватно информисани, њихова штампа је редовно извештавала јавност не само о бурним догађањима са фронта већ је објављивала и све оно што се односило на сва културне, али приоритетно тада на књижевне новитете. Обострани интерес политичке, економске и културне природе, како Србије тако и Француске, условљен је, али и посебним околностима тога времена појачан савезничким и пријатељским односима алијансе који се препознавао *у души двеју држава*.[17] То је, логично, подразумевало и све већу концентрацију Срба у Француској, из различитих друштвених категорија и с различитим интересима и поводима, од оних који су активно учествовали у ратовима, преко појединаца избеглица или целих породица, до ђака који су се школовали у емиграцији и студената који су добијали стипендије и од француске владе и од разних асоцијација из Француске као што су били *Француско – српски одбор*, *Српски народ* или

15 Од најстарије генерације српских критичара, Милоје Васић и, по оцени проф. Трифуновића, посебно Михаило Валтровић, сматрају се првим претходницима новог критичког духа, конкретније ауторима који су успели, додуше и даље конзервативним методама и архаичним приступом, да уоче један нови угао посматрања уметничког дела.

16 У својој студији *The Problem of the Intellignetia: An Inquiry into its Past and Present Role*, Манхајм проблематизује утицај тзв. *социјалног залеђа* на развој улоге интелигенције кроз време. Опширније у: Janićijević, M., 1984: 117.

17 Dimić, Lj., 2005: 57.

Српска лига,[18] затим уметника и будућих младих интелектуалаца међу којима се формирала и друга генерација критичара.

У смеру даље афирмације односа период после Првог светског рата од самог почетка показао се, могло би се рећи, ефикасним у свом даљем континуитету. Француска је својом пропагандом на сваки начин подржавала нову државу, Краљевину СХС. У Паризу и Женеви 1918. је основана ванстраначка организација названа *Југословенска демократска лига* с идејом да интегрише разне интелектуалне групације, која опет, типично за то време, и поред сагледавања све битности оваквог покрета на политичкој сцени, није успела да изгради дужу традицију.[19] Чувени слависта и добар познавалац тадашњих прилика у краљевини и на Балкану уопште, Емил Оман (E. Haumant), издао је 1919. године своју књигу у виду збирке чланака *La Yougoslavie, Etudes et souvenir,*[20] а исте године у Паризу у Petite Palais–у је приређена изложба новоосноване, европски оријентисане *Групе уметника*[21] с идејом презентације савремене југословенске уметности под називом *Exposition des artistes Yougoslaves,*[22] о којој се, као о пионирском догађају оваквог типа доста писало, не баш увек и похвално, наглашавајући њену политичку позадину не само у организацији, већ и у комплетној практичној, концепцијској и идеолошкој позадини.[23] Након првих послератних изложби – *Изложбе ратних сликара*, *Изложбе Групе уметника* 1919. и већ поменуте *Пете југословенске уметничке изложбе* 1922. у Београду, од половине деценије следи низ нових удружења и манифестација са већ много јаснијим оријентацијама, а самим тим и диференцијацијама. У првим послератним годинама у прилог новој витализацији уметничког живота покрећу се и многи часописи који покривају и различите области културе – *Мисао* и *Дан* (1919), *Нова светлост* и обновљена серија *Српскої књижевної гласника* (1920), *Путеви* и *Хипнос* (1922), *Раскрсница* (1923) или конкретно авангардне покрете, зенитистизам и дадаизам, које прате и њихове авангардне публикације-*Zenit*, 1921–26, или посредно

18 Димић, Љ., 1997: 191.

19 Janićijević, M., 1984: 122.

20 Трговчевић, Љ., 2005: 15.

21 Групу уметника су чинили стваралоци различитих профила – сликари, музичари и књижевници.

22 Између осталих написа појавио се и текст сликара Петра Добровића у часопису *Дан,* који је међу шездесет наших уметника посебно истакао Ивана Мештровића, такође једног од париских ђака, али са тенденцијом похвале његовог «националног стила», док је са друге стране, и сам присталица нових кретања и француски ђак, нагласио значај модерне француске уметности која се ослободила, како је писао, «окова академије» и «очајног класицизма». Добровић, П., 1919: 41, 42.

23 Такав став имао је и Бошко Токин, новинар, књижевник, преводилац и један од првих филмских критичара, у: Tokin, B., 1919: 24.

оне који су излазили у Загребу-*Dada–Tank*, *Dada–Jazz, Dada–Jok*, 1922, док се почетак надреалистичког револуционарног програма у то време оглашава кроз *Путеве* (1922–24) и *Сведочанства* (1924–25).

Следећу генерацију младих уметника и оних нешто касније школованих у Паризу који су већ примењивали новостечена модерна искуства, а међу којима су у формирању српске Модерне најистакнутији били Јован Бијелић, Петар Добровић, Сава Шумановић, Мило Милуновић, Петар Палавичини, Сретен Стојановић, Милан Коњовић, Петар Лубарда, Пеђа Милосављевић ...[24] пратила је и све ангажованија ликовна критика, афирмисана на јавној сцени тога времена као самостална дисциплина коју су спроводили многобројни ликовни критичарима и потенцијални теоретичари са искуствима стеченим на француским високим школама. У тој, све експанзивнијој групи коју је чинило око осамдесет аутора,[25] истицали су се појединаци међу којима су се, својим квалитетима и индувидуалношћу највише експонирали Тодор Манојловић, Растко Петровић, Михаило С. Петров, Сибе Миличић, Милош Црњански, Драган Алексић, Сретен Стојановић, Момчило Селесковић, Бошко Токин, Сава Поповић, Станислав Винавер и Милан Кашанин. Њихова критичарска делатност постајала је све делотворнија захваљујући и сарадњи са нешто старијим и већ афирмисаним Бранком Поповићем и могло би се рећи, првим школованим теоретичарем, Богданом Поповићем чији је утицај, посебно у преношењу идеја француске естетике, био доминантан у прве две деценије.[26] У периоду између два рата они су, свако на свој начин, изражено јасних ставова и судова у оцени тзв. *духовне дезоријентације* нашег културног живота, одиграли веома значајну улогу у успостављању новог и другачијег система мишљења и естетских начела. То је подразумевало и кориговање

24 У периоду између два рата готово да су били ретки уметници који на било који начин нису остварили везе са Француском – једни су се у младости школовали по кључним центрима, други су тамо живели и радили, а трећи су се стилски, посредно и под утицајем колега уметника, у свом стваралаштву дотицали тенденција формираних у Француској.

25 У то време ликовном критиком су се више бавили књижевници него, што би било логичније ошекивати, историчари уметности и уметници. Поред Црњанског и Исидоре Секулић требало би поменути и Јована Дучића, Петра Драинца, Симу Пандуровића, Ели Финција, Јована Поповића и Марка Ристића који су, како је писао проф. Трифуновић „у срећним тренуцима унапређивали, у несрећним – уносили у њу предрасуде и заблуде“. Bulatović, D., 1990: 36.

26 Признат по својој аналитичкој методи у критици, Богдан Поповић је пионирски допринео да се естетика немачке теорије елиминише као до тада пресудна међу српским критичарима. Опширније у: Трифуновић, Л., 1967: 18. С друге стране, непомирљиви став Поповића о тзв. *правилном расуђивању* и *коректном писању* наилазио је често на осуду међу млађим критичарима тога времена. Тако је Милан Кашанин запазио да *он не схвата уметност као сазнавање, као начин живота, као знаке које људи дају један другоме, као саопштавање човеково, као говор, као језик, већи и дубљи од свакидањег којим говоримо*. Кашанин, М., 2004: 286.

дотадашњих конзервативних и локалистичких, класицистичких идеала и такорећи *обавеза* према прошлости, при чему се, са разлогом давала подршка младим стваралоцима и предност неминовним променама и напредним идејама, што је све заједно допринело и континуираном прослеђивању културних веза са Француском. Појавом ове генерације интелектуалаца, београдска критика је потврђена као методолошки прецизнија и студиознија него до тада, далеко професионалнија у својој концепцији. То је било време у којем су ови млади људи, свесни времена и простора у којем живе, поносно стајали иза сопствених избора и хтења, преведених у речи Бранка Поповића *бити у присном односу са Паризом, значи бити у добром друштву*. [27]

Ангажованост ове генерације ликовних критичара допринела је на свој начин чињеници да се Београд све очигледније и ван граница Краљевине Југославије, идентификовао као један од важнијих уметничких центара. По целој Србији се оснивају клубови и друштва пријатеља Француске као одређени центри анимације културног живота, као и француски институти од којих је најактивнији био у Београду, основан 1926. године. Иако се средина све више ослобађала субверзивног патријархалног префикса, публика постајала образованија и спремнија за промене у престоници, комплетна ситуација која се тицала збивања у култури и даље је била далеко од идеалне. Извесна екстериторијалност, како је говорио Тодор Манојловић *усред просвећене Европе, у чијој идејној еволуцији ми не учествујемо*, и даље је била присутна.[28] Свест о томе да *правог уметничког живота нема док се не успостави уска, и духовна и етичка и социјална, веза између грађанства и његових уметника*..., као и да се *признати мора с обе стране да као што наш грађанин једино у естетском образовању заостаје иза онога на западу, док, иначе, располаже истим знањем и живи истим спољним животом као и онај; тако и наши уметници још су сразмерно и крући и кабинетскији, и још више теоретишу и апостолишу од својих европских колега,* како је то видео и Вељко Петровић[29] – није успела да убрза већ довољно компликовани процес реконструисања активности друштва у односу према уметности. Недостатак правих уметничких школа, атељеа и изложбених простора,[30] а коначно и било каквог тржишта уметности, и даље је указивало на то

27 Поповић, Б., 1932: 751.

28 Протић, М. Б., 1995: 13.

29 Петровић, В., 1925: 141.

30 Изложбе су углавном организоване по школским просторијама, приватним кућама и понеким клубовима, док је прва тзв. Стална Уметничка Галерија отворена 1926. на иницијативу самих уметника у Палати Академије наука као привремено решење, и као таква је функционисала све до 1928. када је установљен и прави наменски изложбени простор – Павиљон „Цвијета Зузорић“.

да су криза и апатија остали као незаобилазни рецидиви прошлости и саставни елементи свих потенцијалних иницијатива. Управо поводом *Сликарске изложбе* 1926. у првој Сталној уметничкој галерији у Београду, тзв. Ауто-клубу, рани утисци потврдили су чињеницу да се српска уметност развијала без неког посебног континуитета, да је најпре била неповерљива пред експанзијом новог и другачијег, често и лично искључива у односу према импортима из других култура, или како је то прокоментарисао Раде Драинац – *оно што у Француској и другим земљама беше модернизам у виду прагматичности, код нас, нове концепције су се одмах афирмирале.*[31] Шумановић је био један од првих уметника, тадашњих француских ђака,[32] који је успео да прихвати нове европске тенденције, конкретно дух посткубизма лотовског типа, док су остале актуелне идеје, конструктивизма на пример, или авангарде у виду дадаизма и домаћег зенитизма, веома провокативне и светски прихваћене, забележене у то време пре као ретке појаве у читавом систему развоја српске (тј. југословенске) уметности.[33] Зенитиста Љубомир Мицић је у часопису *Зенит* као илустрације представљао дела авангардних француских уметника, да би по престанку излажења часописа, од 1927. скоро до пред сам Други светски рат, објављивао своје романе у Паризу, на француском језику. Милош Савковић је писао о нашим уметницима који су средином треће деценије боравили у Паризу, већ усвојеном тзв. новом Парнасу, сматрајући да би узрок генералног неповерења наше средине према младој генерацији стваралаца и уопште тзв. *европејској* интелигенцији,[34] требало потражити на обе стране, и оне стваралачке и оне коју је чинила колико – толико просвећена публика.[35]

---

31 Драинац, Р., 1926.

32 У Паризу борави од 1925 – 28. године и школује се у Лотовом атељеу, а по повратку у земљу, већ оболео, најчешће добија савете од колега да се, како су говорили, *отараси тога да буде пропагандист* француских вредности *у својој отаџбини*, у: Protić, M. B., 1981: 198

33 Почетком треће деценије и појавом зенитиста у Загребу и Београду, предвођених Љубомиром Мицићем, или дадаиста на челу са Драганом Алексићем, и њиховим пропагандним акцијама кроз раније поменуте часописе, изложбе међународног карактера и многобројне јавне манифестације, начињен је велики допринос укључивању домаће средине у стандарде европске, а тиме и француске савремености. Мицић, као идејни иницијатор зенитизма, иако је себе називао *борцем против дегенерисане европеизације Балкана* а у циљу тзв. балканизације Европе, организовао је 1924. у Београду *ПрвуЗенитову међународну изложбу нове уметности*. Видети опширније о првим конкретним међусобним утицајима Европе и Југославије кроз поменуте авангардне покрете, у: Голубовић, В., Суботић, И., 2008.

34 Термин који је често коришћен да би се нагласио значај и све већи број младих интелектуалаца повратника из иностранства, што је и Велмар – Јанковић у Новим видицима 1928. видео као чињеницу да се *не може постати човек, ако се претходно не постане Европејац.*

35 Савковић, М., 1927.

С једне стране, експанзија критичара и зреле уметничке критике, диференцирала је различите методолошке и стилске приступе, што је професор Трифуновић поделио у три основне и доминантне групе – *теоријско – синтетичку* коју су примењивали најчешће естетичари и песници, *аналитичк,у* блиску уметницима, и *дескриптивну,* коју су усвојили књижевници и новинари, уочавајући потенцијално и четврту која се односила на другачија, индивидуалистичка посматрања појединаца, најпре књижевника и уметника из наведених категорија.[36] С друге стране, изражена политичка подељеност, конкретно, различит однос према уређењу нове државе, што је значило да су једни остали на линији традиционализма бранећи позиције српског, националног стила,[37] док су други чинили већи део *интелектуалних, моралних и емоционалних енергија усмерених на тражење тзв.* спасоносне формуле *за опстанак нове државе и веома сложене заједнице народа*[38] – резултирала је упадљивим раслојавањима у идејној оријентацији саме критике. Став Растка Петровића, једног од првих послератних француских ђака,[39] сажета у његовој констатацији да *док не преболимо Европу и не научимо европски говорити, никако нећемо успети да пронађемо шта је у нама од вредности,*[40] провоцирао је један део домаће критике, неспремне да овај, већ репетитивни показатељ свих наших даљих нахођења, усвоји као универзални модел прогреса свести и промене вредносних идеала. Два дивергентна критичарска става конституисала су се и функционисала као таква све до пред почетак Другог светског рата. Само је промена политичких околности, како споља тако и изнутра, трансформисала њихове међусобне сукобе од интензивније до мирније фазе, и обрнуто. Готово је било правило да су афирмативан однос према савременим европским кретањима, чији је извор био у Француској, имали они критичари који су се управо и формирали на самом исходишту нових културних збивања и новог критичарског духа. Појединци међу њима, посебно раних 20–их година, са извесним одушевљењем и готово поетским глорификовањем, сматрали су да *Париз зрачи на све стране*

36 Трифуновић, Л., 1967: 23-31.

37 Мештровић је био један од оних популарних уметника и ван граница наше државе који је својом наглашеном хероизацијом националног стила, са друге стране, међу домаћом критиком изазивао многобројне полемичке ставове.

38 Janićijević, M., 1984: 192.

39 Као париски ђак и непосредни сведок промена на њиховој уметничкој сцени, 1921. написао је чланак о авангардним правцима и уметницима који су креирали нови укус, објављен потом у часопису Зенит бр.3 (април 1921) под називом *Изложбе у Паризу*.

40 Из текста Р. Петровића поводом изложбе Бијелића, Добровића и Миличића, објављеног у листу Радикал, 9, 12, новембра 1921, у: Rozić, V., 1983: 71.

својим подневним сунцем. И сви добри уметници света још се осећају члановима породице чије је огњиште метропола Француске.[41]

Уз Растка Петровића, творца синтетичке критике, једног од првих београдских теоретичара француског кубизма, као и конкретно уметности Лота, Пикасоа и Аполинера, који је у француском сликарству *поред чисто сликарскої, поред стремљења ка апсолутном ослобађању, дематеријализацији*, видео и оно другачије – *једну врсту егзотизма и интересантної*[42] као и Момчила Селесковића, једног од истакнутијих београдских франкофона, филозофа и књижевника, париског докторанта и поборника нових ставова у критици, у београдској културној јавности појавио се 1924. и млади Милан Кашанин, такође париски ђак,[43] управо у време када је српска критика обележавала 100. годишњицу свог постојања. Врло брзо се афирмисао као један од најамбициознијих бораца за ослобађање од устаљених канона и истовремено се залагао за очување националног идентитета кроз основну идеју коју је до краја живота следио као сопствени мото – *истина је да не мора бити добро све оно што је модерно и ново; али је исто тако истина да не мора бити добро оно што за једно време није ново и модерно.*[44] С посебним афинитетом и дивљењем према француској традицији, прихватајући потребе сваког цивилизацијски развијеног друштва за напуштањем окошталих уметничких форми које је француска уметност давно превазишла као, као је говорио *илузионистичко, банално, педантно, ситно, досадно, бљутаво*, писао је редовно о свим манифестацијама које су се реализовале на релацији Париз – Београд, од оних најранијих, колективних представљања у Београду као што су биле *Изложба француске графике* у кући Крсмановића на Теразијама 1925. и годину дана касније, са посебним афинитетом о *Изложби савремених париских мајстора* у Павиљону *Цвијета Зузорић*.[45] Кашанинов дубоко искрен и непосредан коментар да *толика динамичност, живост форме, визуелна музикалност и тонска ширина можда никад у историји нису*

41 Бранко Поповић у предговору поводом *Друге изложве Групе уметника*, објављеном у Српском књижевном гласнику, књ. II, бр. 2, Београд, 16. јануар 1921. Запажања сличног типа имао је још 1919. и Моша Пијаде, пишући за Слободну реч да је Париз *колевка и центар модерне уметности, непресушни извор отворен целом човечанству*, у: Protić, M. B., 1981: 107.

42 Protić, M. B., 1981, 66.

43 На Филозофском факултету Универзитета у Паризу-Сорбони 1923. је дипломирао историју уметности код чувених професора Емила Мала и Рене Шредера.

44 Кашанин, М., 1968: 42.

45 Изложба је у том тренутку била од изузетног значаја јер су тада први пут широј јавности били приказани радови познатих француских уметника које је тим поводом прикупио брат Љубомира Мићића, такође познати зенитиста Бранко Ве Пољански, који је касније наставио да се бави уметношћу у Паризу.

виђене,[46] био је само један у низу позитивних реаговања на изложбу из 1926. године.[47] У граду у којем је и даље, с разлогом, владала одређена озлојеђеност амбициознијих појединаца пред чињеницом да је српска критика дефинитивно улагала доста напора да се стање свести нашег друштва и тзв. *безфизиономичност* државе која се, како је запазио Петар Добровић *показала неспособна да интелектуалне и уметничке енергије искористи као носиоце своје државне и националне етике*[48], овако оцењен културни догађај са правом је изазвао и далеко ригорозније осврте, од којих је онај, Сретена Стојановића, такође француског ђака и једног од тада признатијих уметника и критичара, био посебно огорчен – *Овом изложбом познатих париских модерниста добио је Београд ударац који ће проузроковати многа поремећења међу посетиоцима изложбе. Уљушкивани годинама најбеднијим академизмом, старом, излапелом и антиставаралачком школом, мораће да се забрину сви они који искрено желе да нешто схвате и да се колико толико упуте у уметност када стану пред производе најновије и најратоборније школе, како их је још давно оценио познати париски критичар Л. Воксел. У тешким моментима, када се сва уметност налазила у бескрвним копијама модела и класичних дела, где је стварање било изгубило сваку вредност и пало у заборав и када се није мислило на оригиналну композицију, на боју и форму, јавила се реакција међу уметницима и почело се све изнова, од плана, црте, лука, кугле, чуна и тона. Подигнути су из заборава Пусен, Шарден, Енгр и други, почело се са анализом њихових слика и са тражењем средстава којима су се они служили при раду. Узбуна је дошла у прави моменат, завитлала све уметничке кругове и после двадесет година од њеног трајања може се рећи да не постоје сликари од талента који се губе у сликању љубавних епизода, разочараних, озеблих, гладних душа и залазака сунца, настојећи да слика што више одговара наслову, а занемарујући чисто сликарске вредности.*[49]

Оваква и слична залагања да се српска (југословенска) уметност што брже и ефикасније укључи у европске токове, оспоравана су, како је поменуто, од друге, ни мало ефемерне, традиционалистичке линије критичара. С једне стране њих су чинили они појединци либералније опредељени, који су се, иако на маргинама савремене београдске критике, оглашавали више грађански умерено и неповерљиво према модер-

46 Кашанин, М., 1926: 406, 407.

47 Растко Петровић је са посебном озареношћу пред 53 рада на изложби, потом написао да су нас она пренела у град *где се са непојмљивом љубављу и пожртвовањем негује дубоко интимна уметничка визија природе, и изражава огромно чудо и радост што људи живе обасјани сунчаном светлошћу, у царству боја и облика,* у : Rozić, V., 1983: 301

48 Rozić, V., 1983: 173, 174.

49 Стојановић, С., 1926: 112.

нистичким и авангардним покретима футуризма, дадаизма и кубизма, сматрајући их декадентним и антитрадиционалистичким. Са друге стране су били они крајње конзервативни који су најчешће оштро и по сваку цену оспоравали нове тенденције, париских ђака Шумановића, Бијелића и Добровића посебно, уз неминовно присећање на некадашње утицаје Надежде Петровић – називајући их *формалистичким* и *аматерским*, *антихуманистичким*, *егзибиционистичким*, па чак и *трагичним.* Један од најгласнијих скептика пред новим и пред чињеницом коју је Селесковић јасно формулисао као неминовност да се *културе оплођују међусобним додиром*, а истовремено и упорних пропагатора, како је то Протић дефинисао, тзв. *аутохтоности националне уметности као супротстављање Западу и Паризу*, што је значило искључиво патријархалних, локалистичких идеја – био је Павле Лагарић који је упутио своју директну критику најпре домаћим уметницима, а посредно и новом француском укусу. *Да ли ти српски сликари, који су у Париз отишли као здрави, свежи и коштуњави синови Србије, Црне Горе, Босне, Херцеговине и Далмације, треба да се врате у домовину као фини, меки, разнежени и нервозни Французи*", била је једна од многих провокација упућених и културној јавности уопште, са веома прецизном поруком да *из њихових слика није смео провејавати топао и очулан мирис Париза, него свеж и снажан мирис њихове лепе домовине*.[50]

После овако интензивних размирица и полемика између београдских критичара, наступило је, како је то Розић приметио, *мирно раздобље критике,* од 1927 – 1929. године, што је значило да се она на известан начин излечила од болног провинцијалног манира, да је коначно сазрела као самостална дисциплина и приближила се европском нивоу.

У самој уметности ставови су се јасно дефинисали и то је био још један корак више ка Европи, што је Михаило С. Петров видео као *дух времена, дух којим тако изразито живи свеколика уметност Запада, афирмативно се манифестовао и у нашој уметности*.[51]

Четврту деценију, упркос политички довољно дестабилисаном периоду, обележила је мање динамична али зрела и организованија критика, слојевита у интерпретацији и високог естетског квалитета, чији су протагонисти били и даље они најактивнији из претходног периода – Бранко Поповић, Тодор Манојловић, Милан Кашанин, Растко Петровић, Михаило С. Петров, Сретен Стојановић, уз генерацију нових – Десимира Благојевића, Ђорђа Поповића, Павла Васића и Пјера Крижанића. Могло би се рећи да је, упркос Јанићијевићевој констатацији да је критика

50 Protić, M. B., 1981: 95.

51 Петров М. С. за *Шесту југословенску уметничку изложбу* 1927. у Новом Саду, поводом 100.годишњице Матице српске.

највећим делом остала у границама стереотипног модела просветитељства и да *није имала никаквих изгледа да се истакне као релативно самосталан чинилац политичког живота народа,*[52] постигла, бар делимично, свој циљ. Држава, а самим тим и друштво, постали су мање инертни, па је и стање у култури резултирало низом позитивних активности. Београд више није био на граници малограђанског духовног васпитања, како га је својевремено видео Сава Поповић као *једини велики југословенски, урбан а неоплемењен центар.*[53] Улагања у уметност су постала евидентнија и такав оптимизам је, готово истим интензитетом, трајао све до почетка Другог светског рата. Међу најзначајнијим делатностима на овом пољу требало би поменути оснивање три институције од изузетног значаја- Музеја савремене уметности 1928,[54] Музеја кнеза Павла 1935.[55] и 1937. године Академије ликовних уметности,[56] а све већа пажња се усмерила и ка издавању нових, тематски јасно дефинисаних а и уско профилисаних часописа,[57] од којих је *Уметнички преглед*, покренут 1939, по својој свеобухватној концепцији и стручности постао најрепрезентативнији и најпопуларнији у нас, а ван граница наше земље високо уважаван.

Сарадња с Француском настављена је истим интензитетом све до средине деценије када је и француски политички утицај био на врхунцу, и одвијала се на неколико сродних планова који су подразумевали обострану изложбену активност, све учесталије посете и предавања француских посленика културе и стручњака, и редовну набавку уметничких предмета из европских колекција за наше музеје, што је у том тренутку постало, може се рећи, приоритетна делатност српске културне политике у чијим оквирима је уметност прихваћена као један од битних фактора друштвеног статуса уопште. Од 1929, са првим репрезентативним поклонима Музеју савремене уметности, конкретно 40 дела од изузетне вредности 26 савремених француских уметника, потом и тридесетих година са новим аквизицијама,[58] настављено је професионално ангажовање наших еминентних и утицајних личности,

52 Janićijević, M., 1984: 267.

53 Protić, M. B., 1981: 223.

54 Отворен је за јавност 1929. у Конаку књегиње Љубице.

55 Из колекција Музеја савремене уметности и Хисторијско – уметничког музеја (Народног музеја) сачињене су збирке Музеја кнеза Павла који је као такав функционисао у згради Новог двора, све до краја 1944. године.

56 Званично у функцији од 1939. године.

57 Почетком тридесетих година покрећу се нови надреалистички часописи и алманаси – 1930. године *Немогуће (L' Impossible)*, у којима су уз наше ауторе текстове објављивали и најчувенији француски надреалисти – Бретон, Арагон, Пере, Тирион и други, а потом и *Надреализам данас и овде* (1931-32).

58 Видети опширније о набавкама дела француских мајстора за збирке Музеја савремене уметности и Музеја кнеза Павла у: Суботић, И., 1997: 99-118.

великих зналаца и професионалаца, праћење и учествовање у готово свим доменима модерних европских кретања. На првом месту уметнички образован и космополитски оријентисан кнез Павле и његов непосредни сарадник Милан Кашанин, директор прво Музеја савремене уметности а потом и Музеја кнеза Павла, континуираном ангажованошћу, а најпре великим угледом и познанствима с највећим европским а самим тим и француским директорима музеја и часописа, галеристима и колекционарима, уметницима и теоретичарима,[59] допринели су, сваки на свој начин, да се целокупан ниво духа једног народа, интелектуалне и уметничке свести, уздигне до више не тако недостижних европских стандарда. *Имати самосталну и велику уметност као школу, а не као уметност диспаратних талената,*[60] остало је до краја приоритетно и функционално залагање Кашанина који је, са својим првим стручним искуствима стеченим од француског ликовног критичара и теоретичара тог времена, Флорана Фелса, уредника часописа *L' Art vivant* и исто тако утицајног Валдемара Жоржа, највећи део своје пажње, личне страсти па и заноса у том смеру, као већина интелектуалаца његове генерације, упутио ка дешавањима у Паризу, свакако најатрактивнијем простору за нове музејске аквизиције и за реализацију његове идеје да се употпуни уметничка збирка Француског одељења која, како је закључио, *веома привлачи посетиоце*. Поред све учесталијих колективних изложби наших уметника у Паризу, од самог почетка четврте деценије када су се својим радовима представили, као најпризнатији, Стојан Аралица, Марко Челебоновић, Мило Милуновић, Милан Узелац и Милан Коњовић, презентација француског стваралаштва у Београду, од првих, раније поменутих, из 1925. и 1926, постаје све редовнија појава. Контра делатностма оних критичара који су сматрали да су наши уметници били тзв. робови Париске школе, са посебном пажњом и све већим афинитетом ка новим генерацијама француских ђака, млади критичари су редовно пратили њихова самостална излагања у Београду, и често истицали њихов значај и ван граница Краљевине Југославије. Тодор Манојловић је дао једноставан одговор на постојеће дилеме – *Многа од најсјајнијих имена новог париског сликарства нису никако француска (...) Да ли то значи само да су сви ти даровити уметници са свих могућих крајева света, постали, просто, неки робски имитатори париске школе ? А не, напротив и много логичније: да је та школа добила данас већ универзални значај, да је Париз постао једно велико врховно*

59 Остварени су контакти, између осталих, са истакнутим француским историчарима уметности Гастоном Пуленом, Рене Игоом, Полом Гијомом, Анри Фосијоном, са тадашњим директорима Beaux-Arts-а и Лувра.

60 Кашанин, М., 1932: 225.

уметничко средиште.[61] Реакције наше критике у штампи и по стручним часописима су, с разлогом, пуне поштовања, најчешће оних најоданијих франкофона, Кашанина и Манојловића који су с посебним одушевљењем писали о *Изложби француске гравире XIX и XX века* из 1930, *Изложби француске савремене уметности* 1932. у Павиљону *Цвијета Зузорић* (на иницијативу самог Кашанина и под покровитељством кнеза Павла), као и о двема изложбама у Музеју кнеза Павла, изузетног квалитета најпре, а потом и посебно промовисаним и посећеним – *Изложби модерної француської сликарства* (1936) и изложби *Сто година француської сликарства – од Давида до Сезана* (1939).[62] *Нема лепше ни теже теме од ове; нема лепше, јер савремена француска уметност представља једну од највећих и најзначајнијих епоха у уметности... А нема теже теме, зато што је француска уметност данас изванредно сложена, сва у немиру и тражењу...*[63] – писао је Милан Кашанин поводом ове последње француске изложбе у Музеју, наглашавајући да је њен значај не само у оном основном културолошком и едукативном смислу, већ можда више у политичком и пропагандном који су се у том историјском тренутку показали веома битним. Од отварања Музеја кнеза Павла 1936, врхунског културног догађаја који је био обележен посебно ефектним одјецима и у иностраној штампи а самим тим и у водећим француским гласилима као што су били *Le Figaro, Le Temps, L' Ere Nouvelle, La République, Journal des Débats, L' Echo de Belgrade*, све до гостујуће француске изложбе из 1939. године, интензивни контакти на различитим нивоима са Француском, добили су свој пуни смисао, што је на државном плану допринело још већој афирмацији српске културне средине и признању њеног, евидентно модернистичког аксиома у иностранству са једне стране, а са друге, конкретно у професионалном смеру, праћено, са различитих позиција свесрдним Кашаниновим залагањима. Године 1937, по архитектонском решењу једног од најзначајнијих југословенских авангардних уметника и зенитиста, Јосипа Сајсла, отворен је Југословенски павиљон у Паризу изложбом *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, на којој су наши уметници постигли престижан успех добивши осам Grand–prix–а, чиме су доказали да је модернизам и са ових простора, у оном суштинском смислу, рефлектовао аутентичне идеје. Кашанинове речи, објављене у уводном тексту једног од издања *Уметничкої преїледа,*[64] показале су јасно одређење космополитски оријентисаног припадника своје генерације, интелектуалца и аналитичара, и указале

61 Тодор Манојловић поводом изложбе Марка Челебоновића 1937, у: Rozić, V., 1983:, 254.

62 Изложба Сто година француског сликараства Опширније у: Суботић, И., 2005: 87-101.

63 Кашанин, М., 1968: 59, 60.

64 Кашанин, М., 1938: 412.

