

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

ISSN 0522-8352

RECUEIL
DU MUSÉE NATIONAL
XXIII-2

histoire de l'art



MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2018

ЗБОРНИК
НАРОДНОГ МУЗЕЈА
XXIII-2

историја уметности



НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2018

РЕДАКЦИЈСКИ ОДБОР ТОМА XXIII–2

ГОРДАНА СТАНИШИЋ (УРЕДНИК), ИГОР БОРОЗАН, ЈЕЛЕНА ЕРДЕЉАН,
БРАНКА ИВАНИЋ, ДРАГАНА КОВАЧИЋ, МИРОСЛАВА КОСТИЋ,
МИОДРАГ МАРКОВИЋ, ЛИДИЈА МЕРЕНИК, БАРБАРА МУРОВЕЦ (СЛОВЕНИЈА),
ЗОРАН РАКИЋ, СЛОБОДАН ЋУРЧИЋ (САД)
ВЕСНА КРУЉАЦ (СЕКРЕТАР)

ИЗДАВАЧ

НАРОДНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК

БОЈАНА БОРИЋ-БРЕШКОВИЋ

RÉDACTION DU TOME XXIII–2

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

EDITION

MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

RÉDACTRICE EN CHEF

BOJANA BORIĆ-BREŠKOVIĆ

САДРЖАЈ

Драгана С. ПАВЛОВИЋ ПРЕДСТАВЕ ВЛАСТЕЛИНКИ У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ У ДОБА НЕМАЊИЋА	9
Dragana S. PAVLOVIĆ REPRESENTATIONS OF NOBLEWOMEN IN SERBIAN WALL PAINTING OF THE NEMANJIĆ PERIOD	24
<hr/>	
Jelena A. TODOROVIĆ <i>IMAGINED DISTANCES</i> – THE MISCONCEPTION OF REMOTE PLACES IN THE EARLY MODERN CULTURE	29
Јелена А. ТОДОРОВИЋ ЗАБРАНИ ЧУДЕСНОГ – ИСКРИВЉЕНЕ ВИЗИЈЕ ДАЛЕКИХ СВЕТОВА У НОВОВЕКОВНОЈ КУЛТУРИ	45
<hr/>	
Мирослава М. КОСТИЋ ЈАКОВ ОРФЕЛИН: АРХИЈЕРЕЈСКИ ТРОН ЦРКВЕ МАЈКЕ АНГЕЛИНЕ У СЕЛУ КРУШЕДОЛ	47
Miroslava M. KOSTIĆ ЈАКОВ ОРФЕЛИН: THE EPISCOPAL THRONE IN MOTHER ANGELINA'S CHURCH IN THE VILLAGE KRUŠEDOL	59
<hr/>	
Марина Љ. МАТИЋ ИКОНОПИСНЕ ПРЕДСТАВЕ <i>НЕДРЕМАНОГ ОКА</i> – РАДОВИ СИМЕОНА ЛАЗОВИЋА ..	63
Marina LJ. MATIĆ PRESENTATIONS OF THE <i>ANAPESON</i> IN ICONS – WORKS OF SIMEON LAZOVIĆ	76
<hr/>	
Софија В. МЕРЕНИК ЦРКВА БОГОРОДИЦЕ ТРОЈЕРУЧИЦЕ У СКОПЉУ НА СЛИЦИ <i>КРУНИСАЊЕ ЦАРА ДУШАНА</i> ПАЈЕ ЈОВАНОВИЋА КАО ИСТОРИЈСКО СЕЋАЊЕ И ИСТОРИЈСКИ ПОДАТАК	81
Sofija V. MERENIK CHURCH OF THE THREE-HANDED THEOTOKOS IN SKOPJE IN THE PAINTING ' <i>THE CORONATION OF EMPEROR DUŠAN</i> ' BY RAJA JOVANOVIĆ AS A HISTORICAL MEMORY AND HISTORICAL INFORMATION	96
<hr/>	
Олга Д. ЖАКИЋ РЕДОНОВО СНИВИЋЕЊЕ: <i>ГЛАВА ГНОМА</i> ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	99
Olga D. ŽAKIĆ REDON'S DREAM: ' <i>GNOME'S HEAD</i> ' FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE	112
<hr/>	

Игор Б. БОРОЗАН ИСУС ХРИСТ КАО ХИПНОТИЗЕР И ПАРАРЕЛИГИОЗНЕ ПРЕДСТАВЕ У ОПУСУ СТЕВАНА АЛЕКСИЋА*	117
Igor B. BOROZAN JESUS CHRIST AS A HYPNOTIST AND PARA-RELIGIOUS REPRESENTATIONS IN THE OPUS OF STEVAN ALEKSIĆ	134
<hr/>	
Исидора С. САВИЋ СИМБОЛИСТИЧКА ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КОНЦЕПТА ПРОЛЕЋА: СЛИКА ДАХ ДУБРОВАЧКОГ ПРОЛЕЋА МАРКА МУРАТА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	141
Isidora S. SAVIĆ THE SYMBOLISTIC VISUALISATION OF THE CONCEPT OF SPRING: MARKO MURAT'S PAINTING <i>A BREATH OF SPRING IN DUBROVNIK</i> AT THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE	156
<hr/>	
Дијана Љ. МЕТЛИЋ ЉУБОМИР МИЦИЋ И ФИЛМСКЕ ТЕМЕ У ЧАСОПИСУ <i>ЗЕНИТ</i>	159
Dijana LJ. METLIĆ LJUBOMIR MIČIĆ AND FILM TOPICS IN THE REVIEW <i>ZENIT</i>	172
<hr/>	
Драган Д. ЧИХОРИЋ У ГРАДУ, НА ПЕРИФЕРИЈИ <i>ЗЕМЉЕ</i> : ОМЕР МУЈАЏИЋ, МИЦА ТОДОРОВИЋ И ФИЗИОНОМИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА 1930. ГОДИНЕ	177
Dragan D. ČIHORIĆ IN THE CITY, ON THE PERIPHERY OF <i>LAND</i> : OMER MUJADŽIĆ, MICA TODOROVIĆ AND THE PHYSIOGNOMY OF THE FEMALE IMAGE DURING 1930	195
<hr/>	
Катарина Е. МОНАР АРХИТЕКТУРАЛНА ИСТОРИЈА СТОЈАНОВИЋА У БЛЕДУ	199
Katarina E. MONAR ISTORIЈАТ ARHITEKTURE VILE SUVOBOR U BLEDU	212
<hr/>	
Милан И. ПРОСЕН РЕЉЕФИ СРЕТЕНА СТОЈАНОВИЋА У РЕЦЕПЦИЈИ СТИЛА АР ДЕКО У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ	217
Milan I. PROSEN RELIEFS OF SRETEN STOЈANOVIC IN THE RECEPTION OF THE ART DECO STYLE IN SERBIAN ARCHITECTURE	238
<hr/>	
Весна Л. КРУЉАЦ ЛИКОВНИ ОПУС ВЛАДИСЛАВА ШИЉЕ ТОДОРОВИЋА (1933–1988)	245
Vesna L. KRULJAC VISUAL ARTISTIC OPUS OF VLADISLAV ŠILJA TODOROVIĆ (1933–1988)	258
<hr/>	

Дубравка М. ПРЕРАДОВИЋ ЕДИЦИЈА СРПСКИ СПОМЕНИЦИ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ И ФОНД МИХАИЛА ПУПИНА. ПРЕПИСКА МИХАИЛА ПУПИНА И ВЛАДИМИРА Р. ПЕТКОВИЋА	263
Dubravka M. PRERADOVIĆ THE 'SERBIAN MONUMENTS' COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE AND THE FUND OF MIHAILO PUPIN. CORRESPONDENCE BETWEEN MIHAILO PUPIN AND VLADIMIR R. PETKOVIĆ	275
<hr/>	
Јелена З. ПРЕМОВИЋ ФОТОГРАФСКЕ ТЕХНИКЕ У ДОКУМЕНТОВАЊУ БАШТИНЕ У 19. И 20. ВЕКУ	287
Jelena Z. PREMOVIĆ PHOTOGRAPHIC TECHNIQUE IN DOCUMENTING 19 TH AND 20 TH CENTURY HERITAGE	306
<hr/>	
Зоран РАКИЋ МИЉАНА МАТИЋ, СРПСКИ ИКОНОПИС У ДОБА ОБНОВЉЕНЕ ПЕЋКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ 1557-1690, БЕОГРАД 2017.	307
<hr/>	
Саша Ј. МИХАЈЛОВ МАРИНА ПАВЛОВИЋ, ЖИВОТ И ДЕЛО НИКОЛЕ НЕСТОРОВИЋА (1868-1957) ПРОТАГОНИСТА САВРЕМЕНОГ ПОИМАЊА АРХИТЕКТУРЕ – РЕЧ О АУТОРУ НАРОДНОГ МУЗЕЈА	311
<hr/>	
Игор Б. БОРОЗАН IN MEMORIAM МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ (1950–2016)	317
<hr/>	



Драгана С. ПАВЛОВИЋ

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

ПРЕДСТАВЕ ВЛАСТЕЛИНКИ У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ У ДОБА НЕМАЊИЋА*

Сажетак: У српском сликарству у доба Немањића супруге приказаног племића добијале су значајно место у властеоским портретним целинама. У раду ће бити речи о размештају властелинки у оквиру групних властеоских представа тога периода, те о њиховим ставовима и гестовима, као и о њиховој одећи, инсигнијама и накиту. Детаљна анализа показује постојање знатних разлика у изгледу, кроју и украсима на хаљинама властелинки и појединих чланова њихових породица. Са друге стране, у већини случајева положај фигура властелинки, као и покрети тела и руку сличан је ставовима њихових супружника. Властеоске композиције представљају стога важан извор за проучавање инсигнија, накита и костима супруга представника српског властеоског слоја у 14. веку.

Кључне речи: представе властелинки, женски властеоски костим, властеоски накит, српско властеоско сликарство у доба Немањића

Представе властелинки у српском монументалном сликарству из времена Немањића сачуване су у оквиру властеоских портретских целина. Сликане су, једнако као у уметности Византије и земаља под њеним културним утицајем, уз своје мужеве и децу, како у доњој тако и у вишим зонама живописа, у различитим деловима храма, у простору наоса (жупаница Струја у Благовештенској цркви у Карану¹ и Доја у Земену²), припрата (војводи-

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

- 1 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд, 1994, 140, сл. у боји 5, 7; Д. Војводић, „О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке“, *Зограф* 31, 2006-2007, 146-147, сл. 8, 9.
- 2 Л. Мавродинова, *Земенската црква. Историја, архитектура, живопис*, Софија, 1980, 190, 192; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 168.



ца Владислава у Кучевишту,³ Тихослава у Горњем Козјаку,⁴ деспотица Ана Марија у Леснову,⁵ супруга властелина Дабижива у Ваганешу,⁶ севастократорица Владислава и кнегиња Озра у Псачи⁷) и параклиса (деспотица Ана Марија у Светој Софији у Охриду),⁸ али и на фасадама црквених грађевина. О потоњем обичају, одраније добро познатом у византијској уметности, а у српској средини примењиваном у доба краља и цара Стефана Душана и Уроша, сведоче портрети супруге Јована Драгушина у Полошком,⁹ потом тепчине у Трескавцу¹⁰ и властелинке непознатог имена у Сушици,¹¹ као и кесарице Кали у Малом Граду на Преспи.¹²

У оквиру властеоских композиција у Србији у 14. веку, као и у другим срединама тог времена, властелинке су сликане у стојећем ставу, и то у полу-профилу (Тихослава у Горњем Козјаку¹³), те у благом окрету према патрону параклиса, Светом Јовану Претечи (деспотица Ана Марија у охридској Светој Софији¹⁴), или Богородици, патронки цркава у Карану и Малом Граду на Преспи (жупаница Струја¹⁵ и кесарица Кали¹⁶) и, знатно чешће чеоно окре-

- 3 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1, 8; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 34–35.
- 4 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 67, 107, 139, сл. у боји 4; З. Расолкоска-Николовска, „Најстарија фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На шрајовима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, 16, сл. 2; *Исија*, „Црквата Свети Георги кај Горни Козјак, Штипско (Македонија)“, у: *Ниш и Византија* 13, Ниш, 2015, 312, сл. 14.
- 5 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 106, 159–160, сл. у боји 17; С. Габелић, *Манасијир Лесново. Исијорија и сликарство*, Београд, 1998, 169–172, Т. XLIII–XLIV, сл. 78–79.
- 6 Д. Војводић, „Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу“, *Косовско-мешохијски зборник* 5, 2013, 5–21, црт. 4, 6, сл. 10–12, 15.
- 7 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 21; С. Коруновски и Е. Димитрова, *Византијска Македонија. Исијорија на уметноста на Македонија од IX до XV век*, Скопје, 2006, 200, Т. 146.
- 8 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 158, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.
- 9 Д. Павловић, „Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком“, *Зограф* 39, 2015, 109, сл. 2, 3 (са старијом литературом).
- 10 М. Глигоријевић, „Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу“, *Зограф* 5, 1974, 48, 50; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 59, 65, 106, 113 (црт. 32), 165–166; С. Смолчић-Макуљевић, *Манасијир Трескавац*, Београд, 2013, 131 (сл. у боји), 217.
- 11 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 167, црт. 33.
- 12 S. Bogevska, *Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad*, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3, 6; Eadem, *Les églises rupestres de la région des lacs d' Ohrid et de Prespa milieu du XIIIe-milieu du XVIIe siècle*, Turnhout, 2015, 383–389, fig. 67.
- 13 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 4; З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На шрајовима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2.
- 14 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.
- 15 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5.
- 16 Cf. S. Bogevska, „Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad“, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Wei-

нуте посматрачу (Марена и војводица Владислава у Кучевишту,¹⁷ тепчина у Трескавцу,¹⁸ властелинка на јужној фасади Сушице,¹⁹ супруга Дабижива у Ваганешу,²⁰ те кнегиња Озра и севастократорица Владислава у Псачи²¹). Судећи по сачуваној ликовној грађи, приказиване су најчешће са обема рукама у молитвеном обраћању, попут војводице Владиславе у Кучевишту (сл. 1),²² жупанице Струје у Карану (сл. 2),²³ тепчине у Трескавцу (сл. 4),²⁴ Тихославе у Горњем Козјаку,²⁵ десп Карану деспотице Ане Марије у охридском параклису,²⁶ кесарице Кали у Малом Граду (сл. 7)²⁷ и Доје у Земену (сл. 5)²⁸. У случајевима када им је само једна рука подигнута у молитви, у другој држе модел своје задужбине (Марена у Кучевишту²⁹), те скиптар (деспотица Ана Марија у припрати Леснова³⁰ – сл. 3) или њоме чине гест нежности (кнегиња Озра милује по глави унука Уроша, а севастократорица Владислава десницом додирује главу најмлађег сина³¹ – сл. 6). Изузетно, обе руке је на главе своје деце положила властелинка непознатог имена у Ваганешу,³² док

mar, 2011–2012, fig. 2, 3, 6; *Eadem, Les églises rupestres de la région des lacs d' Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Turnhout, 2015, fig. 67.

- 17 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1, 8; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 34–35.
- 18 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 113 (црт. 32); С. Смолчић-Макуљевић, *нав. дело*, 131 (сл. у боји).
- 19 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 167, црт. 33.
- 20 Д. Војводић, „Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу“, *Косовско-међохијски зборник* 5, 2013, 7, црт. 4, сл. 10.
- 21 Уп. З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 21; С. Корунски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.
- 22 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 35.
- 23 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5.
- 24 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 113 (црт. 32); С. Смолчић-Макуљевић, *нав. дело*, 131 (сл. у боји).
- 25 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 4; З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На прајовима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2.
- 26 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.
- 27 Cf. S. Bogevska, *Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad*, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3, 6; *Eadem, Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Turnhout, 2015, fig. 67.
- 28 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 19; Л. Мавродинова, *нав. дело*, сл. 83.
- 29 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 8; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 34.
- 30 С. Габелић, *нав. дело*, 169, Т. XLIII, сл. 78.
- 31 Уп. З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 21; С. Корунски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.
- 32 Д. Војводић, „Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу“, *Косовско-међохијски зборник* 5, 2013, 7, црт. 4, сл. 10.

је са рукама прекрштеним на грудима, тј. гестом којим се указује на приказ покојника представљена једино властелинка на јужној фасади у Сушици.³³

У оквиру појединих властеоских портретских целина приметна је разлика у висини фигура властелинки и њихових супружника. Наиме, приказивање мушкараца већих димензија од фигура њихових супруга имало је за циљ да укаже на старосну доб, те на њихов виши положај у породичној хијерархији, то јест да их истакне као најзначајније и најважније особе у ктиторским композицијама. Тако, у поређењу са представом деспота Јована Оливера на северном зиду лесновске приправе фигура његове супруге Ане Марије је нижа и, попут решења оствареног на портрету краљице Јелене представљене изнад ње, деспотица је насликана иза супруга.³⁴ Фигуре велможа Јована Драгушина у Полошком и кесара Новака у Малом Граду на Преспи такође су више у односу на фигуре њихових жена.³⁵ Штавише, у Малом Граду кесарица Кали нижа је и од ћерке Марије, а једнака је фигури сина Амиралиса, што је, по свему судећи, последица уклапања њеног лика у расположив простор.