на то да је, коначно, у домаћој средини однос према уметности достојно кореспондирао са европским стандардима – *Уметничка култура се не поклања; за њу се тражи напора. Она се и не састоји у механичком знању поцрпеном из већег или мањег броја књига. Поред културе коју дају елементарна знања, постоји и једна култура сензибилитета, и једна култура заједничких тежњи и општих потреба, постоји и неколико видова унутрашњег духовног реда, – расуђивања, традиције, искрености, интелектуалног поштења, – што истом све заједно чини једног човека и једно друштво високо културним*. Многобројне похвале од стране француских званичника упућене су, како неспорном квалитету тадашњег уметничког живота у Београду, тако и самом Кашанину којег је Жорж Уисман, генерални директор Уметничког одељења Луврa, председник Француског одбора за организацију ове изложбе и аутор предговора каталога, оценио као *једног од највећих ерудита које познаје,*[65] док је познати галериста Пол Розанбер, ценећи достојанствени пријем који је том приликом приређен француској делегацији, у свом коментару објављеном у *Политици*, високо квалификовао овако репрезентативан културни догађај и нагласио да се *посебно захваљује г. Кашанину с којим ради већ више од десет година у циљу остварења оваквих културних манифестација које су увек биле инспирисане од стране Њ. Кр. Намесника Павла.*[66] У следу свих догађаја, домаћа критика је адекватним приказима пратила и многобројна предавања француских стручњака, посебно она о савременој француској уметности. У оквиру тих предавања посебну пажњу културне јавности изазвало је излагање Луја Отекура, професора на École Supérieure des Arts,[67] а велико интересовање су побудила објављена дела Лоског из 1938. – најпре чланак *L ' Art français au Musée du Prince- Paul, dans Europe Centrale*,[68] и годину дана касније публикацију *Ouvres d `art françaises en Yougoslavie,* са аргументованим и стручним тумачењима готово свих дешавања која су Француску традицију и културу презентовала на овим просторима.

---

65 Изјава дата поводом званичне конференције у Музеју кнеза Павла у тексту *La visite á Belgrade de M. Georges Huisman* објављеном у L` Echo de Belgrade, 16. X 1938.

66 По затварању изложбе француска влада је одликовала Кашанина орденом Легије части IV степена. Његове заслуге на пољу развијања што садржајнијег односа са француском културом превазилазиле су сам музеолошки интерес – на француском језику приредио је 1939. две репрезентативне публикације, монографију о Музеју кнеза Павла – *Musée du prince Paul. Art Moderne* и *L` Art Yougoslave des origines à nos jours*, писао је и држао стручна предавања о свим активностима и утицајима француске уметности. Одржавао је редовну комуникацију и са француским уметницима и са еминентним јавним личностима, водио преписку са директорима престижних уметничких часописа као што су били *L' Art Vivant, Formes, Beaux-Arts, Revue de l`Art*..., у циљу остваривања сарадње везане не само за Музеј већ, крајем деценије, и за *Уметнички преглед*.

67 Dimić, Lj., 2005: 68.

68 Lossky, B., 1938: 11-13.

Конкретно поменутим манифестацијама којима је однос Француске и Србије на културолошком плану и даље функционисао као обострани креативни активизам, пред сам Други светски рат политичке и државне околности драстично се мењају, а самим тим и критичко усмерење у том правцу, на известан начин, посустаје. Са социјалном и духовном кризом општег карактера, два јасно диференцирана програма реакционарно-левичарског типа, доминирају на овим просторима тридесетих година. Од средине деценије надреализам као књижевно–уметнички бунтовни покрет, полемичарско–моралног, наглашено интелектуалног профила са једне стране, и социјална уметност, идеолошки конституисана 1929, официјелног, национално-револуционарно-популистичког карактера, која је преко својих група *Земља* (деловала је у Хрватској, али су и српски уметници сарађивали у њој) и *Живот,* као и низа часописа сродне концепције, тј. са јасном идеолошком и социолошком поруком и извесним колективним програмскима акцијама, деловали су у локалистички затвореном кругу политичких моћника и уметника тзв. *напредних идеала*. Док је српски надреализам на челу са Марком Ристићем у директној естетској, филозофској и идеолошкој вези и у паралелним акцијама са француским промотерима, посебно са Бретоном и његовим следбеницима, био проглашаван за *made in France* или за *импорт француског надреализма,*[69] дотле је програмска делатност социјалне уметности, иако утемељена на левичарским тенденцијама светског клишеа, остала до краја национално затворена и тек са незнатним, и могло би се рећи, не и очекивано успешним покушајем сопственог промовисања ван граница предратне Југославије.[70] Овако изразито левичарску уметничку (и књижевну у оквирима надреалистичке делатности) оријентацију, подржавала је и левичарска критика или тачније речено теоретска промоција, у случају социјалне уметности и искључиво социјалног профила. С друге стране, стицајем многих околности иницираних великом европском економском кризом и новоформираним диктатом појединих држава, као и новопропагираним моделом традиционалистичке и конзервативне оријентације изнутра,[71]

69 Програми и активности француског и српског надреализма били су сродни и одвијали су се или као заједничке, или као синхронизоване акције. Тако је Марко Ристић са још деветнаест европских надреалиста потписао манифест о покретању часописа Le Surréalisme au service de la révolution 1930. године. Janićijević, M., 199; опширније у: Protić, M. B., 969: 11.

70 Било је необично да су чланови групе *Земља* (1929 – 35), управо они који су се својим делима и теоретским ставовима упорно борили против утицаја Париза између осталог, и како су говорили, *курсева из иностранства*, осетили потребу да се представе у париској Galerie Billet – што, наравно, није резултирало никаквим успехом, већ је, напротив, изазвало њихова нова разочарења и дефанзивност у том правцу.

71 Ојачана конзервативна струја српске грађанске интелигенције на челу са Црњанским, једним од некада најактивнијих иницијатора модерног мишљења у књижевности

формирала се десничарска идеологија, понекад и веома агресивно праћена профашистичким, тј. пронацистичким концептом. Ове крајње десничарске тенденције окренуте све више одбрани италијанског фашизма и глорификовању традиције Римске империје, најчешће промовисане из пера Винка Витезице и Роберта Нонвејеа у часопису *Време*, безрезерво су критиковале сваку духовну ширину и модернистичку слободу из Европе и посебно омраженог, како су говорили *морално изопаченог Париза, средишта уметности ради уметности* из којег се *шири зараза по Европи* и који је, по њиховом суду, упропастио наше младе стваралоце који су га прихватили *напуштајући своја огњишта (...) да се васпитају у* слободној уметности, *а поред својих домова остварују узвишене изворе своје естетске традиције: своје средњовековне манастире, тужне и заборављене*.[72]

Овим, већ позним реаговањима на примат Француске и посебно Париза који, да још једном подсетимо и кроз текст Ђорђа Поповића – *већ два века, сасвим оправдано, привлачи(о) уметнике целог света као метропола ликовних уметности*, који је *заузео у том погледу оно место које је имала у ренесанси Фиренца, Рим, Болоња или Венеција*, и где су *уметници целог света учили живи пластични језик, којим су после говорили о лепотама личних и општих збивања...*[73] – као супремат ове европске метрополе, на првом месту духовног покретача, пред сам Други светски рат, постаје још само једно од сећања на време када је, уз све пратеће јавне осуде и заблуде, идеја духовне еманципације, космополитизма и хуманизма свих тзв. *паризлија,* уметника, критичара и теоретичара, тријумфовала над дефетистичком свешћу једног, можда најпре, социјално дестабилисаног и деморалисаног народа. Предратни Београд је, упркос сталној дезинтеграцији друштва, у дугом процесу модернизације конкретно грађанског и интелектуалног слоја, успео да формира сопствени културни идентитет, и од некадашње вароши балканско – оријенталног профила, израсте у доличну престоницу, у град који је, како је у својој књизи *Поглед с Калемегдана* описао Велмар Јанковић – *и спољa имао органски израз својих унутрашњих стремљења.*[74]

и уметности, покреће часопис *Идеје* (1934-35) са циљем пропагирања десничарске идеологије.

72 Rozić, V., 1983: 260, 261.

73 Rozić, V., 1983: 253.

74 Велмар Јанковић, В., 1938.

ЛИТЕРАТУРА

Bulatović, D., 1990.

(priredio), *Lazar Trifunović, studije, ogledi, kritike*, 3, 4, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990.

Дворниковић, В., 2000.

Карактерологија Југословена, Просвета, Београд 2000.

Димић, Љ.,1997.

Културна политика Краљевине Југославије 1918 – 1941, (политика и стваралаштво), III, Стубови културе, Београд 1997.

Dimić, Lj., 2005.

Influence culturelle française dans le Royaume de Yougoslavie, u: *Српско – француски односи (Relations franco – serbes) 1904-2004* (међународни научни скуп), Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, Архив Србије, Београд 2005.

Добровић, П., 1919.

Поводом изложбе југословенских уметника у Паризу, Дан, бр.3, Београд – Нови Сад, 1919.

Драинац, Р., 1926.

Сликарска изложба у Аутo Клубу. Прва галерија ликовне уметности у Београду, Време, Београд 19. јун 1926.

Голубовић, В., Суботић, И., 2008.

Зенит 1921 – 1926, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Београд, СКД Просвјета, Загреб 2008.

Janićijević, M., 1984.

Stvaralačka inteligencija međuratne Jugoslavije, Institut društvenih nauka – Centar za sociološka istraživanja, Beograd 1984.

Кашанин, М., 1926.

Савремена француска уметност, Летопис Матице српске, књ. 310, Нови Сад 1926.

Кашанин, М., 1932.

Четврта пролећна изложба, СКГ, књ. XXXVI, бр.3, Београд 1932.

Кашанин, М., 1938.

Pro arte, Уметнички преглед, год. I, бр. 13, Београд, децембар 1938.

Кашанин, М., 1968.

Уметничке критике, Култура, Београд 1968.

Кашанин, М., 2004.

Сусрети и писма, пронађене ствари, мисли, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004.

Lossky, B., 938.

L`Art français au Musée du Prince – Paul, dans Europe Centrale, Écho de Belgrade, I, 25 mai 1938.

K. Mannheim, 1956.

The Problem of the Intelligentsia: An Inquiry into its Past and Present Role, London, 1956.

Петровић, В., 1925.

Наше грађанство и наши уметници, Летопис Мати-це српске, књ. 304, Нови Сад 1925.

Поповић, Б., 1932.

Изложба уметничке групе „Облик“, Београдске општинске новине, бр. 11, Београд 1932.

Поповић, Б., 1939.

Сто година француског сликарства, Уметнички преглед, бр. 3 – 4, Београд, март – април 1939.

Protić, M. B., 1969.

Srpski nadrealizam 1929 – 1932, u: *1929 – 1950. Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969.

Protić, M. B., 1981.

(priredio), *Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900/1950*, knj. 3, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1981.

Протић, М. Б., 1995.
Отмица Европе (ликовни есеји и студије), Феникс, Зрењанин 1995.

Rozić, V., 1983.
Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata, Jugoslavija, Beograd 1983.

Розић, В., 2004.
(приредио), *Бранко Поповић, ликовне критике, огледи и студије*, Градска галерија Ужице, Ужице 2004.

Савковић, М., 1927.
Писма из Париза. Наши уметници у Паризу, Мисао, књ. XXIII, Београд 1927.

Стојановић, С., 1926.
Изложба савремених париских мајстора, Мисао, књ. XXII, Београд 1926.

Суботић, И., 1997.
Милан Кашанин, европска уметност и часопис „Уметнички преглед“, Зборник Народног музеја, XVI/2, Народни музеј, Београд 1997.

Суботић, И., 2005.
Збирке и изложбе француске уметности у Београду, у: *Српско – француски односи (Relations franco – serbes) 1904 – 2004* (међународни научни скуп), Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, Архив Србије, Београд 2005.

Tokin, B., 1919.
Izložba jugoslovenskih umetnika u Parizu, Plamen, br. 13, Zagreb, 1919.

Трговчевић, Љ., 2005.
Срби у Француској током Првог светског рата, у: *Српско – француски односи (Relations franco – serbes) 1904 – 2004* (међународни научни скуп), Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, Архив Србије, Београд 2005.

Трифуновић, Л., 1967.
Српска ликовна критика, (избор), СКЗ, Београд 1967.

Трифуновић, Л., 1973.
Српско сликарство 1900 – 1950, Нолит, Београд, 1973.

Велмар Јанковић, В., 1938.

Поīлед с Калемеīдана (Оīлед о беīрадском човеку), 1938, Библиотека града Београда, Београд 1992.

Vitanović, S., 1990.

Cent cinquante ans d`influence française sur la culture Serbe, u: *Јуīословенско – француски односи (īоводом 150 īодина од оīварања īрвоī француској конзулаīа у Србији),* (научни скуп), књ. 10, Историјски институт, Београд 1990.

Вовел, М., 2006.

(приредио), *Човек доба īросвећениīи*, Clio, Београд 2006.

Gordana STANIŠIĆ

THE FRENCH INFLUENCE ON THE FINE ART CRITICISM OF SERBIA BETWEEN THE FIRST AND SECOND WORLD WAR

SUMMARY

Since the first decades of the 20th century, with the change of political awareness in Serbian society as a whole, with the increasingly evident emancipation of the middle-class and intellegentsia and the more progressive Europeanization of cultural policy in Serbia, the influence of France, chiefly of Paris, as a leading European cultural metropolis in the new century, became intense and dominant. The centre of artistic education was no longer Munich with its academic conception and traditionalist orientation, but the much more provocative and modernistically liberal Paris. Meantime, Belgrade was no longer in the grip of a mostly patriarchal spiritual outlook. Its cultural climate was already radiating more optimism as the result of a number of activities in the domain of culture and education. Besides literature and various fields of art, with the emergence of a new generation of young intellectuals and the particularly influential Bogdan Popović, a critical view of the fine arts in Serbia quite logically matured as an independent discipline at the beginning of the 20th century. Having undergone many transformations in the 1920s and 1930s, criticism of the fine arts in Serbia defined itself, tending towards the increasing internationalization of esthetic views.

At that time, France, one may say, was in a position to offer the whole of Europe something that could not be found either through exclusively Slavic or German relations and influences. Cultural relations with France were not only cultivated by Serbian (Yugoslav) society as a whole, alongside of the artists who had been educated at prestigious universities, but also, especially, by young art and literary critics from Belgrade, mostly students who had studied in France, among whom, due to their modern, esthetic principles and studious methodology were Todor Manojlović, Rastko Petrović, Sibe Miličić, Mihailo S. Petrov, Boško Tokin, Milan Kašanin, Pavle Vasić.... However, the instability of the politically complex situation in the state in the period between the two world wars resulted, besides other things, in the disintegration of the ideological orientation of Serbian/Yugoslav criticisim. Whereas, on the one hand, the aforesaid intellectuals nurtured an affirmative attitude towards France, and thus also towards general European current aesthetic values, on the other hand, some of the then critics reacted in an extremely traditionalistic manner, denying the necessity of maintaining relations with France and Europe in general, and were in favour of propagating an exclusively national identity.

In the lengthy process of the modernization of Serbian society, actually the middle-class, coupled with the different circumstances that affected the spiritual emancipation of the artistic and intellectual elite, that is to say, the critics and theoreticians, the dominance of France and Paris, as the chief cultural metropolis, was of incontestible importance right until World War II and until the repeated political, social and cultural destabilization of the Yugoslav peoples.

СРПСКИ

КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК

УРЕДНИК:
СВЕТИСЛАВ ПЕТРОВИЋ

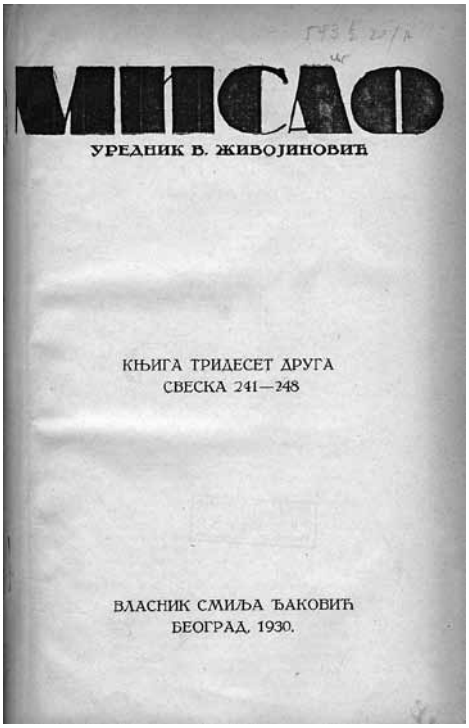
КЊИГА ДВАНАЕСТА, Н. С.

МАЈ — АВГУСТ, 1924.

БЕОГРАД
Штампарија „Родољуб" А. Д., Кнез-Михаилова, 3.
УРЕДНИШТВО И АДМИНИСТРАЦИЈА ЛИСТА:
СКОПЉАНСКА УЛИЦА, БР. 9.

◀ Сл. 1 Насловна страна часописа *Српски књижевни гласник* (Serbian Literary Herald), Bk. 12, Београд, 1924.

Pict. 1 Cover page of the magazine *Српски књижевни гласник* (Serbian Literary Herald), Bk. 12, Belgrade, 1924



МИСАО

УРЕДНИК В. ЖИВОЈИНОВИЋ

КЊИГА ТРИДЕСЕТ ДРУГА
СВЕСКА 241—248

ВЛАСНИК СМИЉА ЂАКОВИЋ
БЕОГРАД, 1930.

Сл. 2 Насловна страна часописа *Мисао* (Thought), Bk 32, Београд, 1930. ▶

Pict. 2 Cover page of the magazine *Мисао* (Thought), Bk 32, Belgrade, 1930

BEAUX-ARTS
CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE
Le Journal des Arts

A BELGRADE

LE MUSÉE DU PRINCE PAUL

Le buste du Prince Paul, par Ivan Meštrović, Section yougoslave, Musée du Prince Paul, à Belgrade.

Carpeaux. — « L'Esclave ». Musée du Prince Paul, à Belgrade. Section française.

Le nouveau Palais Royal, à Belgrade, qu'on aménage actuellement pour abriter le Musée National et la Galerie d'Art contemporain. (Musée du Prince Paul).

◀Сл. 3 У Београду – Музеј принца Павла, Beaux-Arts, No. 110, Париз, 8. фебруар 1935

Pict. 3 In Belgrade – The Prince Paul Museum, Beaux-Arts, No. 110, Paris, February 8th, 1935

Echo de Belgrade 16/X/38

3

La visite à Belgrade de M. Georges Huisman

M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts au Ministère de l'instruction publique, venait d'inaugurer l'exposition de peinture française du Musée Stelian de Bucarest, a tenu à s'arrêter, sur le chemin du retour, à Belgrade et à Zagreb.

Né à Valenciennes, la patrie de Watteau et de Carpeaux, M. G. Huisman, ancien élève de la Sorbonne et de l'Ecole des Chartes, agrégé d'histoire, fut professeur aux lycées Condorcet et Janson de Sailly, inspecteur de l'Académie de Paris, secrétaire général du Président Doumer et Président général des Beaux-Arts. Il a publié de nombreux ouvrages, notamment un „Mer-ling" et un livre intitulé: „Pour comprendre les monuments de Paris".

La visite de M. G. Huisman a été marquée à Belgrade par deux conférences; la première, donnée devant une assistance très restreinte sur les grandes directions de la peinture française contemporaine, fut présidée dans une des salles du Musée du Prince Paul par M. Magaralević, ministre de l'Instruction publique, en présence de S. Exc. M. R. Brugère et de nombreux membres du corps diplomatique. Il faut remercier M. Kalanin, directeur du Musée du Prince Paul, qui avait organisé cette belle réunion où fut comme recréée l'atmosphère spirituelle et artistique de Paris. L'autre conférence fut donnée dans la nouvelle Université, en présence d'une foule immense qui fit, elle aussi, un pèlerinage d'art aux monuments de Paris. L'Echo de Belgrade résumera dans son prochain numéro ce double exposé d'histoire de l'art.

La visite au Musée du Prince Paul

M. Georges Huisman a bien voulu m'entretenir hier soir avec le directeur de l'Echo de Belgrade et lui faire part de ses impression belgradoises. Il était encore sous le charme de l'audience que S. A. R. le Prince Régent Paul avait bien voulu lui accorder au Palais Blanc.

— J'ai pu dire à Son Altesse Royale le Prince Régent les inoubliables impressions que le garde de ma visite au „Musée du Prince Paul" dans il est le fondateur et le mécène...

— Vous avez, Monsieur, tant par profession que par goût personnel, me directeur des Beaux-Arts, de constater que le visage de l'art français, tel que le Prince Paul se plaît à le contempler, est celui qui fait le plus d'honneur à notre peinture d'aujourd'hui et que les noms de nos artistes les plus célèbres y sont rassemblés.

Ce fut pour moi un enchantement de visiter le musée avec un guide comme le dr. Kalanin, qui est à la fois le plus érudit et le plus aimable des conservateurs.

— M. Kalanin vous a-t-il montré la nouvelle revue qu'il dirige depuis une année, l'Umetnitki Pregled?

— Oui, et j'ai goûté l'élégance de la forme, les belles illustrations, tout en regretant de ne deviner le sens du texte serbe que par l'image. C'est un effort brillant qui fait honneur à la critique d'art yougoslave...

A ce point de l'entretien nous tenons à faire remarquer à M. G. Huisman que la vie artistique est si active qu'à certaines saisons nous avons chaque dimanche un ou même plusieurs vernissages. En Yougoslavie comme en France il n'y a pas de doctrine d'Etat; la liberté de la création intellectuelle favorise par un climat propice l'épanouissement des beaux-arts.

„Je n'en suis rendu compte, reprit M. G. Huisman, en visitant le Salon d'automne, où j'ai eu l'immense satisfaction de voir une peinture et une sculpture très vivantes, très actives. Quel plaisir pour moi de constater que la plupart de ces artistes serbes font partie de l'Ecole de Paris! La France a exercé une influence visible sur leur éducation; ces peintres serbes se rattachent aux doctrines qui font le gouvernement de la peinture dans mon pays. Cette solidarité des arts nous inspire un désir de collaboration plus étroite encore..."

Le sens artistique du public belgradois

— Vous avez vous-même, Monsieur le Directeur, établi hier et aujourd'hui ce désir par vos deux conférences belgradoises.

— Oui. J'ai eu le très grand honneur d'inaugurer les conférences du Musée du Prince Paul. M. le ministre Magaralevit, qui attache un grand prix aux relations intellectuelles franco-yougoslaves, a souligné par sa présence et par son allocution de

Сл. 4 M. Georges Huisman, A visit to Belgrade, *L`Echo de Belgrade*, Belgrade, October 16th, 1938

Pict. 4 M. Georges Huisman, A visit to Belgrade, *L`Echo de Belgrade*, Belgrade, October 16th, 1938

Le vernissage solennel du „Musée Prince Paul" à Belgrade

Le vernissage solennel du Musée de S.A.R. le Prince-Régent Paul, installé dans l'ancien Palais royal qui avait été offert à cet usage par le Roi Alexandre, a eu lieu le 18 janvier, en présence de S.A.R. le Prince-Régent, des Régents royaux, MM. le dr. R. Stanković et le dr. I. Perović, du président du Conseil, M. Milan Stojadinović, du président du Sénat, M. Lj. Torratić, du président de la Chambre des députés, M. S. Ćirić, des membres du gouvernement, des membres du corps diplomatique, et de nombreuses personnalités du monde politique, scientifique et artistique.

S.A.R. le Prince-Régent Paul, fut salué à son arrivée au Musée par M. M. Stojadinović et les membres du gouvernement.

Le discours de M. Stošović

Aussitôt après, M. D. Stošović, ministre de l'Instruction publique prit la parole disant notamment:

„En ce moment solennel je dois évoquer avant tout deux hautes personnalités et m'incliner devant Elles, car ce sont Elles précisément que nous devons remercier pour ce Musée. Je veux parler du Roi Chevalier Alexandre Ier, l'Unificateur et de S.A.R. le Prince-Régent Paul. Peu avant Sa mort tragique, en été 1934, le Roi offrit Son palais royal au Musée de la capitale. Et, afin d'assurer toutes les conditions nécessaires et

S. A. R. le Prince-Régent Paul et les Régents royaux MM. Stanković et Perović à l'inauguration du Musée

de cette idée, adressa alors une circulaire recommandant de rassembler en Serbie les antiquités et de les envoyer au Musée de la Société savante serbe. Stavija, Vidrović et autres firent beaucoup pour le développement du Musée. Il ne faut pas oublier que des particuliers, comme certains Metropolites de Sremski Karlovci, monarques et autres Serbes, ont collectionné simultanément les objets historiques et artistiques.

Ce nouveau Musée, mis et agrandi, doit servir à plusieurs fins, dont chacune est d'un intérêt supérieur.

Comme son nom même l'indique, c'est le foyer des Muses, le nid quiet de l'observation, du plaisir et de la réflexion scientifiques, artistiques et esthétiques. C'est là que doit être réuni tout ce qui a été créé sur l'étendue de notre Yougoslavie, de cette partie des Balkans en particulier, et ce qui, soit par la beauté de la forme soit par la signification de l'usage, a été d'importance pour la vie de l'homme qui a habité ici avant nous, avec nous. Et en même temps, on doit réunir ici aussi tout ce qui est significatif à n'importe quel point de vue pour le développement de l'individu en général et ce que nous et nos institutions ont voulu et pu se procurer. Il va de soi, que le premier soin lors du groupement et du classement des objets sera de faire ressortir ceux qui constituent des témoignages de la vie de notre race et de notre nation. Mais, tout le matériel qui est soit de notre territoire ou des autres parties du continent et du monde, confirmera toujours: que notre race slave, yougoslave, — là bas slovène et croate et ici serbe, — a été la seule capable de continuer, après plusieurs siècles d'un véritable chaos, l'antique culture géo-romaine, méditerranéenne et de lui donner quelque chose de l'essence de sa race.

Ce Musée qui porte avec fierté le nom du Prince-Régent Paul a un sens et une tâche qui sont tout un programme; il devient en ce moment la somme des richesses nationales, le centre des investigations scientifiques, la source aussi des sentiments supérieurs et de l'imagination, bienfaisante créatrice."

C'est ensuite au milieu de l'attention respectueuse de toute l'assistance que S.A.R. le Prince-Régent prit la parole pour déclarer ouvert le Musée qui porte son nom et dont il est à la fois le mécène et l'animateur.

Сл. 5 Службено отварање Музеја принца Павла у Београду, *L` Echo de Belgrade*, Београд, 22. јануар 1936

Pict. 5 Official opening of the Prince Paul Museum, in Belgrade, *L` Echo de Belgrade*, Belgrade, January 22nd, 1936

УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД

КЊИГА II

БИБЛИОТЕКА
МУЗЕЈА КНЕЗА ПАВЛА
Бр. 2824

УРЕДНИК
МИЛАН КАШАНИН

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР
ПАВЛЕ ВАСИЋ, МИОДРАГ ГРБИЋ, ЂОРЂЕ МАНО-ЗИСИ, ПРЕДРАГ МИЛОСАВЉЕВИЋ, ЈОЗО ПЕТРОВИЋ

СЕКРЕТАР УРЕДНИШТВА
ИВАН ЗДРАВКОВИЋ

БЕОГРАД
1939
ИЗДАЊЕ МУЗЕЈА КНЕЗА ПАВЛА

Сл. 6 Насловна страна часописа *Уметнички преглед* (Art Review), Bk. II, Музеј принца Павла, Београд 1939.

Pict. 6 Cover page of the magazine *Уметнички преглед* (Art Review), Bk. II, Prince Paul Museum, Belgrade 1939

СТО ГОДИНА ФРАНЦУСКОГ СЛИКАРСТВА

Уметничко стварање се не обелодањује увек у једноставним, сасвим јасним облицима и изразима и на тачно одређеним путевима. Пре би се могло рећи да се то ретко дешава. Но када се догоди, онда се редовно има посла са највећим уметничким појавама, са величанственим откровењима лепоте и истине. Тада иступају пред нас генијалне личности и велики стилови. То се дешава махом у време највећег животног узлета једног народа. Тада се поједини уметници појављују, уз друге стваралоце, најпре као весници, претече новог доба. Када се преображај заврши, када дотични народ уђе у свој златни век а уметност постане највишом потребом духовног живота, број значајних уметника се увећа до највећих размера а родови уметничких творевина умноже да најтананијих прелива. Најзад, и у сутону једне културе читаве плејаде уметника разносе нагомилана духовна блага свога народа широм света као учитељи.

Мало је народа који су у своме историјскоме животу имали среће да постигну такав узлет, да избију у први ред културних градилаца и да постану у једно доба узором човечанства на пољу уметничког стварања. Међу овима се налази свакако француски народ, који преузима вођство у више махова. Али највећи подвизи француског уметничког генија одиграше се током XIX и XX века, када постаде творцем данашње европске и универзалне уметности. Његов огроман значај може се оценити само тако ако учинимо један сажет преглед целокупног уметничког стварања до данас.

Процес уметничког стварања одиграва се у ствари сав у човеку, у његовом стваралачком генију. Једна одређена култура условљава онакве уметничке генијалности какве су јој потребне. Она је међутим реципрочно и сама њима условљена. Унутрашњи однос ове условљености даје карактер једној култури.

Уметничко стварање креће се између два динамичка пола, оба смештена у самом човеку. Један је наше ја, наш средишни, унутрашњи духовни живот, задахнут жудњом за вечним животом и идејом крајњег сазнања. Други је свет наших чулних утисака и разумних просуђивања, тако звани наш спољни свет. Ови полови нашег бића су дубоко и многоструко међусобно спрегнути непрекидним дејством које сачињава сав наш живот.

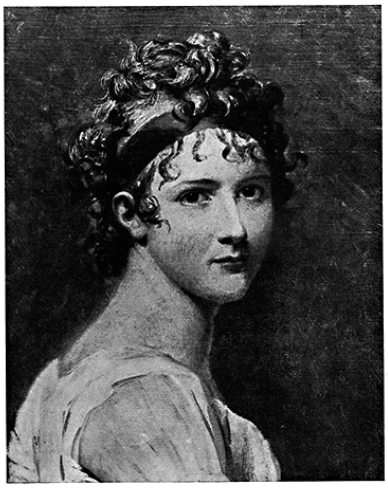


Фото Жиродон, Париз

ДАВИД. ПОРТРЕТ Г-ЂЕ РЕКАМИЈЕ (ДЕТАЉ)

Париз, Лувр

Има култура у којима се надмоћније изражава наше ја, наш духовни став и, кроза њ, наша цела мисао, замисао, машта и претстава живота и света. Таква је била египатска култура. Египатски геније продирао је дубље него ма који други у велику тајну вечног живота. Његова уметност је створила најчистије облике и изразе оваквог схватања. Стога она оствари и највећу монументалну уметност света, уметност грандиозних ритмова и хармонија, уметност мистичке контемплације, дубоког мира. Она је у пластици правоугаона, тродимензионална, у сликарству површинска и неперспективна, као што је и свака наша глобална замисао и претстава света.

С појавом старе грчке културе међутим преовлађује у уметничком стварању дејство човечјег разума и његових чулних утисака. Грчки геније створи уметничке облике и изразе засноване на најдубљој, најпрочишћенијој природности, не занемарујући међутим велика техничка и стилска искуства својих египатских претходника. Нов народ, ново друштво изврши из основа обнову уметничког стварања обраћајући се природи за савет као вечном извору. Тиме беху постављени темељи европском натурализму, једном натурализму савршених пропорција и хармоније, идеалне лепоте, коме Грци на самом

9* 67

Сл. 7 Branko Popović, *Сто година француског сликарства* (A Hundred Years of French Painting), *Уметнички преглед* (Art Review), No. 3 - 4, Prince Paul Museum, Belgrade, March - April 1939

Pict. 7 Branko Popović, *Сто година француског сликарства* (A Hundred Years of French Painting), *Уметнички преглед* (Art Review), No. 3 - 4, Prince Paul Museum, Belgrade, March - April 1939

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 7.037(497.1)"192/193" ;
050.488ЗЕНИТ"1921/1926" ;
930.85(497.1:44)"1922/1937"

ИД 176393484

Ирина СУБОТИЋ

ПАРИЗ У *ЗЕНИТУ* – *ЗЕНИТ* У ПАРИЗУ

Сажетак: Приказана је интензивна сарадња на линији Париз-Загреб, касније Београд, између покретача часописа *Зенит* Љ. Мицића и француских и светских уметника, књижевника, песника и уредника часописа двадесетих година. Као средиште културног света, Париз је зрачио новим идејама, а после успешне *Међународне изложбе модерне декоративне и индустријске уметности* 1925. био нека врста центра средњоевропске авангарде. Наводе се наши стваралоци који су из Париза слали прилоге (Б. Токин, М. Црњански, Р. Петровић и др.) а посебно је истакнута улога Б. Ве Пољанског, који је од 1925. године представљао *Зенит* у Паризу, излагао и друговао са најистакнутијим уметницима Париске школе. Међународни карактер часописа обезбеђивали су страни сарадници, објављивање прилога на разним језицима, често на француском, као и позиција алзашког књижевника, песника и критичара И. Гола на месту коуредника од 9.до 13. броја. Мицић је својим паролама супротстављао Исток Западу, Москву Паризу, али је изабрао Париз као прибежиште желећи да настави с издавањем часописа; у Медону је држао Галерију, касније се посветио писању на француском језику. Приказане су и разне париске манифестације у којима су зенитисти узели учешћа, као и поједини написи у париским медијима о *Зениту* и Мицићу током тридесетих година XX века.