И док су српски властелини различитих титула и звања у време Немањића готово редовно били одевени у каваде,³⁶ њихове супруге носиле су хаљине другачије искројене. Осим тога, њихове хаљине су, за разлику од мушких одора на којима се неретко опажају ноге до чланака, приметно дуже.³⁷ Са друге стране, властелинке су најчешће приказиване у костимима сличним онима њихових ћерки.³⁸ Дакле, рухо српских властелинки чинила су најчешће три одевна предмета: доња хаљина (кошуља), горња или главна хаљина и плашт.

Горња хаљина је обично дугачка, расечена спреда по читавој дужини или само до груди и затворена низом дугмади (војводица Владислава у Кучевишту³⁹ – сл. 1, деспотица Ана Марија у Леснову⁴⁰ – сл. 3, кнегиња Озра у Псачи⁴¹ – сл. 6, Доја у Земену⁴² – сл. 5). Хаљину истог кроја понела је и кесарица Кали у Малом Граду (сл. 7), с том разликом што је у овом случају заправо

33 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 167, црт. 33.

34 С. Габелић, *нав. дело*, 167, 171, Т. XLIV, сл. 78.

35 За наведене примере уп. Д. Ђорнаков, *Полошки манастир Свети Ђорђе*, Скопје, 2006, 31, 38, 45; S. Bogevska, "Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad", in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3, 6; *Eadem*, *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Turnhout, 2015, fig. 67.

36 О каваду као најраспрострањенијој властеоској хаљини видети у: Д. Војводић и Д. Павловић, „Црква Тамница код Ајноваца у позном средњем веку“, *Косовско-међохијски зборник* 6, 2015, 44–45, нап. 121 (са наведеном литературом).

37 Д. Војводић, „О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке“, *Зограф* 31, 2006–2007, 147, нап. 105 и 106.

38 Д. Павловић, „Портрети деце у српском властеоском сликарству у доба Немањића“, у: *Ниш и Византија* 16, Ниш, 2018, 86–88.

39 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 35; Б. Поповић, *Костим и инсијније српске властеле у средњем веку I–II* (магистарски рад), Београд, 2006, 37 (II том).

40 С. Габелић, *нав. дело*, Т. XLIII; Б. Поповић, *нав. дело*, 46 (II том).

41 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146; Б. Поповић, *нав. дело*, 54 (II том).

42 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 168, сл. у боји 19; Л. Мавродинова, *нав. дело*, сл. 83.

реч о основној хаљини.⁴³ Основну хаљину, али у виду једноставне дугачке хаљине без предњег разреза носи тепчина на западној фасади параклиса у манастиру Трескавцу⁴⁴ (сл. 4), а рухо са предњим разрезом жупаница Струја⁴⁵ (сл. 2). У неким ретким случајевима, као што показује пример деспотице Ане Марије у Претечином параклису у Светој Софији у Охриду, властелинке су одевене у хаљину која је по кроју веома слична мужевљевој, али прилагођена грађи женске особе. У питању је хаљина трапезоидног облика, отворена од струка наниже, са кратким рукавима који у задњем делу имају продужетке и падају испод струка.⁴⁶ Најзад, важно је истаћи да се по хаљини нарочитог кроја, уској у горњем и широкој у доњем делу, односно набораној од појаса наниже, са необичним широким украсним нашивком плаве боје који обухвата струк, портрет севастократорице Владиславе у Псачи (сл. 6) издваја од свих поменутих примера⁴⁷

Горње или основне женске хаљине кројене су без рукава (Тихослава у Горњем Козјаку⁴⁸) или са рукавима који могу бити кратки (супруга Јована Драгушина у Полошком⁴⁹) или дугачки. У потоњем случају они су уски и равно завршени (војводица Владислава у Кучевишту⁵⁰ – сл. 1 и тепчина у Трескавцу⁵¹ – сл. 4) или широки и лепезасти (деспотица Ана Марија у Леснову⁵² – сл. 3). Понекад су дугачки рукави просечени до рамена и падају низ леђа (кнегиња Озра и севастократорица Владислава у Псачи).⁵³ Изузетно, као на портрету деспотице Ане Марије у охридском параклису, кратки рукави хаљине падају испод струка и у задњем делу имају продужетке чији су крајеви украшени крзном.⁵⁴

43 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 177; Б. Поповић, *нав. дело*, 57 (II том).

44 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 113 (црт. 32); Б. Поповић, *нав. дело*, 49 (II том); С. Смолчић-Макуљевић, *нав. дело*, 217.

45 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5; Б. Поповић, *нав. дело*, 39 (II том).

46 Б. Поповић, *нав. дело*, 44 (II том). Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.

47 Б. Поповић, *нав. дело*, 54 (II том). Уп., на пример З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.

48 Б. Поповић, *нав. дело*, 55 (I том). Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 4; З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На играјовима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2.

49 Б. Поповић, *нав. дело*, 56 (I том). Уп. и Д. Корнаков, *нав. дело*, 31, 38, 45.

50 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 35.

51 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 113 (црт. 32); Б. Поповић, *нав. дело*, 49 (II том).

52 С. Габелић, *нав. дело*, Т. XLIII; Б. Поповић, *нав. дело*, 46 (II том).

53 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146; Б. Поповић, *нав. дело*, 53–54 (II том). Такве рукаве имају, на пример, ктиторка у Калотину и Доњој Каменици; G. Gerov and A. Kirin, „New Data on the Forteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina“, *Зограф* 23, 1993–1994, fig. 13; Д. Фрфулановић, *Живойис наоса Бојородичине цркве у Доњој Каменици* (магистарски рад), Београд, 2015, 51, сл. у боји 3.

54 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14; Б. Поповић, *нав. дело*, 44 (II том).

Испод горње хаљине властелинке су понекад носиле *доњу хаљину* од које су на представама видљиви најчешће само рукави, и то у пределу од шака до лактова (деспотица Ана Марија у охридском параклису)⁵⁵ или до рамена (Тихослава у Горњем Козјаку,⁵⁶ супруга Јована Драгушина у Полошком,⁵⁷ кнегиња Озра и севастократорица Владислава у Псачи⁵⁸ – сл. 6). Ти рукави били су или широки и лепезасти (Тихослава у Горњем Козјаку⁵⁹) или, чешће, уски и равно завршени (деспотица Ана Марија у охридском параклису,⁶⁰ супруга Јована Драгушина у Полошком,⁶¹ кнегиња Озра и севастократорица Владислава у Псачи⁶² – сл. 6). Они су у неким случајевима једнобојни (деспотица Ана Марија у охридском параклису⁶³), а у другим украшени разноврсним мотивима: осмолатичним цветовима (супруга Јована Драгушина у Полошком⁶⁴) или ромбоидним пољима у којима су тролатични орнаменти (кнегиња Озра и севастократорица Владислава у Псачи⁶⁵ – сл. 6). Рукави су обрубљени најчешће једноструком украсном траком. Изузетно, као на портрету кесарице Кали у Малом Граду (сл. 7), рукави хаљине су решени на истоветан начин као на портрету њеног супруга кесара Новака, односно имају више редова наруквица: три хоризонталне златне оптоке спојене четвртном, вертикално постављеном.⁶⁶

Преко хаљина супруге српских племића носиле су дугачке *ојрџаче*. Судећи по сачуваним примерима, тај чест, мада не неизоставни одевни предмет био је затворен испод врата копчом различитих облика и величина и обру-

- 55 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, *нав. дело*, сл. 14.
- 56 Б. Поповић, *нав. дело*, 55 (I том). Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 4; З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На иџрајовима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2.
- 57 Б. Поповић, *нав. дело*, 56 (I том). Уп. и И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 37; Д. Корнаков, *нав. дело*, 31, 38, 45.
- 58 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зоџраф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.
- 59 Б. Поповић, *нав. дело*, 57, 124 (I том). Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 4; З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На иџрајовима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2.
- 60 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајџице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.
- 61 Уп. Д. Корнаков, *нав. дело*, 31, 38, 45; Б. Поповић, *нав. дело*, 42 (II том).
- 62 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зоџраф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.
- 63 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајџице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.
- 64 Б. Поповић, *нав. дело*, 55–56 (I том). Cf. и И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 11, црт. 37; Д. Корнаков, *нав. дело*, 31, 38, 45.
- 65 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зоџраф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.
- 66 Б. Поповић, *нав. дело*, 57–58 (II том). Cf. S. Bogevska, “Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad”, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3, 6; *Eadem*, *Les églises rupertres de la région des lacs d’Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Turnhout, 2015, fig. 67.

бљен тракама (жупаница Струја у Карану⁶⁷ – сл. 2, деспотица Ана Марија у Леснову⁶⁸ – сл. 3 и тепчина у Трескавцу⁶⁹ – сл. 4), а тек понекад пребачен преко рамена без копчања (војводица Владислава у Кучевишту⁷⁰ – сл. 1).

Боја хаљина српских властелинки, судећи по сачуваној ликовној грађи, у највећем броју случајева је пурпурна, односно црвена, светлије или тамније нијансе, дакле, најчешће као и боја одеће њихових супружника, властелина носиоца различитих титула.⁷¹ О том обичају сведоче портрети жупанице Струје у Карану⁷² (сл. 2), супруге Јована Драгушина у Полошком,⁷³ те деспотице Ане Марије у охридском параклису и Леснову⁷⁴ (сл. 3), кнегиње Озре и севастократорице Владиславе у Псачи⁷⁵ (сл. 6), као и Доје у Земену⁷⁶ (сл. 5). Разлике у боји између хаљина властелинки и одеће њихових супруга знатно су ређе и уочавају се на представама племкиња у Горњем Козјаку, Трескавцу и Малом Граду на Преспи. За разлику од црвених костима кесарице Кали у потоњем споменику и Тихославе у Горњем Козјаку, те зелене хаљине тепчине на западној фасади параклиса уз јужни део трескавачког храма, одора њихових супружника је другачије боје: ктитор у Горњем Козјаку је у тамноплавој хаљини, док су тепчија у Трескавцу и кесар Новак у Малом Граду у кавадима црвене и плаве боје.⁷⁷

Украс горњих или основних хаљина, те доњих хаљина, као и плашта српских властелинки састојао се од драгог камења, бисера и различитих орнамената. Тако површину хаљина прекривају разноврсни мотиви: двоглави орлови у медаљонима (деспотица Ана Марија у охридском параклису и Леснову⁷⁸ – сл. 3 и кесарица Кали у Малом Граду⁷⁹ – сл. 7), кругови унутар којих

67 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5.

68 С. Габелић, *нав. дело*, Т. XLIII.

69 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 113 (црт. 32); Б. Поповић, *нав. дело*, 49 (II том); С. Смолчић-Макуљевић, *нав. дело*, 217.

70 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 35.

71 Црвена је била најчешћа боја хаљине властелина вишег и нижег достојанства, иако је према опису одеће византијских достојанственика у спису Псеудо-Кодина, рухо од тканине те боје било намењено првенствено великашима највишег ранга. О томе са примерима: Д. Војводић и Д. Павловић, *нав. дело*, 46–47.

72 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5.

73 Б. Поповић, *нав. дело*, 55–56 (I том). Сф. и И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 11; Д. Корнаков, *нав. дело*, 31, 38, 45.

74 С. Габелић, *нав. дело*, Т. XLIII; Б. Поповић, *нав. дело*, 44, 46 (II том).

75 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 21; С. Коруневски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.

76 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 168, сл. у боји 19.

77 За поменуће примере в. Б. Поповић, *нав. дело*, 49 (II том); З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На илустрацијата Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2; S. Vogevska-Carpuano, *Les églises rupestres de la région des lacs d' Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Turnhout, 2015, 385, 387.

78 С. Габелић, *нав. дело*, Т. XLIII; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14; Б. Поповић, *нав. дело*, 44, 46 (II том).

79 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 177; Б. Поповић, *нав. дело*, 57 (II том).

су фантастичне животиње (војводица Владислава у Кучевишту⁸⁰ – сл. 1), те врежасте орнаменти са птицама (жупаница Струја у Карану⁸¹ – сл. 2) или пак вертикалне златне траке украшене бисерима (севастократорица Владислава у Псачи⁸² – сл. 6). Обрубне траке свих ивица хаљине и бордуре огртача декорисане су различито: драгим камењем и бисерима (Ана Марија у Леснову⁸³ – сл. 3) или само нискама бисера (Ана Марија у охридском параклису⁸⁴). Осим поменутих украсних трака, најраскошније декорисаним у српском сликарству XIV века, на оптокама су могли бити извезени скромнији украси, попут златних и зелених врежастих орнамената на представама војводице Владиславе у Кучевишту⁸⁵ (сл. 1), жупанице Струје у Карану⁸⁶ (сл. 2), севастократорице Владиславе у Псачи⁸⁷ (сл. 6) и кесарице Кали у Малом Граду⁸⁸ (сл. 7) или цикцак орнаменти са тачкама као код Доје у Земену⁸⁹ (сл. 5).

И док су у српском сликарству XIV века сачуване само четири представе велможа са венцем на глави, најсвечанијом инсигнијом и спољашњом ознаком титула деспота, севастократора, а у појединим периодима и кесара,⁹⁰ супруге српских властелина су, независно од мужевљеве титуле, носиле различите врсте оглавља. Наиме, оне су готово редовно на портретима представљане са *крунама*, *венцима* или *йочелицама* на глави. Раскошне *круне* понела је деспотица Ана Марија у Леснову (сл. 3) и параклису Светог Јована Крститеља у цркви Свете Софије у Охриду. Реч је о отвореним, зупчастим крунама украшеним низовима бисера и драгим камењем црвене и плаве боје, с том разликом што је круна из Леснова висока, а она из

-
- 80 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 35; Б. Поповић, *нав. дело*, 36 (II том).
- 81 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5; Б. Поповић, *нав. дело*, 39 (II том).
- 82 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146; Б. Поповић, *нав. дело*, 53–54 (II том).
- 83 С. Габелић, *нав. дело*, Т. XLIII; Б. Поповић, *нав. дело*, 46 (II том).
- 84 Уп. Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.
- 85 З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, сл. 1; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 35.
- 86 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5; Б. Поповић, *нав. дело*, 39 (II том).
- 87 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146; Б. Поповић, *нав. дело*, 53–54 (II том).
- 88 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 177; Б. Поповић, *нав. дело*, 57 (II том).
- 89 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 168, сл. у боји 19; Л. Мавродинова, *нав. дело*, сл. 83; Б. Поповић, *нав. дело*, 50 (II том).
- 90 Реч је о портретима Јована Оливера у наосу Леснова и параклису Светог Јована Претече у Светој Софији у Охриду, те Јована Драгушина на некадашњој западној фасади Полошког, као и непознатог властелина у Ајновцима; С. Габелић, *нав. дело*, 114, Т. I; Д. Војводић, „Владарски портрети српских деспота“, у: *Манасијир Ресаве. Историја и уметности*, Деспотовац, 1995, 86, нап. 81; *Истии*, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14; Д. Павловић, „Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком“, *Зограф* 39, 2015, сл. 4; Д. Војводић и Д. Павловић, *нав. дело*, 40–43, црт. 10а, сл. 23.

Охрида плића и шира.⁹¹ Осим поменуте деспотице, са крунама, различитим по украсу, изгледу горњих ивица и начину на који су оне изведене, сликане су и властелинке са нижим титулама. Тако је оглавље на портрету војводице Владиславе у Кучевишту (сл. 1) и жупанице Струје у Карану (сл. 2) трапезоидног облика,⁹² код севастократорице Владиславе у Псачи (сл. 6) оно има кринолике испусте,⁹³ док је круна тепчине насликане на западној фасади параклиса у манастиру Трескавцу у форми лепезе (сл. 4).⁹⁴ Са *венцем* у облику хоризонталног обруча украшеног бисерима и драгим камењем приказане су супруга Јована Драгушина и кесарица Кали (сл. 7).⁹⁵ И док је на портрету поменуте кесарице оглавље у облику обруча са три полукружне плочице,⁹⁶ на портрету властелинке у Полошком венцу је без лукова и зупчасто се завршава.⁹⁷ Осим поменутих украса за главу, властелинке су носиле понекад *кају* (Доја у Земену – сл. 5)⁹⁸, *йочелицу* (кнегиња Озра у Псачи – сл. 6)⁹⁹ или пак *мараме*, које су им покривале косу и падале на рамена или низ леђа (војводица Владислава и Марена у Кучевишту,¹⁰⁰ деспотица Ана Марија у охридском параклису)¹⁰¹, а често су прекривале и врат (жупаница

91 С. Габелић, *нав. дело*, 171, Т. XLIII; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.

92 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5, 7; Д. Војводић, „О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке“, *Зограф* 31, 2006–2007, 146–147, сл. 8, 9; С. Корунски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 128.

93 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5, 13; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 21, 23.

94 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 113 (црт. 32); С. Смолчић-Макуљевић, *нав. дело*, 217.

95 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 177; Б. Поповић, *нав. дело*, 57–58 (II том). Cf. и S. Bogevska, *Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad*, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3.

96 Такав облик венца на глави кесарице Кали навео је истраживаче на претпоставку да он личи на оглавље какво носе севастократори: Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд, 1953, 56; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 177.

97 Уп. Д. Корнаков, *нав. дело*, 31, 38, 45.

98 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 168, сл. у боји 19; Л. Мавродинова, *нав. дело*, сл. 83.

99 Cf. З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 11. О почелици као врсти накита постављаном преко чела властелинки видети у: Б. Радојковић, *Накиј код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд, 1969, 34–35; V. Bikić, *Vizantijski nakit u Srbiji. Modeli i nasleđe*, Београд, 2010, 33–38; Б. Радојковић, „Накит“, у: *Лексикон српској средњеј века*, прир. С. Ђирковић и Р. Михаљчић, Београд, 1999, 430 (где је забележено да севастократорица Кали на портрету у Малом Граду на Преспи има почелицу. Реч је, међутим, о венцу). Пример почелице у виду траке украшене бисерима, црвеним и плавим драгим камењем на портрету кнегиње Озре у Псачи је нарочито значајан будући да се, уз почелицу на представи ктиторке у Доњој Каменици, убраја међу ретке примере приказивања овог оглавља у зидном сликарству. Пример из Доње Каменице, уз претпоставку да је са почелицом била представљена и ћерка ктиторке видети у: Д. Фрфулановић, *нав. дело*, 55–56, црт. 1, 2, сл. у боји 4.

100 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 34–35; С. Корунски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 128.

101 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, црт. 39, сл. црно-бела 53; Д. Војводић, „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 38, 2010, сл. 14.

Струја у Карану,¹⁰² Тихослава у Горњем Козјаку,¹⁰³ кнегиња Озра у Псачи,¹⁰⁴ властелинка у Ваганешу¹⁰⁵ и кесарица Кали у Малом Граду¹⁰⁶). По начину ношења и броју, истичу се мараме на представи севастократорице Владиславе у Псачи (сл. 6) и портрету Доје у Земену (сл. 5). У првопоменутом примеру вео не прекрива косу и врат, већ је прикачен за горњу ивицу круне и пада низ леђа,¹⁰⁷ док су у другопоменутом примеру насликана два бела вела: један декорисан пругама, прикачен за горњу ивицу капе и пада низ леђа, док је други без украса, причвршћен за доњи део капе и пада на груди.¹⁰⁸

Важан део украса глава српских властелинки биле су и *наушнице*,¹⁰⁹ а судећи по сачуваним властеоским представама, омиљене су биле наушнице у облику полумесеца, тзв. лунуласте минђуше.¹¹⁰ То су крупне наушнице које се, у зависности од тога да ли им је површина у облику засеченог круга или имају купасте или цевасте украсе по доњој ивици, деле на две скупине: лунуласто-округле и лунуласто-зракасте (или лепезасте). Било у једном, било у другом облику, а најчешће веома раскошно украшене бисерима и драгим камењем, наушнице су приказане на представама војводеце Владиславе у Кучевишту (сл. 1), жупанице Струје у Белој цркви каранској (сл. 2), супруге Јована Драгушина у Полошком и деспотице Ане Марије у Леснову (сл. 3).¹¹¹ Са друге стране, о обичају ношења неких других типова наушница сведочи портрет севастократорице Владиславе у Псачи (сл. 6), насликане с висећим наушницама сачињеним од крупног овалног камена окруженог бисерима закаченим за уши златним алкама.¹¹² Супруга Дабижива у Ваганешу такође

102 И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 5.

103 З. Расолкоска-Николовска, „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На истраживањима Војислава Ј. Ђурића*, Београд, 2011, сл. 2.

104 Уп., на пример, З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 11.

105 Д. Војводић, „Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу“, *Косовско-медиохијски зборник* 5, 2013, 6, црт. 4, сл. 10, 11.

106 Б. Поповић, *нав. дело*, 57 (II том). Cf. S. Bogevska, “Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad”, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3.

107 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, сл. 5, 13; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 21, 23. На сличан начин мараму носи супруга ктитора у Калогину; G. Gerov and A. Kirin, *op. cit.*, fig. 3, 13.

108 Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 19; Л. Мавродинова, *нав. дело*, сл. 83.

109 О наушницама и њиховој типологији видети у: Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 106–110, 143–157; Б. Радојковић, *Накиј код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд, 1969, 40–41, 83–85, 96–98, 133–141, 211–215, 245–250; *Иста*, „Накиј“, у: *Лексикон српској средњеј века*, прир. С. Ђирковић и Р. Михалчић, Београд, 1999, 428–429 и нарочито: V. Vikić, *нав. дело*, 39–78.

110 Овај тип наушница видети у: V. Vikić, *нав. дело*, 49–54.

111 Наведене примере видети у: З. Расолкоска-Николовска, „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, 45, сл. 1, 6; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 135, 140–141, 148, 160, сл. у боји 5, 11, 17, сл. црно-бела 19; С. Табелић, *нав. дело*, 171, Т. XLIII; Б. Поповић, *нав. дело*, 36, 39, 41, 46 (II том); V. Vikić, *нав. дело*, 53, сл. 26.

112 З. Расолкоска-Николовска, „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, 47; Б. Поповић, *нав. дело*, 121–122 (I том), 53 (II том). Уп. З. Расолкоска-Николовска, *нав. дело*, сл. 13; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 21, 23; С. Коруновски и Е. Димитрова, *нав. дело*, Т. 146.

је приказана са висећим наушницама од ружичастог камена, украшене са по два бисера. Данас су оне због знатног оштећења фреске једва видљиве на њеном левом уху, те се не може дати прецизан опис њиховог првобитног изгледа.¹¹³ Ваља напоменути да на представама властелинке Доје у Земену (сл. 5) и кесарице Кали у Малом Граду на Преспи (сл. 7) нема наушница. Ипак, стиче се утисак да поменути властелинке носе ту врсту накита јер су око њихових ушију насликане, као завршетак перпендулија причвршћених за оглаваља, троструке, односно двоструке ниске бисера.¹¹⁴

Најзад, требало би указати на обичај ношења још неких врста накита и појединих властеоских инсигнија, као и присуство других ознака достојанства на представама српских властелинки. Наиме, племкиње у српском сликарству у доба Немањића, за разлику од супруга властелина различитог ранга у другим средњовековним срединама, нису сликане са разноврсним накитом. Заправо са *ојрлицом* и *јрсјењем* приказана је једино супруга Јована Драгушина у Полошком.¹¹⁵ И док је огрлица припијена уз властелински врат и украшена једноструким редом бисера са три плава драга камена, по један прстен чији је облик тешко одредити услед оштећења фреске, краси мали прст њене десне и леве руке.¹¹⁶ Насупрот томе, лик те властелинке, као и портрет деспотице Ане Марије у припрати Леснова, за разлику од, на пример, припадника византијске и бугарске високе властеле обележен је нимбом. Штавише, поменути деспотица понела је и *жезло* – инсигнију

113 Д. Војводић, „Српски властеоски портрети и киторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу“, *Косовско-мејхохијски зборник* 5, 2013, 6–7, црт. 4, сл. 11.

114 Б. Поповић, *нав. дело*, 122 (I том), 50, 57 (II том). Уп. И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, сл. у боји 19, сл. црно-беле 84–85; Л. Мавродинова, *нав. дело*, сл. 83; S. Bogevska, “Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad”, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, fig. 2, 3.

115 Уп. Д. Корнаков, *нав. дело*, 38, 45; Д. Павловић, „Питање киторства цркве Светог Ђорђа у Полошком“, *Зограф* 39, 2015, сл. 2–3. О огрлицама као важном делу накита, њиховим облицима и начину ношења видети у: Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 110–114; Б. Радојковић, *Накић код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд, 1969, 41–43, 155–157, 229; V. Bikić, *нав. дело*, 78–81. Прикази огрлице на властеоским портретима нису чести. Понеле су их, на пример, супруга племића Константина и властелинка Арета у Станичењу, као и супруга и ћерка китора у Доњој Каменици. Наведене примере видети у: М. Поповић и др., *Црква Светиој Николе у Станичењу*, Београд, 2005, 90, 92, сл. 35–39; Б. Поповић, *нав. дело*, 42, 75–76 (II том); Д. Фрфулановић, *нав. дело*, 48, 56. О прстењу као врсти накита видети у: Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 117–118, 158–173; Б. Радојковић, *Накић код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд, 1969, 43, 90–94, 106–131, 170–210, 243–245; *Истиа*, „Прстен“, у: *Лексикон српској средњеј века*, прир. С. Ђирковић и Р. Михаљчић, Београд, 1999, 600–602; V. Bikić, *нав. дело*, 89–112.

116 Са прстењем је насликан и њен супруг, Јован Драгушин, а у научној литератури забележено је присуство различитог броја прстења на рукама властеоског брачног пара у Полошком. Према мишљењу појединих истраживача, Јован Драгушин и његова супруга имају по један прстен, и то: властелин на десној, а властелинка на левој руци (Ц. Грозданов и Д. Ђорнаков, „Историјски портрети у Полошком I“, *Зограф* 14, 1983, 66, сл. 1, 4, 5; Ц. Грозданов и Д. Ђорнаков, „Историјски портрети у Полошком II“, *Зограф* 15, 1984, сл. 1; Радојковић, *Прсиен*, 601; Д. Корнаков, *нав. дело*, 35), док други тврде да они носе по два прстена на обе руке (И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 148, сл. 11; Б. Поповић, *нав. дело*, 122 (I том), 41–42 (II том); Д. Павловић, „Питање киторства цркве Светог Ђорђа у Полошком“, *Зограф* 39, 2015, 110, сл. 2–4). Фотографије које јасно потврђују потоње мишљење, тј. присуство по једног прстена на десној руци Јована Драгушина и његове супруге и по једног на њиховој левици видети у: Д. Корнаков, *нав. дело*, 38, 45; Д. Павловић, *нав. дело*, сл. 3–4.

властеле и ознаку њихове моћи.¹¹⁷ Са друге стране, слично решењима у византијском и бугарском средњовековном сликарству, *йојас* – саставни део одеће средњовековног племства и важна властеоска инсигнија – изостао је и са представа српских властелинки из времена Немањића.¹¹⁸

Претходно размотрени прикази властелинки у српској средини у доба Немањића, а реч је о дванаест портретских целина, показали су да су оне готово редовно сликане уз своје мужеве и децу, у различитим деловима храма, у простору наоса и припрата, или на фасадама црквених грађевина. Представљане су фронтално, те благо окренуте удесно и улево или у полу-профилу, а најчешће са једном или обе руке уздигнуте у молитви. У целини посматрано, положај фигура, покрети тела и руку на портретима властелинки сличан је ставовима у којима су приказивани њихови мужеве. Такође, примена одређених ставова и гестова на портретима властелинки зависила је од природе слике и њеног смисла. Уколико су приказане као ктиторке или пак преминуле особе, њихове фигуре се у односу на остале ликове издвајају моделом задужбине у руци (Марена у Кучевишту) и приказивањем прекрштених руку на грудима (властелинка у Сушици). Најзад, покретима руку исказиване су и емоције портретисаних (кнегиња Озра и севастократорица Владислава у Псачи, властелинка у Ваганешу). Разлика у висини мушких и женских властеоских фигура, као на композицијама у припрати Леснова, те некадашњој западној фасади у Полошком и западној фасади у пећинском храму у Малом Граду на Преспи, последица је различитих узраста велможа и њихових супруга, те њиховог угледа и положаја у породичној хијерархији, али и расположивог простора. И док су само понеки угледни српски племићи приказивани са венцима на главама, властелинке, по правилу, носе разне врсте оглавља. Заправо, супруге српских племића посвећивале су нарочиту пажњу украшавању главе. Осим тога, представе властелинки важно су сведочанство о изгледу накита, тачније наушница различитог облика које су оне носиле. Имајући у виду сачуване представе племкиња, може се закључити да је ореол красио њихове ликове без неког правила, односно да је и сликан и изостављан приликом представљања једне исте особе, као што показују портрети деспотице Ане Марије у припрати Леснова и у Претечинском параклису у охридској Светој Софији.¹¹⁹

117 Скиптар, додуше, знатно оштећен, приказан је и у десници њеног супруга, деспота Јована Оливера; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 159–160, сл. у боји 17; С. Габелић, *нав. дело*, 169, Т. XLIII–XLIV.

118 Изузетно, властелинка у Станичењу представљена је с појасом; М. Поповић и др., *нав. дело*, 95 (сл. 41), 107–108. На представама племкиња у српском средњовековном сликарству појасеви се јављају тек у XV столећу, и то на портрету Вукосаве у Руденици и властелинке непознатог имена у Јошаници; Т. Стародубцев, *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића, књиге I и II*, Београд, 2016, 79, 192 (књига II).

119 Спорадично приказивање нимбова око глава припадника српског властеоског staleжа видети у: Д. Војводић и Д. Павловић, *нав. дело*, 43–44.

Сачувани ликовни материјал указује на постојање знатних разлика у изгледу, кроју и украсима на хаљинама властелинки и појединих чланова њихових породица. Рухо властелинки чиниле су углавном доње и горње хаљине и огртачи ношени преко њих. Једнако као у уметности византијског света и на српским властеоским композицијама одећа племкиња разликује се од одора њихових мужева, док је, са друге стране, она врло слична хаљинама њихових женских потомака. Разлике у изгледу одеће између властелинки и њихових супружника, осим у, готово, по правилу, присуству појаса на мушким и његовог одсуства на женским хаљинама, опажају се у дужини будући да су мушке хаљине редовно краће од женских. Насупрот томе, боја хаљина властелинки није била условљена кројем одоре и друштвеним рангом њихових мужева. У највећем броју случајева, српске племкиње су представљане у костимима црвене боје, што је уједно била боја која је доминирала у одећи њихових супружника. Надаље, сличност одоре властелинки са одећом ћерки опажа се у кроју хаљина, те врсти мотива на тканинама, па чак и обрубним тракама. Сходно наведеном, портрети властелинки у српском средњовековном сликарству у доба Немањића представљају прворазредни документ о физичком изгледу, именима и њиховим титулама. Уједно, важан су и незаобилазан извор за проучавање инсигнија, накита и властеоске ношње тога периода.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bikić, Vesna. *Vizantijski nakit u Srbiji. Modeli i nasleđe*, Arheološki institut, Beograd, 2010.
- Bogevska, Saška. "Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: The case of Mali Grad", in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Böhlau, Wien, Köln et Weimar, 2011–2012, 355–367.
- Bogevska-Capruano, Saška. *Les églises rupestres de la région des lacs d' Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Brepols, Turnhout, 2015.
- Војводић, Драган. „Владарски портрети српских деспота“, у: *Манастир Ресави. Историја и уметности*, Народна библиотека „Ресавска школа“, Деспотовац, 1995, 65–95.
- Војводић, Драган. „О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке“, *Зограф* 31, 2006–2007, 135–151.
- Војводић, Драган. „Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности“, *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* 38, 2010, 35–77.
- Војводић, Драган. „Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу“, *Косовско-меџохијски зборник* 5, 2013, 1–21.
- Војводић, Драган и Павловић, Драгана. „Црква Тамница код Ајноваца у позном средњем веку“, *Косовско-меџохијски зборник* 6, 2015, 9–60.
- Габелић, Смиљка. *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Стубови културе, Београд, 1998.
- Gerov, Georgi and Kirin, Asen. "New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina", *Зограф* 23, 1993–1994, 51–64.
- Глигоријевић, Мирјана. „Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу“, *Зограф* 5, 1974, 48–51.
- Грозданов, Цветан и Ђорнаков, Димитар. „Историјски портрети у Полошком I“, *Зограф* 14, 1983, 60–66.
- Грозданов, Цветан и Ђорнаков, Димитар. „Историјски портрети у Полошком II“, *Зограф* 15, 1984, 85–93.
- Ђорђевић, М. Иван. *Зидно сликарство српске власице у доба Немањина*, Филозофски факултет, Београд, 1994.
- Ковачевић, Јован. *Средњовековна ношња балканских Словена*, Научна књига, Београд, 1953.
- Ќорнаков, Димитар. *Полошки манастир Свети Ђорџи*, Матица, Скопје, 2006.
- Коруновски, Сашо и Димитрова, Елизабета. *Византијска Македонија. Историја на уметности на Македонија од IX до XV век*, Просветно дело, Скопје, 2006.
- Мавродинова, Лиљана. *Земенската црква. Историја, архитектура, живопис*, Български художник, Софија, 1980.

- Павловић, Драгана. „Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком“, *Зограф* 39, 2015, 107–114.
- Павловић, Драгана. „Портрети деце у српском властеоском сликарству у доба Немањића“, у: *Ниш и Византија* 16, Град Ниш итд., Ниш, 2018, 77–91.
- Поповић, Бојан. *Косџим и инсиџније српске властеле у средњем веку I–II* (магистарски рад), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2006.
- Поповић, Марко и др. *Црква Свџтој Николе у Сџаничењу*, Археолошки институт, Београд, 2005.
- Радојковић, Бојана. *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, Музеј Примењене уметности, Београд, 1969.
- Радојковић, Бојана. „Накит“, у: *Лексикон српској средњег века*, прир. С. Ђирковић и Р. Михаљчић, Knowledge, Београд, 1999, 427–432.
- Радојковић, Бојана. „Прстен“, у: *Лексикон српској средњег века*, прир. С. Ђирковић и Р. Михаљчић, Knowledge, Београд, 1999, 600–602.
- Расолкоска-Николовска, Загорка. „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту“, *Зограф* 16, 1985, 41–53.
- Расолкоска-Николовска, Загорка. „О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка“, *Зограф* 24, 1995, 39–51.
- Расолкоска-Николовска, Загорка. „Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип“, у: *На џрајовима Војислава Ј. Ђурића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 2011, 15–21.
- Расолкоска-Николовска, Загорка. „Црквата Свети Георги кај Горни Козјак, Штипско (Македонија)“, у: *Ниш и Византија* 13, Град Ниш итд., Ниш, 2015, 301–313.
- Смолчић-Макуљевић, Светлана. *Манасџир Трескавац*, Универзитет Метрополитан, Београд, 2013.
- Стародубцев, Татјана. *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића, књиге I и II*, Институт за историју уметности, Филозофски факултет, Београд, 2016.
- Фрфулановић, Драгана. *Живоиис наоса Бојородичине цркве у Доњој Каменици* (магистарски рад), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2015.