Кључне речи: авангарда, зенитизам, Париз, Љубомир Мицић, Бранко Ве Пољански, Јосип Штолцер Славенски, Мирко Кујачић, Филипо Томазо Маринети, Иван Гол

Једна од најрадикалнијих поставки наше авангарде препозната је 1922. године када је Љубомир Мицић у свом *Зенит-манифесту* одбацио постојећу традицију, определио се за „нову уметност пробуђеног Балкана“ (према зенитистима - «шестог континента») и „ослобођеног Барбарогенија“. За ехом Николаја Берђајева, Фјодора Достојевског и Владимира Мајаковског определио се за Исток насупрот Западу, односно за Москву супротстављену Паризу - тада неприкосновеном центру

културног света. Зато тај *богохулни* Мицићев став, у спрези са другим његовим жестоким критикама друштвених, малограђанских, културних, религиозних и политичких прилика најпре у Загребу, а потом и у Београду, неће остати некажњен. Рецепција југословенског авангардног часописа *Зенит* (1921-1926) и комплетног зенитизма временом ће постајати све више критична, иронична и негативна, до дефинитивног престанка излажења часописа. Љубомир Мицић је морао да побегне из Београда 17. децембра 1926. године. Пошто је био без докумената, заточен је у Ријеци а онда ослобођен захваљујући интервенцији футуристичког вође Филипа Томаза Маринетија са којим је током излажења *Зенита* размењивао идеје и текстове. Средином јануара 1927. године Мицић је стигао у Париз – не у Москву. У Београд се вратио тек после десет година. Међутим, као простор жеља, недосегнутих уметничких висина, као место сучељавања врло различитих а истовремених уметничких збивања, Париз је био извор који је напајао *Зенит* својим богатим уметничким понудама, док је Москва остала нека врста измаштане, далеке, велике али недостижне идеје. Тај париски период је показао да је крилатица „Москва против Париза“ остала у сфери програмских замисли а да је француска метропола, ипак, и за Мицића – као и за огроман број стваралаца света - простор широких увида у цивилизацијске токове, да пружа низ конкретних могућности за стварање, за занимљиве сусрете, планове – макар и утопијске, и најзад за објављивање неколико значајних књига. Иако Бранко Ве Пољански у *Зениту* лансира свој афоризам пун парадокса „у Паризу има културних људи али нема културе“, Париз је и за њега био егзистенцијално уточиште и прибежиште након што је декларативно усред Београда, на Теразијама, одлучио да се више не бави књижевношћу. Отпутовао је у Париз, претпоставља се, заједно са композитором Јосипом Штолцером Славенским, и од 16. септембра 1925. године у Паризу постао стални представник *Зенита*.[1]

У првим бројевима *Зенита* из Париза сарађује Растко Петровић[2]. Он пише о изложбама истичући посебно владајући експресионизам и кубизам, и у оквиру тога спомиње Пикаса, чију каснију изложбу Иван Гол сматра „преваром“ јер уметник напушта кубизам, затим и Хуана Грија, Ербена, Брака, Сирважа, Лота, Бисијера, Модиљанија, Задкина, Липшица, Архипенка и др.; спреман је да *Зениту* обезбеди „цртеже француског стила“ од најбољих уметника, по свој прилици подразумевајући под тим дела кубиста. Милош Црњански објављује своје песме из Париза[3],

1 Наводи се да је становао у Улици d'Assas 54.

2 *Зенит*, бр. 3, 1921.

3 *Зенит*, бр. 3 и 4, 1921.

а Бошко Токин[4], који је студирао естетику и историју уметности на Сорбони, постао је један од најдрагоценијих париских сарадника. Он већ у првом броју *Зенита* представља нове француске часописе: *L'Esprit nouveau, Action, Clarté, La Revue de l'Epoque, La Connaissance, L'Art libre* и *La Nouvelle Revue Française.* У то време сарађује и Душан Матић – близак надреалистима од 1925. године – исто тако образован у Француској где слуша предавања Анрија Бергсона (интересује се за проблем времена у делу Марсела Пруста), као и Станислав Винавер који такође студира код Бергсона, али и код Емила Диркема и Леви Брила. За Париз је везан и Славко Воркапић; учи сликарство у Академији Рансон и код Пјера Бонара, Лота и Бурдела, а цртаним портретом Бошка Токина илуструје *Манифест зенитизма* 1921. године.

Многи француски и европски уметници, песници, књижевници, уредници часописа са сталном или привременом адресом у Паризу, у непосредном су или посредном контакту са Мићићем[5]: Иван и Клер Гол, Робер Делоне и Соња Терк Делоне, Игор Северјанин, Иља Еренбург и Љубов Козинцова, која излаже у Галерији Зборовски, као и Пољански, Ласло Мохољ-Нађ, Осип Задкин и Серж Шаршун, Тристан Цара[6], Ласло Међеш, познат као сценограф Théâtre-a des Champs Elysées и оснивач позоришта Benitza, Лајош Тихањи и Јапанац Цугухару Фужита[7]. У *Зенит* из Париза пристижу дела за објављивање Албера Глеза, Јожефа Чакија и Пабла Пикаса, Марсела Соважа и Леополда Сирважа, Пола Дермеа, Андреа Салмона, Селин Арно и Флорана Фелса, Жана Епстена, Валентина Парнаха, Беатрисе Хастингс, Адолфа Лоса и езотеричног уметника Албера-Пјера Галијена... Александар Архипенко и Луис Лозовик, са којима је Мићић био у вишеструкој сарадњи, непосредно су пре тога напустили Париз, и одвојеним животним путевима, преко Берлина, где

4 Аутор текста у часопису *Нова светлост* (април 1921) назива Токина «извозничаром југословенског модернизма за Париз и околину» и «увозничаром америчких филмова и позоришних аероплана».

5 Успостављена је сарадња са више франкофонских часописа: *L'Esprit Nouveau, Manomètre, Promenoir, Ça ira, Les 7 Arts*; *Clarté*; према написима у *Зениту,* о њему до краја 1922. године пишу и: *Signaux, Lumière, Ecrits du Nord, Aventure, Action, Athéna, La Vie des Lettres, Les Ecrits Nouveaux, L'Ordre Naturel, L'Intransigeant, Journal du peuple, Les Nouvelles Littéraires.* Посебно занимљив контакт је био са Емилом Малспином, уредником часописа *Manomèètre* из Лиона, за који се претпоставља да је у својој оријентацији могао бити подстакнут концепцијом *Зенита.*

6 Цара је Мићићу слао књиге, албуме, прогласе, каталоге, улазницу за *Дада салон* – одржан од 6. до 30. јуна 1922. у сали *Montaigne* али Мићић није тада отпутовао у Париз.

7 Лајош Тихањи и Фужита су израдили портрете у графици одн. цртежу Бранка Ве Пољанског: рад јапанског уметника Фужите објављен је у књизи *Тумбе*, а мађарски уметник Тихањи је, поред портрета Пољанског у неколико варијанти, поклонио литографије са ликовима Ивана Гола, Ендреа Адија (са посветом: *A Zenith, L. Tihanyi, Paris 1926)* и Тристана Царе (са посветом: *A Poliansky cordialement L. Tihanyi 1926 III 3 Paris*).

се једно време задржали, отишли за Сједињене Америчке Државе. И Лајош Кашак, такође сарадник *Зенита*, безуспешно касније настоји да у Паризу обнови свој активистички часопис *Ма*, верујући - управо као и Мицић - да би му у томе могли да помогну некадашњи сарадници: Иван Гол, Тристан Цара, Мишел Сефор, Озанфан и Ле Корбизије.

Из Париза су за *Зенит* постхумно стигле песме Арија Јустмана, као и вести објављене у *Зениту* да је Амедео Модиљани умро.

Сарадња са руским уметницима је успостављена углавном преко Берлина и Париза, а не преко Москве и Санкт Петербурга, одн. Лењинграда. Та интензивна и плодоносна веза суштински је обележила концепцијске одреднице југословенског часописа, посебно у другој, зрелој, конструктивистичкој фази када су главни сарадници били Ел Лисицки и поменути Иља Еренбург. Еренбург је равноправно означавао као места свог боравка Москву и Париз. Поред тога, преко Париза, у којем су биле редакције бројних међународних авангардних часописа, *Зенит* је успоставио сарадњу са уметницима различитих култура: са балтичком преко часописа *Muba,*са јапанском преко часописа *Mavo,* са америчким преко *Transition*-а. Шведски Финац Елмер Диктонијус, близак Ивану Голу и Анрију Барбису, такође борави у Паризу, а шпански ултраизам зрачи истовремено и из Мадрида и из Париза. Међу бројним прозним текстовима и песмама објављеним на француском, нашла се и са кинеског преведена песма *Коњ* Ченг-Лоха. Из Лиона шаље своје прилоге *Зениту* чешки млади уметник Јиржи Восковец. Париз је одиста био раскрсница светова.

Зенит своје међународно усмерење истиче поднасловом на француском језику који се од 11. броја јавља као *revue internationale pour l'art nouveau* (касније се додаје и: *pour le zénitisme*). На француском језику се штампају садржај, поднаслови и програмски слогани (*On cherche un homme, Orient-Occident, Barbarogénie...*), разне рубрике, као што су обавештења о претплати, учесталости излажења часописа и др. Многа зенитистичка издања су публикована двојезично, као што су дела Ивана Гола *Paris brennt*[8] и *Манифест зенитизма*: он је био објављен и на немачком, имајући у виду да је један од његових аутора био француско-немачки књижевник, песник и критичар, кључни сарадник и коуредник *Зенита* од 9. до 13. броја. О Голу у првом броју *Зенита* пише Бошко Токин као о европском песнику. На француском језику се објављује и монографија-албум *Архипенко-Нова пластика, Avion sans appareil,* и многа друга дела. *Зенит* галерија има дела француских уметника – Робера Делонеа и Албера Глеза, касније Мицић добија и два акварела Соње Терк Делоне. Управо из Париза стижу за *Прву* Зенитову *међународну изложбу нове уметности,*

8 Објављеној као друга свеска у едицији *Зенита* 1921.

одржану у Београду 1924. године, и дела других интернационалних уметника.

Из Париза и Француске су доспевале космополитске идеје о савременом друштву, његовој култури, филозофији, уметности 20. ве-ка, често у духу естетизованог модернизма без јасно дефинисаног критичког расположења или става. Али, најважнији је био паноптикум истраживачких поставки и замисли, често међусобно супротстављених, па ипак усмерених у истом правцу трагања за модерним изразом у најширем смислу, изразом који би најадекватније обележио ново доба након трагичних ратних година и донео свету свеже, младалачке поставке о савременом човеку и симболе савремене цивилизације које је Париз еманирао. Тако се, на пример, у *Зениту* на више места јавља мотив Ајфелове куле, чије значење и зрачење превазилази сам простор Париза и постаје симбол целокупног раног модернизма краја 19. и почетка 20. века, све док га није заменио мотив Татлиновог споменика Трећој интернационали. И овај споменик руске авангарде јавља се у *Зениту* неколико пута, као репродукција или као инспиративни мотив, али свест о месту Ајфелове куле није избледела иако је та инжењерска конструкција била резултат успона 19. века. Она је отворила могућности различитог читања симболике, укључујући еротска и родна, поставила питања нове градитељске структуре као футуристичког феномена захваљујући престижној техници и технологији, променила изглед Париза дајући му сасвим различиту силуету и сл. Тако најпре «зенитистичка поема», посвећена Карлу Ајнштајну, *Paris brennt* Ивана Гола евоцира ауторов доживљај модерног велеграда током једног дана живота, тематски га илуструјући одговарајућим разгледницама Ајфелове куле, огромног точка за забаву високог 100 метара и снимцима спортиста, а не катедралом Нотр Дам, Лувром или Пантеоном. У *Зениту* је први пут репродукован и цртеж Робера Делонеа *Ајфелова кула*[9], уз истоимену песму Ивана Гола, а низ мотива метрополе, укључујући и Ајфелову кулу, читамо на посткубистичком линорезу *Париз* Карела Тајгеа, инспирисаном такође поемом Ивана Гола *Paris brennt*[10].

Многи цртежи Бранка Ве Пољанског, истина из постзенитистичког периода, такође користе мотив Ајфеловог торња као симбола метрополе и њене светлости, монденског живота Париза, Француске, Европе. Тај мотив се чита у овим радовима као контрапункт за уметникову алијенацију, самоћу, беду и несрећу. Пољански се у Паризу дружио

9 *Зенит,* бр. 15, 1922. Цртеж је из 1910; део је заоставштине Љ. Мицића, Народни музеј, Београд.

10 Линорез је репродукован у *Зениту,* бр. 11, 1922.

са Радетом Драинцем, Јосипом Штолцером Славенским[11] који дели зенитистичке назоре, цени борбу зенитиста против «умне беде, реакције и импотенције Европе». Виђа се са мађарским песником Тивадаром Рајтом и словеначким уметником Веном Пилоном који верује у «зближење и подмлађивање интелектуалне Европе», затим са сликаром Мирком Кујачићем са којим Љубомир Мицић води интензивну и садржајну преписку, а вероватно и са Славком Батушићем који се својих париских дана и дружења сећа у мемоарској прози.[12] Могући су сусрети и са старим, предзенитистичким сарадником - сликарем Вилком Гецаном, који је у Паризу боравио између својих одлазака за Њујорк и Чикаго.

У тренутку када је Мицић први пут, и то као изгнаник, дошао у француску престоницу, осећао се незадрживи успон Бретоновог надреализма. Он је својом ауром наткрилио и победио раније супротстављене ставове на релацији Пол Дерме – Иван Гол – и сам Андре Бретон. То различито схватање извора, термина, циљева и духа надреализма пратио је раније на својим страницама и *Зенит*.[13] Иако најгласнији и најпродорнији, надреализам није био и једини уметнички феномен: Париз је истовремено био позорница низа значајних културних догађаја, а захваљујући у великој мери одјеку *Међународне изложбе модерне декоративне и индустријске уметности* 1925. године, постао је престоница средњоевропске и источноевропске авангарде на заласку.[14] О тој великој изложби Бранко Ве Пољански пише истичући посебно архитектуру совјетског павиљона, дело конструктивисте Константина Мељникова, за разлику од нашег наступа за који има само речи осуде због одсуства одговарајућих модернистичких идеја.[15]

Браћа Мицић су се најпре надала да ће боравећи у Паризу успети да обнове зенитистички покрет издавањем часописа и да ће срећно водити галерију *Зенит*. Радове многобројних авангардних светских и домаћих уметника, које је Мицић излагао у Загребу и Београду, у Париз је касније пренела његова супруга и сарадница *Зенита* Анушка, у зенитизму позната као Нина-Нај. *Зенит*-галерија је била у париском елитном предграђу Медону[16] у којем су живели многи уметници – између осталих Роден је ту имао свој пространи атеље, данас један од његових Музеја. Немамо

11 Subotić 2009.

12 Batušić 1971: 785-812.

13 Голубовић 2007: 245-254.

14 Passuth 1988 : 228.

15 Пољански 1925.

16 Адреса: Vila *Zenit*, најпре 65, rue des Galons, а касније 14, rue des Jardies; у заоставштини Љ. Мицића, сада у Народном музеју у Београду, чува се метална исликана табла (по свој прилици рад Бранка Ве Пољанског) са називом и последњом адресом. У Паризу се наводи једна од адреса: 1 bis, rue Lacépèède, Paris Ve, tel. Gobelins 60-36.

трагова како је пословала *Зенит* галерија, али очевидно није била дугог века – вероватно из материјалних а можда и организационих разлога. Љубомир Мицић се посветио писању, као *француски књижевник*, а Пољански – сликарству. Али, присуство зенитиста у Паризу није остало без трагова. Један од очајничких знакова Љубомира Мицића да жели да настави са зенитистичком делатношћу у Паризу било је штампање летка/плаката са текстом на француском језику, у конструктивистичкој опреми која је евоцирала славне авангардне дане зенитизма: под насловом *Zenit en émigration* Мицић је објавио да је због агресивних напада српске полиције и југословенске штампе у целини, због систематских обезвређивања *Зенита* и њега лично (називан је „лудаком на слободи“ и „демоном југословенске књижевности“), због забране 43. броја часописа и, најзад, због оптужбе да води бољшевичку кампању, био принуђен да бежи у Париз где је наставио с борбом «за барбарски и хумани дух» упркос чињеници да се «осећа као избеглица без наде за повратком».

И пре забране *Зенита*, током 1925. године, Фортунато Деперо и Бранко Ве Пољански правили су планове да покрену у Паризу заједнички футуристичко-зенитистички часопис под називом *Дивљи мотор - Motore selvaggio* или *Futurismo – Zenithismo*, који би објављивао радове Маринетија, Мицића, Пољанског, Русола, Прамполинија, Ван Дузбурга, Депера. До реализације овог пројекта није дошло, али су сећања на заједничке планове и интензивну братску сарадњу против «свих старих конвенција и традиција» остала и касније. Када је Деперо 1926. године поздравио петогодишњицу излажења *Зенита* у име «нове футуристичке и зенитистичке итало-словенске генерације», с оптимизмом је гледао на победу футуриста и зенитиста над «старом Европом у агонији».

Париски сусрет Филипа Томаза Маринетија, Фортуната Депера и Енрика Прамполинија са Бранком Ве Пољанског крајем октобра 1925. имао је одјека у француској, италијанској и југословенској штампи – разуме се са различитим предзнацима. Док је за Маринетија футуризам претходио фашизму, а зенитизам проглашен за српски футуризам, Пољански је одбацивао поистовећивање футуризма са зенитизмом, иако је изразио жељу за заједничким наступом против старе европске културе. С друге стране, Пољански је у том разговору протестовао против приближавања футуризма фашизму и против деструктивних фашистичких манифестација као што су прогањање истарских Хрвата, уништавање Словеначког народног дома у Трсту и прекид рада југословенских школа. Ова расправа је изазвала доста полемике у јавности, уосталом као и наступ Пољанског на предавању Иље Еренбурга под називом „Са брда Монмартра и са Воробјових Гора“ у сали Société des Savants.[17]

17 9. фебруара 1926, 8, rue Danton.

Емигрантске руске новине, штампане у Паризу[18] помињу да је Бранко Ве Пољански прочитао „зенитистичку декларацију» о балканизацији тј. варваризацији Европе „од Трста до Владивостока".

За зенитисте се везује још један париски скандал. Новине извештавају да, када је Лига за права човека и грађана организовала на Сорбони и такође у сали Société des Savants јануара 1926. два предавања познатог немачког позоришног критичара Алфреда Кера, један млади човек је «у име групе интелектуалаца» евоцирао увредљиве стихове, усмерене против Француза, Руса и Срба, популарне са време Првог светског рата. Стихове је прочитао Бранко Ве Пољански, а након тога Алфред Кер се готово тајно повукао из Париза.[19]

Један од најважнијих задатака Бранка Ве Пољанског била је припрема изложбе савремених париских мајстора.[20] Пољански је тада поново успоставио контакт са Марком Шагалом[21] кога је упознао још у Берлину, затим са Робером и Сањом Делоне, Осипом Задкином; обезбедио је и радове од Фужите, Андреа Лота, Фернана Лежеа, Пабла Пикаса, Леополда Сирважа, Анрија де Варокијеа. Изложба је имала великог одјека у београдском и загребачком ликовном и културном животу уопште, а по мишљењу Лазара Трифуновића, подстакла је формирање групе *Облик*.

Галерија Пољака Леополда Зборовског прихватала је многе «уклете уметнике», између осталих и Бранка Ве Пољанског. Ликовни критичар Валдемар Жорж (алиас Жорж Јароцински), такође пољског порекла, подржавао је својим написима њихов рад и помогао Бранку Ве Пољанском у његовом позиционирању на париској ликовној сцени.[22] Поред тога што је успоставио сарадњу са књижевницима, сликарима и вајарима, имао је и самосталне изложбе[23], објавио *Манифест панреализма* 1930. године, излагао у кругу Париске школе[24], заједно са Пикасом, Браком, Пикабијом, Лежеом, Де Кириком, Сутином, Жакобом, Шагалом. О његовим самосталним париским наступима пишу Гастон Пулен, Валдемар Жорж, Робер Гајар, Пјер Флуке, уочавајући изузетност визије, халуцинације, сновиђења и сензибилност песника, док Андре Варно

18 *Послед*н*ія новости* (11. фебруара 1926) и *Дни* (16. фебруара 1926)

19 Голубовић - Суботић 2008: 238-239.

20 Одржана је у Београду септембра-октобра 1926. у палати Академије наука, под покровитељством Удружења уметника *Цвијета Зузорић*; каснија је пренета у Загреб, у Умјетнички павиљон.

21 За изложбу је дао две литографије са приказом аутопортрета, на једној је посвета *Зениту*, као и фотографију са супругом Белом, такође са посветом *Зениту*. Задкин и Сирваж су такође поклонили *Зениту* своје фотографије са посветом нашем часопису. Народни музеј, Београд.

22 Суботић 2007: 199-206.

23 У галеријама *Taureau* 1929. и *Zborowski* 1930.

24 Галерија *Renaissance* јула 1929.

истиче на изложби Париске школе – која је означила коегзистенцију различитих праваца, амалгам индивидуализама, смирај авангардних тежњи на путу ка *повратку реду* – необичност његовог темперамента. Врхунац ликовне делатности Бранка Ве Пољанског било је објављивање *Манифеста панреализма*: у тренутку када више манифести нису били у моди, он је осећао потребу да се врати свом авангардном понашању и да се заложи за уметнички став којим ће на известан начин поистоветити свој животни и уметнички простор. То је време када је надреализам овладао културном сфером Париза и готово целе Европе. Пољански на то реагује сензибилно, крајње индивидуализованом ликовном поетиком. На његовим густим, затамњеним, урбаним пределима без присуства људи, читамо исповести усамљеника, несрећника и суштинског револуционара који се не мири са канонима, не прихвата их и увек тражи сопствене путеве изражавања.

Париз је место занимљивих сусрета: млади Артур Адамов[25] је у Паризу током 1927. године настојао да успостави личне контакте са Мићићем јер га је ценио, како пише, по ономе што је читао у *Зениту*. У писму му 16. августа предлаже сусрет у једном од кафеа Монпарнаса; знаци распознавања: вунени шал а у рупици ревера - срп и чекић. Мићићу је послао драмски текст *Mort chaude* са посветом: «Љубомиру Мићићу, за снагу која се шири у *Зениту*, за *Зенит*«.

Тео ван Дузбург, сарадник Пита Мондријана и један од оснивача неопластицизма и *De Stijl*-а, живео је касније недалеко од Мићића у Медону, у кући конципираној као *медицинска лабораторија*. У писму подршке *Зениту* изражавао је своје наде у продужетак сарадње са његовим уредником, а у знак поштовања према зенитистичким идејама, у париском студију свог пријатеља архитекте Корнелиса ван Ејстерена[26] – чија дела репродукује *Зенит* – Тео ван Дузбург се заједно са супругом Нели фотографисао испред баухаусовско-конструктивистичког плаката Јо Клека *Помозите студентима* из 1924. године.[27] Његово интересовање за Мићића и *Зенит* се наставило и касније: из своје Виле Corot[28], он у кратком писму 10. октобра 1928. моли да му Мићић пошаље књигу *Hardi! A la Barbarie,* о којој је чуо добре коментаре, како би је приказао у једном од наредних бројева часописа *De Stijl*.

О слојевитости париске атмосфере и врло различитим круговима у којима су се кретали зенитисти читамо у сачуваној кореспонденцији

25 Голубовић 2003 : 305-318.

26 Rue du Moulin Vert 51.

27 Један примерак плаката је сачуван у заоставштини Љ. Мићића, сада у Народном музеју, Београд.

28 Rue d' Arcueil 2.

из Мићићеве заоставштине.[29] Три писма из 1927. године Сержа/Сергеја Шаршуна откривају део париског боемског живота на Монпарнасу са омиљеним кафеима – *Rotonde, Dôme* и *Select*, као и податак да су уредници словеначког часописа *Tank*, Фердо Делак и Аугуст Чернигој именовали Мићића за заступника у Француској. Мићић је намеравао да у *Tank*-у репродукује Шаршунове слике, али је то овај уметник са индигнацијом одбио због његове очевидне оријентације блиске Пролеткулту, тачније због прилога Луначарског и речи *товариш*. Шаршун у писму Мићићу изричито забрањује да се објави «било шта што носи мој потпис». Из писама Чернигоја и Делака упућених Мићићу у Париз (између 1927. и 1929. године) видимо да није пресахла вера у обнову *Зенита*. Ипак, зенитистичке замисли нису реализоване али у извесном смислу биле су реинкарниране у часопису словеначке авангарде *Tank*. То потврђује његова општа концепција, затим знатно место уступљено Мићићу, као и бројним некадашњим сарадницима *Зенита*.

Међу сачуваним писмима у Мићићевој заоставштини је и неколико узбудљивих исповести Мирка Кујачића, пријатеља Пољанског из париских дана.[30] Писма из 1930. и 1931. године говоре о проблемима његовог стварања, о безуспешним припремама београдских изложби, о *Манифесту бр. II о балканској култури* и наговештава разлоге расправа између београдских надреалиста и Радета Драинца. Узнемирен због здравља Пољанског, Кујачић нуди да се он опорави на имању његовог оца «далеко у херцеговачким брдима. Знам колико је он то желео» и позива га преко Мићића да се придружи групи од десетак уметника који припремају свој наступ у Уметничком павиљону.[31] Са носталгијом се сећа свог боравка у Вили *Зенит* у Медону и на занимљив начин тумачи Мићићев портрет који се у његовој визији преплиће за призорима Париза. У овим писмима се осећа да га Мићић одговара да поново дође у Париз због тамошњих тешких услова живота, а Кујачић, с друге стране, Мићићу описује Београд као «празан, без живота, а особито уметничког и где немамо шта од кога да научимо». Задовољан је, међутим, што није подлегао утицајима «maîtres de Belgrade»-а.[32]

Тридесетих година Мићић је у неколико наврата био у преписци и са књижевником, публицистом леве оријентације, полемичарем и уредником часописа *Clarté*, Анријем Барбисом. Са њим је био у Београду и о

29 Сва цитирана писма из Мићићеве заоставштине чувају се у Архиву Народног музеја, Београд.

30 Голубовић-Суботић 2008 : 269-272.

31 По свој прилици ради се о групи *Живот* основаној 1934. године; Кујачић даје податке да су припреме вршене и раније. Он је био један од организатора прве графичке изложбе исте године у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић*.

32 „Београдских мајстора“

том сусрету писао у *Зениту*. Из сачуване преписке[33] види се да су поред општих тема тридесетих година, везаних за револуционарне позиције у уметности и животу, у својој кореспонденцији дотицали и питања из личног живота, посебно тешко материјално и здравствено стање Бранка Ве Пољанског. Барбис пише да се несрећена ситуација Пољанског не може толерисати «у земљи која себе сматра цивилизованом, па чак и са либералним претензијама».

Мицић се издржавао превођењем, а интензивно је писао романе и на француском објавио: *Hardi! A la Barbarie. Paroles zénitistes d' un barbare européen,* 1928. (илустрације је израдио Бранко Ве Пољански)[34]; *Zéniton. L' Amant de Fata Morgana*, 1930; *Les Chevaliers de Montparnasse*, 1932; *Après Saraïevo. L' Expédition punitive*, 1933; *Etre ou ne pas être*, 1933; *Rien sans Amour*, 1935. и *Barbarogénie le Décivilisateur*, 1938. У романима аутор евоцира свој авангардистички, зенитистички период живота и рада, историзује цео покрет са много емотивних и аутобиографских елемената преточених у романескну форму.

Да зенитизам није био заборављен у париским круговима и дуго након престанка излажења часописа *Зенит,* показало је више текстова који су се о њему појавили током тридесетих година: Ристо Ратковић, у рубрици *Hors de France. Lettres serbes,* у листу *L'Esprit Français*[35] објављује у скраћеном и нешто измењеном облику, под називом «Lioubomir Mitsitch et le zénithisme» своје виђење овог покрета, пренето из раније објављене књиге *Ћутања у књижевности*.[36] Поводом десетогодишњице зенитизма Љубомир Мицић у париском листу *L'Intransigeant*[37] текстом »Ce que fut le Zénithisme» подсећа да је *херојизам духа* био његова главна покретачка снага и да је том снагом и визијом успео да окупи велики круг најеминентнијих сарадника, посебно из Француске. Упркос томе, Мицић се жали да је његов часопис у Љубљани критикован као антиклерикалан, у Загребу као антихрватски, а у Београду забрањиван као бољшевички. Овај текст афирмативно приказује Десимир Благојевић у београдској *Правди*[38]: први пут наводи да Пољанском треба одати признање што је из Париза донео изложбу париских мајстора 1926. године јер је она била «уметнички догађај» и закључује: «На крају, коликим часописима је *Зенит* служио као модел!». Чак су се сатирични листови дотицали Љубомира Мицића: у тексту «Црвено мастило»[39] поређен је с представ-

33 Архив Народног музеја, Београд.

34 Ковачић 1994 : 197-206.

35 Париз, 16. маја 1930.

36 Београд, 1928.

37 „Шта је био зенитизам“, Париз, 16. априла 1931.

38 16. маја 1931.

39 Aux Ecoutes, Париз, 2. мај 1931.

ником француске декадентне књижевности Жилом Барбе д'Орвијиом јер су обојица користила црвено мастило – интерпретирано као крв - приликом писања посвета. Неколико година касније, 1937, зенитизам је био предмет полемике у листу *Le Temps* поводом више написа о извориштима модерне уметности аутора потписаног као *Lo Duca*: у чланку "Sur les origines de l'art moderne",[40] он помиње и југословенски зенитизам као правац изникао из футуризма, што је Мицића навело да полемички нападне футуризам као деструктиван и нехуман, а зенитизам одбрани као аутономан и потпуно другачији.

Очевидно ни Париз није могао да испуни сва Мицићева очекивања. Након повратка у Југославију, његова активност опада, зато долази до све мањег интересовања за њега али и за његову прошлост обележену зенитизмом. Међутим, постепено, након Другог светског рата, а посебно од шездесетих, током седамдесетих и осамдесетих година, све више почиње да се изучава овај авангардни феномен, проналази његов међународни европски контекст и оцењује његов значај, карика која повезује многе авангардне појаве двадесетих година 20. века не само на Балкану, већ у целој Европи.

40 „О пореклу модерне уметности", Париз, 5. августа 1937.

ЛИТЕРАТУРА:

Batušić 1971.

Batušić, S., *Tridesetgodišnji dječak u velikom gradu*, Forum, br. 12; Zagreb; исти текст у: Pjesme, pripovijest, roman, putopis, članci, Zagreb 1973.

Голубовић 2003.

Голубовић, В. *Из преписке око* Зенита *и зенитизма*, Артур Адамов / Љубомир Мицић, Љетопис, Српско културно друштво Просвјета, Загреб

Голубовић 2007.

Голубовић, В. Зенит *и надреализам*, Надреализам у свом и нашем времену, Филолошки факултет Универзитета у Београду – Друштво за културну сарадњу Србија-Француска, Београд

Голубовић-Суботић 2008.

Голубовић, В. Суботић, И. Зенит 1921-1926, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Београд, СКД *Просвјета*, Загреб.

Ковачић 1994.

Ковачић, Д. *Илустрације Бранка Ве Пољанског за књигу* Hardi! A la Barbarie *Љубомира Мицића*, ЗНМ XV-2, Београд.

Passuth 1988: 228.

Passuth, K. Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927, Flammarion, Paris.

Пољански 1925.

Пољански, Б. Ве, *Ми на декоративној изложби у Паризу*, Зенит, бр. 37, Београд.

Суботић 2007.

Суботић, И. *Бранко Ве Пољански и његов надреалистички поступак,* Надреализам у свом и нашем времену, Филолошки факултет Универзитета у Београду – Друштво за културну сарадњу Србија-Француска, Београд.

Subotić, I. *Two Self-portraits of Josip Štolcer Slavenski,* New Sound. International Magazine for Music, Belgrade, no. 33, I/ 2009.

СКРАЋЕНИЦЕ:

ЗНМ – Зборник Народног музеја

Irina SUBOTIĆ

PARIS IN ZENIT– ZENIT IN PARIS

SUMMARY

The international avant-garde magazine Zenit (1921-1926) with its editor, Ljubomir Micić, established intense cooperation between Paris and Zagreb, and later Paris and Belgrade, with French and other famous artists, writers and editors of many magazines in the 1920s. At the time, Paris was the centre of the entire cultural and artistic world, radiating new ideas and, after the successful International Exhibition of Decorative and Industrial Art which took place in 1925, Paris became a kind of centre of the Central European avant-garde. This paper deals with the contributions that our own creative artists, who were in Paris at that time, subitted to Zenit (B.Tokin, M. Crnjanski, R. Petrović and others) and, in particular, with the role of Branko V. Poljanski, who represented Zenit in Paris in 1925. Later on, he successfully displayed his artworks in renowned galleries and was in the company of the most distinguished artists of the Paris School. Foreign contributors gave the magazine its international character, since it published their contributions in different languages in their original form, most frequently in French, and due to the role of the French-German writer, poet and critic Ivan Gol, who became the co-editor of Zenit from the 9th to the 13th issue. Micić expressed ideas comparing the East to the West, and Moscow to Paris, but he had selected Paris as his sanctuary, believing that there he would continue publishing his magazine. He opened the Zenit Gallery, where he displayed the artworks from his collection for a brief while and, later on, devoted his time to writing novels in French. The correspondence between Micić and his contributors has been used as a source for explaining the relationship among the avant-garde artists, their attitude towards Paris and other topical issues at that time, regarding society and the arts. Various events in Paris are described, in which the Zenitists took part and how this reverberated in the press. Some items on Zenit and Micić in the Paris media during the 1930s indicate that the personality of the founder and editor-in-chief, as well as the whole Yugoslav Avant-garde Movement, had made an impact although the banning of the magazine's 43rd issue symbolically marked the end of Zenitism.

категорија чланка:
научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 725.125(=133.1)(497.11)
ИД 176394508

Марко БОГДАНОВИЋ

ФРАНЦУСКИ АРХИТЕКТОНСКИ УТИЦАЈИ И ПАЛАТА ФРАНЦУСКЕ АМБАСАДЕ У БЕОГРАДУ

Сажетак: Циљ овог истраживања је препознавање француских архитектонских утицаја у београдској архитектури од краја 19-ог века до половине 20-ог века, као и покушај да се одреди њихов обим, значај, стилске карактеристике и путеви којима су доспевали. Такође је важно да се истражи до које мере су ти утицаји чисти и директни или филтрирани кроз средњоевропску призму, као и ко су били архитекти који су их промовисали.

Као посебна целина узета је у разматрање палата Француске амбасаде, због чињенице да је архитекта Француз, па се она на неки начин мора изузети из појма „француских утицаја“ јер је то управо најчистији и најдиректнији пример француског Арт декоа, који је стигао директно из Париза.

Визуелна истраживања за потребе овог рада извршена су у Паризу, Бечу, Букурешту и Београду. У Архиву Србије обављена су истраживања документације са циљем да се из релевантних текстова установи колико је тема истражена и на који начин су опсервирани француски архитектонски утицаји.

Боравци у Европи били су посвећени прављењу фото-доументације ради визуелне компарације и валоризације ових утицаја. У истраживању су коришћени истраживачки и упоредни метод као и литература наведене у библиографији.

Резултати указују на порекло, обим и трајност француских архитектонских утицаја као и на појаву њиховог прилагођавања београдском миљеу.

Кључне речи: архитектура, Француска, Београд, француска амбасада

Историја француско-српских односа сеже до почетка 19. века. Културни утицаји и идеје француске револуције продиру преко Срба из Хабзбуршке монархије и имплементирају се у новостворене институције српске државе[1].

1 Алексић-Пејаковић Др Љиљана, каталог изложбе „*Српско-француски односи у 19. и 20. веку*“, Архив Србије, Београд, 2004. , стране 5-9.

Утицаји француске архитектуре постају очигледнији после Светске изложбе у Паризу 1900. године, а француско архитектонско наслеђе интересантније београдским архитектима. После Првог светског рата многи интелектуалци добијају прилику да се школују у Паризу, а популарност француског језика расте. Културни утицаји у овом периоду добијају нову свеобухватнију димензију и постају интензивнији. Завршетак рата доноси и уједињење и нови положај Београду, он сада од главног града једне релативно мале краљевине постаје престоница Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца која у том тренутку броји око 16 милиона становника[2]. Још пре рата сецесија је унела известан „немир" у компоновање фасада и отворила приступ новим мотивима који су у извесној мери променили устаљену равнотежу академске архитектуре. Утицаји Баухауса и Валтера Гропијуса су били слаби, за разлику од утицаја средњоевропске архитектуре која је надживела сецесију и наставила да се развија у духу академизма, али често са сецесијским мотивима[3].

Многи каснији модернисти започињу своју каријеру управо овом врстом архитектуре којој није било страно мешање стилова у оквиру једног објекта. Често се догађало да архитекти преоптерете композицију пластичном декорацијом.

У овом, међуратном раздобљу, у београдској архитектури су се преплитали различити утицаји. Поред предратног наслеђа које је било још увек убедљиво, француски и италијански утицаји су постали доминантнији преко оних архитеката који су време рата провели у Француској и Италији[4], као и француских архитеката који су слали своје пројекте у Београд, и на тај начин непосредно уткали део своје архитектонске баштине у један географски и културно-историјски простор који је логично припадао средњоевропском културном кругу. Управо је „разбијање" утврђене средњоевропске матрице „новопридошлим" архитектонским стилом из Француске допринело да се у новонасталој Краљевини формира један правац профане, стамбене архитектуре, који је после завршеног рата и уједињења свакако више одговарао као модел, чинећи естетиком својих фасада потпуно нови велеградски елемент у пејсажу града.

Утицаји француске архитектуре се јављају још крајем 19. века - на пример зграда трговца Николе Спасића у Кнез-Михаиловој улици број 33 (слика 1 и 1´) из 1889. године ,коју је пројектовао Константин Јовановић, али још увек спорадично. Ти утицаји нису били директни

2 Београд, Фототипско издање, Дерета, Београд, 2000. , 281-282.

3 Богдановић Марко, дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету, Група за историју уметности, Београд, 2003. , стр. 12.

4 *Исто*

него филтрирани угледањем на њихову интерпретацију у бечкој архитектури[5].

Прекретница у оваквој пракси је била Светска изложба у Паризу 1900. године на којој је учествовала и Краљевина Србија, представљена архитектуром Милорада Рувидића и Милана Капетановића[6] који су тада имали прилике директно да се упознају са француском декоративном архитектуром, која је сједињавала умерени академизам и умерени *ар нуво*, а која је том приликом промовисана на Светској изложби[7]. Убрзо после Светске изложбе у Београду се појављују први примери угледања на ову архитектуру, као што су Палата београдске задруге (слика 2, 2´ и 2″) (из 1905-1907), Николе Несторовића и Андре Стефановића и нешто касније Палата Српске академије наука (слика 3) (1914-1924), архитеката Андре Стевановића и Драгутина Ђорђевића[8].

Француски архитекта Алан Шамбон у Београду ради на урбанистичкој реконструкцији Теразија, међутим, његов план никад није изведен[9], а урбанистичку регулацију Теразија изводи други француски архитекта, Едуард Леже[10].

У међуратном периоду француски утицај доживљава свој процват и постаје водећи. У тој академској архитектури се огледају француска ренесанса, барок и класицизам[11].

Чак и после Другог светског рата овај утицај је остао присутан кроз корбизијеовска решења, као и кроз пројекте неких архитеката, нпр. Мирослава Јовановића са објектом из 60-их година у Светогорској улици број 20 (слика 4).

Домаћи архитекти подложни француском утицају у различитим фазама свог стваралаштва, Константин Јовановић, Александар Ђорђевић, Бранислав Маринковић, Јосиф Најман, Андреја В. Парков, Милан Минић и други, нису директно преузимали готова решења, него су их ипак у неким сегментима прилагођавали средини као што су габарити или кречене фасаде уместо камене оплате.

У овом периоду у Београду раде и страни архитекти попут Б. Блаиха чији је угаони објекат (слика 5) у улици Тадеуша Кошћушка (број 8) из

---

5 Кадијевић А. , Зборник радова, „*Српско француски односи – Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904. до 1941. године*“, Друштво за културну сарадњу Србија-Француске, Архив Србије, Београд, 2005. , стр. 163-170.

6 *Исто*

7 *Исто*

8 *Исто*

9 Кадијевић А. , Зборник радова, „*Српско француски односи – Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904 до 1941. године*“, Друштво за културну сарадњу Србија-Француске, Архив Србије, Београд, 2005. , стр. 163-170.

10 *Исто*

11 *Исто*

1924. године[12], сјајан пример утицаја француске архитектуре по стилу, декорацији, начину обликовања маса и вештачком камену којим је обложена фасада.

Још један интересантан угаони пројекат са куполом (слика 6), грађен у духу француског класичног барока, налази се на углу Крунске и Ресавске улице. Пројекат за ову зграду је вероватно стигао из Француске, док је архитекта Милан Антоновић радио на њеном извођењу.[13]

Оваква архитектонска решења „увезена" из Француске дају граду специфичан дух метрополе, међутим исто тако она делују помало необично, упркос историјском тренутку и политичком приближавању двеју држава, на овом географском подручју, ипак традиционално резервисаном за средњоевропски архитектонски утицај. Страни путописци и публицисти који су у међуратном периоду пролазили кроз Београд можда најбоље осликавају стање града и архитектуре објављујући своја опажања у новинама, импресионирани развојем југословенске престонице, сматрајући да од свих важнијих градова Подунавља и Балкана послератни Београд показује највеће промене у свом изгледу. Француски публициста Албер Лондр каже за Београд „пре свега силазећи са воза, виде се огромне зграде, масивне, смеле. Види се да су овде разумели значај речи градити. Државне палате, огромни блокови говоре да Београд који је 1912. управљао државом од два милиона, а од 1914. од четири милиона, данас управља државом од шеснаест милиона становника"[14] и наставља „Београд је прешао из хоризонтале у вертикалу"[15]. Тај прелазак града из „хоризонтале у вертикалу" обележава и архитектура обојена француским стиловима па силуете ових, махом стамбених објеката, доносе заиста нове вертикале граду. Ове вишеспратнице уносе нову естетику високих стамбених зграда, као што је већ поменути Б. Блаихов угаони објекат. Такву архитектуру су врло брзо прихватили и неки руски архитекти, емигранти, као што је Андреј Папков[16] са изузетним остварењем (слика 7) блиским француском академизму из 1935. године у Крунској улици (број 22) са приземљем, три спрата и мансандром. На првом спрату се јавља мотив француских прозора са централно постављеном лођом.

Још једно значајно остварење на линији француских утицаја је и стамбено-пословна зграда (слика 8 и 8´) Николе Спасића из 1930. године архитекте Јосифа Најмана у Кнез-Михаиловој (број 47), армиране

12 Богдановић Марко, дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету, Група за историју уметности, Београд, 2003., стр. 18.

13 Лазић Г. , Архитект Милан Антоновић, Београд 1991-92.

14 Фототипско издање, Београд, Дерета, Београд, 2000. , 281-282.

15 *Исто*

16 Церанић М. , „*Делатност архитекте Андреје В. Папкова у Београду (1925-51)*", Наслеђе VIII, Београд, 2007. , стр. 71-85.

бетонске конструкције са фасадом обложеном вештачким каменом и троделном академском поделом фасада по вертикали и хоризонтали.[17]

Архитекта Најман се после специјализације и рада у Паризу одлучио да своја искуства пренесе у Београд, али не угледајући се на француску авангардну архитектуру, него више се ослањајући на академску традицију.[18] Сјајан искорак ка модернијем схватању архитектуре направио је на згради Завода за израду новчаница Народне банке на Топчидеру из 1930. године, угледајући се на савремене француске узоре, као што је пројекат за „Bank de France".[19] Архитекта Александар Ђорђевић после дужег боравка у Паризу добро је упознао француску архитектуру, поготову архитектуру двораца и вила 18. и 19. века, и у том духу пројектује кућу Тихомира Панића (слика 9) у улици Кнеза Милоша (број 6) као француску вилу са краја 18. века.

Хотел „Мажестик" (слика 10) на Обилићевом венцу 28, саграђен 1937. године је најзрелије дело Милана Минића[20] који је боравио у Паризу на стручном усавршавању од 1915. до краја 1918. године.[21]

Хотел је саграђен као вишеспратни објекат, смештен унутар блока зграда и садржи подрум, сутерен, приземље и шест спратова. На шестом, нешто увученом спрату налазио се Минићев стан и архитектонски студио, пошто је он био власник овог луксузног хотела.[22] Фасада је обложена каменим плочама у две боје, потпуно је безорнаментална са хоризонталним тракама густо попуњеним прозорским отворима. Читав објекат плени чистим, једноставним линијама и елеганцијом типичном за француски умерени модернизам.[23]

После Другог светског рата француски утицај се ширио преко Корбизјеових идеја. Пример директног угледања на француски академизам преточен у концепт модерне архитектуре је свакако стамбено-пословни објекат (слика 4) из 60.-их година у Светогорској улици (број 20) архитекте Мирослава Јовановића. Композиција вер-тикално постављена са хоризонталном поделом балкона који су препуштени од

---

17 Кадијевић А., *„Архитект Јосиф Најман (1894-1951)"*, Момент 17, Београд, 1990, стр. 100-106.

18 *Исто*

19 *Исто*

20 Страценски С., *„Архитектонско дело Милана Минића у Београду (1889-1961)"*, дипломски рад одбрањен на Одељењу за историју уметности у Београду 2002. године

21 Кадијевић А. , Зборник радова, *„Српско француски односи – Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904 до 1941. године"*, Друштво за културну сарадњу Србија-Француске, Архив Србије, Београд, 2005. , стр. 165.

22 Кадијевић А. , *„Београдски опус архитекте Милана Минића (1889-61)"*, годишњак града Београда, XLIII, стр. 123-152.

23 Страценски С., *„Архитектонско дело Милана Минића у Београду (1889-1961)"*, дипломски рад одбрањен на Одељењу за историју уметности у Београду 2002. године.

једног до другог краја зграде. Фасада је остављена у опеци са вертикалним лезенама и хоризонталним архитравима у натур-бетону са „угребаним тимпанонима“ изнад сваког отвора.

Један од најзначајнијих објеката који крунише овај одјек француске архитектуре у Београду је Палата француске амбасаде (слика 11) грађена између 1928. и 1933. године. Важно је напоменути да је комплетан план за ову *ар деко* палату, урадио француски архитекта Анри Роже Експер, а извођење радова је надгледао Јосиф Најман. Тако да ово здање „стиже“ у Београд у чистом облику, без филтрирања кроз домаће архитектонско наслеђе или недостатке проузроковане финансијским ограничењима, или пак парафразе виђене кроз средњоевропску призму. Упркос многим објектима зиданим у „француским стиловима“, којих има толико да се с правом може рећи да Београд кроз ову појаву баштини део француског архитектонског наслеђа, француска амбасада ипак стоји издвојена од осталих, доносећи још једну новину у београдски миље, а то је актуелност у тренутку настанка. Наиме не може се рећи да Београд не прати европска збивања и да је *ар деко* стигао посредством Експера и палате француске амбасаде, јер га је било и раније и у другим пројектима београдских архитеката, али се ипак чини да је ово најкомплетније и најрепрезентативније здање грађено по постулатима *ар деко*-а, где се препознаје стилска уједначеност, оригинална идеја архитекте и у плану објекта, ентеријеру, екстеријеру и декорацији.

Архитекта француске владе, Андри Роже Експер (1882-1955), је био један од најистакнутијих представника *ар деко*-а у Француској.[24] Оно што је битно истаћи везано за *ар деко* је да није настао као опозиција сецесији како се то погрешно сматрало, нити да се јавља тек после 1920. године и нестаје 1929, него да настаје још у првим годинама 20. века.[25]

Изложба декоративних уметности, по којој је читав правац добио име, планирана је већ тада, па игром случаја одложена за 1915. годину, а онда померена због рата и реализована тек 1925. године.[26] На палати француске амбасаде у Београду рељефну декорацију углавном изводи француски уметник Ц. Зарабезол који је често сарађивао са Експером, а нешто касније 1937. године ангажован је да изведе бронзана врата на палати Шајо у Паризу.[27] Теме рељефа су углавном преузете из француске историје. Изнад главног улаза (слика 12) се налази кружни рељеф са попрсјем девојке која симболизује Француску, а на бочним странама су

24 Јовановић М. , „*Француски архитект Експер и ар деко у Београду*“, Наслеђе VI, Београд, 2001, стр. 67-83.

25 *Исто*

26 *Исто*

27 *Исто*

представљена попрсја француских војника. Средишњи ризалит главне фасаде подељен је стубовима типичним за Експера у три вертикална поља (слика 13), при чијем врху се налазе окулуси око којих је смештена рељефна декорација. У средишњем (слика 14) се налазе три женске и једна мушка фигура са лиром и анђелом који са горње стране затвара ову иконографску поставку.[28] На западном и источном (слика 15) пољу су групе фигура посвећене пољским радовима, односно мушкарца и две жене у двоколици.

Палата амбасаде[29] завршена је 1933. године и налази се у Париској улици број 11. Проблем за израду плана био је велики пад терена према Сави. То је Експер решио степенастим олакшавањем базе зграде која има високо приземље из кога израња корпус грађевине чија је главна фасада рашчлањена на три јасно дефинисана ризалита. Два бочна, трапезоидног облика, и централни у виду полу-ротонде која у себи резимира историју класичне архитектуре и чија се друга половина наставља у унутрашњости згаде и затвара пун круг. Масе на главној фасади су тако степеноване да се у оштрим угловима симетрично пењу од бочних ризалита према централној тачки крова где се налазе три женске бронзане Сарабезолове фигуре (слика 16). Фасада је обложена белим венчачким мермером, док су приземље и ограда у малтеру обрађени као од вештачког камена. Зидана ограда испред главне фасаде се степенасто подиже од свог центра према крајевима на супротан начин од зидне масе зграде и на тај начин изгледа као њен негатив, одсјај на мирној површини воде. Фасада приземља је чиста, без украса, са симетрично распоређеним отворима у два реда. На средини се налази улаз који је у равни зидног платна, а изнад приземља се налази тераса. Зидна платна спратова су глатка, али на средишњој полуротонди и бочним ризалитима истиче се плитка рељефна декорација типична за *ар деко*, која се стриктно налази у пољима изнад отвора који су у облику француских прозора. На бочним ризалитима рељефи представљају Јованку Орлеанку (слика 17) и Луја XIV (слика 18).

Овај централни ризалит – полу ротонда пробија хоризонталне линије спратова, споља, а и унутра и протеже се све до правоугаоних, правилно распоређених отвора последњег спрата који се завршава равним кровом. Бочна фасада према Рајићевој улици резервисана је за главни улаз са галеријом на стубовима у облику дугог трема из кога се даље ступа у саму зграду и на Степениште части. Задња фасада окренута је према врту и такође поседује рељефну декорацију чији је аутор Петар Палавичин (слика 19). Рељефи приказују дечака са псом, девојчице са

28 *Исто*

29 *Исто*

ланетом и две женске фигуре. Посебна пажња је поклоњена овој вртној фасади.

Палата је иначе инкорпорирана у најстарије градско језгро, смештена на парцели до Саборне цркве, и сада већ чини органску целину овог дела града иако белином својих фасада, материјалом, чистим линијама и стилом, не припада околном архитектонском наслеђу.

Зграда француске амбасаде спада у ред антологијских примера *ар деко* архитектуре у Београду, и са другим објектима насталим под утицајем различитих француских стилова чини корпус грађевина које обележавају архитектонско наслеђе српске престонице.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексић-Пејаковић Др Љиљана, Каталог изложбе „*Српско-француски односи у 19. и 20. веку*“, Архив Србије, Београд, 2004. , стране 5-9
2. Богдановић Марко, дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету, Група за историју уметности, Београд, 2003. , стр. 18.
3. Јовановић М. , „*Француски архитект Ексипер и ар деко у Београду*“, Наслеђе VI, Београд, 2001, стр. 67-83
4. Кадијевић А. , „*Архитект Јосиф Најман (1894-1951)*“, Момент 17, Београд, 1990, стр. 100-106.
5. Кадијевић А. , „*Београдски опус архитекте Милана Минића (1889-61)*“, Годишњак града Београда, XLIII, стр. 123-152.
6. Кадијевић А. , Зборник радова „*Српско француски односи – Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904. до 1941. године*“, Друштво за културну сарадњу Србија-Француска, Архив Србије, Београд, 2005. , стр. 163-170.
7. Лазић Г. , Архитект Милан Антоновић, Београд 1991-92.
8. Страценски С. , „*Архитектонско дело Милана Минића у Београду (1889-1961)*“, дипломски рад одбрањен на Одељењу за историју уметности у Београду 2002. године
9. Фототипско издање, Београд, Дерета, Београд, 2000. , 281-282.
10. Церанић М., „*Делатност архитекте Андреје В. Пајкова у Београду (1925-51)*“, Наслеђе VIII, Београд, 2007. , стр. 71-85.

Marko BOGDANOVIĆ

FRENCH ARCHUTECTURAL INFLUENCES AND THE PALACE OF THE FRENCH EMBASSY IN BELGRADE

SUMMARY

The influences of French architecture of the end of the 19th century arrived in Belgrade through interpretations observed in central European architecture. As of 1900 and the World Exhibition in Paris, direct emulation became more obvious, while the Serbian-French alliance in the First World War led to the spread of the influence of French academism in the period between the two world wars. This "newcomer" architecture changed the Middle European matrix of Belgrade and, at the time when it became the capital of the Kingdom of Yugoslavia, the aesthetics of its facades contributed to the new metropolitan appearance of the city.

The palace of the French Embassy represents an example of *art deco*, which arrived in Belgrade directly from France. It was designed by Henry-Roger Expert, while the supervision of construction works was performed by a Belgrade architect, Josif Najman.

Most of the relief was created by the then well-known French sculptor, C. Sarabesol.

This magnificent palace did not bring *art deco* to Belgrade, but it did contribute, with its originality and elegance, to the refreshment of Belgrade's architectural scene in the period between the two world wars.

Слике 1 и 1’ Зграда трговца Николе Спасића у Кнез-Михаиловој улици број 33

Pict.s 1 and 1’ Building belonging to the merchant Nikola Spasić at Knez Mihailova No. 33

Слике 2 и 2’ Палата београдске задруге

Pict.s 2 and 2’ Belgrade Cooperative building

◀ Слика 3 Палата Српске академије наука

Pict. 3 Serbian Academy of Sciences building

Слика 4 Зграда у Светогорској улици број 20 ▶

Pict. 4 Building at Svetogorska No.20

◀ Слика 5 Зграда у улици Тадеуша Кошћушка број 8

Pict. 5 Building at Tadeuša Košćuškog No.8

Слика 6 Зграда на углу Крунске и Ресавске улице

Pict. 6 Building at the corner of Krunska and Resavska Streets

Слика 7 Зграда у Крунској улици број 22

Pict. 7 Building at Krunska No.22

Слике 8 и 8´ Стамбено пословна зграда Николе Спасића у Кнез-Михаиловој број 47

Pict. 8 and 8' Residential and commercial building belonging to Nikola Spasić at Knez Mihailova No. 47

Слика 9 Зграда Тихомира Панића у улици Кнеза Милоша број 6

Pict. 9 Building belonging to Tihomir Panić at Knez Miloša No.6

Слика 10 Хотел „Мажестик“ на Обилићевом венцу 28

Pict. 10 „Majestic“ Hotel at Obilićev venac No. 28

Слика 11 Палата француске амбасаде

Pict. 11 French Embassy building

Слика 12 Француска амбасада – главни улаз

Pict. 12 French Embassy building - main entrance

Слика 13 Француска амбасада - средишњи ризалит главне фасаде

Pict. 13 French Embassy building - central risalit of the main façade

Слика 14 Француска амбасада – рељефна декорација – средишњи део

Pict. 14 French Embassy building - relief decoration - central section

Слика 15 Француска амбасада – рељефна декорација – западни и источни део

Pict. 15 French Embassy building - relief decoration - western and eastern sections

Слика 16 Француска амбасада – три бронзане скулптуре

Pict. 16 French Embassy building - three bronze sculptures

Слика 17 Француска амбасада – рељеф са представом Јованке Орлеанке

Pict. 17 French Embassy building - relief depicting Joan of Arc

Слика 18 Француска амбасада – рељеф са представом Луја XIV

Pict. 18 French Embassy building - relief depicting Louis XIV

Слика 19 Рељефи Петра Палавичина

Pict. 19 Reliefs by Petar Palavičin

категорија чланка:
научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 73/75:069.9(=163.4)(492)"1939"
ИД 176395276

Владимир ПОПОВИЋ

ИЗЛОЖБА УДРУЖЕЊА ЈУГОСЛОВЕНСКИХ УМЕТНИКА ИЗ ПАРИЗА 1939. ГОДИНЕ У ХОЛАНДИЈИ

Сажетак: Изложба југословенских уметника у Паризу 1939.године у Хагу, приређена је у оквиру активности Удружења југословенских уметника у Паризу, на челу са сликаром Николом Јеремићем и програма организације холандско-југословенског пријатељства. Холандска критика о изложби југословенских уметника из Париза 1939. године у Хагу, посвећена је радовима сликара и вајара који су тада привремено или стално живели у француској престоници. Од сликара су били заступљени: Миливој Узелац, Васа Поморишац, Никола Јеремић, Петар Лубарда, Јован Зоњић, Љубица Сокић, Пеђа Милосављевић и други а од вајара: Вуко Велимировић.

Кључне речи: изложба, Удружење југословенских уметника, Париз, холандска критика, Хаг, сликари, вајари

Недовољно поклоњена пажња и недостатак аутентичних извора о изложбама југословенских уметника који су тридесетих година двадесетог века боравили и живели у Паризу, подстакли су интересовање за откривањем ближих података и докумената о таквим активностима, укључујући и мишљења стране критике (тога доба) о њиховом стваралаштву. Поготово што су тада југословенски уметници у Паризу чинили већу групу сликара (у највећем броју) и вајара, претежно млађе генерације, чији су се број и састав мењали, ликовна гледишта и развој разликовали; пуни амбиција са успехом тежили су широј међународној афирмацији.

Први весници на путу расветљавања непознаница појавили су се током припрема рукописа о Николи Јеремићу, графичару и сликару из Београда,[1] који је у назначеном времену живео у француској престоници.

1 Владимир Поповић, „Никола Јеремић (1887-1953) графичар и сликар“, Зборник Народног музеја XVII/2 историја уметности, Београд 2004. 405-417.

Прегледом разноврсних докумената из тог периода откривено је више приказа изложби од којих су се, осим француских, својом садржином издвајали холандски. Реч је о приказима двојице холандских критичара, посвећених изложби Југословенских уметника из Париза одржаној јуна месеца (до 7.јула) 1939. године у Хагу, у галерији Prins Mauritsplein.[2] Изложбу је организовало Удружење југословенских уметника у Паризу[3] у оквиру међународног програма „Уметност наших дана" (у Холандији) подршком Удружења пријатељства Холандије и Југославије.[4] На изложби је учествовало шеснаест сликара и један вајар са преко четрдесет дела, уз запажање да су настала „под модерно-интернационалним утицајем.[5]

Као прворазредни извори који по први пут осветљавају део дуго затамњених података и збивања, оба приказа се сврставају у ред значајнијих прилога без којих би не само изложбена активност већ и живот југословенских уметника у Европи 1939. године заувек остали недовољно познати. Било је то време када се наговештавао завршетак њиховог боравка ван земље, а повратак у домовину, подстакнут ширењем рата, приводио крају. Сагледана у кругу друштвено-политичких прилика и кретања на ликовној сцени Француске, изложба је, као и у Паризу марта несеца исте године, представљала изванредан догађај и запажену промоцију Удружења. Овог пута су била изложена дела младих и познатијих уметника међу којима су се налазили сликари: Миливој Узелац, Петар Лубарда, Јован Зоњић, Васа Поморишац, Никола Јеремић, Пеђа Милосављевић, Рико Дебењак, Љубица Сокић, Отон Глиха, Богдан Шупут, Рајка Мерђеп и други.[6] Из садржаја критика се уочава да изложба није открила ништа ново и неочекивано, али је отворено указано на одсуство знакова одлучнијих промена у ликовној оријентацији. Прикази Холанђана, иако различито конципирани, теже искораку из затвореног круга интерпретације како би слику о стваралаштву Југословена приказали што обухватније и свестраније и учинили да је јасније и потпуније протумаче. Концентрисани у том смеру, они су брижљивом анализом обазриво, проницљиво, свакако са пуно знања откривали вредности, порекло и утицаје који су одреживали карактер и припадност појединим ликовним поетикама.

---

2 Jos.de Gruyter (Josyah Willem de Gruyter, 1899-1979), „Joegoslavische Kunsternaars uit Parijs, Kunstzaal Prins Mauritsplein", Het Vaderland (Den Haag), 28 juni 1939; „Zuid-slavische schilders, Kunstzaal Prins Mauritsplein", Slieuwe Rott.Crt.,30 juni 1939 (bez potpisa);
Оба текста приказа изложбе са холандског језика превео г.Срђан Николић, дипл.Фил. (група за холандски језик) Универзитета у Београду, коме и овом приликом срдачно захваљујем.

3 Jos. De Gruyter, Jugoslovenski umetnici iz Pariza-оригинал.

4 *Исто*

5 Јужно-словенски сликари (Zuid-slavische schlders)-оригинал.

6 *Исто*

Артикулацијом уметничких погледа и појава у радовима излагача није запостављен ни осврт на ранији период када су југословенски уметници из разних крајева државе трагали, формирали или тек налазили путеве за остваривање својих циљева.[7] Између осталог, непотписани критичар, очевидно упознат са развојем и старијих генерација у појединим деловима Југославије, односно Србије, позабавио се националном цртом у изложеним радовима и дугим трајањем утицаја давних стилских праваца (импресионизам, сезанизам, кубизам). Изгледа, како примећује, да су Мане, Реноар, Дега њихови најсвежији узори, да један „Трг" Љ.Сокић „подсећа више на меланхоличног Домијеа" и сл. Овим запажањем он настоји да укаже како „вредновање чини непоузданим чињеница да на слици једног сликара, за кога се претпоставља да поседује једну или две особине вредне помена, те особине или ни најмање не долазе до изражаја или је слика настала као производ сасвим сасвим другачије концепције". Као један од примера наводе се три дела В.Поморишца: „Аутопортрет" је „пун класичне чврстине", из рада „Киша" „не израња пред нас неокласициста већ осећајни импресиониста", да је „Понт Неуф"-у „импресионистички утисак, који је у „Киши" био толико присутан, овога пута изостао" итд. Провејава питање у којој су мери излагачи били део амбијента, покрета и уверења који су владали ликовном позорницом Париза?