**REPRESENTATIONS OF NOBLEWOMEN IN SERBIAN WALL PAINTING
OF THE NEMANJIĆ PERIOD**

SUMMARY

The results of research and the analysis of representations of noblewomen in Serbian wall painting of the Nemanjić period – twelve aristocratic family portraits – have shown that, in the predominant number of cases, they were depicted with their husbands and children, in different parts of the church, in the narthex and the nave, or on the church façades, in both the lower and the higher painted zones. Observed on the whole, the position of the figures, the movements of the bodies and arms on the portraits of noblewomen is similar to the positions in which their husbands were depicted. They were painted frontally, turned slightly to the left or right or in semi-profile, most often with one or both hands raised in prayer. And, while only some of the Serbian noblemen were depicted with circlets on their heads, noblewomen were most often portrayed wearing a crown, a circlet, a počelica (worn across the forehead), or a kerchief around the head and neck in different ways. The surviving examples indicate the existence of significant differences in the appearance, models and ornaments on the robes of noblewomen and some of their family members. The dress of noblewomen mainly consisted of undergarment, an outer dress and the mantle worn over them. The differences in the appearance of the garment of noblewomen and their husbands, apart from the presence of a belt at the waist on the men's and its absence on the women's robes almost as a rule, is observed in their length, since the men's robes are always shorter than the women's. Consequently, with all these details, the portraits of noblewomen in the Serbian art of the Nemanjić period represent a first-rate document about their physical appearance, names and titles. At the same time, they are an unavoidable source for studying the insignia, jewellery and aristocratic attire of that period.

Key words: Representations of noblewomen, female aristocratic costume, aristocratic jewellery, Serbian paintings of the nobility in the Nemanjić period.



Сл. 1 Војводица Владислава, Богородичина црква у Кучевишту (И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд, 1994, 116, црт. 35)

Fig. 1 *Voivoditsa Vladislava*, Church of the Mother of God in Kučevište (И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд, 1994, 116, drawing 35)

Сл. 2 Жупаница Струја, Благовештенска црква у Карану (фото: И. М. Ђорђевић)

Fig. 2 *Županica Struja*, Church of the Annunciation in Karan (photo: I. M. Đorđević)



Сл. 3 Деспотица Ана Марија, Свети арханђел Михаило у Леснову (фото: И. М. Ђорђевић)

Fig. 3 *Despotissa Ana Maria*, Holy Archangel Michael in Lesnovo (photo: I. M. Đorđević)



Сл. 4 Портрет тепчине, западна фасада параклиса у Трескавцу (фото: Татјана Стародубцев)

Fig. 4 *Portrait of a tepčina*, western façade of the parekklesion in Treskavac (photo: Tatjana Starodubcev)



Сл. 5 Властелинка Доја, Свети Јован Богослов у Земену (Л. Мавродинова, *Земенскајџа църква. Истџорџа, архџтектџура, живоџис*, Соџџа, 1980, 134, сл. 83)

Fig. 5 *The noblewoman Doja*, St. John the Theologian in Zemen (Л. Мавродинова, *Земенскајџа църква. Истџорџа, архџтектџура, живоџис*, Соџџа, 1980, 134, fig. 83)



Сл. 6 Киторска композиција, Свети Никола у Псачи (Византијско наслеђе и српска уметносћ II. Сакрална уметносћ српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић и Д. Поповић, Београд, 2016, 114, сл. 88)

Fig. 6 *Ktitor's composition*, St. Nicholas in Psača (Византијско наслеђе и српска уметносћ II. Сакрална уметносћ српских земаља у средњем веку, ed. Д. Војводић and Д. Поповић, Београд, 2016, 114, fig. 88)



Сл. 7 Кесарица Кали, Богородичина црква на острву Мали Град на Преспи (фото: И. М. Ђорђевић)

Fig. 7 *Kaisarissa Kali*, Church of the Mother of God on the island of Mali Grad on Lake Prespa (photo: I. M. Đorđević)



Jelena A. TODOROVIĆ

University of Arts – Faculty of Fine Arts in Belgrade

IMAGINED DISTANCES – THE MISCONCEPTION OF REMOTE PLACES IN THE EARLY MODERN CULTURE

Abstract: Ever since the great geographical discoveries, the mind of the early modern individual had been captured by the vistas of distant and unattainable shores. Their remoteness made them ideal repositories of the utopian qualities which the Baroque age endowed upon them.

They became the perfect embodiments of the aesthetic of the marvelous, that essential principle of Baroque culture. If there was a consistent representation of beauty and perfection in the Baroque world, it was the image of the wonderful - the rare, unusual and marvelous.

Key words: liminal spaces, imagined distances, Orient, Ottoman Empire, Ottoman tents, Fetternear vestments, Ptuj, Walter Leslie, Turquerie

Ever since the great geographical discoveries, the mind of the early modern individual was captured by the vistas of distant and unattainable shores. Their remoteness made them ideal repositories of the utopian qualities, which the Baroque age endowed upon them. Long before the modern concept of Orientalism emerged on the horizon, the shadows of the Orient were woven into early modern imagination. But among the vast variety of different distant and exotic realms early modern culture encountered, particularly complex was the relationship of European domains with the Orient that was perpetually on their horizon – the Ottoman Empire.

THE EVER-CHANGING TERRITORY AND THE FLUCTUATING PRESENCE – IMAGES OF THE OTTOMAN WORLD

The European relationship with the Ottomans was a convoluted and complex one. They were known and unknown at the same time, a perpetual foe, an infidel



and an admirable adversary, but also a domain of the exotic and mysterious. Thus, the Ottoman realm was approached with a mixture of fear and curiosity, evident in travel books, diverse accounts and above all representations of the Empire and the ‘Turk’ that was formed in early modern culture.¹ Considering that the shape and the expanse of the Ottoman Empire was perpetually changing, the European perception of the Ottoman lands was equally adaptive.

This shifting territory and its protagonists were among the most liminal categories in the early modern visions of distant and Oriental lands. Primarily, and decisively, this was *not* distant land. It was even too close for the European perception that parts of this territory was formerly European. Thus, the usual dichotomies of the Christian vs. Infidel, of Christendom vs. Islam, of the Righteous vs. Sinner, could be only partially applied. It could not be argued that these old established polarities had been erased over time, only that they were in constant fluctuation. Equally unstable were the images construed of these lands, they were far more polyvalent than those usually created of the Arab or Asian worlds. Therefore, the Ottoman Orient and the images attached to it had the plurality of significations that deserve to be treated in this essay.

Unlike other distant places, this territory was not only close but indeed a part of Europe. Especially after the Second Siege of Vienna (1683), the confines between Europe and the Orient became more porous than ever before. The incursions by the Ottomans on the European territories were frequent particularly on the border along the Danube with the Austrian Habsburg Empire.² Equally recurrent were multiple images and a panoply of objects that were constantly arriving in Europe from the land of the Ottomans.

None of the exotic Oriental objects brought by merchants and diplomats from the Ottoman world bore such importance and solemnity as those seized from the battlefield as the spoils of war, and thus given pride of place in European cabinets of curiosities or *wunderkammers*. These Ottoman spoils bore a specific liminality in themselves, being simultaneously military artefacts and symbols of triumph, frequently metamorphosed into iconic relics of the glorious battles, and true symbols of the victory over the infidel. The greatest number of this Ottoman loot arrived in cabinets of curiosities after the famous victory of Vienna in 1683, and are still today kept in the museums of the cities from which the most important commanders in the siege had arrived: Vienna, Dresden and Karlsruhe.³

Among these spoils, there were a large number of military insignia, such as banners, spear heads and shields, also muskets, equestrian equipment and vest-

1 On the image of the ‘Turk’ in European early modern culture, see Marcus Keller, Javier Irigoyen-Garcia (eds.), *The Dialectics of Orientalism in Early Modern Europe*, Palgrave-Macmillan, London, 2018; Elisabeth C. Tingle, *Images of Islam 1453-1600: Turks in Germany and Central Europe*, Routledge, London, 2014; Albrecht Classen (ed.), *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times: Transcultural Experiences in the Premodern World*, Walter de Gruyter, London, 2013.

2 R. J. W. Evans, *The Making of the Habsburg Monarchy*, OUP, Oxford, 1979; see also an interesting account P.M. Judson, *The Habsburg Empire – A New History*, Harvard Univ. Press, Harvard, 2016.

3 Against the Ottoman siege of Vienna in 1683 the most important allies of the Hapsburgs were the Polish king, Jan Sobieski, and the German king.

ments that can still be admired in their full splendour in the Hall of the 'War against the Ottomans' in the Military Museum in Vienna (HGM) or in the Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Some of the most magnificent pieces, and those that were held in the greatest awe and esteem in their day, were the tents of Ottoman officials. Although standard pieces of Ottoman military equipment, they represented the marvel and terror of the European armies. Particular importance was attached to the luxurious embroidering, precious materials and sheer scale of the tents, something that was unseen in the European armies of the day.

But they possessed additional significance that transformed them into veritable liminal pieces. A colourful account of the perception of these curious objects is visible in the most probably apocryphal, or at least heavily embellished, account of Jan Sobieski, a Polish king, who was the chief commander of the allied armies (Imperial, German and Polish) at the siege of Vienna in 1683:

King Sobieski and the allied army arrived on September 11, 1683 at a marvelous and terrifying encampment surrounding the city. On the following day he 'had given up for the day all hope of the grand struggle, when the provoking composure of Pasha Kara Mustapha, whom he espied in a splendid tent tranquilly taking coffee with his two sons, roused him to such a pitch, that he instantly gave orders for a general assault. ...⁴

Although the commencement of the battle was far less volatile than this dramatized account, it was curious to note that the tent played a significant role in the capturing of the Ottoman commander Kara Mustafa. Apparently his leisurely behavior in the magnificent tent served as a provocation for the allied attack under Jan Sobieski. Obviously an apocryphal tale construed to give further dramatic effect to the triumphant allied victory over the Ottomans, treated the Ottoman tent and its space as highly liminal and greatly symbolic. Despite the fact that every tent was an ephemeral structure, its space always provisional with no territory that could be firmly ascribed to it; in this case this utterly liminal domain was endowed with even greater potency of meaning. In the perception of Sobieski, this tent represented a precious fragment of Ottoman territory, boldly positioned in the midst of Habsburg lands, under the very walls of Vienna. It was probably, not only the sight of Kara Mustafa but the magnificence of his tent, this microcosm of the Ottoman land that supposedly unleashed the rage of the Polish commander. Regardless of the veracity of the tale, the importance given to the allusive territory of the Ottoman tent is more than telling. Moreover, considering the fact that, according to the same source, Jan Sobieski appropriated that very tent as his own spoils of war, where he resided after the victory, endows this elaborate piece of fabric with considerable importance. Thus, the captured Ottoman tent was not only the loot of the victorious general, but was also used to rewrite the position of power and to re-possess the symbolic space in the early modern world.

⁴ S. Paul, *John Sobieski: The King of Poland, Conquers the Turks Under the Walls of Vienna September 12th, 1683, and Forever After Relieves the Whole Christian World from the Iron Yoke of the Turks* (Chicago: Edward C. Rozanski, Edward J. Moskal, Tony Szplit, 1983).

Although, these tents acquired substantial symbolic weight after their capture, their fame even increased over time as they were transformed into war trophies and icons of Christian victory. In such a capacity, they were taken from the Habsburg vaults and exhibited far before they were ever considered to be museum artefacts. It was recorded that the Ottoman spoils, nowadays displayed in HGM Vienna in all their grandeur, were centerpieces of the centenary displays in Vienna (1783 and 1883) that commemorated the historic victory, but were also given center stage at the World Exhibition in Vienna in 1873.⁵ Equally resplendent tents could be found displayed in their full magnificence in Dresden, where they were also transported as spoils of war after the Siege of 1683.

Furthermore, some of the loot of wars with the Ottomans had a far more convoluted history and even more liminal existence. Instead of being placed, like other Oriental curios, in the cabinets of curiosities of imperial or princely palaces, they underwent not only a physical but also symbolic transformation.

Several tents, banners and military insignia captured in the siege of Vienna by the Scottish troops of the allied army, were taken to Aberdeenshire only to be elaborately reworked into liturgical vestments used in Catholic worship. These were specifically hybrid objects not only from the point of view of their material, but also their signification.

Two vestments, commonly known as 'Fetternear vestments', nowadays kept in the Blairs Ecclesiastical Museum in Aberdeen, were commissioned by Count James Leslie (1621-1694) in the late 17th century and only in 1921 bequeathed to Blairs College in Aberdeen by the last descendant of that branch of the Leslie family.

Count James Leslie himself took part in the Siege of Vienna in 1683 and it is known that he brought several Ottoman military insignia as his war loot on his return to Aberdeenshire, and a number of religious vestments. The 'Fetternear vestments' also include a chasuble, two dalmatics, two stoles and two maniples, all covered in rich embroidery and done in the Baroque style. A myriad of symbolic flowers, such as roses, lilies, and cornflowers are strewn with the utmost virtuosity. The most elaborate and particularly refined decoration is visible in the chasuble made of white satin with outstandingly delicate polychrome embroidery done in silk and rimmed in threads of silver and gold. Since their bequest to Blairs College they are believed to have been created from Ottoman spoils, an assumption which is affirmed with the inventory record of 1921 where it says that they were made of the 'spoils of the Moslem army defeated at Vienna'.⁶

Overlooked for centuries, these enchanting objects were thoroughly examined in the excellent study by Peter Davidson and Prue King (2016). Through a detailed analysis of the embroidery, and its careful comparison with similar objects

5 On the history of these captured Ottoman tents, see archives of the War Museum of Vienna (Heeresgeschichtliches Museum), www.hgm.at, also Austrian Military Archive AT-OeStA/KA ZSt HKR 211.

6 P. Davidson and P. King, "The Fetternear vestments at the Blairs Museum", *Catholic Review* 33, 2016, 259-277. See also Rev D. McRoberts, "The Fetternear Banner" *Innes Review*, vol.7/2, Autumn 1956, 84

in the collections of the Angewandte Museum in Vienna and the Estergon Museum in Hungary⁷, the authors established both the provenance of the material and the origin of the needle work. While the style of that stunning embroidery is very close to the work done in the Ursuline workshops in Central Europe (most probably Hungarian or Slovene convents), the metal thread used in them is of a highly peculiar origin.

The way the thread was made closely resembled the metal work applied in the Ottoman military equipment notably in the saddles, insignia and sword or sabre sheathes produced most probably by the fraternity of Turkish gold work embroiderers 'Cemaat-i-Zerduzan' located in the Topkapi palace in Istanbul.⁸ This technique was known in all parts of the Ottoman Empire as *zerzud* and *dival* in Turkish or as *srma* in the Slavic languages of the Ottoman conquered Balkan Peninsula. It belonged to the most precious and greatly valued work reserved for the decoration of objects and garments of the highest luxury. Moreover, the use of this technique in the military context was not only decorative but also defensive since this thread acted as a cover and the protection of the object it covered. It is from these military paraphernalia that the metal thread was taken and then carefully re-applied in the fabric of the chasuble.⁹ The result was a fusion of European and Ottoman artistry into a hybrid and curiously liminal object, that surpassed similar endeavors that existed in late seventeenth century Europe.

The case of the appropriation and transformation of enemy Muslim loot into objects of Christian worship in Poland was very interesting. A number of Ottoman tents that Jan Sobieski brought to Poland in 1683, were carefully recut and inserted into Catholic vestments, which are nowadays kept in the Archdiocesan Museum in Przemysl (*Premissel* in German). These richly decorated vestments were created through a much simpler process of application and direct incorporation of Ottoman silver embroidery into the velvet background of the chasuble. Although the effect was in its splendour comparable to the dazzling decoration of the Fetternear vestments, the process of literal and symbolic interweaving in the Aberdeen pieces was far more complex.

7 P. Davidson in his text is particularly referring to the embroidery work that has a strong similarity to the Pázmány Chasuble in the Cathedral of Estergom in Hungary.

8 Peter Davidson and Prue King have even identified the Ottoman workshop, to which the provenance of these threads could be traced. "There was a fraternity of Turkish gold work embroiderers, the Cemaat-i Zerduzan established in the Topkapi Palace in Istanbul. Their work was used to cover saddles, quivers, bow bags, garments and furnishings. Like the opus anglicanum embroiderers of medieval England theirs was an all-male guild. At the time their main skills were *zerzud* which was couching in gold threads, *dival* which is known in Europe as *guipure* (and which became popular in the West around the turn of the eighteenth century) and *sama*, a satin stitch worked in gold. As well as working on cloth, the zerduzans also worked on leather, but it is their work on fabric which appears on the Fetternear vestment in the form of scrolling and stylised arabesques."

9 This work was executed in 'Gold plate, flat metal with a ribbon effect, laid in strips over a padded silk ground, tied down with diagonals of fine thread and topped with coils and scrolls and *musabak* of passing'. 'It added lightness and texture to the embroidery and a touch of brilliance when worked in metal thread and plate.' P. Johnstone, *Turkish Embroidery* (London: Victoria and Albert Museum, 1985) 141 from P. Davidson and P. King, "The Fetternear vestments at the Blairs Museum", *Catholic Review* 33, 2016, 259-277.