Упуштањем у шире разматрање важних параметара уметничких опредељења и обележја они су сигурније препознавали специфичности различитих средина и њихове везе са одређеним европским центрима уметности. Продубљена перцепција и свестрано тумачење, поткрепили су мишљење и утисак да је, и поред извесних недоумица критичара изложба веродостојно и у складу са актуелним критеријумима и мерилима представљена. Свеједно, било да је реч о М. Узелцу, П. Лубарди, В. Поморишцу, Н. Јеремићу, П. Милосављевићу, Љ. Сокић, Р. Мерћеп и осталима, њихови су радови, разно профилисаних погледа и тенденција у изразу, вишестраним приступом реално сагледани са појединостима које заокружују целину виђења.

Недостатак каталога свакако се осећа, међутим то не умањује у великој мери слику изложбе приказане обиљем података и о броју дела, саставу излагача и о називима радова. У том кругу, известан број до данас сачуваних дела са изложби у Паризу и Хагу 1939. године представља, несумњиво, преостале сведоке који реафирмишу давно установљене домете њихових вредности и њихових твораца., приближавајући нас уједно и времену када су настала. Према званичном писму (извештају) Генералног конзулата Краљевине Југославије у Ротердаму, упућеном

7 *Исто*

Николи Јеремићу, председнику Удружења југословенских уметника у Паризу, од 17.07.1939. године, изложба је „имала видног успеха у критици, па чак и у продаји“.[8] Посебно је занимљив податак да у каталогу изложбе „Акт“ Н.Јеремића није репродукован “јер су голе жене!“[9] Следио је коментар писца извештаја: „овде су људи ужасно смешни“. Зато не изненађује што је једино у приказу непотписаног аутора репродукована слика Ј.Зоњића „Коњ“[10] са описом да је представљен плаво-црни коњ у љубичасто сивој штали, уз похвалу свих његових радова (осим „Коњ“-а, мртва природа и фигура жене која лежи).[11]

Већ на почетку текста о изложби Jos. De Gruyter пише „...одмах бих желео да ставим до знања да је вредност изложеног у просеку врло висока и да међу излагачима налазим веома занимљиве личности“ и закључује: „Изложба је вредна пажње“.[12] Непотписани аутор, пак наводи да се похвале „не могу упутити свему што је било изложено“.[13] Они су, бесумње, у препознавању различитих индивидуалности, међусобно повезаних нитима блиске генерацијске припадности, настојања и различитих утицаја откривали и њихове заједничке тежње које су тада градиле и обликовале њихову уметничку физиономију и особености дела. Примедба о постојању застарелих погледа тј. да нису преокупирани новим појавама већ да су се „задовољавали стварањем у старим оквирима“ и да њихови радови „сигурно нису толико различити од радова већине њихових другова у матици“,[14] донекле има оправдања. Да у запажању наведене сличности постоји довољно истине показале су изложбе у Београду исте 1939. године (XI пролећна изложба и Салон независних уметника, XII јесења изложба) и оцене критике,[15] које се од напред поменутих сувише не разликују. На тим изложбама уобичајених мотива и блиских ликовних схватања учествовало је и неколико сликара заступљених у Хагу (П. Лубарда, В. Поморишац, Љ. Сокић, Б. Шупут). Сличности се посебно огледају у Лубардиним радовима излаганим у Београду и Хагу, колико по мотиву толико и изразу који убедљиво обележавају његову самосвојност, преокупације и асоцијације на трагичне догађаје и жртве рата у Европи. Идеје и поруке које бујају и надиру из његових композиција препуних унутрашњег набоја,

8 Consulat general du Royaume de Yugoslavie, Witte huis, Rotterdam 17-7-1939.

9 *Исто*

10 Јужно-словенски сликари, Јован Зонитсј, Пеард (репродукција).

11 Јужно-словенски сликари.

12 Јужнословенски уметници из Париза.

13 Јужно-словенски сликари.

14 *Исто*

15 Др Павле Васић, Уметнички живот, Уметничка Академија у Београду, Београд 1973, 33-34,48.

узнемирености и осећаја пролазности (смрти) садржане су подједнако у сликама на изложбама 1939. године у Хагу „Мртва природа са очерупаним птицама“,[16] у Београду „Телећа глава“,[17] као и „Заклани петао“ и „Заклано јагње“ из 1940. године (обе у Народном музеју у Београду). О утицајима и колориту радова Љ. Сокић слично пише и критика у Београду, где је уметница први пут самостално излагала фебруара месеца 1939.[18] године на Малом Калемегдану (Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“). Занимљиво је поменути да су се међу њеним сликама на изложби наведене године у Београду налазиле и оне излагане у Паризу: „Глава старца“ (из 1937), „Пијаца у Паризу“ (два рада из 1938) и „Црвена кућа“ (Двориште) из 1938, касније излагане и у Хагу.

У околностима да је изложба ван начег видокруга и непосредног доживљаја, чињеница је да посредством приказа Холанђана постала ближа и у довољној мери препознатљива. Управо, из садржаја њених приказа могуће је, сматрамо, стећи ако не потпуну онда бар приближну слику изложбе и вредности дела њених учесника, као и утисак о улози коју су они одиграли у развоју уметности у Југославији и активностима на домаћој ликовној сцени али и Париза одакле изложени радови и потичу. Изложено мишљење се оснива, наравно, на текстове холандских холандских критичара под насловом: „Југословенски уметници из Париза“ и „Јужно-словенски сликари“ који истовремено, са напред наведеним писмом из Ротердама, представљају и једина аутентична сведочанства изложбе Удружења југословенских уметника из Париза, приређене јуна месеца 1939. године у Хагу. Њихов значај је још већи, јер се ови прикази после седам деценија први пут (уопште) појављују у нашој средини и у целини стручним круговима пружају на увид: како су „нас“ други видели и тумачили.

16 Југословенски уметници из Париза.

17 Др Павле Васић, Уметнички живот, XII Јесења изложба, 49.

18 Др Павле Васић, Уметнички живот, 1939 Изложбе у Уметничком павиљону, 26-27.

Vladimir POPOVIĆ

EXHIBITION OF THE ASSOCIATION OF YUGOSLAV ARTISTS FROM PARIS, IN THE NETHERLANDS, 1939

SUMMARY

The exhibition of Yugoslav artists from Paris took place in the *Prins Mauritsplein* Gallery in The Hague, in June (till July 7) 1939. It was organised by the Association of Yugoslav Artists in Paris within the scope of the „The Art of Our Days" exhibition cycle (in the Netherlands) with the support of the Dutch-Yugoslav Friendship Association. More than 40 works by 16 painters and one sculptor were on display, and it was noted that they had been produced „under a modern and international influence". As excellent sources that shed light on some long neglected data, for the first time in seven decades, the reviews of the Dutch critics: Jos. De Gruyter, Joegoslavische Kunstenaars uit Parijs, Kunstzaal Prins Mauritsplein (June 28 1939) and the Zuid-slavische schilders, Kunstzaal Prins Mauritsplein, June 30, 1939 (unsigned) can be ranked as important contributions to learning not only about the exhibiting activities, but also about the life of Yugoslav artists in Europe, just before World War II. Concentrating in that direction, through careful analysis, prudently and perceptively, combined a great deal of knowledge, the reviews considered the values, origins and influences that defined the character and attribution of the artistic achievements to certain artistic trends and poetics.

The comprehensive approach to the interpretation and profound perception of the exhibition was complemented by the views and the impression that its presentation was credible and, in the spirit of the then criteria and standards, exemplary. It was indeed an outstanding event, and a remarkable presentation of the Association of Yugoslav Artists from Paris in the Netherlands, whose works drew significant attention and publicity due to the very high standard of achievement.

PERS-INFORMATIEN
JOHs. VAN HAARLEM Gez. Directeur
Kantoor
Spui-hoekkantoor A. 24 de Grenoble en Weesperstraat
AMSTERDAM-Oost

Agentschappen: Parijs, London, Milaan, Brussel, Lissabon Ned.-Indië

Het Vaderland (Den Haag)

28 JUN 1939

JOEGOSLAVISCHE KUNSTENAARS UIT PARIJS

Kunstzaal Prins Mauritsplein

Josuah Willem de Gruyter, Joegoslavische kunstenaars uit Parijs, Kunstzaal Prins Mauritsplein, u Het Vaderland (Den Haag) 28.јуни 1939.

PERS-INFORMATIEN
VAN HAARLEM
AMSTERDAM

30 JUNI 1939

ZUID-SLAVISCHE SCHILDERS

Kunstzaal Prins Mauritsplein

houden, om zijn bezonkenheid en ingetogenheid te prijzen coloriet ten toon, een ander, dat expressionistisch en sterk is en een landschap, waarin vermoedelijk naar overeenkomstige expressiviteit is gestreefd, maar dat floddering is geworden. Coeca Sokitsj, gevoelig tonalist, herinnert met zijn „Markt" (36) aan Edgas Degas. In zijn gelijknamig no. 35 lijkt hij echter een weemoedige Daumier en in „Cour" is hij misschien zichzelf. Padja Milosavljejitsj, zeker een belangrijk schilder, heeft zoowel in een tonig damesportret als in een blond, zacht-zonnig „Tuin", waar het sterkere groen van een boom het gedempte geluid der blankheid wat voller maakt en in „Toits", met een loodgrijzen muur, zinrijke soberheid nagestreefd, doch op drie onderscheiden wijzen of in verschillende richtingen. Danica Antitsj, expressioniste, bracht I van haar twee interieurs tot een door sterke concentratie van de kleurkrachten fel coloriet; II daarentegen mist de noodige gebondenheid, de vlakken wankelen, de compositie valt uiteen.

Bogdan Soepoet, Milivoje Uzelac, reeds vijftien jaar te Parijs, Nicolas Jeremitsj, die er al dertig verblijft, zij allen hebben in Frankrijk geleerd hoe men „son bien" neemt waar men het vindt. Het beteekent volstrekt niet, dat men niets in hun werk kan waardeeren. Zeker niet voor Uzelac, stoutmoedig en sterk colorist, maar evenmin voor den gerstvermelde, wiens „Fenêtre" van gevoelsbegrip voor kleur in grijs doet blijken. Van Jeremitsj stelt men het lichte „Paysage" op hoogeren prijs dan zijn naakten. Geen der drie geeft evenwel zooveel persoonlijks te zien, dat men bij een volgende ontmoeting hun werk onmiddellijk zal herkennen. Dat kan eerder het geval zijn met dat van Petar Loebarda en inzonderheid met het werk van Jovan Zonitsj. De eerste, schilder van een stilleven en het portret van een boodschappenjongen, heeft in zijn gloedrijke kleur — die echter den gloed niet uitstraalt — een eigen, tragischen klank. Zonitsj, wiens „onderwerpen" uiteenloopen (hij laat een blauwzwart paard in een violet-grijzen stal, een op grijzen en blauwen gestemd stilleven en een liggende vrouwefiguur van even zuivere als teedere tonaliteit zien), vereenigt ze in de sfeer van een persoonlijke visie, zachtmoedig, maar stellig niet zwak.

Wij noemen nog het knappe, doorvoelde, echter niet zeer oorspronkelijke werk der beeldhouweres Mercep Raika; een compositie van Milena Barilli, die als dochter van een Italiaansche vader tot de Venetianen is teruggekeerd en verder de inzendingen van Richard Debenjak, Vojislav Dimitryevitsj

Сл. 2 и 3. Zuid-slavishe schilders, Kunstzaal Prins Mauritsplein, u Slieuwe Rott. Crt, 30 јуни 1939, без потписа аутора приказа

CONSULAT GÉNÉRAL
DU ROYAUME DE YOUGOSLAVIE

WITTE HUIS
ROTTERDAM 17 - 7 - 1939

Gospodine Jeremiću,

Danas sam Vašem sekretaru, ili bolje: sekretaru Udruženja kojemu ste Vi Pretsednik uputio jedno pismo u kojemu sam ga izvestio o završetku izložbe, prodaji slika i ostalom. On će Vam na sednici izneti sve pa ne treba da i Vama ovde sve ponavljam. Povod ovom mojem pismu jeste želja da Vam se zablagodarim na Vašem pismu od 25 maja - osobito sada kad je izložba imala vidnog uspeha u kritici, pa čak i prodaji.

Žaleći što nisam uspeo da u katalog uvedem reprodukciju jedne Vaše slike - jer su gole žene!- a ovde su ljudi užasno smešni,- to Vas molim da mi ne računate ovo u omašku.

Verujući da ćemo se posle toliko godina kroz neko vreme sresti molim Vas da primite izraz mog osobitog poštovanja.

Odani Vam

Gospodinu
Gospodinu Nikoli Jeremiću,
Akademskom slikaru i Pretsedniku Udruženja
jugoslovenskih umetnika u Parizu.

Сл. 4. Писмо: Consulat Général de Royaume de Yougoslavie, Witte huis Rotterdam 17-7-1939 , Господину Јеремићу, потпис Др Сибе Миличић

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 096=163.41"11"
ИД 176363788

Љиљана БЛАГОЈЕВИЋ
Архитектонски факултет Универзитета у Београду

ПАРИЗ – БЕОГРАД *via* ЊУЈОРК. ПРИЧА О ДВЕ ИЗЛОЖБЕ АРХИТЕКТУРЕ

Сажетак: Предмет рада су две значајне међународне архитектонске изложбе које су одржане у Београду 1950тих година, наиме, презентација архитектуре у оквиру изложбе „Савремена уметност у САД: из збирки *Museum of Modern Art New York*“ (1956) и изложба стваралачког опуса француског архитекта Ле Корбизјеа (1952). Поред приказа садржаја и концепција ове две изложбе, основни циљ рада је њихово сагледавање у односу на београдску архитектонску културу овог периода и интерпретација односа београдске модерне архитектуре према ширем међународном контексту. Пред тога, у чланку се разматра променљиви однос доминантних модела послератног модернизма у архитектури, Ле Корбизјеовог, у основи европског модерног покрета, и њему супротстављеног, америчког Интернационалног стила. Засновано на анализи примарних извора – каталога изложби и чланака из периодике – истраживање користи упоредну анализу и историјско интерпретативни метод, са посебним фокусом на интерпретацију рецепције доминантних архитектонских модела развијеног запада и њихове модификације у београдској средини. Истраживање показује да се овде не говори о симплификованом присвајању ових модела, већ о јединственој интерпретацији која је суштински различита од две доминантне универзалистичке парадигме периода, наиме, од европског модерног покрета Ле Корбизјеове догме и америчке парадигме Интернационалног стила.

Кључне речи: Интернационални стил, архитектура модерног покрета, Ле Корбизје, београдска модерна архитектура

> *Било је једно доба кад је Американцима „међународна“ архитектонска уметност изгледала туђа ... . За многе Европљане представља данас тај исти облик управо оно чему се они у Америци највише диве или што највише потцењују.*
>
> Хенри-Расел Хичкок

Текст неведен у епиграфу написао је познати амерички историчар архитектуре Хенри-Расел Хичкок (Henry-Russell Hitchcock) у каталогу изложбе „Савремена уметност у САД: из збирки *Museum of Modern Art*

New York“ (Музеј модерне уметности у Њујорку, даље у тексту MoMA), приказане у Београду 1956. године (Hitchcock, 1956: 100). Хичкок, тадашњи саветник Одељења за архитектуру MoMA, у тексту говори о савременој архитектури у САД, која је приказана као посебна целина у оквиру изложбе, али и о великој трансформацији, како је у тексту наведено, међународне архитектонске уметности, наиме, оног покрета у архитектури који је четврт века раније назван Интернационални стил. Али, о којој међународној архитектури је овде реч и, ако је у процесу њене трансформације било икаквог присвајања, да поново употребим Хичкокове речи, „туђег“, каква је то нова архитектура којој се „данас ... највише диве“?

Међународна архитектонска уметност о којој пише Хичкок јесте, заправо, архитектура модерног покрета која је први пут опсежније приказана у САД 1932. године, на изложби *Modern Architecture: International Exhibition* (Модерна архитектура: интернационална изложба), управо у MoMA. Америчка јавност је тада по први пут видела „херојски“ модернизам Ле Корбизјеа (Le Corbusier), Ауда (J.J.P. Oud), Гропиуса (Walter Gropius) и Мис ван дер Роеа (Ludwig Mies van der Rohe), али и других немачких, француских, чешких, холандских, финских, совјетских, швајцарских, шведских, јапанских, британских, италијанских, шпанских, аустријских и америчких модерниста. Тада је, да парафразирам чувене реченице Ле Корбизјеа, први пут у америчком свету пуном очију које не виде, овом изложбом једног заиста интернационалног архитектонског покрета модерно доба потврдило свој стил (Le Korbizje, 1977: 78). Изложбу су организовали Хенри-Расел Хичкок и архитект Филип Џонсон (Philip Johnson) који су, са Луис Мамфордом (Lewis Mumford), били и аутори каталога. Изложба је следећих седам година путовала по САД праћена издавањем сада већ класичне књиге Хичкока и Џонсона *The International Style: Architecture since 1922* (New York: Norton, 1932) – *Интернационални стил: архитектура после 1922*. Управо по наслову књиге, Интернационални стил, у САД је колоквијално названа и сама изложба, али, што је још индикативније, и сама архитектура модерног покрета. У америчкој средини је европска модерна архитектура, дакле, присвојена као Интернационални стил, и то тек када је, посредством изложбе и књиге, покрет преведен на стил, разумљив само као нова естетика и лишен социјалних, политичких и етичких конотација инхерентних модерном покрету.[1] Овај насилни

1 Да би се европска авангарда приближила америчкој публици, модерни покрет је поједностављено објашњаван кроз три прагматична принципа који су постављени у књизи, како следи: „Прво, то је нова концепција архитектуре као волумена, а не као масе. Друго, правилност, а не осна симетрија, представља главни инструмент за организацију

превод, као и рекламна кампања која је пратила изложбу, а кроз коју је, како пише Беатриз Коломина (Beatriz Colomina), модерна архитектура трансформисана „у робу, моду намењену потрошњи на тржишту средње класе", били су одлучујући фактори прихватања и праксе модерне архитектуре у Америци (Colomina, 1996: 212). Али, када је 1950-их година Интернационални стил поново приказан у Европи, посредством Међународног програма MoMA, постало је јасно да ова архитектура, како каже Хичкок, „зрачи данас из Сједињених Држава исто онако снажно као некада из Немачке" (Hitchcock, 1956: 100), или, што је једнако тачно, иако у тексту изостављено, као што је зрачила из Холандије, Француске и других европских земаља.

Београдска изложба савремене уметности у САД је била организована као једна у низу тријумфалне европске турнеје, нешто сужене и преименоване, оригиналне поставке која је своју премијеру имала у Паризу под насловом „50 година уметности у САД: колекција MoMA" (*50 Ans d'Art aux États-Unis: Collections du Museum of Modern Art de New York*). Одржана у париском Музеју модерне уметности (*Musée National d'Art Moderne*), у пролеће 1955. године, ова прва велика послератна изложба америчке савремене уметности, која је поред опсежног прегледа сликарства и вајарства 20. века представила и ширу културну продукцију у САД, наиме, графику, типографију, архитектуру, фотографију, филм и индустријски дизајн, имала је вишеструки значај. Пре свега, на овој изложби је први пут у Европи приказан велики број дела тада актуелног апстрактног експресионизма, и то, као што је већ више пута наглашено у литератури о овој теми, у контексту америчке културне политике промоције експресивне слободе овог уметничког израза насупрот оном који је био доминантан на другом полу хладноратовске поделе, наиме, социјалистичком реализму. Апстрактни експресионизам је доминирао изложбом са 25 од око стотину укупно приказаних слика, а у есеју Холгера Кејхила (Holger Cahill) у каталогу, представљен је као кључна тачка еманципације америчке уметности. Архитектура је имала једнако значајну улогу у репрезентацији нове, еманциповане позиције америчке културне продукције. Истицање ове две значајне тачке еманципације америчке савремене уметности рефлектује и избор слика репродукованих на корицама каталога београдске изложбе – фотографија њујоршког небодера *Lever House* архитекта Гордона Баншафта (Gordon Bunschaft, Skidmore, Owings & Merrill) и репродукција слике „Агонија", Аршила Горког (Arshile Gorky) којег у свом тексту Кејхил наводи као једног од два главна мајстора апстрактног експресионизма (Cahill, 1956: 20). (Слика 1)

пројекта. Ова два принципа, уз трећи који проскрибује арбитрарно примењену декорацију, обележавају дела Интернационалног стила." (Hičkok-Džonson: 3).

Значај који има архитектонски део изложбе потцртава и њен организатор, Артур Дрекслер (Arthur Drexler), кустос Одељења за архитектуру MoMA, када у закључку свог текста у каталогу каже „... чини нам се да смемо с правом да тврдимо да модерна америчка архитектура, тиме што се користи техником а истовремено оживљује занемарене вредности, иде у сусрет једном уметничком правцу који се јасно разликује од свега ранијег„ (Drexler, 1956: 108).

Изложбу „Савремена уметност у САД“ је у Београду приредила Комисија за културне везе са иностранством ФНРЈ у сарадњи са Информативном службом Америчке амбасаде у Београду. У односу на оригиналну париску поставку изложба је била редукована на сликарство и вајарство, графику, архитектуру и фотографију. У уводу каталога, Рене д'Арнонкур (René d'Harnoncourt), директор MoMA, пише да је за њега истовремено узбудљиво и привлачно то да се једна млада уметност као што је америчка прикаже у једној земљи Старог света са богатом културном прошлошћу каква је Југославија. Изложба, прва те врсте која се организује у Југославији, за њега сведочи о заједничком уверењу које деле MoMA и Комисија за културне везе са иностранством ФНРЈ, наиме, „... да је размена уметничких творевина једно од најмоћнијих инструмената којим се кује разумевање међу народима света“ (D'Harnoncourt, 1956: 3). У закључку, он потврђује ту важну дипломатску улогу културне размене изражавајући наду да ће се њоме још више ојачати везе срдачног пријатељства Југославије и САД.

Архитектура је на америчкој изложби била приказана у Галерији фресака (тада под називом Музеј фресака), новој, модерној згради, која је три године раније наменски изграђена као простор за сликање, документовање и излагање копија средњовековних фрески. Галерија фресака приказивала је, дакле, управо ону уметност Старог света коју д'Арнонкур у свом тексту апострофира као „неупоредиве фреске из средњовековних манастира, на којима је славенски геније оживео старе грчке традиције из Византије“ (D'Harnoncourt, 1956: 3).[2] Изложба је обухватала послератне модерне америчке грађевине од челика и стакла, од стаклене куће Филипа Џонсона и експерименталне куће Чарлса Имза (Charles Eames), до чикашких стамбених солитера Мис ван дер Роеа и нових икона Интернационалног стила, небодера Секретаријата Уједињених нација и компаније браће Ливер (*Lever House*), у Њујорку. У поставку су била укључена и три објекта великог мајстора америчке архитектуре Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright), а најзначајнији међу

2 Кустос Галерије фресака је ауторки овог рада у телефонском разговору потврдио да документација о овој изложби није сачувана, ни у самој Галерији нити у архиви Народног музеја.

њима је свакако Лабораторија компаније Џонсон у Висконзину (Johnson Wax, Wisconsin).[3] Посредством великих фотографија, макета, и нове технике стереоскопских слајдова у боји који посматрача готово да уводе у простор савремене архитектуре, изложба је била презентована тако да изазове снажне доживљаје код посматрача. Контраст поставке изложбе према основној намени изложбеног простора могао је бити погодан да се, до бењаминовског шока, изведе основна кустоска политика репрезентације потпуно самосвојне и од свих европских узора и утицаја еманциповане америчке културне продукције. Галерија фресака је, међутим, већ по својој основној концепцији производила слично снажан визуелни шок – копије средњевековне уметности биле су у њој потпуно деконтекстуализоване у контрастно светао и бео савремени простор хладног модернистичког регистра и поставком истовремено секуларизоване. Дијалектичка оптика периода послератног модернизма овде функционише кроз стратегију излагања копија фрескосликарства или архитектонске пластике средњевековних манастира дословно исечених из контекста и изложених на зиду „беле коцке“ (*white cube*) галерије, и производи, ново, дијалектичко виђење дотада наизглед неспојивих и концептуално контрадикторних елемената. (Слика 2)

Место београдске изложбе америчке савремене архитектуре је, заправо, било аналогно месту оригиналне париске поставке америчке изложбе, Палате Токио (*Palais de Tokyo*), али д'Арнонкуров уводни текст није препознао ни ту, нити ону другу аналогију која се односи на легат и, што је још значајније, актуелност модерног покрета у архитектури Југославије. Архитектура модерног покрета у међуратном периоду и модернизам у архитектури и урбанизму послератне Југославије, део су оне исте међународне архитектонске уметности која је, по свему судећи, и даље била и, како је на почетку овог текста наведено, Американцима изгледала туђа. Поставка савремене америчке архитектуре је и у Београду, као и у Паризу годину дана раније, заправо, репрезентовала еманципацију Новог од Старог света, али не од античког и средњевековног културног наслеђа, већ од оног модернистичког. Та тачка еманципације, за Париз и Београд истовремено, нове парадигме, чини видљивом и тачку преклапања две средине.

Зграда Галерије фресака, коју је пројектовао београдски архитект Богдан Игњатовић, отворена је 1. фебруара 1953. године, тек неколико недеља после још једне изузетне и за Београд значајне а београдској стручној публици много блискије изложбе архитектуре. Реч је, наравно, о великој изложби Ле Корбизјеа, одржаној од 28. децембра 1952. до 10.

3 Списак приказаних дела дат је у: *Савремена уметност у САД. Из збирки Museum of Modern Art New York*, 1956: 111, репродукције 112-120.

јануара 1953. године у дворани Прве женске гимназије (данас, Пета београдска гимназија).[4] Оригиналну путујућу изложбу Ле Корбизјеових дела организовао је Институт савремене уметности (*Institute of Contemporary Art*) у Бостону, 1948. године, за приказивање у музејима САД. Материјал је после двогодишње турнеје по САД, пребачен у Сао Паоло за отварање тамошњег Уметничког музеја (*Museo de Arte*), 1950. године, а потом је поклоњен самом Ле Корбизјеу. Убрзо је, посредством одељења за културне везе француског Министарства иностраних послова, започела велика европска турнеја ове изложбе. После отварања у Берлину и Минхену изложба је путовала по многим великим градовима европских земаља међу којима је био и Београд. Изложбу је пратио каталог у којем су, поред списка изложених радова и репродукција неколико пројеката, објављени и изводи из ауторових текстова. (Слика 3) Иако је овај каталог представљо прву публикацију у којој су неки од кључних делова из Ле Корбизјеових текстова били преведени на српски језик, београдским архитектима и урбанистима је велики део садржаја изложбе већ био добро познат.[5]

Ле Корбизјеове идеје, принципи и рад, као и рад других европских модерних архитеката и урбаниста који се одвијао у оквиру ЦИАМ-а (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), су већ током тридесетих година уграђени у темеље југословенске нове архитектуре, када се модерни покрет нагло ширио у читавом југословенском културном простору. У Ле Корбизјеовом чувеном париском атељеу у реконструисаном ходнику некадашњег манастира у улици Севр (*Rue de Sèvres*), тада су сарађивали југословенски архитекти Ернест Вајсман (Ernest Weissmann), Драго Иблер, Франц Новак, Милан Север и Јурај Најдхарт (Juraj Neidhardt). У току припрема за ЦИАМ В и Ле Корбизјеову поставку и изложбени Павиљон новог времена (*Pavillon des temps nouveaux*), на Међународној изложби у Паризу 1937. године (*L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*), сарађивали су и архитекти Милорад Пантовић, Ксенија Грисогоно и Бранко Петричић, а 1939. године сарадници у атељеу су били Едвард Равникар и Јован Крунић. О директном утицају који је Ле Корбизје имао на југословенске архитекте и, нарочито, на урбанисте, пише Едвард Равникар: „У урбанизму, више него у архитектури, наша омладина је усвојила његова начела, његова размишљања, његову урбанистичку технику, анализе и пластичне презентације. Наша урбанистичка култура, о којој можемо да говоримо бар као о нечем потенцијалном, не би

4 „Изложба стваралаштва француског архитекте Корбизјеа", *Политика* (Београд), 27. децембар 1952, стр. 8.

5 Каталог је заснован на књизи о Ле Цорбусиеровом делу које је 1950. године издало италијанско издавачко предузеће „Елецта". Текстови у каталогу су преведени са немачког из каталога берлинске и минхенске изложбе, преводилац је био архитект Ђорђе Шујица.

била таква као што је без ових, да их тако назовемо, рођачких веза из првих дана његових великих урбанистичких открића.“ (Равникар, 1965: 82). Посредни утицај, преко часописа и књига био је, наравно, знатно шири – у библиотеци београдских модерниста старије генерације, Бранислава Којића и Милана Злоковића, на пример, налазимо многа оригинална издања кључне литературе модерног покрета у архитектури и неизоставне Ле Корбизјеове публикације. Када је у Београду 1974. године објављен превод Ле Корбизјеове књиге *Начин размишљања о урбанизму* на поднасловној страни свог примерка београдски урбанист и архитект Бранко Максимовић записао је следећи коментар: „Негде 1932/33. послао сам у Париз своме пријатељу Е. Вајсману примерак моје књиге ‘Проблеми urbanizma’. Он је ту књигу показао и дао Корбизјеу, који је запазио у њој чланак ‘Здруживање и поновна раздеоба градилишта’ ... он је тај предлог китиковао уз произвољне ... претпоставке.“[6] Иако је овде реч о Максимовићевом незадовољству што је Ле Корбизје преузео његове скице и ставио их у своју књигу као пример лоше урбанистичке праксе, коментар је индикативан за разумевање интелектуалне блискости две средине, или тачније, сродности њихових професионалних преокупација.

На београдској изложби је приказано укупно 96 експоната кроз које се могао стећи детаљан увид у целокупно дотадашње Ле Корбизјеово стваралаштво, од периода оснивања његовог часописа *L'Esprit nouveau* 1920-тих година, до „Бечког предавања“ одржаног 11. маја 1948. године. Првих дванаест експоната уводили су у основне постулате почевши од познате формулације: „I. Револуција у архитектури: *Грађевина је одељена од земље, а ипак повезана са њом помоћу стубова. Земљиште испод грађевине потпуно је слободно за пешаке. Зидови су уклоњени, грађевина лежи на скелету од цемента и гвожђа*“ (италик у оригиналу).[7] Следе експонати везани за Ле Корбизјеове теоријске поставке: II. Подела улица (одвајање пешака од возила); III. Зграда на стубовима ... „Град у зеленилу“; IV. Модеран град; V. Револуција у урбанизму; VI. Творница у зеленилу; VII. Три типа људских насеља; VIII. Положај и услови рада одређују подесно коришћење земљишта; IX. 24-часовни сунчани дан мерило је за наше урбанистичке пројекте; X. „Правило за коришћење земљишта“; XI. Епоха градитеља; и XII. Констатација (1943). Поставка је, потом, вођена хронолошки, од оснивања интернационалне ревије *L'Esprit nouveau* и пуристичких слика из 1920-тих година, кроз конкретне пројекте и реализације, обухватајући, поред цртежа и фотографија, и архитектонске макете (на пример, за Палату Совјета и Палату Центросојуза у Москви),

6 Књига са рукописним напоменама налази се у Заоставштини Бранка Максимовића у Музеју примењене уметности у Београду.

7 „Objašnjenje slika“, *Le Corbusier: изложба*, 1952, непагинирано.

као и велики број Ле Корбизјеових ликовних радова, гвашева, слика и скулптура, до Палате УН у Њујорку.[8] Приказани су и урбанистички планови за Савремени град за 3 милиона становника, Озарени град (*La Ville Radieuse*), и регулациони планови Немура (Немоурс), Сен Диеа (Саинт-Дие́) и др. Чак девет паноа на изложби било је посвећено „Стамбеној јединици" у Марсељу и Модулору.

Ле Корбизјеова изложба је била одржана у школској згради, а не у некој од познатих галеријских простора, трајала је само дванаест дана и то у току новогодишњих празника, а била је најављена тек једном кратком нотом у *Политици*. Иако је била изузетно квалитетно постављена изложба ни приближно није праћена публицитетом какав је исте године имала велика изложба француске савремене уметности одржана у Уметничком павиљону на Калемегдану и коју је посетило око 14.000 Београђана.[9] У *Политици* је поводом изложбе објављен само један чланак и то само као уопштени осврт на Ле Корбизјеово дело, а у *НИН*-у изложба није ни поменута.[10] Дан пред затварање изложбе, архитект Јован Крунић, асистент Архитектонског факултета у Београду и некадашњи Ле Корбизјеов сарадник, одржао је поводом изложбе предавање на Коларчевом народном универзитету, чији извод је објављен у часопису *Техника* (Крунић, 1953: 64-6). У истом броју је објављен и ангажовани текст Николе Добровића, у којем он за изложбу каже да је „користан догађај ... због његове (Ле Корбизјеове) личности ... и због утицаја који је он вршио и још увек врши на архитекте ... потврдно и конструктивно на онима који су способни да ходају на сопственим ногама, разорно на епигонима и каријеристима" (Добровић, 1953: 61). Изложба Ле Корбизјеа, заправо, представља антиномију на београдској сцени. У скромном билансу изложби међународне модерне архитектуре, претходиле су јој само изложба чешког функционализма 1928. године и велика изложба немачке архитектуре модерног покрета, праћена предавањем Макса Таута (Max Taut), одржана 1931. године (Таут, 1931: 120-8). Само је још један од „хероја" модерног покрета посетио Београд и одржао предавање на Архитектонском факултету – Ричард Нојтра (Richard Neutra) – и то тек 1962. године, чије гостовање је као значајан догађај забележено у

8 Према кратком обавештењу о изложби, објављеном у дневној штампи, приказано је око 100 уметничких фотографија, 40 гвашева и 16 „оригиналних великих уља". „Дело архитекте Корбизјеа", *Политика* (Београд), 29. децембар 1952, стр. 6.

9 Цф. „Изложба француске савремене ликовне уметности отвара се половином фебруара у Београду", *Политика* (Београд), 2. фебруар 1952, стр. 6; Павле Васић, „Дух француске уметности", *Политика* (Београд), 24. фебруар 1952, стр. 5; „У суботу се затвара изложба савремене француске уметности", *Политика* (Београд), 13. март 1952, стр. 6; Миодраг Б. Протић. „Асоцијације на изложбу француске савремене уметности", *НИН* (Београд), бр. 59 (17. фебруар 1952), стр. 8.

10 П. В. „Корбизје", *Политика* (Београд), 9. јануар 1953, стр. 6.

стручној периодици: „Први пут Београд је имао прилике да види и да чује једног од твораца модерног архитектонског израза и да разговара са њим“ (Минић, 1962: 55-6).

Упркос изолованости средине, београдска архитектура се још 1928. године, када је основана Група архитеката модерног правца, снажно определила за модерни покрет. Исте године, енглески критичар архитектуре и значајни промотер модернизма у Британији, Филип Мортон Шанд (Philip Morton Shand), је о том опредељењу београдских модерниста писао за часопис *Architects' Journal*: „следбеници Ле Корбизјеа, Дудока и Гропиуса … још увек малобројни, али милитантно ентузијастични, као снажан подсетник да врло брзо ниједан континентални град неће остати имун на бескомпромисну интелектуалну строгост еванђелиста који проповедају доктрину пуризма у армираном бетону“ (Shand, 1928). Тридесет година касније, са легатом међуратног модерног покрета и са почетком реализације модерне урбане структуре и архитектуре Новог Београда, тај континуални ентузијазам и бескомпромисност утицали су да Београд постане један од значајних европских центара модерне архитектуре и урбанизма. Директни контакт и дијалог са међународним актерима није се, међутим, ни тада успоставио. Када је августа 1956. године у Дубровнику, на пример, одржан ЦИАМ X, на конгресу је учествовало око 250 чланова из петнаест земаља, али не и југословенски архитекти. Присуство југословенске-групе-у-оснивању је било сведено на минимум и то само у статусу посматрача, који су били додатно обесхрабрени упозорењем организатора да чланови треба да раде у миру и да, стога, локални актери не учествују у дискусијама. Један од посматрача, београдски архитект Оливер Минић, сведочи о разочарењу због неоствареног сусрета са Ле Корбизјеом, који није ни дошао на конгрес, и о мучној атмосфери састанака на којима није било „ни пола дана слободно, ни времена за купање у мору“, ни „никаквих излета, обилазака интересантних грађевина, старих или модерних, чак ни једне заједничке вечере“ (Минић, 1965: 84). Уздржаност и неактивност југословенских архитеката на конгресу, као последица наметнуте изолације, спречила је остваривање дубљих контаката са актерима међународне сцене и утицала на њихово повлачење и несигурност у односу на оштре теоријске расправе и истраживање критичких праваца модернизма који су били у средишту дикусија на конгресу. Елитни и ексклузиви ЦИАМ је у Дубровнику одбио сваку сарадњу са југословенским архитектима и урбанистима, а чланови су били потпуно незаинтересовани за, тада, изузетно активну продукцију модернизма у Југославији, за коју би се могло тврдити да је у европском контексту била готово без преседана. Једини вид комуникације, макако посредан, био је, дакле, могућ само кроз државне програме међународне културне размене, које су имале

и дубљи политички смисао у контексту хладноратовске поларизације да, како, у већ наведеном цитату, еуфемистички каже д'Арнонкур, кују разумевање међу народима света.

Рецепција изложби Ле Корбизјеа и савремене архитектуре у САД је у пракси београдских архитеката резултирала различитим учинцима. С једне стране, присутно је епигонство против којег се упорно бори Никола Добровић. Он поводом, на Ле Корбизјеовој изложби екстензивно приказаног, „сунчаног браника" (*brise-soleil*), на пример, пише: „Док се расађивање здравог западноевропског семена врши успешно на свим географским ширинама земљине лопте, … готови плодови савремене архитектуре кријумчаре се у друге земље илегалном мрежом епигона и срозавају њихову вредност. Брисолеји на Теразијама постављени са мало обзира на стране света, шарени футбалски дресови превучени преко прочеља зграда – грубост у „fair-play„-у – значе „faul„ у савременом урбанистичком такмичењу."(Добровић, 1963: 22). Са друге стране ове изложбе су биле потврда да упркос континуалној одсечености од главних токова средина успоставља високе стандарде савремене архитектонске и урбанистичке делатности, који су релевантни у међународном контексту. У време када је у Београду 1952. године одржана Ле Корбизјеова изложба, Нови Београд је већ био конципиран као модерни град, а његово планирање је још од 1947. године засновано на савременим урбанистичким теоријама и принципима, укључујући и оне које су биле разрађиване у оквиру ЦИАМ-а. Издавање превода Ле Корбизјеове *Атинске повеље*, 1965. године, поклапало се са већ увелико започетом реализацијом модерних стамбених блокова у Новом Београду. О универзалном утицају ове публикације на урбанистичку праксу, Добровић пише у уводној „речи о књизи", наводећи паралелно светске и југословенске примере реализације нових градова: „Уосталом, што је данас вештина уређења простора у толикој мери подмакла, заслуга је Атинске повеље, као и других радних одлука ЦИАМ-а. Градови: Бразилија (Brasília), Чандигар (Chandigarh), Нови Београд, Велење, универзитетски градови у Багдаду, Мексику, Кини, итд. као и реконструкција оноликог броја опустошених места то речито потврђују. „ (Добровић, 1965: 10). Ако ови примери упркос недостатку директних контакта то заиста речито потврђују, намеће се питање како су се, заправо, успоставиле те тачке преклапања и тачке еманципације које су послератни југословенски модернизам у архитектури и урбанизму учиниле актуелним и релевантним?

Када Мате Бајлон (Baylon), познати сарајевски модерниста међуратног периода, 1946. године каже „ми не почињемо са радом изнова – ми настављамо са радом", он успоставља корелацију између две епохе модернизма, односно између рада архитеката модерног покрета пре

Другог светског рата и рада истих тих архитеката у новим условима после рата (Баулон, 1946: 5). Бајлон, међутим, не подразумева и успостављање континуитета, јер у наставку текста јасно експлицира да се принципи модерног покрета могу остварити једино кроз темељну промену социо-политичких услова, као што то и јесте био случај у послератној Југославији. У складу са таквом позицијом и струке и политике, једна од основних поставки првог послератног Генералног урбанистичког плана Београда из 1950. године, била је и „примена савремених урбанистичких теорија и пракси које су прихватљиве, односно примењиве у датим природним и друштвеним условима“ (Сомборски, 1951: 6-7). Теза да начела *Атинске повеље* и ЦИАМ-а могу бити примењена у потпуном значењу тек у условима социјализма, објашњава на који начин су југословенски архитекти и урбанисти постављали сопствени „трећи пут“ кроз покушај разрешења двоструке негације истовременог одбацивања и функционализма западноевропског модела и формализма совјетског модела социјалистичког реализма.

На подлози прихваћених урбанистичких доктрина ЦИАМ-а и *Атинске повеље*, у Новом Београду, али и Београду уопште, успоставља се, додатно, и један други и шири архитектонски дијалог. Током 1960-их година реализовани су објекти који јасно реферирају управо на америчке примере Интернационалног стила који су приказани на изложби савремене архитектуре у САД, 1956. године. Зграда Друштвено-политичких организација у Новом Београду (Михајло Јанковић, Душан Миленковић и Мирјана Маријановић) и небодери „Јадран„ (Добрила Лалковић), Југословенски грађевински центар (Славко Löwy; Димитрије Маринковић), Дом омладине (Драгољуб Филиповић и Зоран Тасић) и „Политика„ (Угљеша Богуновић и Слободан Јањић) у историјском центру Београда, недвосмислено су успостављали дијалог са новим, послератним Интернационалним стилом. Али, у условима неразвијене грађевинске индустрије, код већине ових објеката изведена су парадоксална техничка решења фасадног система зида-завесе, управо оног елемента развијене грађевинске индустрије који је карактеристичан за америчке примере. У недостатку технологија, техника и материјала за индустријску производњу рационалног фасадног система зида-завесе, примењивани су економски неоправдани и технички субоптималани, занатски изведени системи који имитирају изглед индустијски произведених и који су се на дуги рок показали крајње нерационалним (Трбојевић, 1967: 2-19).

У истом периоду, међутим, београдска архитектура истражује сопствени концепт савремености, односно концепт архитектонског објекта који истовремено обележава своју епоху али и темељно преиспитује усвојене моделе и каноне те епохе. Објект Музеја савремене уметности (Иван Антић и Иванка Распоповић), стамбени објекти у блоку 21 у Новом

Београду (Леонид Ленарчич, Михајло Чанак, Иван Петровић и Милосав Митић), зграда са галеријом у Париској улици (Мирко Јовановић) и други значајни објекти, представљају најбоље примере еманциповане и самосвојне интерпретације савремене архитектуре, која проширује поље дијалога и даје му нови садржај. Објект Музеја савремене уметности је у том смислу посебно значајан јер је њиме антиципирано темељно преиспитивање и редефиниција основног духа и карактера архитектонске модерности, управо из позиције основног модернистичког дискурса. Поврх тога, унутрашњи простор Музеја испитује и саму природу искуства јавног простора, када његов јединствени унутрашњи простор видимо као место социјалне интеракције. Доследно спроведен принцип „текућег„ простора и нехијерархијска организација једнаковредних изложбених простора и консеквентно одсуство било каквог просторног командујућег ауторитета, сваком појединцу/посетиоцу даје могућност да, као и сви други, слободно „поседује“ јавни простор објекта, другим речима, власник зграде није нико други до субјект, корисник. Јасном ауторском концепцијом, заснованошћу на атемпоралним законима пропорције и сложеношћу решења унутрашње организације простора, архитектура Музеја потврђује дефинитивни отклон од дилеме модернизам *версус* реализам послератног периода. Значај концепције Музеја савремене уметности и јесте у томе да је њоме направљен корак ка спознаји општих законитости савременог архитектонског дела, ван детерминати одређеног правца или стила.

Ако је циљ овог рада, како уредници зборника са радним насловом „Београд – Париз: узор, идентитет и разлика„ кажу у позиву ауторима текстова, наиме, „да проблематизује најважније аспекте вишеструког идентитета српске уметности Модерне XX века ... њихово порекло и померања, модификације кроз које су оригинални модели у процесима рецепције и међусобним интеракцијама пролазили“, онда се уместо закључка намеће и питање на који начин је београдска архитектура у „актуелним уметничким искуствима налазила узоре и премештајући их, производила нова значења, нов квалитет, сопствени идентитет“.[11]

У контексту социо-политичких и културних услова периода 1950-1960-их година, о којем говорим у овом раду, модерна архитектура настаје у процепу између две доминатне идеологије послератног периода, модернистичке, односно ЦИАМ-ове и Ле Корбизјеове урбанистичке догме, комбиноване са утицајима актуелне међународне архитектонске продукције периода (укључујући и ону Интернационалног стила), и политичке, марксистичке у контексту владајућег социјалистичког

11 Концепт зборника текстова под радним називом: „Београд – Париз: узор, идентитет и разлика“, послат ауторки овог рада електронском поштом у мају 2006. године.

система. Настајући у сталној тензији која је постојала између две догме, модерни Београд представља исходиште теорије и праксе које су у исто време и стратешки условљене, али и својом дисциплинарном аутономношћу супротстављене догмама. Алтернативно читање овог процеса јесте да је управо неразрешени сукоб две догме, односно немогућност једне или друге да постане хомогена и хегемона, ослободио београдску модерну архитектуру од тога да постане директан производ идеологије, било урбанистичке, архитектонске, или политичке. Тај помак архитектуре и урбанизма од ортодоксних форми исказивања идеологије модернизма или политичке идеологије социјализма/комунизма, јесте потврда да се овде не говори о симплификованом присвајању туђег, већ о јединственој интерпретацији која је суштински различита од две доминантне универзалистичке парадигме периода, наиме, од парадигме Интернационалног стила и од парадигме социјалистичког реализма, а коју можемо назвати савремена архитектура Београда.

ЛИТЕРАТУРА

Baylon, M. (1946). *Ми не почињемо рад изнова – ми настављамо са радом*, Техника (Београд), бр. 1.

Cahill, Holger (1956). *Америчко сликарство и пластична уметност у XX веку*, Савремена уметност у САД. Из збирки Museum of Modern Art New York. Каталог изложбе. Београд.

Colomina, Beatriz (1996). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Добровић, Никола (1953). *Le Corbusier*, Техника (Београд), бр. 2.

Добровић, Никола (1963). *Савремена архитектура 3: следбеници*. Београд: Грађевинска књига.

Добровић, Никола (1965). *реч о књизи* у: Le Corbusier, *Атинска повеља* (1943). Превод Данило Удовички. Београд: Клуб младих архитеката.

Drexler, Arthur (1956). *Архитектура*, Савремена уметност у САД Из збирки Museum of Modern Art New York. Каталог изложбе. Београд.

D'Harnoncourt, René (1956). *Увод*, Савремена уметност у САД. Из збирки Museum of Modern Art New York. Каталог изложбе. Београд.

Hitchcock, Henry-Russell (1956). *Архитектура: Увод*, Савремена уметност у САД. Из збирки Museum of Modern Art New York. Каталог изложбе. Београд.

Хичкок-Џонсон (недатирана публикација). *Интернационални стил* (1932). Превела Ивана Трбојевић. Београд: Грађевинска књига.

Le Corbusier: изложба (1952). Каталог изложбе. Београд: Савез друштава архитеката Југославије.

Ле Корбизје (1977). *Ка правој архитектури* (1923). Превео Радивоје Николајевић. Београд: Грађевинска књига.

Крунић, Јован (1953). *Le Corbusier – савремени архитект*, Техника (Београд), бр. 2 (Извод из предавања одржаног 9. јануара 1953. на Коларчевом народном универзитету)

Минић, Оливер (1962). *Richard Neutra у Београду*, Архитектура урбанизам (Београд), бр. 17.

Минић, Оливер (1965). *Последњи ЦИАМ 1956. године у Дубровнику: неостварени сусрет са Ле Корбизјеом*, Архитектура урбанизам (Београд), бр. 35-36.

Равникар, Едвард (1965). *Le Corbusier (1887-1965)*, Архитектура урбанизам (Београд), бр. 35-36.

Shand, P. Morton (1928). *A Note on the New Belgrade*, Architects' Journal (London), 11 April.

Сомборски, Милош (1951). *Проблеми урбанистичког планирања Београда*, Архитектура (Загреб), бр. 1-4.

Таут, Макс (1931). *Савремена архитектура*, превод Станислав Винавер, Српски књижевни гласник (Београд), књ. 34.

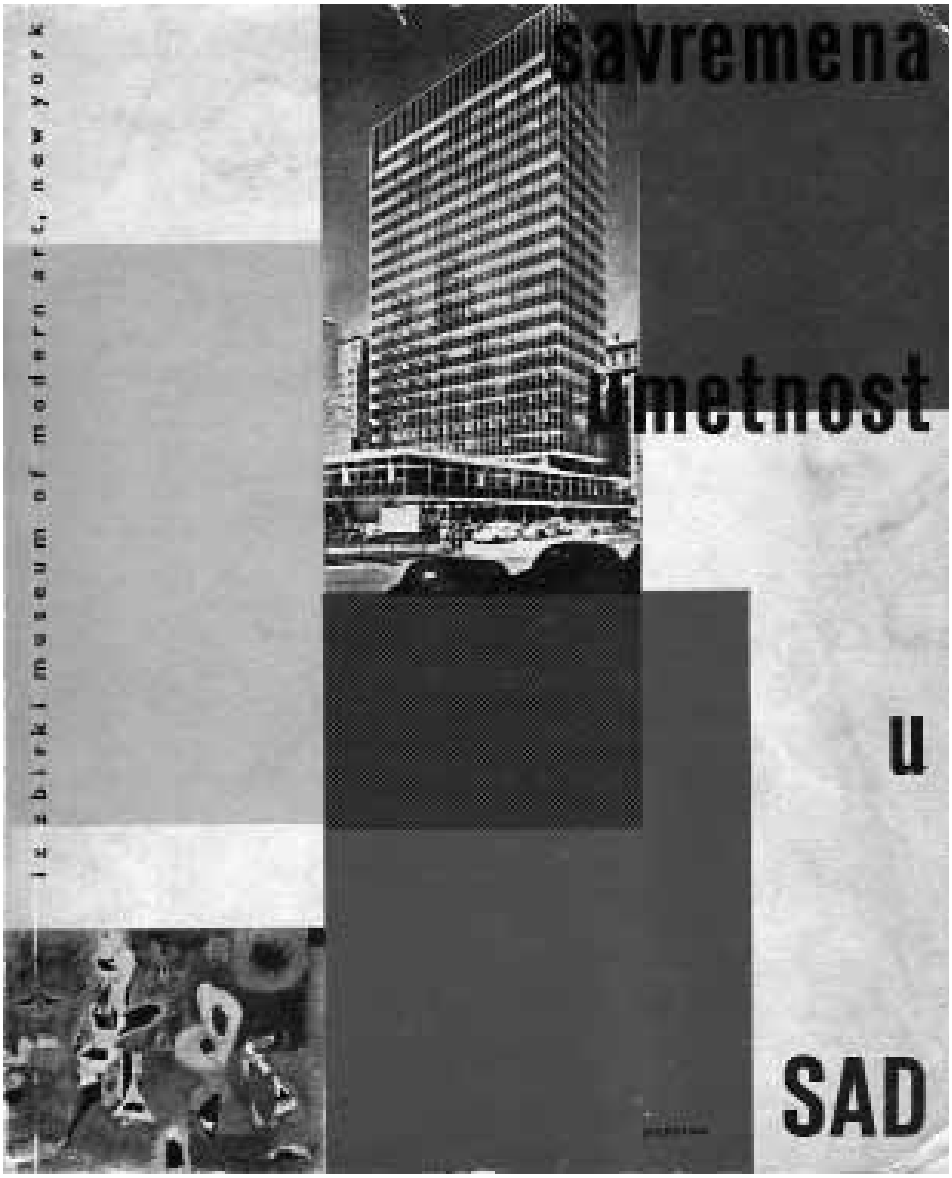
Трбојевић, Ранко (1967). *Зид завеса и његова примена у Београду*, Архитектура урбанизам (Београд), бр. 44.

LJiljana BLAGOJEVIĆ

PARIS – BELGRADE *via* NEW YORK. THE TALE OF TWO ARCHITECTURE EXHIBITIONS

SUMMARY

This paper investigates two international exhibitions of architecture held in Belgrade in 1950s, namely, the comprehensive presentation of Le Corbusier's works, and the exhibition titled „The Contemporary Art in the USA: From the Collection of the Museum of Modern Art, New York". In addition to exploring the contents and concepts of these two significant international exhibitions, the paper discusses the effects and consequences that they had in the Belgrade architectural culture of the period. More to the point, the aim of the paper is to analyze comparatively the conditions of modernism in Belgrade architecture as related to the wider international context. Particular focus of the analysis is on the relationship of local modern architects to influences and exchange with the Parisian architecture scene, and its change towards appropriation of the International Style, which was promoted in the American exhibition.

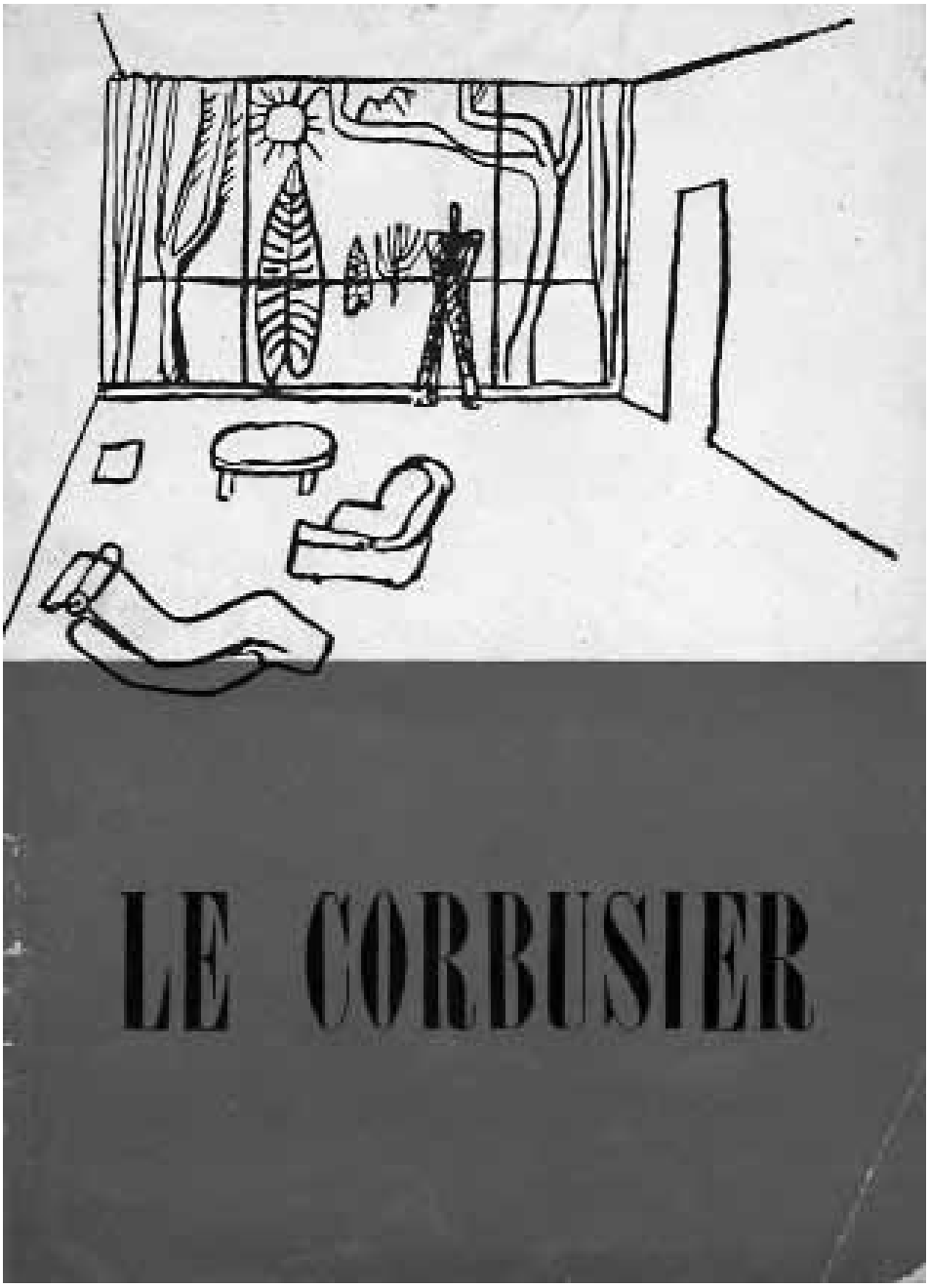


Сл. 1 Каталог изложбе Савремена уметност у САД у Београду, 1956.

Pict. 1 Catalogue of the Exhibition of Contemporary Art in the U.S.A. in Belgrade, 1956

Сл. 2 Галерија фресака, фотографија Т. Дабац, објављена у часпису *Југославија* (бр. 13, 1957)

Pict. 2 Fresco Gallery, photograph by T. Dabac, published in the *Yugoslavia* magazine (No. 13, 1957)



Сл. 3 Каталог изложбе Ле Корбизјеа у Београду, 1952.

Pict. 3 Catalogue of the Le Corbusier Exhibition in Belgrade, 1952

стручни чланак – стручни рад

УДК 75(=133.1)(497.1)"196/197"
ИД 176399372

Јеша ДЕНЕГРИ

ПРИЛОЗИ О НАСТУПИМА САВРЕМЕНЕ ФРАНЦУСКЕ УМЕТНОСТИ НА „ЈУГОСЛОВЕНСКОМ УМЕТНИЧКОМ ПРОСТОРУ„ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

МОГУЋНОСТ УВИДА У ДВА ПРИМЕРА ФРАНЦУСКЕ УМЕТНИЧКЕ КРИТИКЕ ШЕЗДЕСЕТИХ И СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА ПРОШЛОГ ВЕКА

Сажетак: Рад се састоји од два самостална прилога које обједињује указивање на примере рецепције савремене француске критике и уметности у некадашњем „југословенском уметничком простору“. У првом, на основу текстова објављених у каталогу изложбе *Француско сликарство 1960-1985*, одржане у Музеју савремене уметности у Београду 1985. разматрају се теоријске идеје и критичке позиције Пјера Рестанија о „новом реализму“ и Марселина Плејнеа о сликарству групе Подлога/Површина (*Supports/Surfaces*). У другом делу изнети су подаци о чак седам наступа (самосталних изложби и инсталација in situ) концептуалног уметника Данијела Бурена (у Загребу, Београду, Словењградецу, Сарајеву и Панчеву) између 1971-2004. године.

Кључне речи: савремена француска уметност, критика (Пјер Рестани, Марселин Плејне), нови реализам, сликарство „подлоге/површине“, група Supports/Surfaces, Данијел Бурен, инсталације in situ.

У другој половини XX века приређене су у Београду бројне изложбе модерне и савремене француске уметности, међу којима је за наше тадашње политичке и културне прилике од посебног значаја прва у овом низу одржана 1952, коју је припремилаАњез Амбер (Agnes Humber), а представљала је детаљну презентацију ове велике европске културне средине у околностима обнове домаћег уметничког живота и успостављања веза са иностранством у раним послератним годинама недуго након напуштања идеологије социјалистичког реализма. Следиле су потом изложбе из 1958. и 1963, обе под ауторством Жана Касуа (Jean Cassou), 1968. са предговором у каталогу Мориса Алмана (Maurice

Allemand), две изложбе Мајског салона 1966. и 1970, изложба француске наивне уметности *Од Русоа до данас* аутора Анатола Јаковског 1970, те дотле најобимнија и најамбициознија *Осамдесет година француског сликарства - Од Бонара до Сулажа* у организацији Мишела Ога (Michel Hoog) 1973. Богате великим именима уметности XX века, често и ремек-делима, ове изложбе у основи ипак панорамског карактера и изразитих плуралистичких стилских ознака, првенствено намењене иностранству, трпеле су од лабилних и неселективних концепцијских особина, одражавајући превасходно репрезентативни уместо изразито стручни карактер тадашње међународне културне размене и одржавајући у нашој домаћој средини већ умногоме поколебани мит о Паризу као наводно јединој водећој метрополи европске и светске модерне уметности. Тек последња у овом низу – изложба *Француско сликарство 1960-1985* у Музеју савремене уметности 1985. – поседовала је теоријску и концепцијску подлогу која је на изоштренији начин, подстицајан за разумевање и разматрање, представила и протумачила спектар актуелних уметничких збивања у Француској у периоду наведеном у називу ове изложбе.

Концепција изложбе *Француско сликарство 1960-1985* ауторско је дело Надин Лени (Nadine Lehni), директорице Музеја модерне уметности у Стразбуру која је из више државних и приватних колекција компоновала њен састав подељен по следећим областима: *Нови реализам* (Арман, Сезар, Рејмон Енс, Ив Клајн, Жан Тингели, Мимо Ротела) /Arman, César, Raymond Hains, Yves Klein, Jean Tinguely, Mimmo Rotella/, *Нова фигурација* (Жил Ајо, Едуардо Аројо, Жак Монори, Жерар Титус-Кармел) /Gilles Aillaud, Edouardo Arroyo, Jacques Monory, Gérard Titus-Carmel/, *Поступци формализма* (претходници Симон Антај и Оливије Дебре) /Simon Hantai i Olivier Debré/, представници (Венсан Биуле, Луј Кан, Марк Девад, Пјер Пенсемен, Клод Вијала, Пјер Бураљо, Франсоа Руан) /Vincent Bioulés, Louis Cane, Marc Devade, Pierre Pincemin, Claude Viallat, Pierre Buraglio, François Rouan/, *Актуелна фигурација* (Жан Шарл Бле, Филип Коње, Елен Делпар, Филип Фавије, Франсоа Мартен, Жан Лик Пуавре) /Jean Charles Blais, Phillipe Cognée, Héléne Delpart, Phillipe Favier, François Martin, Jean Luc Poivret/. Садржај каталога ове изложбе, који се састоји од уводних студија Пјера Рестанија (Pierre Restany) *Нови реализам* и Жан Марка Поансоа (Jean Marc Poinsot) *Сликарство и теорија у Француској*, бројних изјава уметника излагача и написа о њиховом раду, нуди могућности увида у потенцијалне рецепције идеја двеју критичких стратегија битних за француску уметничку ситуацију од почетка шездесетих до средине осамдесетих година прошлог века, управо овом изложбом и њеним каталогом по први пут представљених овдашњој домаћој уметничкој јавности. „Уместо да покажемо – образлаже Надин Лени концепцију ове изложбе – мало од свега онога што се сликало у Француској, или

да детаљно илуструјемо једну тенденцију и један покрет радије смо се одлучили да подсетивши на два јака нагласка авангарде (Нови реализам и групу Подлога-Површина /*Supports-Surfaces*/) изаберемо уметнике појединачно... Није нам, дакле, било до тога да информишемо, колико да пружимо прилику за прави естетски шок пред делима... Као што је Нови реализам важан за крај педесетих година, тако је група *Supports-Surfaces* битна значајка француске уметности у последњих двадесетпет година, јер она категорички прекида са владајућом естетиком".

Рестанијев текст, осим што је документарни приказ појаве новог реализма, садржи низ историографских увида и критичких идеја вредних за укупно поимање уметности при рецепцији тих увида и идеја. Тако он указује на податак и сугерише закључак по којему је почетак шездесетих, прошлог века, конкретно 1960. година, прекретница у укупној проблематици савремене уметности. Тада је, наиме, окончана прва цела послератна деценија (педесете) протекла у доминантном знаку енформела у Европи и апстрактног експресионизма у Сједињеним америчким државама, а убрзо потом започиње епоха експанзије новог типа предметне уметности с пореклом у социјалном, економском и политичком контексту савременог западног масовног и потрошачког друштва означена феноменима нео-даде, поп-арта и новог реализма. Ова промена ситуације на тадашњој европској и америчкој сцени знатно је дубља и далекосежнија од смене самих изражајних језика и оперативних тенденција. Посреди је, заправо, замена фундаменталних културолошких »парадигми« која се између осталог огледа у промени полазних мотивација, начина социјалне интеграције, психологије, те у крајњој консеквенци и етике понашања савременог уметника: од изолованог и усамљеног појединца какав јесте преовлађујући духовни профил уметника у енформелу и апстрактном експресионизму у лик особе која без суздржавања активно учествује у бесконачном спектаклу савременог масовног друштва и света материјалних добара. Такав у ствари јесте преовлађујући менталитет уметника у нео-дади, поп-арту и новом реализму.