They exemplified a thorough threading of the subversive message far greater in its impact than the broadsheets that celebrated the decisive Christian victory over the Ottoman infidels beneath the walls of Vienna: since constantly before the eyes of the faithful they denoted the victorious power of faith and the Catholic Empire. Particularly in the context of the Protestant British Empire, these precious objects of Catholic worship held even greater significance. Thus, Fetternear vestments from Aberdeen did not display their hybrid nature directly, the Ottoman element, was more carefully concealed, than in Prezmysl. The liminality of these vestments was less legible, but not less momentous than in the previously discussed examples. They did not offer a visible integration of the perceived and imagined lands of the Orient, their image of the Orient was the Orient of the infidel. Thus, it could not be integrated and as such admired, it had to be fully repossessed and recast to be accepted, to be transformed into the image of the veritable *ecclesia triumphans*.

A LEGACY OF FLUID IDENTITIES – THE *TURQUERIE* COLLECTION OF THE LESLIE FAMILY IN THE CASTLE OF PTUJ

In the early modern world the perception of distant and Oriental places was never uniform, it was as inconstant and fluid as the Baroque world itself was. It was the age of uncertain presences, of transient possessions and above all of fluctuating identities. One such fluid identity was possessed by the family that commissioned Fetternear vestments, the Leslies of Balquhain and Fetternear.¹⁰ As was rightly noted in the conclusion of the text on the *Fetternear vestments* that they closely reflected the image that their patrons wanted to project of themselves as *long-time guardians of the eastern frontier of Europe*.¹¹

Since the early seventeenth century, theirs was a liminal existence. The Leslies were Catholics from the Protestant domain, and spent most of their lives in the Habsburg Empire, guarding its borders with the Ottoman land. Their occupation and the space upon which they resided, contained a pronounced hybridity, of possession, of confession and of self-perception. The Leslies' acquisitions and commissions (such as the Fetternear vestments) reflected this notion faithfully, as ideal embodiments of the lands in-between. For that very reason, the final part of this essay will be devoted to the most curious of them – *the Turquerie collection from the Castle of Ptuj* in Slovenia.

The Leslie family, as many Catholic Scottish families of their time, developed a powerful military career in Central Europe. They followed the well-established practice of a Scottish military diaspora that existed before, but was even more noted after the Reformation. They were highly successful military men just as Walter Leslie or Count James Leslie and some notable ecclesiastical figures such as

10 See P. Davidson and P. King, "The Fetternear vestments at the Blairs Museum", *Catholic Review* 33, 2016, 259-277.

11 P. Davidson, P. King, *op.cit.*, 259-277.

Aloysius Leslie S.J., a bishop of Graz.¹² As Peter Davidson pointed out, no less than five different members of the Leslie family were in the military service of several different nations – Scotland, Germany and Sweden.¹³ For the main objective of the imagined distances, the most decisive figure was that of Count Walter Leslie of Balquhain (1607-1668).

Similarly to his compatriots, Walter Leslie, later First Count Leslie, joined the military because he was not an heir to the family, and thus without the possibility of any future inheritance or legacy. Additionally, many members in his family were serving in the lesser and higher ranks of the European armies so a military career seemed decidedly accessible.¹⁴ After brief employment in the army of the Netherlands, young Leslie went into the Habsburgs' service where he achieved a remarkable career.¹⁵ His rapid advancement was helped by his role in the Wallenstein affair in 1634, after which he was handsomely rewarded by the Habsburg emperor, Charles VI, and received the title of *Reichsgraf* in 1637.¹⁶ He was subsequently elevated to a prestigious position that he would hold until the end of his career, Imperial Field Marshal of the Croatian-Slavonian military frontier. As Peter Davidson notes about this appointment:

In 1650, besides receiving appointment to the rank of Field Marshal, Leslie became warden of the 'Sclavonian marches' and a general on the aforementioned 'Croatian-Sclavonian Frontier', while, seven years on from that, he received promotion to the Vice-Presidency of the Imperial War Council.¹⁷

With the means from the imperial reward he purchased several estates: Novo Mesto near Metuji in the Czech Republic and the Renaissance castle of Ptuj in northern Slovenia from the Jesuits in Zagreb, in 1656. The choice of Ptuj castle was made in order to allow Walter Leslie to be situated near the military border and be, as he noted himself on 'on the High-Post half-way between Vienna and

12 For more information of Scottish presence in the Hapsburg army see D. Worthington ed. *Scots in the Habsburg Empire*, Brill, Leiden 2014 and *Ibid. British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, Brill, Leiden 2010.

13 See P. Davidson and P. King, "The Fetternear vestments at the Blairs Museum", *Catholic Review* 33, 2016, 259-277. , also for the role of the Leslie family, see the excellent text by David Worthington ed. *Scots in the Habsburg Empire*, Brill, Leiden 2014 and *ibid. British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, Brill, Leiden 2010.

14 In his text on the Fetternear vestments, Peter Davidson explains in detail the position of different members of the Leslie family: "As well as Walter Leslie, First Count Leslie and Count James Leslie in the Habsburg Empire, these included the protestant Lord Leven in Swedish service and then in the civil war in Scotland, as well as David Leslie, Lord Newark, of the Rothes family, who commanded in Sweden and England. In addition to this, the family produced 'many colonels' and lesser officers."

15 For the life of Walter Leslie, see primary sources Col. L. of Balquhain, *Historical Records of the Family of Leslie from 1067 to 1868-9* (Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1869) viii, ix, and for the secondary sources, see David Worthington, E. Damisch, I. Weigl and M. Ciglenečki in *The Legacy of the Leslie Family at the Castle of Ptuj*, exhibition catalogue, Narodna Galerija, Ljubljana, 22nd January – 24th February, 2002

16 Same as note 20.

17 Peter Davidson quoting D. Worthington, *British and Irish Experiences*, 111.

Venice.¹⁸ The castle of Ptuj, which Walter Leslie carefully restored and transformed into a lavish Baroque residence, far more than his other residences, was a place of promotion and presentation, and a place in which he resided until his death in 1668. Since he died childless he left his estates to his cousin in Scotland, Alexander Leslie, who transferred to Ptuj the best examples of his collection, which are still *in situ* in the Ptuj Regional Museum.

The most pivotal point of Walter Leslie's career would come rather late in his life, when he was nominated Imperial Ambassador to the Sublime Porte at Istanbul in 1665-1666 to ratify the peace treaty of Vasvar with Sultan Mehmed IV. This diplomatic mission was recorded by Paul Taffener in his resourceful account *Cesarea Legatio*, published in Vienna in 1672, where he placed Walter Leslie's likeness at the beginning of the book. For this important duty Walter Leslie also received the highest decoration from the Habsburg Emperor Leopold I, the order of the Golden Fleece, which he immediately applied in his coat of arms, which still exists above the entrance to the main hall of Ptuj castle. Leslie was so proud of this appointment that, shortly before his voyage to Istanbul, he commissioned his portrait in which he wore the ambassadorial kaftan that the Ottoman sultans granted to foreign ambassadors, proudly displaying the Order of the Golden Fleece around his neck.¹⁹

A Scotsman in Habsburg lands, a Protestant most probably converted to Catholicism²⁰, an Imperial ambassador to the Sublime Porte in Istanbul, his sense of religion and belonging was marked by profound liminality. The assignment of the commander to the military frontier only accentuated the concept of confines in the life of Walter Leslie, and also marked the lives of his heirs in the Ptuj castle - Alexander and James Leslie.

But Leslie's sense of identity was far more liminal than these notions pertain. In the remarkable family history *Laurus Leslaeana*, written by Alexander's brother William Aloysius Leslie SJ (1641-1704) the fantastic identity of the Leslie family was carefully composed.²¹ William Aloysius, a Jesuit who resided in the palace in Graz, offered a new Central European identity to his illustrious family thus, ever more firmly consolidating the position of the Leslies in the Habsburg lands. In the detailed description of their origins, Aloysius presented his ancestors as originating from Hungary and in that way marked them as perpetually faithful and loyal subjects of the Habsburg sovereigns. Rarely, as Peter Davidson lucidly pointed

18 The most extensive research on the Leslie family in Ptuj was done first by Marjeta Ciglencečki in David Worthington, E. Damisch, I. Weigl and Marjeta Ciglencečki in *The Legacy of the Leslie Family at the Castle of Ptuj*, exhibition catalogue, Narodna Galerija, Ljubljana, 22nd January – 24th February, 2002, and more recently by Polona Vidmar "Under the Habsbrugs and the Stuarts – the Leslie's portrait gallery in Ptuj castle" in *British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, ed. David Warthington, Brill, Leiden, 2010.

19 This portrait is preserved nowadays in the other Leslie castle, in Novo Mesto, and its engraved version is printed in Paul Taffener's account of the diplomatic mission to Istanbul in 1665 – P.Taffener *Cesarea Legatio*, Vienna, 1672.

20 Both Protestant and Catholic branches of the Leslie family existed.

21 W. A. Leslie SJ, *Laurus Leslaeana explicata, sive clarior enumeratio personarum utriusque sexus cognominis Leslie* (Graz, 1692) – ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (Austrian National Library Printroom and Archive) 44 Bl., 2tf.

out, has a Scottish family produced such remarkable work of self-fashioning and with such confidence!²²

The same *in-betweenness* also characterises one of their most remarkable commissions, the *Turquerie collection*, that the Leslie family ordered as a glorification of Walter Leslie's diplomatic ties with the Ottomans, and of his pivotal role as an imperial ambassador. The collection is a rather large composite structure that Walter Leslie's nephew Count Alexander Leslie and his wife Cresenzia Herberstein commissioned, in the 1680s, as a commemoration of their esteemed ancestor, and a presentation of a very contrasting image of the Ottoman world. It was destined first for their Vurberk estate (the Herberstein domain near Ptuj) in the late seventeenth century, only to be transferred to Ptuj in 1907, where it is presently kept.

From the very beginning this body of works had three rather disparate entities that all treated, in a different way, Oriental themes – portraits of the Ottoman dignitaries, the ladies of the Ottoman court and images of different peoples also known as 'costume paintings'. Of all the collections in the Ptuj Regional Museum it has been the most researched one, due to the excellent endeavours, initially, of Marjeta Ciglencečki and later of Polona Vidmar.²³ Due its remarkable subject matter, and even more intriguing history, it was exhibited recently in Istanbul (2005), Eisenstadt and Trieste (2006) and attracted considerable attention among scholars and visitors alike.

From the wide span of imagery available in this collection two of the series from the Ptuj museum are of particular interest for the study of imagined distances – the *series of the Ottoman Dignitaries* and the *Paintings of the Ladies of the Ottoman court*. They act as respective complementary and opposing depictions of the Ottoman world: one, official, insisting on verisimilitude, the other more decorative, depicting a peculiar world in-between. None of the artists who painted these works could be identified, although previous scholarship distinguished two specific hands that could easily be differentiated.²⁴ What could be stated with some certainty is that all *Turquerie* paintings are the works of local Styrian painters of mediocre talent, but most probably the best available in the region. The paintings in both entities are based upon engravings from published sources, which made the task for the Styrian artists far easier.

The collection of portraits of the Ottoman dignitaries depicts the leading political figures at the time of Walter Leslie's ambassadorial mission to the Sublime

22 See P. Davidson and P. King, "The Fetternear vestments at the Blairs Museum", *Catholic Review* 33, 2016, 259-277.

23 For the "Turquerie collection", see M. Ciglencečki, *Junaki, haremske dame in Orijentalci, in Srečanje s jutrovim*, Argo 37, Ljubljana, 1994; M. Ciglencečki, *Vurberske slike iz 17. St. v Ptujском muzeju*, in : *Rasprave iz evropske umetnosti*, Ljubljana, 1999, 57-85; more recent studies include P. Vidmar, *Turqueries: Imagini del mondo Ottomano nell'Europa del XVII secolo*, Palazzo Gopcevic Trieste, Udine, 2006; P. Vidmar, *Turqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 2007 and P. Vidmar "Under the Habsbrugs and the Stuarts – the Leslie's portrait gallery in Ptuj castle" in *British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, ed. David Warthington, Brill, Leiden, 2010.

24 See M. Ciglencečki, *Junaki, haremske dame in Orijentalci, in Srečanje s jutrovim*, Argo 37, Ljubljana, 1994; and P. Vidmar, *Turqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 2007, 16-19.

Porte in 1665-66. The series begins, naturally, with the Sultan Mehmed IV and continues with other key protagonists of the politics at the Sublime Porte – Kion Assan Pasha, Sefer Gazi Agha, Kibleli Mustafa Pasha, Kucuk Mehmed Pasha, Kapan Pasha and Hussein Pasha. Besides Ottoman officials this series also includes important personages in the European politics of the second half of the 17th century, such as Tatar General Ahmed Giray, Cossack General Yurii Khmelinsky, Apafy Mihaly I, Russian Emperor Alexei Michailovich... This series of official Ottoman portraits was painted according to the images published in the famous laudatory book by Priorato, 'The History of Emperor Leopold I' printed in Vienna in 1669.²⁵ In their execution the painted images faithfully repeated the model of the bust portrait on a dark background established in Priorato's incisions. Each of the sitters was represented with their most important insignia, denoting their rank and authority. There were no differences in the paintings, as there were none in Priorato's book, between the treatment of the Ottoman and the European officials, giving them the same status and importance of equal players in the joint political arena. The choice of this particular book, as Polona Vidmar stated in her study from 2007, was most probably made due to the fact that Walter Leslie himself is depicted in one of the portraits in Priorato's book.²⁶ Thus, the series commissioned by Alexander Leslie and his wife was as much an homage to the then contemporary political leaders, as it was to Walter Leslie and his role in international politics. Also, for the same reason these works do not depict the Orient of the imagination, but the Orient of facts, that First Count Leslie knew so well.

The second, much more intriguing series of paintings in the *Turquerie collection* in the Ptuj castle, depicts a far more shadowy world, the half-seen half-imaginary Orient in the series devoted to the *ladies of the Ottoman court*. Like the series of Ottoman dignitaries, this group was also executed according to a book of engravings, but illustrates a rather specific vision of the Ottoman world.

Inspired by the engravings published in the book by the French traveller and painter, Georges de la Chappelle, *Recueil de diverses portraits de dames principales de la Porte du Grand Turc tiree au naturel sur le lieux, et Dediez a Madame le Comtesse de Fiesque*, in 1643 the Styrian artists produced nine full-length, and four half-length, images of the Ottoman ladies, monumental in scale and elaborately presented. Although in the title itself the author emphasised that all the images of the Ottoman women were done in a life-like manner and in their original surroundings, these portraits belong far more to the realms of the imaginary than to the seen and observed images of the Ottomans. They offer to the current and to their contemporary beholder an unusual depiction of the Ottoman realm and the presentation of the 'Turk' that evolved throughout the seventeenth century. Moreover, in the Ottoman Empire, not only Muslim women but women in general were mostly living in the highly guarded and secluded world of harems,

25 This connection was established and analysed in detail by P. Vidmar in her text P. Vidmar, *Turqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 2007, 18-21.

26 See Polona Vidmar in her text P. Vidmar, *Turqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 2007, 18-23.

and not promenading against the skyline of their capital. It was even rarer to see uncovered female faces in public, whether Muslim Christian or Jewish and not only in Istanbul, but this custom was current for the entire territory of the Balkans. Thus, de la Chappelle's images were rather imaginative projections of the constructed Ottoman realm, a liminal space where historical fact and fiction were forever intertwined.

As mentioned at the beginning of this section, the image of the Ottoman, or the 'Turk' as it was commonly known, was polyvalent. It existed in different forms and reflected the changing attitude of Europe towards the Ottoman Empire. Despite the closeness of this 'European Orient' the figure of the Turk used to be predominantly a constructed image, a product equally of fact and fantasy. But this construct was the subject of a continual change, it was a shifting image, as transformative as the position of the Ottomans in the early modern world.

On the one hand, the generic 'image of the Turk' populated the visual arts of the sixteenth and seventeenth century Europe in a greater number than usually presumed. They appeared in the role of the eternal infidel in the religious paintings of the Renaissance and early Baroque. They wield swords, cast stones and strike with lances in many depictions of martyrdoms, while simultaneously acting as perpetual enemies in the Habsburg propaganda imagery. The churches and palaces were thus filled with figures of the Turks particularly in places where the encounter with the Ottomans was more frequent, such as Venice or the Balkans. But even beyond these points, the constructed image of the Turk seemed to be conquering early modern Europe far more successfully than its real counterpart.

But the 'role of the infidel' was only one side of the coin. Throughout the centuries the representation of the Ottoman Turk underwent a continuous transformation and accommodated the changing fortunes on the battlefield. Also, the knowledge of the Ottoman world was continuously expanding through diplomatic accounts, travel literature and other primary sources that brought the nature and culture of the Ottoman Empire closer to European beholders.²⁷ From the 16th century onwards there were numerous travel books by French, German and Italian writers. Among the influential accounts that depicted the Ottoman lands were Andrea Cambini's *Two very notable commentaries [on the origins] of the Turcks and Empire of the house of Ottomanno, ...and...the warres of the Turcke against George Scanderbeg, prince of Epiro, and of the great victories obteyned by the sayd George as well against the Emperour of Turkie, as other princes* published in London in 1562, and even more influential was Nicolas de Nicolay (1517-1583) and his work *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales de N. de Nicolay*, printed in Lyon in 1567. Nicolay's account was incredibly popular, and in the next twenty years, it was translated into English in 1576 and into Italian in 1585. His precise and lavishly coloured illustrations shaped the knowledge as well as the imagination of his European readers and had an everlasting influence not only

²⁷ See P. Brumett, *Mapping the Ottomans: Sovereignty, Territory and Identity in the Early Modern Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 57-59.

on literature, but also on the visual arts and theatre.²⁸ Even more successful was Tavernier and his *Voyages* from 1675 that were republished no less than eighteen times in the second half of the seventeenth century.²⁹

Thus, as Palmira Brumett points out in her book on the *Mapping of the Ottomans* the figure of the Turk was indeed a liminal image for most of the early modern age. More than any other Oriental figure of the period, it was viewed as *something in between*³⁰. This liminality derived from the principal fact that from the fall of Constantinople in 1453, the territory that Ottomans conquered was a space in between. It was an Ottoman domain, but at the same time also a former European territory. Such duality greatly marked the image of the Ottomans in depicted as the *Turquerie* collection in Ptuj.

Although back in the 16th century Nicolas de Nicolay introduced Europe to the costumes of the Turks, giving elaborate depictions and descriptions of each of the military ranks and the representatives of Ottoman society,³¹ de la Chappelle in his illustrated work placed the emphasis on the figure of the women and not men at the court in Istanbul. In his depictions of twelve representatives of the ladies of the court, de la Chappelle positioned most of his protagonists against the panorama of Istanbul, thus emphasizing the 'veracity' of his illustrations. Only in two instances did he change the background, in the case of the 'Woman from Chios' and in the figure he designated as the 'Queen of Athens.' Despite his insistence on veracity and verisimilitude, de la Chappelle's book remained constantly on the border of reality and imagination. Unlike Nicolay's precise depiction of Ottoman attire, de la Chappelle robed his ladies of the court in costumes were greatly indebted to his visions rather than to his observation of the life in Istanbul. While some elements certainly existed in the female costume of the period, he elaborated them further creating the hybrid image of the imagined land. Furthermore, none of the images were portraits of any particular woman, his entire attention was given to the details of their attire and the delicacy of their demeanour. It was the glorification of elegance and sophistication of the Ottoman world and not its literal description.

This change of focus and treatment of the subject-matter reflected the general shift of the viewpoint towards Ottomans in the late seventeenth century, making it more accepting and curious instead of only bellicose. This altered viewpoint further proliferated the already established plurality of the image of the Ottoman Turk. At the time, the emergence of *Turcophilia* coincided with the empowerment

28 The presence of the image of the Turk on the late sixteenth and the seventeenth century stage is notable while the 'Ottoman fashions' were becoming increasingly popular in spectacles and parties at the time.

29 See P. Brumett, *Mapping the Ottomans: Sovereignty, Territory and Identity in the Early Modern Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 57. Also not only French and Italians but German authors gave some valuable accounts of the Ottoman Empire.

30 The recently published book by P. Brumett represents one of the high points of critical literature about the image and place of the Ottomans in European early modern culture. Although its main subject are the maps and mapping of the Ottoman territories, it also treats with great erudition the notion of the plurality of the image of the Turk and Ottoman territories. The knowledge and the span of the subject matter of P. Brumett created an admirable book.

31

of the European states and the fading of the fear of the Ottoman Empire. Only in such a political climate, could the countess of Fiesque have supported de la Chappelle's work and presented her interest in her Ottoman peers at the court in Istanbul.³²

The choice of de la Chappelle's work as both a model for the series in Ptuj castle is representative of the progressive ideas of Alexander Leslie and even more of his wife Cresenzia of Herberstein, who oversaw these commissions after her husband's sudden death.³³ The importance that this series of Ottoman ladies had for their patrons is immediately visible by the sheer scale of the nine great oils that now decorate the ceremonial hall of the Ptuj castle. Their dimensions vary a little, but they are predominantly quite substantial 178x158cm, 173x143cm and create the unmistakable illusion of presence to the beholder. For these nine canvases the Styrian artists chose to portray the Greek, the Armenian, the Jewish, the Tatar, the Persian, the Turkish Woman on Horseback, the Queen of Athens, the Village Woman from Chios and the Turkish Dancer. Each of them was depicted following de la Chappelle's model, but the interpretation of the local painters is also discernible.

While already de la Chappelle's images, despite his claim to veracity, were highly liminal in nature, the paintings in Ptuj enhanced their imaginary character even further. Although the panorama of Istanbul on each of de la Chappelle's incisions was depicted with a certain liberty, far more provisional are the vistas in the Ptuj canvases. Their city was an Istanbul of fantasy, an insubstantial, visionary place, fluid as the sense of identity of the represented ladies. They are all inhabitants of a profoundly ethereal world. While de la Chappelle, aimed to present his subjects *tirée au naturel sur le lieux*, the Styrian painters had no such obligations. They changed the coastline of the Golden Horn, erased entire quarters and grew gardens when there were none. Moreover, they often changed the entire backgrounds of the images, like in the case of the Jewish and Tatar women, where the vista of Istanbul was replaced by a palatial setting, a version of space that de la Chappelle used for his *Sovereign of Athens* (as he named this print).

Such liberty of approach denotes the true nature of these images. In all their aspects they had to be seen, not as veritable citizens of early modern Istanbul, but as the inhabitants of the fantastic realm that was the Orient of the early European imagination. It was a place of the exotic, of luxury and mystery, as particularly enhanced by the skillfully depicted fabrics and jewelry, or flickering ideal landscapes behind the figures. This peculiar depiction of the Ottoman court through its female protagonists was supposed to act as an accompaniment to the series of the male dignitaries previously analysed. Together, they established a virtual gallery of the court of Istanbul, a place with which Walter Leslie was so illustriously associated. But their liminal quality was of equal importance, since they had to

32 For more information on de la Chappelle's book, see P. Vidmar, *Turqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 2007, 19 and M. Ciglenečki, Maximilin Grothaus *Begegnung zwischen Orient und Okzident*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 1992.

33 Unfortunately Alexander Leslie died suddenly in 1683 at the Second Siege of Vienna.

commemorate the man whose existence was founded upon the plurality of the confines, both material and immaterial.

Like many other liminal phenomena of the early modern and Baroque world, the concept of imagined distances was polyvalent and multi-layered. There was not only one, but many Orients, all created through a complex interplay of visions and veracities. They were all a panoply of reflections that obscured reality, the curious intersections of fact and fabrication, where historical and political evidence was inevitably robed in the mantle of the imaginary.

BIBLIOGRAPHY:

- Palmira Brumett, *Mapping the Ottomans: Sovereignty, Territory and Identity in the Early Modern Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Marjeta Ciglencečki, *Vurberske slike iz 17. St. v Ptujском muzeju*, in : *Rasprave iz evropske umetnosti*, Ljubljana, 1999.
- Idem., *Junaki, haremske dame in Orientalci*, in *Srečanje s jutrovim*, Argo 37, Ljubljana, 1994.
- Marjeta Ciglencečki and Maximilin Grothaus (ed.) *Begegnung zwischen Orient und Okzident*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 1992.
- Albrecht Classen (ed.), *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times: Transcultural Experiences in the Premodern World*, Walter de Gruyter, London, 2013.
- Peter Davidson and Prue King, 'The Fetternear vestments at the Blairs Museum', *Catholic Review* 33, October 2016, 259-277.
- Robert John Weston Evans, *The Making of the Habsburg Monarchy*, OUP, Oxford, 1979
- Peter M. Judson, *The Habsburg Empire – A New History*, Harvard University Press, Harvard, 2016.
- Marcus Keller, Javier Irigoyen-Garcia (eds.), *The Dialectics of Orientalism in Early Modern Europe*, Pallgrave-Macmillan, London, 2018.
- Pauline Johnstone, *Turkish Embroidery*, Victoria and Albert Museum, London, 1985.
- William Aloysius Leslie SJ, *Laurus Leslaeana explicata, sive clarior enumeratio personarum utriusque sexus cognominis Leslie* (Graz, 1692) – ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (Austrian National Library Printroom and Archive) 44 Bl., 2tf.
- Col. Leslie of Balquhain, *Historical Records of the Family of Leslie from 1067 to 1868-9* (Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1869)
- Rev. David McRoberts, 'The Fetternear Banner' *Innes Review*, vol.7/2, Autumn, 1956.
- Nicolas de Nikolay, *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales...*
was accessed on Gallica Bibliothèque National de France www.bnf.fr
- Paul Taffener, *Cesarea Legatio*, Vienna, 1672.
- Elisabeth. C. Tingle, *Images of Islam 1453-1600: Turks in Germany and Central Europe*, Routledge, London, 2014
- Polona Vidmar, *Tuqueries: Imagini del mondo Ottomano nell'Europa del XVII secolo*, Palazzo Gopcevic Trieste, Udine, 2006.
- Idem., *Tuqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajnski muzej Ptuj, Ptuj, 2007

Idem., 'Under the Habsbrugs and the Stuarts – the Leslie's portrait gallery in Ptuj castle' *British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, (ed.) David Warthington, Brill, Leiden, 2010.

David Worthington (ed.), *Scots in the Habsburg Empire*, Brill, Leiden 2014.

Idem. (ed.), *British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, Brill, Leiden 2010.

David Worthington et al., *The Legacy of the Leslie Family at the Castle of Ptuj*, exhibition catalogue, Narodna Galerija, Ljubljana, 22nd January – 24th February, 2002.

Јелена А. ТОДОРОВИЋ

ЗАБРАНИ ЧУДЕСНОГ – ИСКРИВЉЕНЕ ВИЗИЈЕ ДАЛЕКИХ СВЕТОВА У НОВОВЕКОВНОЈ КУЛТУРИ

РЕЗИМЕ

Још од времена великих географских открића, нововековни човек је био опседнут вистама далеких и недостижних предела. Њихова удаљеност чинила их је идеалним забраном утопијских жудњи које им је барокно добра приписивало. Ове визије далеких светова постале су оваплоћење естетике чудесног (*la meraviglia*) тог суштинског принципа барокне естетике. Ако је у бароку постојало постојано приказане лепоте и савршенства, онда је то био приказ чудесног, ретког и необичног. Управо је идеал чудесног описивао цео универзум – човека, његове творевине и саму природу.

Најснажнији примери естетике чудесног овога доба били су описи и прикази далеких светова стварајући на тај начин неке од најчудеснијих забрана нововековне имагинације. Ликовни уметници барока су експериментисали са метаморфозом, анаморфозом и драстичним перспективним искривљењима чиме су представљени светови бивали још чуднији него што су у реалности икада могли бити.

Посебан фокус рада је на специфичном положају Османског царства у имагинаријуму барокнога доба. Од ратног плена који су хабзбуршке и савезничке војске узапиле после друге опсаде Беча, преко црквених одежди направљених од турских застава, до чудесног света приказаног на сценама Туркерија у Птујском замку. Сви ови призори представљају само мали сегмент рефлексија сневаног Оријента који је опседао нововековног човека.

Кључне речи: гранични простори, имагинарне даљине, Османско царство, Османски шатор, Фетернеар одежде, Птуј, Валтер Лесли, Туркерије



Fig. 1 Ottoman tent seized in 1683, Imperial War Museum, Vienna (HGM)

Сл. 1 Отомански шатор заплeњен 1683. године, Царски војни музеј, Беч (HGM)



Fig. 2 Anon. Styrian painter, Turkish dancer, cca 1682, 184,1 × 172,6 cm, Pokrajinski Muzej Ptuj

Сл. 2 Анон., Штајерски сликар, *Турска њлесачица*, око 1682, 184,1 × 172,6 cm, Покрајински музеј Птуј



Fig. 3 Anon. Styrian painter, Woman from Chios, cca 1682, 182 × 162,5 cm, PMP

Сл. 3 Анон., Штајерски сликар, *Жена са Хиоса*, око 1682, 182 × 162,5 cm, PMP



Fig. 4 Anon. Styrian painter, Armenian woman, cca 1682, 173 × 143 cm, PMP

Сл. 4 Анон., Штајерски сликар, *Јерменка*, око 1682, 173 × 143 cm, PMP

Мирослава М. КОСТИЋ

Филозофски факултет у Београду – Институт за историју уметности

ЈАКОВ ОРФЕЛИН: АРХИЈЕРЕЈСКИ ТРОН ЦРКВЕ МАЈКЕ АНГЕЛИНЕ У СЕЛУ КРУШЕДОЛ

Сажетак: У пролеће 9. априла 1803. Јаков Орфелин је склопио уговор са црквеном општином о сликању архијерејског трона, чију је дрворезбарију, по свему судећи, извео Аксентије Марковић. На наслону насликана је икона Светог Јована Златоустог, великог црквеног мислиоца и писца који се проповедништвом борио за чистоту хришћанске вере. Уметник је поновио форме које се у његовом опусу срећу и раније. Место трона који је намењен архијереју, Христовом намеснику на земљи, предводнику богоизабраног новог Израиља, и који симболично указује на митрополитово присуство у богослужењу, утврђено је поред јужне певнице. Богородичиним и архијерејским столовима, постављеним иза певница, завршавао се барокни предолтарски простор. Истицање предолтарја као посебног простора између олтара и наоса била је новина уведена у Карловачку митрополију посредством католичке посттридентске архитектуре, а директан повод за овако реструктурирање храмова било је све наглашеније истицање церемонијалне торжествености литургијског ритуала.

Сложена симболика архијерејског трона, ослањајући се на традиционално значење, без прекида се одвијала од ранохришћанског периода. У бароку он се није налазио само у саборним храмовима, већ и у другим црквама где је симболично представљао Христа и архијерејево присуство на богослужењу, а редовно је био узвишен да би архијереј посредовањем премудрости Божије могао да праги и контролише ток службе.

Неколико месеци по завршетку посла у Сретењској цркви села Крушедол Јаков Орфелин је умро.

Кључне речи: Јаков Орфелин, Сретењска црква села Крушедол, мати Ангелина, архијерејски трон, симболика архијерејског трона, икона Светог Јована Златоустог, предолтарски простор, торжественост



Преуређивање Карловачке митрополије у духу општих реформи државне власти извршено је у време митрополита Јована Георгијевића 1769–1773, и митрополита Викентија Јовановића Видака 1774–1780.¹ Премоћ државе осећа се већ на сабору 1769. Седемдесете године 18. столећа означене су не само превирањима у духовном животу већ и у сликарству, која су пратила напуштање старих и прихватање нових схватања. Ове промене потресле су целокупан систем барокне културе, који су Срби на челу са карловачким митрополитима установили у Хабзбуршкој монархији.

Беч постаје духовни центар монархије коме се окреће и српска каснобарокна култура, чији развој и појава су одређени културнополитичким променама које последњих деценија 18. века захватају Хабзбуршку монархију.² Јозефинистичким реформама, европеизација свих видова живота постала је основни смер напретка и развоја. Постало је јасно да су процеси прилагођавања српског каснобарокног сликарства неминовни, мада те промене нису изненадне, могу се уочити још од првих деценија 18. века, и да ће у тим друштвеним кретањима доћи до прихватања новина које су уметнички преобразиле и саму аустријску империју

Српско сликарство последњих деценија 18. столећа представљало је скуп разнородних схватања, али су у основи преовлађивале ликовне формулације водећег мајстора каснобарокног еклектицизма Јакова Орфелина, који је својом личношћу и делом дао духовни печат нашој култури епохе просвећености. У часу када се Јаков Орфелин појављује у српском барокном сликарству кључни моменат у важећем систему ликовних вредности био је раскид с уметношћу која је долазила из Кијевско-печерске лавре. Промене у политици Хабзбуршке монархије према поданицима друге вере пресудно су допринеле да напуштање традиционалних норми пикторалне поетике, неговане у делу царства насељеног српским народом, буде знатно олакшано. Враћајући се по завршетку школовања на бечкој ликовној Академији у Карловачку митрополију, Јаков Орфелин је из центра монархије донео дух епохе и дах средњоевропске културе. Наизглед, неоптерећен ликовним наслеђем и проблемима прилагођавања свеопштим уметничким токовима, успео је да буде прихваћен међу својим сународницима и високим представницима црквеног клира, намећући се као узор будућим школованим сликарима. Међу првима је стекао академско знање, својим бројним религиозним радовима, непрекидном делатношћу, иако са повременим падовима у квалитету и честим понављањем графичких предлогака, отворио је пут

1 О терезијанско-јозефинистичким реформама видети у: K. Vocelka, *Der „Josephinismus“ in der Maria Theresianischen Epoche*, in: *Osterreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Wien, 1980, 148–153. E. Kowalska, *Schulreform als Mittel der Kirchenpolitik in der Habsburgermonarchie unter Maria Theresia und Joseph II*, *Aufbruch zur Moderne*, Band 3, Weimar, Köln, Wien, 1997, 625–631; A. Schilding, *Aspekte des „Josephinismus“ – Aufklärung und frühjosephinische Reformen in Österreich*, *Aufbruch zur Moderne*, Band 3, Weimar, Köln, Wien, 1997, 683–691; О одјеку јозефинистичких црквених реформи код Срба видети у: Б. Вуксан, „Критика барокне побожности у Орфелиновој Представци Марији Терезији“, *Годишњак за друштвену историју*, *Annual of Social History*, год. II, св. 1, Београд, 1995, 82–88.