У овим уметничким покретима – указује Рестани – садржана је измењена свест о појму природе и о поимању стварности у савременом свету. Наиме, природа и стварност за нове реалисте јесу урбана, техничка, технолошка, индустријска, једном речју артифицијелна околина живљења, њихови оперативни поступци – међу којима су посебно карактеристични цепање плаката на зидовима и тарабама великих градова, компресије каросерија ислужених аутомобила на отпадима („гробљима") расходованих возила, акумулације истрошених фабрички произведених предмета и др. – све су то *par exellence* захвати уметника рођених, формираних и делујућих у модерним западним метрополама. Уметност од почетка шездесетих даље, захваљујући умногоме управо новим

реалистима, јесте уметност која указује и признаје да се појам пејсажа као уметничког жанра дефинитивно пренео са уметникове дистанциране опсервације животне околине и њене представе у сликарству на поступке који произлазе из уметникових активних интервенција унутар саме животне средине. А сходно томе нормална природна средина јесте за савременог уметника архитектонска и урбанистичка околина савременог велеграда коју такав уметник не одбија, у којој се не осећа отуђеним и спрам ње одбојним, као што је то неретко био уметник у епохи ране модерне тражећи окриље у недирнутој природи, него је штавише са том новонасталом околином потпуно срођен и срастао. Јер другачије напросто не може да буде уколико уметник жели да се без икаквих ограда и ограничења суочи са свакодневном стварношћу сопственог постојања.

Из таквог поимања природе и стварности у новом реализму произлазе и промене историјских перспектива у валоризацијама и ревалоризацијама пионирских доприноса припадника претходних уметничких генерација. Тако се темељ нове уметничке оперативности од сада налази у стратегији *ready-madea* Марсела Дишана (Marcel Duchamp), управо из разраде те стратегије проистичу одреда, сви поступци већине нових реалиста чије начине изражавања Рестани назива „гестовима присвајања", што подразумева да „обичан предмет постаје скулптура зато јер уметник преузима поетску одговорност за свој избор". У складу с тиме, уметник новог реализма није творац пластичких облика у дисциплинама сликарства и вајарства него је сакупљач и прерађивач конкретних готових и нађених предмета, чиме његова креативна обавеза нипошто није умањена него је само измењена, и као таква пренета на платно битно другачијих задатака и поступака. Од времена нео-даде, поп-арта и новог реализма и пре свега захваљујући овим покретима Дишан постаје велики претеча, пророк и предак нове уметности, аутор са којим Рестани у књизи *L'autre face de l'Art,* Париз 1979, започиње своју алтернативну генезу уметности XX века смењујући на истуреним проблемским позицијама раније историјске узоре као што су то, на пример, за фигуративно сликарство били Пикасо, Де Кирико и Шагал, (Picasso, De Chirico, Chagall) за апстрактно сликарство Кандински и Мондријан (Kandinsky, Mondrian).

Текст Жан Марка Поансоа *Сликарство и теорија у Француској* у каталогу изложбе *Француско сликарство 1960-1985* садржи поглавље *Улога Марселина Плејнеа* у којем писац тог текста разматра утицај поменутог критичара на париску уметничку ситуацију крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века. Сажети увид у Плејнеова (Marcelin Pleynet) критичка становишта било је код нас могуће стећи захваљујући свесци *Огледи о савременој уметности* објављеној поводом

његовог београдског боравка у току одржавања наведене изложбе у Музеју савремене уметности 1980. у том избору Плејнеових текстова за његову критичку методологију посебно је карактеристичан спис *Сликарство и структурализам*, писан 1968, потом објављен у књизи *L'enseigument de la peinture*, Париз 1971. Духовни амбијент из којег Плејне произлази јесте елитни париски интелектуални круг око часописа *Tel Quel, Peinture – Cahiers théorique* и *Art Press*, те отуда порекло његових критичких идеја ваља тражити управо у том кругу за који је својствено, парафразирајући познату Бартову (Roland Barthes) девизу „задовољство у тексту„ (*Le plaisir du texte*), такође и самом Плејнеу примерено „задовољство у теорији".

Али упркос том првенству теорије у његовом писању, уједно песник и есејист уместо оперативног „критичара на делу" удруженог са блиским уметничким круговима и галеријским институцијама, Плејне је ипак био писац од знатног утицаја на конкретна збивања у уметничком животу сопствене средине. „Заправо је – тврди Поансо у тексту *Сликарство и теорија у Француској* – један напис Марселина Плејнеа о америчком сликарству поводом изложбе *Уметност стварної* у Паризу крајем 1968. дао основне теоријске одреднице целокупном сликарству од Бурена до групе *Support-Surface*. Полазећи од дистинкције стварни предмет – спознајни предмет, на коју указује Алтисер (Louis Althusser) код Маркса (Karl Marx), Плејне је доводи у везу са инсистирањем Американаца, на *стварности* дела. Он пише: „као спознајни предмет сликарство, то је јасно, не нуди ништа што није спремно узети натраг, избрисати; оно више не предлаже слике или скулптуре него један тип активности, један рад који ће се увек препознати само у производном, дијалектичком поступку".

На позадини Poinsotove интерпретације Плејнеовог случаја при заснивању критичких поступака и сликарске продукције на париској интелектуалној и уметничкој сцени (управо у поглављу *Улоґа Марселина Плејнеа* у поменутом тексту *Сликарство и теорија у Француској)*, распознају се, барем крајње далеки, одјеци духовне атмосфере која генерише нове приступе како у критици тако и уметности, дакле у спрези теорија/пракса, у време и у средини Плејнеовог критичког деловања. Један од утицајних кругова тадашње париске културне средине јесте интелектуални амбијент око ревије *Tel Quel* у којој је и Плејне био члан редакције (главни уредник је Солерс /Philippe Sollers/), сарадници између осталих Барт, Дерида, Фуко, Кристева (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michael Foucault, Julia Kristeva), други је пак уметнички амбијент група *Support-Surface*, у тесној вези са чијом активношћу стоји и Плејнеово критичко писање. У основи Плејнеових расправа налазе се предлози новог читања доприноса великих пионира француске историјске модерне као што су Сезан (Paul Cézanne) и Матис (Henri Matisse), потом тежња за увођењем тековина америчких послератних покрета апстрактног

експресионизма и сликарства бојеног поља у спрам њих дотле крајње неповерљиви владајући париски свет уметности. Посреди је, у целини, изузетно интересантна, узбудљива, у многочему контроверзна ситуација уметничких, идеолошких и политичких превирања и престројавања у интелектуалној средини Париза, од почетка шездесетих (са централним датумом управо у 1968) до почетка седамдесетих година прошлог века у контексту идеја структурализма и постструктурализма у филозофији и књижевној/уметничкој теорији и критици. Плејне је био један од актера свих тих збивања, те стога из његовог поимања критике и уметности разабиру се трагови целе те узавреле и некада ужарене, данас историјске друштвене и духовне климе.

Оба овде сасвим укратко размотрена модела критичког поимања и писања која је било могуће разабрати из садржаја каталога изложбе *Француско сликарство 1960-1983* – Рестанијевог изворно у тексту о новом реализму и Плејнеовог посредно у интерпретацији Поансоа о сликарству седамдесетих у Француској са посебним тежиштем на групи *Support-Surface* – чине се примерима погодним за разумевање начина мишљења о својствима два карактеристична поглавља француске и шире европске уметности епохе одмаклог модернизма, као и о понашању критике у склопу и у складу са феноменима којима се оба критичка модела баве. Ови примери могли би додатно да буду од интереса и за ону домаћу уметничку јавност која је гајила везе са савременом уметничком сценом Париза или је барем ка томе тежила, ипак често не поседујући довољно детаљних, правовремених и селективних увида у неке од најрадикалнијих и проблемски најзначајнијих уметничких феномена и процеса у Паризу шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Стога одабрани модели критичког писања и понашања заврећују не само да буду предметом пуке информације него можда и предметом једне дубље рецепције корисне заснивању интерпретативних поступака и валоризацијских критеријума, а то у крајњој консеквенци значи и заснивању овдашњих спознаја о кључним проблемима и процесима у глобалној уметничкој ситуацији историјског раздобља у којима су се ти проблеми и процеси одвијали.

ПОДАЦИ О НАСТУПИМА ДАНИЕЛА БУРЕНА У „ЈУГОСЛОВЕНСКОМ УМЕТНИЧКОМ ПРОСТОРУ„

Није, наравно, овом приликом могуће, нити је потребно, детаљније расправљати о уметности Даниела Бурена (Daniel Buren), можда је довољно само представити начин његовог рада, од почетка 1967. у саставу групе B.M.P.T. Бурен-Мосе-Пармантије-Торони (Buren-Mosset-Parmentier-Toroni) на Салону младог сликарства у Паризу до данас, када је он без обзира на све контроверзе у вредносним и историјско-уметничким судовима од многих виђен и препознат као највише котирани савремени француски уметник у међународном свету уметности. Како је то било могуће постићи и постати бавећи се врло софистицираном и ексклузивном врстом уметности какву је током више од три деценије Бурен проводио у дело, једна је веома узбудљива прича испреплетена његовим бројним маркантним наступима на светској уметничкој позорници, али и повременим скандалима који су можда више него у случају било којег другог уметника знали да усталасају привидно мирни но у основи све само не бесконфликтни свет угледних уметничких институција. Позната је, наиме, афера око насилног склањања Буреновог рада са Шесте међународне изложбе у Музеју Гугенхајм у Њујорку фебруара 1971. А да је Бурен заиста успевао да испровоцира тај свет може изгледати чудно када се има у виду рекло би се сасвим неутрални визуелни облик његовог карактеристичног типа рада којега он дуго није мењао, за узврат непрестано мењајући врло брижљиво одабране контексте, места и услове излагања. Како је, дуго времена без промене, визуелни образац Буреновог рада изгледао описао је он сам следећом тврдњом: „Рад су папири изрезани у вертикалне траке, наизменично беле и обојене, које се лепе на вертикалне плохе у ентеријеру или екстеријеру: по зидовима, оградама, излозима... Или је платно, подлога са вертикалним белим обојеним пругама ширине 8,7 цм свака, с тим што су две пруге са сваког краја исликане белом бојом„. Иако је, дакле, овај описани образац остао у принципу константан, производио је увек другачији учинак контекстуализације, што је Бурену остављало могућност преиспитивања функционисања система уметности (музејских, галеријских и изложбених институција, као и јавних *in situ* архитектонских локација). Ефекти ове излагачке стратегије коју је он сам сматрао потпуно свесним идеолошким и политичким активизмом били су, или је требало да буду, провокативни, субверзивни, дакле негативно постављени у односу на доминантни уметнички систем западног друштва унутар којега је, мада знајући какав је, Бурен пристајао да делује као уметник који је потпуно одбацио сваки романтични идеализам да би постао уметник-практичар у исти мах и теоретичар сопствене уметности („Теорија је специфична

форма праксе", рећи ће Бурен позивајући се на Луја Алтисерија. За Бурена, дакле, писање о (сопственој) уметности јесте својеврсно идеолошко оружје, сматра Ото Ан (Otto Hahn) и додаје: „Као што је Дибифе (Jean Dubuffet) оспорио културу, Бурен је оспорио уметност" (*Art Press*, 12, Париз, јул-август 1974). Да ли је у овом оспоравању Бурен заиста успео да ефикасно денунцира затечени владајући уметнички систем или се пак у тај систем ипак на крају сасвим уклопио, да ли је још увек демистификатор уметничких (и осталих) вредности савременог грађанског друштва као што је био у младости и дуго после тога или се пак свему томе прилагодио у складу са репутацијом која му је стално расла у међународним и домаћим уметничким круговима, нека оцена о томе остане изван обавезе закључка овог кратког осврта.

Бурен је био релативно чести учесник разних приредби на некадашњем «југословенском уметничком простору», што произлази отуда да је био лични познаник особа које су га позивале на учешћа у тим приредбама. Та учешћа потврђују да су Буренова уметност и његове идеје биле добро познате, прихваћене и подржаване у том простору, а за узврат приликом ових наступа Бурен је у више наврата радо боравио у разним срединама претходне Југославије. Намера је овог текста да се према непотпуној документацији прикупе на једном месту и према личном сећању изнесу неки основни подаци о Буреновим досадашњим *ex*-југословенским наступима, остајући на кратким описима и не упуштајући се у критичку интерпретацију могућих значења тих Буренових радова и наступа.

1) *At the moment*, Загреб, Хаустор зграде у Франкопанској 2а, 23. април 1971. између 17-20 сати, *In another moment*, Београд, Галерија Студентског културног центра, септембар-октобар 1971.

Обе изложбе (тачније једна иста под два различита назива) организовали су Брацо и Нена Димитријевић с радовима што су их прибавили од низа водећих концептуалних уметника које су лично упознали на својим путовањима и боравцима у иностранству или са којима су се дописивали у циљу организације ових изложби. Међу учесницима су били: Анселмо, Бери, Бојс, Браун, Бурен Бургин, Дибец, Фланаган, Хјублер, Кирили, Кунелис, Ламелас, Латам, Левит, Винер, Вилсон (Anselmo, Barry, Beuys, Brouwn, Buren, Burgin, Dibbets, Flanagan, Huebler, Kirili, Kounellis, Lamelas, Latham, LeWitt, Weiner, Wilson), као и домаћи учесници Трбуљак и чланови група ОХО и Кôд. Буренов рад састојао се од једне фотографије објављене у каталогу београдске изложбе и текста који одштампан на њеној полеђини гласи: „Фотографија са претходне стране, коју је изабрао Чепо Калеб, је исто толико удаљена од рада Данијела Бурена као и фотографија Буреновог рада".

2) *Уметничке приредбе у склопу VI Битефа*, Београд, септембар 1972.

На позив Биљане Томић која је конципирала и организовала уметничке приредбе у склопу VI Битефа Бурен је боравио у Београду, представио је сопствени рад и одржао више сусрета са младим домаћим уметницима, а његов београдски наступ састојао се у следећем: на позорници биоскопске сале у Дому омладине у трајању од неколико сати изложио је платно са његовим карактеристичним двобојним пругама, пропраћен следећим текстом: „Манифестација: у питању је посматрање једног платна (420х 420цм) које је купљено овако какво га видите, са уздужним црвеним и белим штрафтама (свака широка 8,7 цм), чије су две крајње беле штрафте прекривене акрилском белом бојом".

3) *Тенденције 5*, Загреб, јун-јул 1973.

Изложба *Тенденције 5* у организацији Градске галерије савремене умјетности била је подељена у три секције: конструктивна визуелна истраживања, компјутерска визуелна истраживања и концептуална уметност. Бурен је позван на учешће у трећој секцији на предлог Браце и Нене Димитријевић и том приликом извео је следећи рад: на фасади (екстеријеру) излагачког простора *Тенденција 5* (Технички музеј, Загреб) и у унутрашњости тог простора (у ентеријеру) у поставци подсекције *Платно* на пет места налепио је свој карактеристични двобојни рад укупне величине 560 цм дужине и 15 цм висине.

4) *Самостална изложба*, Загреб, Галерија савремене умјетности, 4-21. април 1974.

Као последица наступа на изложби *Тенденције 5* Бурен је позван на самостално излагање у Загребу. Зидове сваке од излагачких просторија Галерије савремене умјетности излепио је од пода до плафона својим карактеристичним двобојним радом, с тиме што је боја у свакој просторији била увек другачија. Уводни текст у каталогу ове изложбе написала је Нена Димитријевић, а у истом каталогу објављени су Буренови текстови *Функција музеја, Чувај се* и *Теорија-пракса-раскид.*

5) *Критичке дијагнозе*, Словењградец, октобар 1975.

У саставу међународне изложбе *Ангажирана фигуралика*, у засебној секцији *Критичне дијагнозе*, селектор Јеша Денегри, учесници су били Брацо Димитријевић, Зоран Поповић, Раша Тодосијевић, Горан Трбуљак и Данијел Бурен који је у дане отварања ове изложбе боравио у Словењградецу и у простору испред зграде Уметносног павиљона поставио своју инсталацију од уметниковог карактеристичног двобојног платна. У каталогу изложбе, као интегрални део овог рада, објављен је Буренов текст из часописа *Studio international*, Лондон, септембар-октобар

1975, а чија поглавља у преводу на словеначки гласе: *Vrzeli v arhitekturi, Mesto* и *Arhitektura kot človaško dejanje*.

6) *Колекција Ars Aevi*, Сарајево, после 2000.

Колекција *Ars Aevi*, у Сарајеву формирана је од више засебних донаторских збирки свака од којих садржи поклоне уметника будућем Музеју савремене уметности у овом граду. Донацију Центра за савремену уметност Луиђи Пећи (Luigi Pecci) у Прату селектирао је Бруно Кора (Bruno Corrà), са радовима следећих уметника: Балкенхол (Balkenhol), Бурен, Кастелани (Castellani), Дибец, Кунелис, Левит, Матиачи (Mattiacci), Опалка (Opalka), Панамаренко (Panamarenko), Пленса (Plensa). Бурен је представљен радом *Плато застава*, 1996, као перманентном инсталацијом у екстеријеру пред будућом зградом музеја (која треба да буде подигнута по пројекту арх. Ренца Пјана (Renzo Piano), а тај рад чини преко стотину уметникових „застава" од његовог карактеристичног двобојног, у овом случају због услова излагања под различитим климатским условима пластифицираног платна, величине 250×130 цм свака, подигнута на носачима високим 5 метара.

7) *Вредности*, 11. Бијенале визуелних уметности, Панчево, 29. мај-10. јул 2004.

Аутори Бијенала Светлана Младенов и Игор Антић позвали су и окупили преко 50 излагача из земље и иностранства различитих генерација, као и језичких и медијских својстава, међу којима је Бурен био најстарији и уметник са највећом међународном репутацијом. Контакт с Буреном успоставио је Антић приликом похађања Института високих студија ликовних уметности у Паризу почетком деведесетих. Бурен је боравио у Панчеву с циљем да прегледа и одлучи се за могуће место излагања. Одабрао је локацију Галерије савремене уметности коју је у целом габариту од 250м² *in situ* адаптирао у засебни сопствени уметнички амбијент, користећи расположиве архитектонске и светлосне потенцијале излагачког простора. После завршетка приредбе сви материјални градивни елементи овог амбијента обавезно су расходовани како не би били постављени ни у којој другој прилици и ни на којем другом месту.

Ješa DENEGRI

SUPPLEMENTS ON THE INTRODUCTION OF CONTEMPORARY FRENCH ART IN THE «ARTISTIC SPACE OF YUGOSLAVIA» IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

POSSIBILITY OF AN INSIGHT INTO TWO EXAMPLES OF FRENCH ART CRITICISM IN THE 1960S AND 1970S / DATA ON THE APPEARANCE OF DANIEL BOURIN IN THE «ARTISTIC SPACE OF YUGOSLAVIA»

SUMMARY

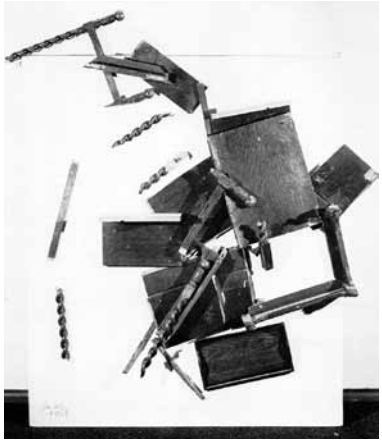
Based on the introductory texts in the catalogue for the exhibition *French Painting 1960-1985,* which was held in the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1985, the author, in the first part of his work, reviews two examples of French artistic criticism in the 1960s and 1970s. The first example is Pierre Restany's text *New Realism*, and the second is a text by Jean Marc Poinsot, *Painting and Theory in France*, which contains a chapter entitled *The Role of Marcelin Pleynet*, dedicated to the ideas and organisational ventures of the said critic and well-known author of the book L' Enseignment de la peinture and a contributor to the magazine *Tel Quel*, *Peinture*.

Cahiers theorique and *Art Press*. Both of these examples, Restany and Pleynet's, can be indicative for the situation that prevailed on the contemporary artistic scene in Serbia because not only do they inform readers about important French phenomena in the world of art, they also point to a paradigmatic way of thinking and writing about some important general issues of art that existed in the second half of the 20th century.

The second part of the text provides data on seven shows (one-man exhibitions, installations *in situ*, participation in group exhibitons) of the French conceptual artist Daniel Bourin at some events in the former «Yugoslav artistic space» between 1971 and 2004 (Zagreb 1971, 1973, 1974, Beograd 1971, 1972, Slovenjgradec 1975, Sarajevo 2000, Pančevo 2004). These events were organized by some artists and art historians who were Bourin's friends, acquaintances and associates. In order to help realize his exhibitions and artistic shows, Bourin visited the venues where they took place, on several occasions. An unusually large number of appearances by the once leading personality on the international artistic stage in the places where these events were being held testifies to the close personal and working relations of some ex-Yugoslav artistic circles with people abroad, who cultivate the same ideloglical and spiritual views.

◀ Сл. 1. Насловна страна каталога изложбе Француско сликарство 1960-1985.
Музеј савремене уметности Београд, 12.4-12.5. 1985.

Pict. 1 Cover page for the catalogue of the exhibition of French painting 1960-1985, Museum of Contemporary Art, Belgrade, April 12th - May 12th, 1985



Сл. 2. Арман, Бес, 1961. ▶
раскомадани сто на паноу, 160×140 цм

Pict. 2 Arman, Rage, 1961
Shattered table on a large board, 160×140 cm

◀ Сл. 3. Сезар, Пресовани мотоцикл на зиду, 1963.
гвожђе и различити материјали, 66×46x26 цм

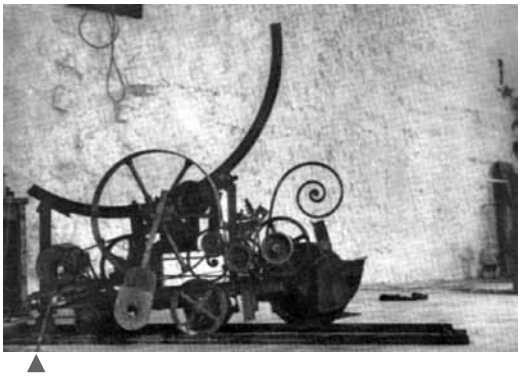
Pict. 3 César, Compressed Motor-cycle on a Wall, 1963.
Iron and different materials, 66×46×26 cm

Сл. 4. Ив Клајн, Портрет-рељеф Марсијала Раиса, 1962. ▶
обојена бронза на златном паноу, 175×96×38 цм

Pict. 4 Yves Klein, Portrait in relief of Martial Raysse, 1962.
Coloured bronze on a golden panel, 175×96×38 cm

◀ Сл. 5. Мимо Ротела, Последњи од свих краљева (Мусолини), 1961. поцепани плакат, 130×97 цм

Pict. 5 Mimmo Rotella, The Last of the All the Kings (Mussolini), 1961
Torn poster, 130×97, 130×97 cm

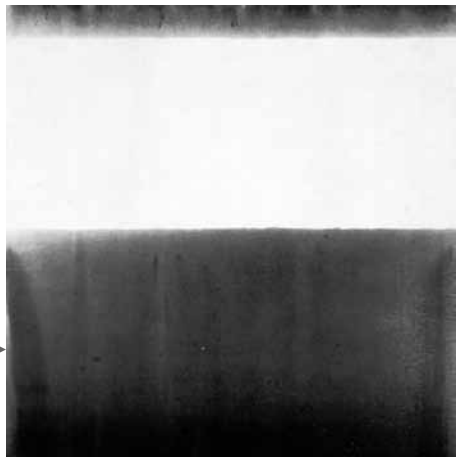


▲ Сл. 6. Жан Тингели, Љуљашка, 1966. покретна скулптура, метал и дрво, 125×70×200 цм

Pict. 6 Jean Tinguely, The Swing, 1966 Mobile sculpture, metal and wood, 125×70×200 cm

◀ Сл. 7. Луј Кан, Луј Кан сликар, 1968. уље на платну, 270×160 цм

Pict. 7 Louis Kahn, Louis Kahn the Painter, 1968, Oils on canvas, 270×160 cm



Сл. 8. Марк Девад, Слика, 1973. уље на платну, 150×150 цм ▶

Pict. 8 Marc Devade, Painting, 1973
Oils on canvas, 150×150 cm

Сл. 9. Клод Вијала, Дно пуфа,
1984. акрил на платну, 137×37 цм

Pict. 9. Claude Viallat, Base of a Pouff, 1984
Acryl on canvas, 137×37 cm

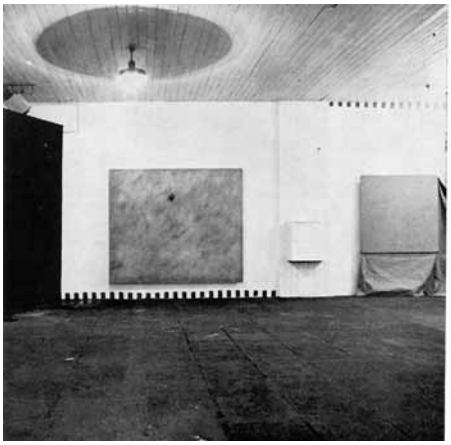
***

1) At the moment, Загреб, Хаустор зграде у Франкопанској 2а, 23. април 1971. између 17-20 сати, In another moment, Београд, Галерија Студентског културног центра, септембар-октобар 1971.

1) At the moment, Zagreb, Hallway in the building at Frankopanska 2a, April 23, 1971. between 5 and 8 p.m., In another moment, Belgrade, Students' Cultural Centre Gallery, September-October 1971.

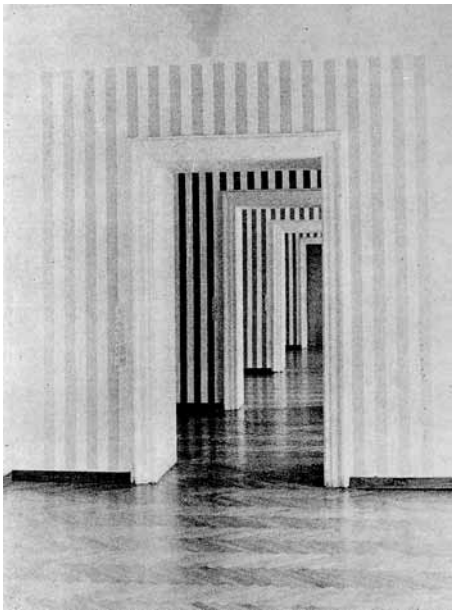
2) Уметничке приредбе у склопу VI Битефа, Београд, септембар 1972.

2) Art shows within the events of the 6th BITEF, Belgrade, September 1972.



3) Тенденције 5, Загреб, јун-јул 1973.

3) Tendencies 5, Zagreb, June-July 1973.

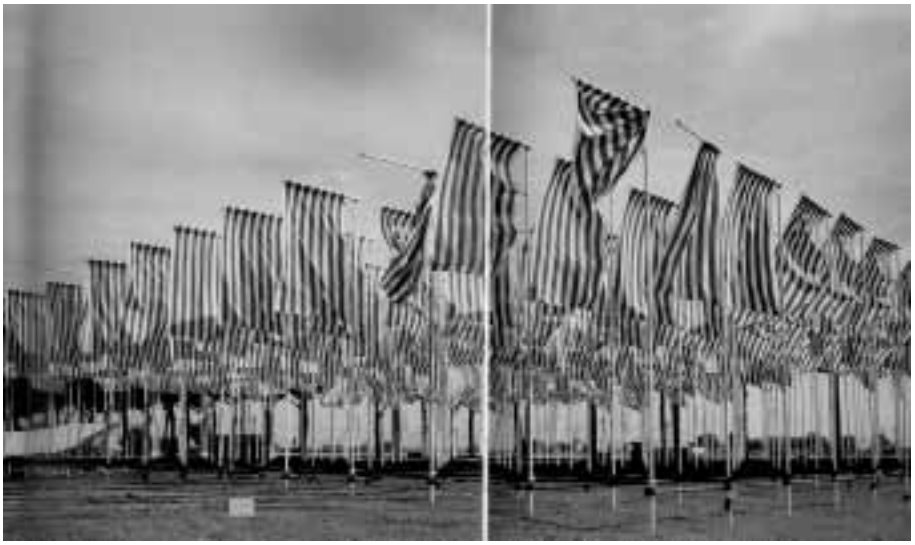


4) Самостална изложба, Загреб, Галерија сувремене умјетности, 4-21. април 1974.

4) Solo Exhibition, Zagreb, Gallery of Contemporary Art, April 4-21, 1974.

5) Критичке дијагнозе, Словењградец, октобар 1975.

5) Critical Diagnoses, Slovenjgradec, October 1975.



6) Колекција Ars Aevi, Сарајево, после 2000.

6) Ars Aevi Collection, Sarajevo, after 2000.

7) Вредности, 11. Бијенале визуелних уметности, Панчево, 29. мај-10. јул 2004.

7) Values, 11th Visual Arts Biennial, Pančevo, May 29- July 10, 2004.

ПРИКАЗИ

Владимир СИМИЋ
Филозофски факултет Универзитета у Београду

БРАНКА КУЛИЋ, *НОВОСАДСКЕ ДРВОРЕЗБАРСКЕ РАДИОНИЦЕ У 18. ВЕКУ*

Нови Сад: Галерија Матице српске 2007, 405 стр, илустрација 79+144

У методолошким превирањима која су захватила историју уметности у последњој деценији двадесетог века, када се изнова дефинисао њен положај унутар корпуса хуманистичких дисциплина, у српској историји уметности издвојила се примењена уметност као једна од помало занемарених области. Услед недостатка визије у којем правцу би се могла усмеравати даља истраживања смањило се интересовање за ову грађом веома богату грану историје уметности, што је условило и осеку у научној литератури. Предмети примењених уметности су спорадично укључивани у радове ретких истраживача и то углавном у функцији аргументације постављених теза, без специфичних и дубљих анализа. И такви концепти су, у одређеном степену, доприносили потискивању визуре у којој би историјски уметничко-занатски предмети били у центру пажње.

Књига Бранке Кулић *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку* већ својим насловом указује на примарно интересовање истраживача – дрворезбарство и дрворезбарске радионице у једном од најважнијих градова у којем се развијала култура српске заједнице у хабсбуршкој монархији 18. столећа. Превасходно намењена историчарима уметности и културе књига је опремљена научном апаратуром и белешкама, као и великим бројем квалитетних колор-репродукција. Дело представља допуњену и проширену верзију докторског рада одбрањеног под истим насловом на Филозофском факултету у Београду током 2007. године. Као главни разлог за одабир ове теме за истраживачки рад ауторка истиче да дрворезбарство у 18. веку, односно у српској култури у доба барока, није

разматрано као посебна, издвојена тема. Отуда је био сасвим логичан и избор Новог Сада, највећег средишта сликарских, дрворезбарских и позлатарских радионица и највећег произвођача црквеног мобилијара за потребе српских цркава тог доба, поред Осјека. Ауторка је у тексту превасходно била усмерена ка разматрању мобилијара у црквеним ентеријерима, као најчешће сачуваних производа појединих мајстора и радионица.

Она полази од тезе да су промене у структури, облицима, распореду, и броју мобилијара у православним храмовима у Карловачкој митрополији 18. столећа биле условљене потребом за визуелном репрезентацијом литургијских и других верских ритуала који су се ту одвијали. Истовремено, сматра да су категорије величајности и торжествености, као одлике грађанског поимања стварности, биле кључни критеријуми на основу којих је дефинисана естетска и уметничка пракса при уређењу ентеријера храмова. Као циљ студије ауторка истиче потребу да се утврди у којој мери је дрворезбарство 18. столећа учествовало у формирању свести о потреби нове естетике, претпостављајући да одговор на то питање лежи у потреби изједначавања и интегрисања српске културе у шире оквире културе хабсбуршке монархије. Тај дијалог између различитих заједница се одвијао, како каже ауторка, и на пољу уметности и визуелне културе. Главне носиоце овог процеса препознаје у уметницима, грађанству и православним митрополитима и епископима.