2 K. Vocelka, *loc. cit.*, 148–153.

новим генерацијама које су стварале у складу с поукама академије. Поред прихватања нових формалних ликовних решења, преузетих из графичких предлогака, и раскида са стилем својих претходника, очувао је у делима дух и верску поуку православне цркве. Био је уметник који није „одбио да служи држави, владајућој класи, публици“, али и уметник који није био непријатељски расположен према цркви као високоинституционализованој установи и њеном програму.³

Из Протокола прихода и расхода епитропа Николаја Васића, сазнаје се да је Јакову Орфелину 9. априла 1803. исплаћен рад на епископском трону Сретењске цркве у селу Крушедол.

Сретењску цркву у селу Крушедол подигла је и основала – као женски манастир, што је у то време представљало реткост на територији северно од Саве и Дунава⁴ – деспотица Ангелина Бранковић између 1509. и 1516/20 године.⁵ Историјски извори о времену градње цркве су оскудни и колебљиви. У хагиографским текстовима Сретењски манастир се не спомиње. Наводи се само, и то посредно, на једном месту у *Служби свейој Мајки Анјелини Бранковић*.⁶ У синаксарском житију деспотице Ангелине помиње се да је подигла манастир у непосредној близини задужбине свога сина Максима.⁷

Још од времена настанка храм је чинио целину са Благовештенским мушким манастиром, задужбином владике Максима, старијег сина замонашене деспотице. У сакралној топографији крушедолског комплекса, одавно одређеној утврђеним правилима, Сретењски манастир је наговештавао улазак у светињу над светињама.⁸ Изградњу храма Ангелина је започела по повратку из Влашке, уз материјалну помоћ руског великог кнеза Василија.⁹

3 О Јакову Орфелину видети: Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII-XIX века*, Нови Сад, 1968, 73–80; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 114–118; М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад, 2007; Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, књига I, Нови Сад, 2013, 215–231.

4 Р. Грујић, „Духовни живот“, *Војводина I*, Нови Сад, 1939, 404–405.

5 Деспотица Ангелина замонашила се после 1502, а како постојећи извори сведоче, свакако пре 1509. године. Видети: Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира по подацима из 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 38–39; Љ. Стојановић, *Сјџари српски зайиси и најџисис*, књ. III, Београд, 1905, бр. 5057, 74.

6 Непознати Крушедолац, *Служба свейе мајке Анјелине*, Србљак III (Београд), 1970, 37.

7 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Манастирски комплекс*, том I, Београд, 2008, 115. Подаци о ктиторки забележени су у *Пролошком житију мајке Анјелине*, које је настало у манастиру Крушедол отприлике 1530. године, а записано је у минеју који је припадао истом манастиру до почетка 18. столећа, када је пренето у Горњу цркву у Сремским Карловцима. У *Житију владике Максима* не помиње се Сретењски манастир. Видети: Л. Павловић, *Кулинови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево, 1965, 152–155; М. Стефановић, „Житија Мајке Ангелине“, *Археографски џрилози* 8, Београд, 1986, 136.

8 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Манастирски комплекс*, том I, 120–135.

9 Манастир Крушедол и Сретењски храм подигнути су на земљишту коју је деспотица купила по доласку из Влашке у Срем за 100 златника. Видети: Ст. Димитријевић, „Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку“, *Сјоменик СКА* 39, 4 (Београд), 1903, 18; Д. Руварац, *Манастир Крушедол с обзиром на џрава и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, Сремски Карловци 1918, 10; Р. Грујић, *Духовни живоји*, 362; В. Магић, „Црква Мајке Ангелине у Крушедолу“, *Грађа за џроучавање сјоменика кулџуре Војводине* 8-9, Нови Сад, 1978, 69; М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Манастирски комплекс*, 115.

Црква је завршена пре смрти ктиторке, сахрањене 1516. године. у припрати њене задужбине.¹⁰ Неколико година касније тело деспотице пренето је у манастир Крушедол.¹¹

Максим и Ангелина Бранковић дошли су у Срем носећи са собом мошти оснивача породице, Стефана слепог. Такође, почетком 16. века у тренутку оснивања манастира Крушедола,¹² чије подизање у култном значењу има посебну улогу одређену сложеним верско-политичким разлозима и историјским околностима, поседовали су и мошти рано преминулог деспота Јована, припадника последње српске породице која је поседовала владарски легитимитет.¹³ Владика Максим проглашава Крушедол седиштем обновљене Београдско-сремске митрополије, а преношењем моштију деспота Стефана и деспота Јована из Купинова, Крушедол постаје маузолеј Бранковића, који је уједно сакрално средиште „територијализован топос унутар којег се обликује и овековечава сећање и који постаје идејно средиште култа у сакралном и историјском времену“,¹⁴ добијајући поред верских и културних, и патриотска и национална својства.¹⁵

Маузолеј је поред есхатолошко-сотериолошког смисла поседовао и другу функцију, државно-династичку. Неговањем култа слепог деспота Стефана, сина последњег владара самосталне српске државе, који је након смрти у кратком периоду проглашен за светитеља,¹⁶ породица сремских Бранковића

10 Деспотица је умрла 30. јула 1516. Видети: Д. Поповић, *Срби у Војводини, књића прва. Од најстаријих времена до карловачког мира 1799*, Нови Сад, 1957, 88; Б. Стрика, *Српске задужбине: фрушкојорски манастири*, Загреб, 1927, 58–60; Р. Грујић, *Духовни животи*, 379; В. Матић, *нав. месито*, 69–70, са исцрпном литературом о проблемима настанка цркве и тачног датума смрти деспотице Ангелине. Услед различитог тумачења житија и непрецизности писаца, дошло је до неслагања око тачне године смрти Ангелине Бранковић. Један део аутора тврди да је то 30. јул 1516, а други да је то 1520. година. Видети: Б. Кулић, „Црква Мајке Ангелине у Крушедолу“, *Грађа за ироучавање сјоменика културе Војводине* 21, Нови Сад, 2004, 119–128.

11 В. Петковић, *Прејлед црквених сјоменика кроз ѿвесницу српског народа*, САН, Београд 1950, 158; В. Матић, *нав. месито*, 70; О. Милановић-Јовић и П. Момировић, *Фрушкојорски манастири*, Нови Сад, 1988, 30.

12 О хронологији подизања крушедолске цркве, која је различито одређивана видети у: Р. Грујић, *нав. дело*, 326; М. Кашанин, „Српска уметност у Војводини пре велике сеобе“, *Војводина* I, Нови Сад, 1939, 444; Д. Медаковић, *Дунавски иушеви српске културе XVIII века, Пушеви српског барока*, Београд, 1971, 35–46; Најрелевантније публикације о ктитору, мотивима и времену подизања Крушедола су: М. Тимотијевић, „Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола“, *ЗЛУМС* 27–28, Нови Сад (1991/92), 127–149; *Истии, Манастир Крушедол*, I–II, Београд, 2008.

13 О историји породице Бранковић видети у: М. Спремић, *Десјош Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд, 1999.

14 О термину *lieu de mémoire* у науци већ дуже времена коришћеним. Видети: С. Марјановић-Душанић, *Светии краљ*, Београд, 2007, 323–336; са ажурираном најновијом светском литературом о том проблему. У случају крушедолског комплекса појам светог простора односи се на главну цркву и келијско здање, као центар, и манастирске баште и имање. Видети: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 99–113.

15 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, 82.

16 Ђ. Сп. Радојчић, „Хагиолошки прилози о последњим Бранковићима“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, 12, 2-3, Нови Сад, 1939, 303–308; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, 133–136. Култ деспота Стефана званично је установљен после 1486. писањем кратког житија и службе након преноса његових моштију у Купиново. Те култне списе посвећене Стефану саставио је сам Максим по преласку у Срем 1486. и након свог

наглашавала је своје деспотско порекло. Његове мошти „исказивале су јасно начело државности и биле су директна веза сремских Бранковића са некадашњом деспотовином“.¹⁷ Смрћу деспота Јована, нестале су политичке амбиције сремских Бранковића. Владика Максим, свестан тога да породични маузолеј не захтева више династичко-пропагандну улогу, култове Стефана и Јована, који су проглашени светитељима, ставља у функцију „утврђивања статуса и угледа новог митрополијског средишта“.¹⁸

Сретењска црква, задужбина деспотице Ангелине,¹⁹ помиње се као женски манастир и 1632. године, када су по налогу пећког патријарха Пајсија калуђерице привремено пресељене у Сремске Карловце²⁰ због живописања цркве.²¹ Храм је вероватно страдао у хаосу ратних времена крајем 17. и почетком 18. столећа, о чему сведочи и рестаурација 1728. године.²² Приликом турског повлачења из Срема, страдала су оба келијска здања. Мушки манастир убрзо је обновљен док се женски дефинитивно гаси. Иако и даље на манастирском имању, Сретењска црква је претворена у парохијску, о чему сведочи и визитациона комисија митрополита Викентија Јовановића 1732.²³ Приликом генералне визитације 1753. године црква се још увек наводи као метох манастира Крушедола.²⁴

„Након тога њена историја излази из оквира крушедолског манастира. Претварањем Сретењског манастира у парохијску цркву и изменом југоисточне међе манастирског добра, првобитни главни улаз изгубио је своју

замонашења. *Служба светом десиоју Стефану Бранковићу*, Србљак II, Београд (1970), 409–463. Боравећи у Влашкој, где је постао митрополит, у периоду од 1505. до повратка у Срем, саставио је текстове за култ свога брата деспота Јована. В.: Р. Маринковић, *Српска књижевности њве њоловине XVI века*, ЗЛУМС 27–28, Нови Сад (1991–1992), 180. Култ деспота Јована настао је 1505/1506. или 1509. Ђ. Сп. Радојчић, *Сџара српска књижевности у Средњем Подунављу*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, II, (1957), 258; Л. Павловић, *Култџови лица код Срба и Македонаца*, 139. Житије није пронађено, а Служба је у штампаним Србљацима. Видети: *Служба десиоју Јовану*, Србљак, III (Београд) 1970, 51–131.

- 17 М. Тимотијевић, *Сремски десиоји Бранковићи и оснивање манастира Крушедола*, 132.
- 18 *Истио*, 139. Постојање маузолеја била је доминантна идеја приликом сахране црквених поглавара. На тај начин је у првом плану институција цркве, а не личности и заслуге њених поглавара. О разликама и сличностима фунерарне праксе и култа моштију црквених поглавара и владара. Видети: Д. Поповић, *Под окриљем светџосији, Реликвије и џолишџика: Српски прџистиуи*, Београд, 2006, 268–270.
- 19 Могуће је претпоставити да је последње године живота у женском манастиру провела деспотица Јелена Јакшић, жена Јована Бранковића, а касније супруга Ивана Бериславића. У 16. столећу у Крушедолу су поштоване њене мошти. Након упокојења посмртни остаци огласили су се чудотворним, извађени су из гробнице и пренети у кивот. У каснијим изворима мошти деспотице Јелене више се не помињу. Видети: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Манастирски комџлекс*, I, 115, 123.
- 20 Р. Грујић, „Проблеми историје Карловачке митрополије“, *Гласник иџторџиској друшџива*, II, 2 (Нови Сад), 1929, 203; В. Матић, *нав. место*, 70.
- 21 О живописању цркве видети у: С. Петковић, „Зидне слике цркве Сретења у селу Крушедолу“, *Зборник Народної музеја 15/2* (Београд), 1994, 85–97.
- 22 Д. Руварац, *Оиис фрушџкојорских манастира џо џодацима из 1753. џодине*, 311.
- 23 Д. Руварац, *Српска мишџројолија карловачка око џоловине XVIII века*, Сремски Карловци, 1902, 58.
- 24 Д. Руварац, *Оиис фрушџкојорских манастира џо џодацима из 1753. џодине*, 310–311; О. Милановић-Јовић и П. Момировић, *Фрушџкојорски манастири*, Нови Сад, 1963, 32.

функцију. Тиме се у основи изменила и стара топографија уобличавана током XVI и XVII века.²⁵

У пролеће 1803. године, како је већ речено, Јаков Орфелин је склопио уговор са црквеном општином о сликању архијерејског трона, чију је дрворезбу извео Аксентије Марковић. На наслону је насликана икона Светог Јована Златоустог, великог црквеног мислиоца и писца који се проповедништвом борио за чистоту вере. Све што нам је остало од Јована Златоустог, а то је више дебелих томова, сведочи о изванредној вештини којом је антиохијски ђакон и презвитер, а потом цариградски архиепископ умео да проповеда јеванђеље.

„Слушаоци су бивали занети, храмовима се после његовог јасног гласа проламао пљесак. Међутим, он никада није желео да буде популаран, хтео је само истином да поучи душу којој истина треба. Био је уметник речи па ипак није ишао за варљивим ефектом славе. Хтео је да говори о Христу, о Христу онаквом какав је међу људима ходао и какав ће опет доћи са славом – другачијом од ове наше, вечнијом. Заветовао се да људима до свога последњег даха дочарава Исусов лик, Исусову мисао, његову љубав којом смо спасени и мимо које нам спаса нема. Хтео је да се престане са фразирањем у име јеванђеља те да једном обљутавелом хришћанству поново врати правога Христа, одгурнутог низ степенице раскошних палата међу просјаке. Зато та његова проповед има сва обележја једне пророчке побуне. Он живи за истину јеванђеља и сматра да јеванђељску доследност треба да испоље најпре они који речима проповедају.“²⁶

У бароку се, међу поштованим светитељима православног света посебно место даје угледним архиепископима, црквеним оцима, и нарочито литургичарима, Григорију Богослову, Јовану Златоустом и Василију Великом. Сликају се у олтарском простору, на бочним дверима иконостаса, проповедаоницама и архијерејским троновима. Ови светитељи су задужили цркву не само својим моралним животом него, пре свега, делом, као активним односом према вери.

„Био је то разлог због кога су они у барокној религиозности много више поштовани него пустиножитељи и подвижници, који и у сликаном програму манастирских храмова заузимају све скромније место. Значајног удела у формирању ових схватања имале су петровске реформе, а потом и јозефинистичко-просветитељске идеје ненаклоњене монашком животу и његовим идеалима.“²⁷

Радећи архијерејски престо у Сретењској цркви, Јаков Орфелин је поновио форме које се у његовом опусу срећу и раније. Место трона који је намењен архијереју, Христовом намеснику на земљи, предводнику богоизбраног новог Израила, и који симболично указује на митрополитово при-

25 М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол, Манастирски комплекс*, I, 129.

26 Д. Богдановић, *Ликови светитеља*, Београд, 1991, 147–148.

27 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 372.

суство у богослужењу, утврђено је поред јужне певнице. Епископ док седи на престолу епископском означава Христа, а свештеници на сапрестољима или престолима другог реда представљају апостоле или свете велике јерархе.²⁸ Богородичиним и архијерејским столовима, постављеним иза певница завршавао се барокни предолтарски простор. Истицање предолтарја као посебног простора између олтара и наоса била је новина уведена у Карловачку митрополију посредством католичке посттридентске архитектуре, а директан повод за овако реструктурирање храмова било је све наглашеније истицање церемонијалне торжествености литургијског ритуала.²⁹ Постојање трона у храмовима Карловачке митрополије присутно је већ у првим деценијама 18. столећа.³⁰

Сложена симболика архијерејског трона, ослањајући се на традиционално значење, без прекида се одвијала од ранохришћанског периода. У бароку он се није налазио само у саборним храмовима, већ и у другим црквама, где је симболично представљао Христа и архијерејево присуство на богослужењу, а редовно је био узвишен да би архијереј посредовањем премудрости Божије могао да прати и контролише ток службе.

„Поставља се на подијум са једним или два степеника. У основну правоугаону форму уклопљен је следећи садржај: доњи део са столицом и наслоном, средњи део са надвишеним наслоном на коме се поставља икона најугледнијих архијереја источне цркве уоквирена богатом орнаментиком рама и наглашена стубовима или прислоњеним ступцима, и горњи део одвојен профилисаним и истуреним архитравом изнад којег је сунце са орлом и круном на врху“.³¹

Барокни архијерејски трон обично је имао форму репрезентативног престола са балдахинском конструкцијом који замењује ранију формалну конструкцију трона на наткриљеном куполом. На развитак сликаног програма и облика архијерејских трона утицао је култ катедре апостола Петра, којим је у пропагандним програмима посттридентске реформе била истицана идеја папског

28 Л. Мирковић, *Православна литургија или Наука о бојослужењу православној источној цркви*, Сремски Карловци, 1920, 104. О симболици и значењу архијерејског трона у православној цркви видети у: Р. Грујић, „Дрворез Светог Спаса и Свете Богородице у Скопљу, Архијерејски столови“, *Гласник Скопској научној друштва*, књ. I, Скопље, 1929, 188–192; Е. Голубинский, *Внутреннее устройство церкви*, История русской церкви, I, Москва, 1904, 172–181; О литургијском аспекту видети у: А. П. Голубцов, *Соборные чиновники и особенности службы на нем*, Москва, 1907, 239–250.