По већ стандардној структури уобичајеној за књиге које монографски обрађују опусе уметника или радионица, ауторка је књигу поделила у две целине – проблемски и каталошки део. Први део се састоји из шест поглавља у којима се покушава проблематизовање различитих унутрашњих и спољашњих елемената нужних за разумевање и интерпретацију дрворезбарске уметности/заната. Постављајући посматрану микро-средину, слободни краљевски град Нови Сад, унутар ширег културно-историјског оквира Карловачке митрополије 18. столећа, ауторка реконструише културну климу и доминантне идејне токове у њему. Отуда и поставља питања о државним и црквеним реформама, утицају тих реформи на црквену уметност, о месту дрворезбарства у цеховским удружењима Новог Сада, о свакодневној занатлијској пракси, о питањима односа мајстора, калфи и шегрта унутар једне радионице, цеха и шире заједнице. На основу богате и до скора непознате архивске грађе ауторка посебно поглавље посвећује реконструкцији и хронологији деловања појединих мајстора-дрворезбара и дрворезбарских радионица, попут Јохана Георга Милера, Марка Степановића, Петра Ошаповића, радионице Марка Гавриловића, и његових настављача, потоњих познатих мајстора Арсенија и Аксентија Марковића.

Један од проблема који ауторка препознаје као битан за разумевање дрворезбарства тог времена и чијем разрешењу посвећује читаво поглавље, јесте питање односа уметности и заната у 18. столећу. Полазећи од идеје о њиховој синтези она приказује генезу и трансформацију дрворезбара-занатлије у дрворезбара-уметника примењујући стандардну аналогију о прогресивном развоју уметности – од традиционалне, преко барокне до развијеног позног барокног класицизма. Од средине столећа и појаве високих, барокних иконостаса и развијеног, мобилијаром богато декорисаног ентеријера, она уочава почетак еманципације којом дрворезбар стиче статус уметника – самосталног, креативног и слободног. Начин на који је та идеја заживела у српској заједници ауторка препознаје у снажним средњеевропским културним утицајима преовлађујућим у разноликој Хабсбуршкој монархији. Већ сам назив коришћен за дрворезбарску уметност – *художество пилтаорско* – као и немачка имена за алате и инструменте употребљаване у радионицама, уводи се као аргумент за порекло нове идеје уметничког заната.

У последњем поглављу првог дела књиге ауторка је покушала да на једном примеру примени претходно наведене тезе и аргументацију, одабравши за то Алмашку цркву у Новом Саду. Препознавши у њој коначно формулисани концепт барокног ентеријера православног храма, ауторка је пошла од идеје „*gesamtkunstwerka* – уметничког производа једног мајстора који ствара синтетишући уметности и занате“ и Аксентија Марковића, једног од најважнијих новосадских дрворезбара тог времена, као уметника који је од 1781. па све до смрти 1806. био ангажован на изради мобилијара. Она анализира начин уобличавања једног репрезентативног простора и његову структуру коју перципира у појединачним елементима, као што су иконостас, архијерејски и Богородичин трон, проповедаоница или ситнији мобилијар. Истовремено, укратко наводи и објашњава декоративне елементе и флоралне мотиве кроз симболографију коришћену у ликовним уметностима 18. века.

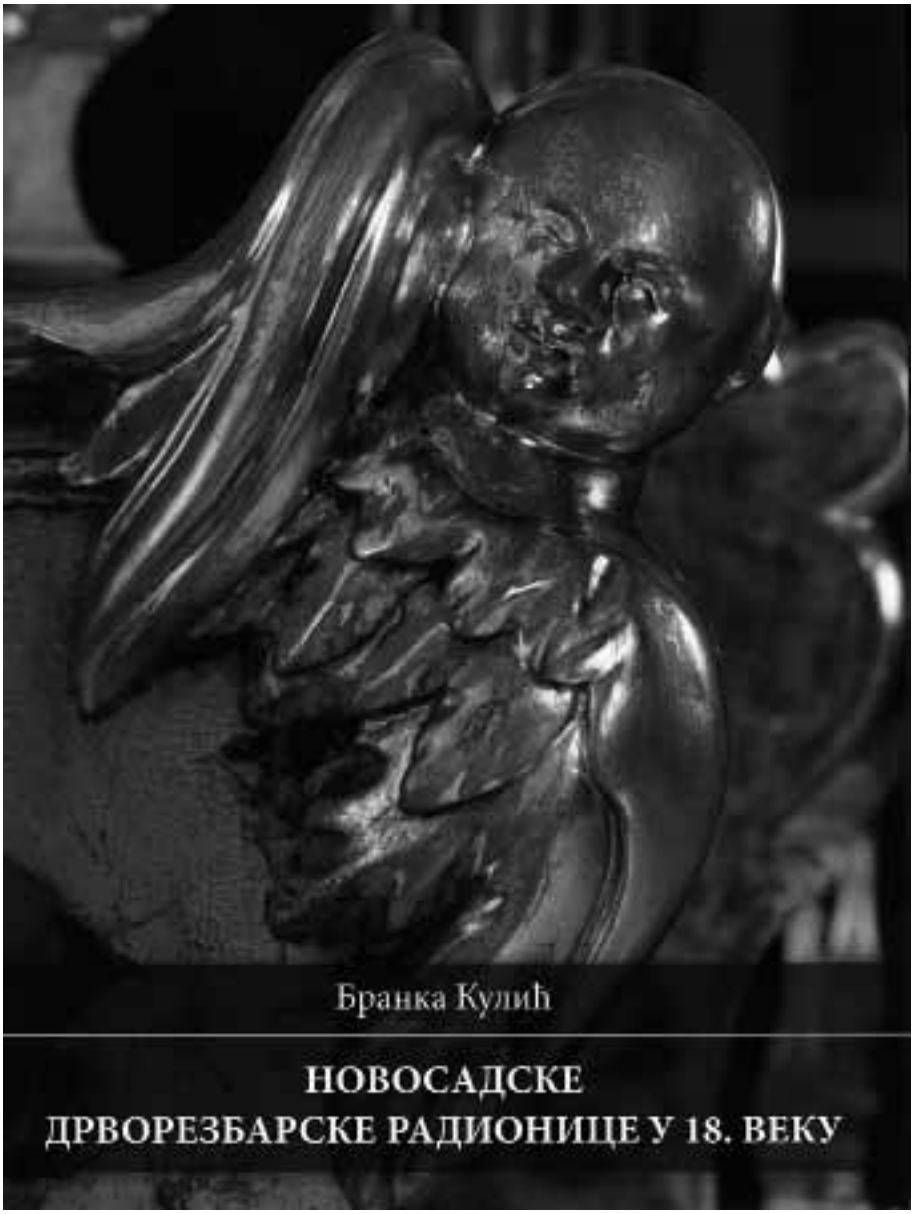
Други, опширнији део књиге посвећен је опусу новосадских дрворезбара и презентовању систематичног каталога који чини четрдесет и осам јединица о појединачним делима. Пропраћене су квалитетним репродукцијама и у њима се веома често нуди и сумаран приказ историје храма у којем се посматрани објект налази. Каталогом је сачињена својеврсна топографија уметничких дела, а храмови заступљени у њему превазилазе оквире Новог Сада и налазе се на широком простору Карловачке митрополије, што говори у прилог ауторкине тезе о реномеу новосадских дрворезбара у 18. веку. Каталошки део има своје функционално оправдање у оваквој структури књиге јер, изузев што доноси основни попис дела новосадских дрворезбарских радионица, на другачији начин осветљава проблематику постављену у првом делу.

Нови, квалитативни слој књизи додаје апендикс у којем су публиковани до сада непознати архивски документи о дрворезбарима Јохану Георгу Милеру, Марку Гавриловићу, Аксентију и Арсенију Марковићу. Широк опсег архивалија обухвата потврде, различите спецификације, уговоре, молбе, жалбе, тестаменте и инвентаре. Увођењем таквих докумената ауторка је јасније могла да сагледа хабитус појединих новосадских мајстора, њихове односе према околини, начин на који је заједница њих перцепирала, или да реконструише танани идејни пут настанка једног уметничког дела. Такође, на основу тога је брижљиво градила интелектуални, духовни и политички миље у којем су деловали главни протагонисти књиге. У том смислу нарочито индикативно постаје понашање Арсенија Марковића као репрезента грађанске културе Новог Сада и његово деловање у јавној сфери, било да се ради о сукобу са припадницима градске власти, са појединим припадницима високе црквене јерархије или о његовој тежњи да постане племић и да се уздигне за један степеник на сложеној друштвеној лествици. Сваки од ових сегмената у великој мери открива интимни свет новосадских уметника, њихове тежње али и самоперцепцију, што јесте од велике важности за истраживача који се бави једним оваквим комплексним проблемом.

Црквени ентеријер, његов програм и декорација, у српској историји уметности двадесетог века био је тек спорадично препознаван као самосталан феномен. Дрворезбарски предмети, као и целокупна црквена уметност, препознавани су као аутономни уметнички објекти обликовани превасходно према личним афинитетима уметника. А слика уметника, дрворезбара или сликара, 16, 17. или 18. века, перцепирана је на основу деветнаестовековне романтичарске идеје о аутономији уметности и уметнику-генију. Ауторка је успешно избегла такав приступ проблему пружајући слику трансформације дрворезбарске делатности из заната у уметност коју је и јавност препознавало као такву, а која се одигравала током друге половине 18. столећа.

Рад се методолошки заснива на неколико различитих приступа карактеристичних за београдску школу историје уметности на којој је ауторка стасала. Повезавши различите поступке она је успела да на једном централном проблему – дрворезбарству 18. века – интегрише старије резултате истраживача културне историје, попут Мите Костића или Васе Стајића, са стилским истраживањима која су доминирала српском историјом уметности новог века током друге половине 20. столећа. За ауторку, поглавља у којима се бави разматрањима културних, социјалних и духовних оквира у којима новосадски дрворезбари делују, не представљају само декоративни додатак тексту, већ суштинске факторе који су снажно утицали на њихово образовање и лична схватања, што се неминовно одражавао и на облике уметности коју су производили. Овако конципира-

на књига изискује времена, труда и континуираног допуњавања знања да би се замишљена структура могла на крају попунити. С обзиром на то да се ово дело бави једним сегментом примењених уметности за који се у протеклих пола столећа интересовао мали број истраживача, да је једно од ретких публикованих на ту тему у последњој деценији и да покушава да на другачији начин контекстуализује и интерпретира дрворезбарске предмете, нужно је истаћи значај који оно има за српску историју уметности. Припада типу фундаменталних истраживања што му у научној јавности обезбеђује дуго трајање, а захваљујући визуелном изгледу и лакоћи језика којим је написано сигурно и поклонике и у ширим читалачким круговима.



Предња корица књиге

Front Cower of the book

Александар КАДИЈЕВИЋ
Филозофски факултет Универзитета у Београду

ОД ТУРСКИХ КУЋЕРАКА ДО МОНУМЕНТАЛНОГ ПАРЛАМЕНТА:

БОГДАН НЕСТОРОВИЋ, АРХИТЕКТУРА СРБИЈЕ У XIX ВЕКУ, ART PRESS, БЕОГРАД 2006.

Објављивањем исцрпне синтезе „Архитектура Србије у XIX веку" знаменитог српског градитеља и историографа Богдана Несторовића (1901-1975), издавачко предузеће Art Press из Београда, на челу са уредником Владимиром Анђелковићем, широј јавности учинило је доступним необјављен истоимени рукопис који је од 1973.год. похрањен у Архиву САНУ (историјска збирка бр.14.410). Реч је о драгоценом историографском приручнику, насталом од средине шездесетих до почетка седамдесетих година прошлог века, у којем је аутор, у сарадњи са Институтом за архитектуру и урбанизам Србије, након темељитог истраживања слојевите грађе, на 550 страна осветлио генезу српског градитељства од завршетка Другог српског устанка до краја Првог светског рата.

Осим неспорног научног значаја поменутог рукописа, велико интересовање које су за њега годинама показивали стручњаци, студенти и припадници најшире културне јавности, додатно је подстакло управу Архива САНУ и предузеће Art Press да рукопис приреде за штампу. У Несторовићевом оригиналном тексту нису вршене измене у лексици и синтакси, осим делимичних прилагођавања савременом правопису. Називи појединих улица, којима су враћени ранији називи, такође су промењени. Уз то, уредништво је рукопис употпунило обиљем функционалних фотографија анализама обухваћених здања, преузетих из фототека различитих стручних и научних установа, као и познатих приватних колекција. Рецензенти књиге били су архитекти завидне

пројектантске, конзерваторске и повремено историографске вокације – Бранислав Којић и Иван Здравковић. Њихова афирмативна мишљења објављена су при крају књиге (Којићево датира из 1970. год. а Здравковићево из 1973. год.). У њима се Несторовићево дело са правом оцењује „капиталним", „корисним и значајним".

У „Уводу", кроз приказ општих културно-историјских прилика, аутор истиче препород Србије у деветнаестом веку који је подразумевао и видан напредак на градитељском пољу. Иницијално тумачи развој грађанске и црквене архитектуре, као и доминантне идеолошко-теоријске ставове. У првом поглављу „1815-1850" анализира градитељску делатност у време владавине кнеза Милоша коментарише појаву западњачке архитектуре и генезу сакралног неимарства (подељену на периоде 1815-1839, и 1839-1850). У следећем поглављу, посвећеном раздобљу од 1850. до 1875. год., разматра профане јавне грађевине (управне, школске, болничке и по-штанске намене), једнопородичне приватне куће и цркве. У трећем сегменту, посвећеном периоду од 1875. до 1915. год., описује опште стручне прилике (грађевинске занате, материјале, конструкције, организацију изградње) и примере три главна стила – академизма, сецесије и нацио-налног „слога".

Овим инструктивним приручником, писаним из угла архитекте и доброг познаваоца домаћих историјских прилика, Богдан Несторовић је успешно заокружио свој рад на пољу истраживања и тумачења новијег градитељског наслеђа. Иако је поједине елементе своје елаборације разрађивао и објављивао раније, може се рећи да је већина изнете аргументације у књизи изворна и доследно изведена. Након прилога о носиоцима архитектонске мисли у Србији деветнаестог века, развоју архитектуре Београда од кнеза Милоша до Првог светског рата, еволуцији београдског стана, Јовану Илкићу и другим знаменитим неимарима, Несторовић се одлучио за стварање обухватне синтезе која би сублимирала његов укупан рад на тумачењу националног градитељства у претпрошлом столећу.

У Несторовићевом приручнику развој српске архитектуре се у „дугом" деветнаестом веку (од 1815. до 1918. г.), представља темељито и прегледно. Интерпретација је проистекла из његовог дугогодишњег истраживања релевантних извора, идентификованих у свим већим градовима и насељима Србије (уз помоћ млађих архитеката, сарадника Института за архитектуру и урбанизам). По први пут у историографији наше новије архитектуре, развој градитељства је сагледан на ширем простору Србије (што се и касније ретко чинило), и то у свим кључним доменима – друштвеним, техничким и естетским. Значајна дела домаћих неимара, изведена ван граница републике, нису добила потпунију елаборацију како би се доследно остало у оквирима задате теме.

Примењена критериологија вредновања, начини систематизовања и периодизовања осветљених појава, као и понешто архаизован стил писања Б.Несторовића, сликовито презентују стање у нашој историографији на почетку седамдесетих година прошлог века. Било је то време утемељења методологије и покушаја уједначавања терминологије у чему је продуктивни арх.Несторовић (сем у стилу излагања), уз Д. Ђурић-Замоло, З. Маневића, М. Коларића, И. Здравковића, Ж. Шкаламеру и Г. Гордић имао еманципаторску улогу. У њиховим прилозима коришћени су тада расположиви појмови и термини, синтагме и склопови, мање или више примерени тумачењима предметне материје. Новија светска искуства на пољу интерпретирања архитектуре спорадично су консултована због усредсређивања на систематизацију преобимне грађе. Тако су, по први пут у нашој културној историографији, осветљене значајне појаве у новијој српској архитектури – класицизам, романтизам, национални стил, академизам и сецесија. Каснија проучавања тих феномена не би могла плодно да се продубе да није било иницијалних доприноса генерације посвећених тумача.

Прилози Несторовићеве методологије садржани у овој књизи, превасходно се огледају у завидном фундусу нових података, функционалним анализама остварених дела, као и фундаменталном разврставању евидентираних стилова, типова и идеолошких тековина. Исто тако, изнети подаци о размерама и историјату кључних дела коришћени су у свим каснијим историографским истраживањима, конзерваторским подухватима, припремама изложби, академским и популарним презентацијама. Оцене о анализираним опусима углавном су утемељене и критериолошки доследно изведене.

Фактографски и аналитички аутор је у свом времену оформио чврст темељ за просуђивања појава у новијој српској архитектури, на који су своје резултате надограђивали потоњи тумачи (користећи Несторовићеву базу у Архиву САНУ). Највише је, ипак, осветлио архитектуру академизма која је од 1865. год. квантитативно преовлађивала у комплексним варијететима. Упркос изношењу појединих непроверених и непрецизних атрибуција, датовања и карактеризација (што сведочи о тадашњој методологији тумачења архитектонских споменика), Несторовићев приручник представља незаобилазан извор драгоцених сазнања, вишеструко подстицајних за монографска и синтетска истраживања. Доследно усредсређен на историјску архитектуру и њене перформансе, лишен непотребних излета ван матичног поља, његов дискурс је у многим слојевима примеран. Да није застарео, најбоље сведочи дугогодишње занимање за његов садржај, као и чињеница да у нашој историографији након њега није сачињен нови приручник са истим насловом.

Саша БРАЈОВИЋ
Филозофски факултет Универзитета у Београду

РЕЦЕНЗИЈА КЊИГЕ „САБОРНИ ХРАМ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ВРАЊУ“, приредио др Ненад Макуљевић, Фонд „Свети Прохор Пчињски“ Православне епархије врањске, Врање 2008;

ISBN 978-86-87029-01-09;

Рецензенти: проф. др. Мирослав Тимотијевић, доц. др Саша Брајовић;

217 страница текста; 115 фотографија у боји, четири цртежа планова цркве и иконостаса.

Књига *Саборни храм Свете Тројице у Врању*, коју је приредио др Ненад Макуљевић, научна синтеза посвећена капиталном делу српске културе 19. века, плод је истраживања започетих 2003. Тада је група студената са Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, предвођена професорима Мирославом Тимотијевићем и Ненадом Макуљевићем, почела истраживати нововековну визуелну културу на подручју Врањске епархије (чије је гостопримство уживала). Резултати тог прегнућа били су књига *Иконопис Врањске епархије*, као и истоимена изложба, приказана у Београду и Новом Саду. Јавност се тада први пут упознала са црквеним сликарством, иконама, богослужбеним предметима насталим на овом подручју. Истраживања су настављена, а резултате исказује књига која се овде представља.

Саборни храм Свете Тројице у Врању израз је дугогодишње посвећености Ненада Макуљевића духовности, култури и уметности ствараној у Србији током 19. века, потврђеној изузетним научним остварењима, нарочито књигама *Црква Светог Арханђела Гаврила у Великом Градишту*,

Црквена уметност у Краљевини Србији од 1882. до 1914. и *Уметност и национална идеја у 19. веку*. Макуљевић, са сарадницима Иреном Зарић и Вуком Даутовићем, прониче у све стратуме врањске цркве – историјат изградње, архитектонски концепт, ентеријер, иконостас, зидно сликарство, богослужбене предмете. Градећи књигу као класичну монографску студију, аутор усавршава свој изграђени метод, утемељен на студијама визуелне културе: њиме реконструише и оживљава везу светог храма и друштвено-идеолошког окружења које га је створило. Саборни храм, међутим, није представљен само као одраз друштвених процеса у Врању 19. века, већ и као њихов креатор. Он се, тако, не приказује само као скуп појединачних делова обједињених архитектонском структуром, већ и као жив организам, нераскидив од колективног идентитета оних који су га градили.

У уводним поглављима *Оснивање и историјат цркве* и *Црква Свете Тројице* Макуљевић анализира верску обнову духовног живота у Србији у првој половини 19. века која је подразумевала не само изградњу и поправак цркава, већ и интензивну духовну и интелектуалну посвећеност верским потребама. То је био подстицај да Врање, истакнуто средиште јужне Србије, 1858. коначно изгради свој Саборни храм. Брижљивим изучавањем архивске грађе и других докумената аутор у потпуности реконструише историјске, политичке, економске и културне прилике у Врању тога доба, као и свакодневни живот, обичаје, морал, верска уверења и осећања, који су, заједно, одредили изглед и функцију овог репрезентативног здања. Уобличење архитектонског концепта поверено је тада најугледнијим балканским градитељима, мајсторима Андреји и Кости Дамјанов. Имајући на уму литургијске потребе и симболична значења, решења православне црквене архитектуре у Османској империји и, посебно, друштвене оквире, они су изградили цркву која је отелотворила идеале ондашњег верског и јавног живота. Општи изглед цркве, њено складно пружање у простору и данас очито и поред промене градског пејзажа, декорација ентеријера, потврђују Свету Тројицу као једно од изузетних здања подигнутих у оквиру православних заједница Османског царства средином 19. века.

Поглавље *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве*, централно је у књизи. Аутор указује да је у симболичкој топографији храма најважније место припало иконостасу. Изградња и украшавање иконостаса, који припада типу високе олтарске преграде, такође је поверено породици Дамјанов, а већину икона створио је Димитар Крстевич, познат као Дича Зограф, један од најцењенијих зографа на простору јужног Балкана. Сваки део иконостаса Макуљевић прецизно иконографски тумачи, а потом уткива у оквир актуелних временских и просторних прилика, стваралачких принципа и верско-културног

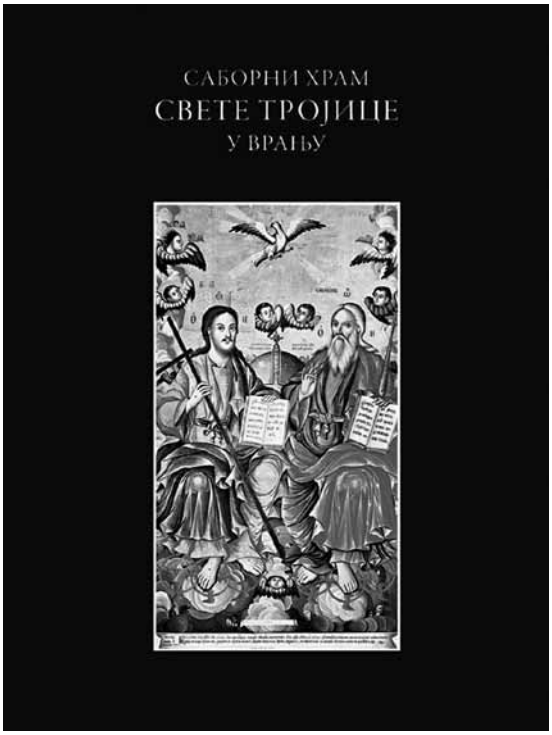
модела. Таквим, контекстуалним, приступом отвара се пут свеобухватном разумевању сложене целине. Ауторова анализа иконостаса почива на познавању архивске грађе, разноликих извора, летописа, новина, као и ондашње литературе. Остварена је захваљујући сувереном познавању националне и опште историје и културе, средњовековне и нововековне. Иконостас је, како истиче аутор, оформљен литургијским потребама, симболичким тумачењима и захтевима приложника. Нарочито је анализа праксе приложништва еснафских удружења и значајних појединаца дозволила потпуно разумевање иконостаса као система који је у себе уградио све сегменте живота ондашњег Врања. Тако се он представља као отворена структура, сачињена од теолошких, социјалних и уметничких елемената, која, попут огледала, упија и одражава све сегменте верског живота локалне заједнице и црквене организације. Са позиција савремених студија визуелне културе, Макуљевић сталожено и прецизно представља иконостас у Врању као свет испуњен значењем, богат и слојевит, саткан од општег и појединачног, светог и профаног, јавног и приватног, традиционалног и „модерног", потстакнут општим духовним, друштвеним и естетским токовима, али, истовремено, и сам њихов покретач.

Ирена Зарић, широким образовањем и однегованим методом утемељеним на савременим студијама историје уметности и визуелне културе, сигурно и прецизно ишчитава програм зидног сликарства Саборног храма у Врању. У поглављу *Зидно сликарство* она разматра идејна решења и сликарске принципе који су обликовали програм, настао у два наврата, средином и крајем 19. века. Онај из 1859, дело Емануила Исаковића, зографа из македонских крајева, и његовог помоћника Петра Николова, уобличен је према симболици простора храма и одликује се традиционалним формулацијама које су реинтерпретиране и саображене актуелним принципима. Друго осликавање уследило је након ослобођења ових области 1878, које је подстакло развој црквеног живота и активност у смеру саображења верских образаца националној стратегији. Тај феномен ауторка препознаје у афирмацији представа српских светитеља, међу којима су и они чији је значај локалног карактера. Тако је црква Свете Тројице, средиште јавног и духовног живота епархије, објединила различита ликовна искуства која су одговарала потребама богослужења, симболици храма, одбрани догмата вере, као и захтевима грађана. Сваки део програма ауторка је иконографски протумачила, сагледала у контексту епохе и средине и уткала у целину која зрачи најважнијим идејама ондашње богословске и верске праксе. Овакав свеобухватни приступ заснован је на њеном познавању средњовековних и нововековних уметничких принципа, њихове примене унутар сакрал-

не топографије храма, локалних и универзалних постулата, као и истинском разумевању визуелног које сабира укупну повест једне епохе.

Вук Даутовић, у поглављу *Ризница цркве*, савладао је изузетно тежак задатак. Прикупио је ризнички фонд – предмете намењене богослужењу, антиминсе, књиге, иконе, које је црква сачувала и поред окупација, ратова, пљачки и разношења. Ишчитавајући инвентаре и изучавајући прикупљене предмете, аутор је осветлио богату прошлост Свете Тројице, главне епархијске цркве и владичанског седишта. Изузетна посвећеност, теоријско знање и, нарочито, дар разумевања предмета – њихових материјала, својстава, начина обраде и употребе, значења у верској пракси и животу цркве – истичу Даутовића као ретког истраживача овог значајног а често неправедно занемареног дела визуелне културе.

Сва три аутора писала су ову књигу истим приступом, методом, брзим ритмом кретања, прецизним а дубоким, без далеких објашњења и асоцијација. Књига *Саборни храм Свете Тројице у Врању* показује како се прониче у сложен систем нововековне српске историје и визуелне културе, њене појединачне али и универзалне кодове, прошла, али и садашња зрачења.



Предња корица књиге

Front Cower of the book

Миодраг ЈОВАНОВИЋ

ПРИКАЗ КЊИГЕ ЈЕВТЕ ЈЕВТОВИЋА „МОЈЕ МУЗЕЈСКЕ ГОДИНЕ“

(ИЗДАВАЧ МРЉЕШ, БЕОГРАД 2008)

Вероватно и другде у свету плима мемоарске, дневничке, исповедничке литературе, поништава извесну устаљеност типолошких критеријума. Јевта Јевтовић се није налазио пред изазовом да евокацију својих музејских година принесе као жртву накнадним конструкцијама изневерене веродостојности. Доказао је то пре неколико година књигом „Музејски вернисажи“, зборником говора којима је поздрављао и отварао значајне културне и изложбене представе. Чинило се да је у таквим приликама, радећи „по задатку“, био ослобођен опасности да неочекивано буде отворен и личан. Наслов књиге имплицира субјективну интонацију, али њени тонови су непрестано усмеравани према главним порукама књиге проистеклим из руковођења у два музеја, Музеју примењене уметности и Народном музеју у Београду. Трудио се да саопштавање не претвори у беживотни досије свог службовања, али ни у потискивање властите улоге. „Пишем о себи, али тако да бих говорио о другима“. У ствари, тражио је средњи пут између личног и замки друге крајности, „бирократског мирног и досадног тона излагања“, успевао да нађе излаз у „спасоносном документаристичком казивању“. Многи живи писци мемоара не избегну примамљивост досликавања догађаја. Јевтовић је успео да књига не буду ни мемоари, ни сећања, нити дневник који није никада ни водио, да се и не трага за њеним жанровским одређењем.

Жариште књиге су године државног чиновника и директора. „Прилог за аутобиографију“ смерно је склонио на крај књиге. Желео је, ипак, да нагласи како је одрастао у малом граду провинције, у Чачку, ослушкујући јачање косовског мита пред светски рат.

У очевој кафани разговетније је формирао „чула и свест“ о националној неслози, идеолошким поделама, убрзо за време самог рата и окупације доживео трагична искуства „разарања духовног бића српског народа“. Универзитетске студије су оформиле историчара уметности. Није прекидао да буде то ни за много година будућег друштвено-политичког рада, али тако да му „неко мудро око не прати и не диктира кретање кроз професионални живот“. Наводио је примере свог жустрог супротстављања лажним, арогантним нападима и осудама партијских садруга, показујући зрелост савести, одмерене агресивности у одбрани властите независности. Водио је послове верујући да ће доприносити побољшању квалитета културе и уметности у Београду у Србији и Југославији.

Наднет над рукописом „Моје музејске године“ искрено и непосредно, Јевтовић је откривао пут диоптрији у, споља гледано, недовољно уочљиве просторе самосвојних становишта. Заправо, пружио је аутентичне доказе о непознавању какво прати суштину музејских установа, музејску струку, музејске посленике као виталну војску чувара наслеђа и непријатеља заборава. Предочио је читаоцу два пресудно важна лика музејске куће, један је на крми, други видан на једрима обавеза, директор и сарадници, а сви саборни брижници над задацима и напредовањем музеја. На примеру властитих гестова и залагања колега музеалаца многобројних профила, Јевтовић је показао колико су они отворени према животу, нипошто скривени у љуску мистификованих, мрачних, прашњавих депоа, пасивни заробљеници збирки и галеријских ходника.

Неизбежно и намењено, важно место у књизи имају његове директорске године, и оне испуњене енергично пружаним доказима да и руководиоци могу бити жива бића, не роботи-извршиоци закона, самовољни наредбодавци, победници у бербама успешно завршених послова колектива. Била је ова књига прилика да на подијум своје професионалне сцене изведе низ активних протагониста у музејским комуникацијама, па могу и они да препознају своје улоге и доприносе. Разуме се, из угла које нуди аутор описујући своје музејске године.

Мада делатник и у другим областима културног живота, у овој књизи се Јевтовић усредсредио на откривање улагања као историчар уметности, посебно на положајима првог човека две велике музејске установе. Да се не би ни ту заклонио иза карактерне уздржљивости и промишљености, не би ли отклонио утиске о режираним ракурсима минулих службених дотицаја са друштвеним окружењем, драгоцено је, зашто не поновити, дописао поглавље о личном животу, нудећи прилоге за животопис под окриљем „осталих година“. Допунио их је у срдачно названом одељку одабраних фотографија: догађаји, личности,

пријатељи, где дефилеом ликова није репрезентовао само своје непосредно животно окружење.

Књига „Моје музејске године“ постала је нераздвојна целина диптиха у коме су прво крило већ чинили „Музејски вернисажи“ из 2002. године. Оцртале су се две димензије једног плодног посленишта. У трећој, умировљеност није замрачила хоризонте крепког и радозналог пратиоца многих значајних националних догађаја. Можда и то оправдано разгара очекивања да се догоди епистоларно употпуњавање триптихона Јевтовићевих музејских година.

РЕЦЕНЗЕНТИ

Татјана БОШЊАК, Саша БРАЈОВИЋ, Бодин ВУКСАН, Вера ГРУЈИЋ, Бранка ИВАНИЋ, Јованка КАЛИЋ, Драгана КОВАЧЕВИЋ, 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 RODWELL, 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 KOVAČEVIĆ, Nikola KUSOVAC, Miodrag MARKOVIĆ, Lidija MERENIK, Ljubica MILJKOVIĆ, Ljiljana STOŠIĆ, Irina SUBOTIĆ, Miroslav TIMOTIJEVIĆ, Branislav TODIĆ, Nataša CEROVIĆ

LECTRICE

Bogdan TERZIĆ, Marija IVANIĆ

TRADUCTION

Tamara RODWELL, 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 de Belgrade. 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