29 М. Тимотијевић, „Мошти светих деспота Бранковића и меморијска структура сакралног простора главног крушедолског храма“, у: *Трону цркве манастира Крушедола*, Нови Сад, 2009, 34. Предолтарје, као део храма који повезује наос и олтар, помиње се већ 1733. године у *Правилу Викентија Јовановића*. Видети: Д. Руварац, *Правила митрополијска Вићентија Јовановића и Павла Ненадовића за јеројерезвијере*, Српски Сион, III, Сремски Карловци, 1903, 275. О уобличавању предолтарског простора у храмовима Карловачке митрополије видети у: М. Тимотијевић, „Улога музике у обликовању црквеног ентеријера у XVIII и првој половини XIX века“, *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* 15, Нови Сад, 1994, 47–67.

30 Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира по годинама из 1753. године*, 91, 64.

31 Б. Кулић, *Нови догади о цркви Мајке Анђелине у Крушедолу*, 124.

примата у хијерархији земаљске цркве. Ниједна реликвија посттридентског Рима није оличавала идеју *Ecclesia Triumphans*, као што је то представљала Бернинијева *Cathedra Petri*, којом су католички поглавари, наследници на столици Светог Петра, сматрани као директни и једини Христови намесници на земљи.³² Основна спорна тачка у полемичким трактатима католичке цркве против реформисаних и шизматичних цркава била је идеја папског примата. Проблем катедре Светог Петра и папског примата присутан је и у полемичким трактатима православних цркава у барокном периоду. У складу са православним учењем, истицано је да је сваки епископ равноправан Христов намесник на земљи. Оваква функција архијерејског трона наметнула му је у бароку читав инструментаријум глорификације не само духовне већ и политичке власти.

У раном бароку на узвишеном леђном наслону трона обично је био насликан Христ као цар царева и велики архијереј. Представа је носила литургијско значење и на престо се постављала као симбол Христовог присуства богослужењу, али је тумачена и као потврда ауторитета епископске власти. У каснијем периоду тематски репертоар архијерејских трона постаје разноврснији. Поред глорификације и потврде митрополијске власти, као основне идеје симболичног програма архијерејског престола, појављује се тематика која у складу са морализаторско-дидактичним програмом црквених реформи истиче пастирске дужности архијереја.

Христов лик на архијерејском трону могле су да замене и представе угледних архијереја православне цркве. Поред Јована Златоустог, као морални примери проповедничке и шире пастирске делатности могу се истаћи и други црквени оци и угледни пастири цркве. У каснобарокном периоду на архијерејском трону приказује се лик светог Саве, као утемељивача српске цркве, чијим су се наследником сматрали карловачки митрополити. Међу најранијим примерима је архијерејски трон Богородичине цркве у Земуну, који је 1815. године осликао Арсеније Теодоровић.³³

Представу Светог Јована Златоустог намењену архијерејском трону, Јаков Орфелин је сликао више пута. У Музеју српске православне цркве чувају се две иконе Једна је припадала Сремским Карловцима, а друга Цркви Светог Димитрија у Даљу.

Неколико месеци по завршетку посла у Сретењском храму Јаков Орфелин је умро. Смрт је претекла уметника да реализује уговор који је почетком

32 О трону Светог Петра као столици Христовог намесника видети у: D. Balboni, *La Cattedra di San Pietro, note storico-liturgiche sull'origine della festa „Natale Petri de Cathedra“ e sul culto alla „Cathedra Petri“*, Vaticanae, 1967; D. G. Ravelli, *Le solennità della cattedra di San Pietro nella basilica Vaticana. Storia e formulario della messa*, Roma, 2012. Више о престолима видети у: O. Marucchi, *Il simbolismo della cattedra negli antichi monumenti cristiani sepolcrali ed una scena relativa a questo simbolo in un monumento entrato ora nel Museo cristiano Lateranense*, rivista di archeologia christiana, anno VI, Roma, 1929, 359–367; G. Francastel, *Le droit au trone, un probleme de preéminence dans l'art chrétien d'occident du IV au XII siècle*, Paris, 1973; M. M. Reeve, *A Seat of Authority. The Archbishops Throne At Canterbury Cathedral*, Gesta, Vol. 42, No. 2 (2003), 131–142; Giovanni Morello (ed.), *La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, 2012.

33 Л. Шелмић и О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Нови Сад, 1978, 70.

1803. године склопио са црквеном општином у Стејановцима за сликање олтарске преграде парохијске цркве.³⁴ Икона Јована Златоустог је последњи рад знаменитог и плодног сликара.

³⁴ Факсимил уговора је објављен у: П. Васић, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Сремски Карловци, 1978, 124–126. Сликарски радови на поменутој олтарској прегради приписани су Арси Теодоровићу. Видети: М. Лесек, „Непознати иконостас Арсе Теодоровића“, *Богословље*, св. 1 и 2, Београд, 1972, 69–77.

ЛИТЕРАТУРА:

- Balboni, Dante. *La Cattedra di San Pietro, note storico-liturgiche sull origine della festa „natalre Petri de Cathedra“ e sul culto alla „Cathedra Petri“*, Citta del Vaticano, Print book, Vaticanae, 1967.
- Богдановић, Димитрије. *Ликови свештинеља*, Тргоагент, Београд, 1991.
- Васић, Павле. *Умешничка топографија Сремских Карловаца*, Матица српска, Сремски Карловци, 1978.
- Vocelka, Karl. „Der ‚Josephinismus‘ in der Maria Theresianischen Epoche“, in: *Osterreich zur Zeit Kaiser Josephs II*, Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung im Stift Melk, Verlag Wien, 1980, 148–153.
- Вуксан, Бодин. „Критика барокне побожности у Орфелиновој „Представци Марији Терезији“, *Годишњак за друштвену историју*, *Annual of Social History*, год. II, св. 1, Удружење за друштвену историју Београд, 1995, 82–88.
- Giovanni Morello (ed.). *La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Gangemi Editore, Roma, 2012.
- Голубинский, Евгений. *Внутреннее устройство церквей, История русской церкви*, I, Универзитетская Типографија Москва, 1904.
- Голубцов, Петрович Александр. *Соборные чиновники и особености службы на ним*, Типографија Штаба Московского военного Округа, Москва, 1907.
- Грујић, Радослав. „Дрворез Светог Спаса и Свете Богородице у Скопљу, Архиепископски столови“, *Гласник Скопској научној друштва*, књ. I, Скопско научно друштво, Скопље, 1929, 188–192.
- Грујић, Радослав. *Проблеми историје Карловачке митрополије*, *Гласник историјској друштва*, II, 2 Историско друштво (Нови Сад), 1929, 194–204.
- Грујић, Радослав. *Духовни животи*, Војводина I, Матица српска, Нови Сад, 1939.
- Димитријевић, Стеван. *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку*, *Споменик СКА* 39, 4 Српска Краљевска Академија Београд, 1903, 16–43.
- Кашанин, Милан. *Српска умешности у Војводини пре велике сеобе*, Војводина I, Матица српска, Нови Сад, 1939.
- Костић, Мирослава. *Јаков Орфелин и његово доба*, Матица српска, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2007.
- Kowalska, Eva. „Schulreform als Mittel der Kirchenpolitik in der Habsburgermonarchie unter Maria Theresia und Joseph II“, *Aufbruch zur Moderne*, Band 3, Weimar, Koln, Wien, Herausgegeben von Erich Donnert, Böhlau Verlag Weimar, 1997, 625–631.
- Кулић, Бранка. „Црква Мајке Ангелине у Крушедолу“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* 21, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад, 2004, 119–128.
- Лесек, Мирјана. „Непознати иконостас Арсе Теодоровића“, *Богословље*, св. 1 и 2, Српска православна црква, Београд, 1972, 69–77.

- Маринковић, Радмила. „Српска књижевност прве половине XVI века“, ЗЛУМС 27–28, Матица српска, Одељење за ликовне уметности, Нови Сад (1991/92), 175–184.
- Марјановић-Душанић, Смиља. *Свети краљ*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, СЛЮ, Београд, 2007.
- Marucchi, Orazio. „Il simbolismo della cattedra negli antichi monumenti christiani sepolcrali ed una scena relativa a questo simbolo in un monumento entrato ora nel Museo christiano Lateranense“, *Rivista di archeologia christiana*, anno VI, PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, CITTA' DEL VATICANO, Roma 1929, 359–367.
- Матић, Војислав. „Црква Мајке Ангелине у Крушедолу“, *Грађа за истраживање споменика културе Војводине*, 7–9, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад, 1978, 69–82.
- Медаковић, Дејан. *Дунавски илустрије српске културе XVIII века, Путићи српског барока*, Нолит Београд, 1971, 35–46.
- Медаковић, Дејан. *Српски сликари XVIII-XIX века*, Матица српска, Нови Сад, 1968.
- Милановић-Јовић, Оливера и Момировић, Петар, *Фрушкогорски манастири*, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад, 1963.
- Мирковић, Лазар. *Православна литургија или Наука о бојслужењу православне источне цркве*, Српска манастирска штампарија Сремски Карловци, 1920.
- Павловић, Леонтије. *Културни лица код Срба и Македонаца*, Народни музеј Смедерево, 1965.
- Петковић, Владимир. *Прејед црквених споменика кроз новинарство српског народа*, Српска академија наука Београд, 1950.
- Петковић, Сретен. „Зидне слике цркве Срећења у селу Крушедолу“, *Зборник Народне музеја* 15/2, Народни музеј, Београд, 1994, 85–97.
- Поповић, Даница. *Под окриљем светосиња*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт Београд, 2006.
- Поповић, Душан. „Срби у Војводини“, *Војводина III*, Матица српска Нови Сад, 1963, 15–38.
- Радојчић, Сп. Ђорђе. „Стара српска књижевност у Средњем Подунављу“, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, II, Филозофски факултет Нови Сад, 1957, 239–268.
- Радојчић, Сп. Ђорђе. *Хатолошки илустрије о последњим Бранковићима*, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду* 12, 2-3, Историјско друштво Нови Сад, 1939, 303–308.
- Ravelli, Giovanni Diego. *Le solennita della cattedra di San Pietro nella basilica Vaticana. Storia e formulario della messa*, Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Edizioni Liturgiche, Centro Liturgico Vincenziano, Roma, 2012.
- Reeve, Matthew. *A Seat of Authority: The Archbishops Throne At Canterbury Cathedral*, *Gesta*, Vol. 42, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 131–142.
- Руварац, Димитрије. *Манастир Крушедол с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, Српска манастирска штампарија Сремски Карловци, 1918.

- Руварац, Димитрије. *Опис фрушкојорских манастира по подацима из 1753. године*, Српска манастирска штампарија Сремски Карловци, 1903.
- Руварац, Димитрије. „Правила митрополита Вићентија Јовановића и Павла Ненадовића за протопрезвитере“, *Српски Сион*, III, Српска манастирска штампарија Сремски Карловци, 1903, 275–301.
- Руварац, Димитрије. *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*, Српска краљевска академија, Сремски Карловци, 1902, 58.
- „Служба деспоту Јовану“, *Србљак*, III (Београд), Српска књижевна задруга, 1970, 51–131.
- „Служба светом деспоту Стефану Бранковићу“, *Србљак II* (Београд), 1970, Српска књижевна задруга, 409–463.
- Спремић, Момчило. *Десетом Бураћ Бранковић и његово доба*, Српска књижевна задруга Београд, 1999.
- Стефановић, Мирјана. „Житија Мајке Ангелине“, *Археографски прилози* 8, Народна библиотека Србије, Београд, 1986, 133–139.
- Стојановић, Љубомир. *Стиари српски зайиси и најпјисци*, књ. III, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, Београд, 1905.
- Стрика, Бошко. *Српске задужбине фрушкојорски манастири*, Тискара Народних новина Загреб, 1927.
- Schilding, Anton. „Aspekte des „Josephinismus“: Aufklärung und frühjosephinische Reformen in Österreich“, *Aufbruch zur Moderne*, Band 3, Weimar, Köln, Wien, Herausgegeben von Erich Donnert, Böhlau Verlag Weimar, 1997, 683–691.
- Тимотијевић, Мирослав. *Манастир Крушедол*, I-II, Покрајински завод за заштиту споменика културе, издавачка кућа Драганић, Београд, 2008.
- Тимотијевић, Мирослав. „Мошти светих деспота Бранковића и меморијска структура сакралног простора главног крушедолског храма“, у: *Тронови цркве манастира Крушедола*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2009, 15–53.
- Тимотијевић, Мирослав. „Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола“, ЗЛУМС 27–28 (Нови Сад), Матица српска, Одељење за ликовне уметности, 1991/92, 127–149.
- Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад, 1996.
- Тимотијевић, Мирослав. „Улога музике у обличавању црквеног ентеријера у XVIII и првој половини XIX века“, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 15, Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, Нови Сад, 1994, 47–67.
- Тодић, Бранислав. *Српски сликари од XIV до XVIII века*, књига I, Покрајински завод за заштиту споменика културе Нови Сад, Платонеум д.о.о. Нови Сад, Нови Сад, 2013.
- Francastel, Galiene. *Le droit au trone, un probleme de preeminence dans l'art chrétien d'occident du IV au XII siècle*, Klincksieck Paris, 1973.
- Шелмић, Лепосава и Микић, Олга. *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1978.

Miroslava M. KOSTIĆ

JAKOV ORFELIN: THE EPISCOPAL THRONE IN
MOTHER ANGELINA'S CHURCH IN THE VILLAGE KRUŠEDOL

SUMMARY

Despotissa Angelina Branković founded and built the Church of the Presentation of Christ in the Temple as a convent for women between the years 1509 and 1516/20, which at that time was a rarity in the territory north of the Sava and the Danube rivers.

In the spring of 1803, Jakov Orfelin signed a contract with the church parish to paint the episcopal throne, the wood carving of which was performed by Aksentije Marković. Painted on the back is an icon of St. John Chrysostom, the renowned church thinker and writer, who, in his sermons, advocated the purity of faith. In the Baroque period, among the revered saints of the Orthodox world, a special place was dedicated to the reputable archbishops, church fathers and especially liturgists, Gregory the Theologian, John Chrysostom and Basil the Great. In designing the episcopal throne in the Church of the Presentation of Christ in the Temple, Jakov Orfelin also repeated the forms encountered in his opus earlier on.

The Baroque space before the altar ended with the tables of the Mother of God and the bishops, positioned behind the choir. The emphasis of the pre-sanctuary space as a special area between the altar and the naos was a novelty introduced in the Karlovac Metropolis through Catholic architecture in the wake of the Council of Trent, and the direct reason for restructuring churches in this way was the ever increasing emphasis on the ceremonial triumph or glorification of the liturgical ritual. The Baroque episcopal throne usually had the form of a representative throne with a canopy replacing the earlier formal construction of a throne with a dome overhead. The cult of the *cathedra* of the apostle Peter influenced the development of the painted programme and the shape of the episcopal thrones, thereby emphasising the idea of the papal primacy in the hierarchy of the church on Earth in the programmes propagating the reforms of the Council of Trent. Not a single relic of post-Trent Rome personified the idea of *Ecclesia Triumphans* like Bernini's *Cathedra Petri*, whereby the leaders of the Catholic Church, successors to the seat of St. Peter, were considered to be the direct and sole representatives of Christ on Earth.

Jakov Orfelin painted the image of St. John Chrysostom, intended for the episcopal throne, several times. Several months after completing work in the Church of the Presentation of Christ in the Temple, Jakov Orfelin died. The icon of John Chrysostom was the last work by this renowned and prolific painter.

Jakov Orfelin was one of the first artists who possessed an academic knowledge. With his numerous religious works, incessant activity, albeit with periodical shortcomings in quality and frequent repetition of graphic templates, he opened the way for new generations who created their works according to the instruction of their own academies. In addition to adopting new visual solutions of form, derived from the graphic templates and departing from the style of his predecessors, in his works he preserved the spirit and religious teaching of the Orthodox Christian Church.

Key words: Jakov Orfelin, the Church of the Presentation of Christ in the Temple in the village of Krušedol, Mother Angelina, episcopal throne, the symbolism of the episcopal throne, the icon of St. John Chrysostom, the pre-sanctuary space, triumph, glorification.



Сл. 1 Јаков Орфелин, Архијерејски трон, Црква Мајке Ангелине, село Крушедол, 1803 (фото: Недељко Марковић, Покрајински завод за заштиту споменика културе – Петроварадин)

Fig. 1 Jakov Orfelin, episcopal throne, Mother Angelina's church, village of Krušedol, 1803 (photo: Nedeljko Marković, Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

Сл. 2 Јаков Орфелин, Архијерејски трон, Црква Мајке Ангелине, село Крушедол, 1803 (фото: Недељко Марковић, Покрајински завод за заштиту споменика културе – Петроварадин)

Fig. 2 Jakov Orfelin, episcopal throne, Mother Angelina's church, village of Krušedol, 1803 (photo: Nedeljko Marković, Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)



Сл. 3 Јаков Орфелин, Свети Јован Златоусти, икона на наслону архијерејског трона, Црква Мајке Ангелине, село Крушедол, 1803 (фото: Недељко Марковић, Покрајински завод за заштиту споменика културе – Петроварадин).

Fig. 3 Jakov Orfelin, *St. John Chrysostom*, icon on the back of the episcopal throne, Mother Angelina's church, village of Krušedol, 1803 (photo: Nedeljko Marković, Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)



Сл. 4 Јаков Орфелин, Свети Јован Златоусти, икона на наслону архијерејског трона, Црква Мајке Ангелине, село Крушедол, 1803 (фото: Недељко Марковић, Покрајински завод за заштиту споменика културе – Петроварадин)

Fig. 4 Jakov Orfelin, *St. John Chrysostom*, icon on the back of the episcopal throne, Mother Angelina's church, village of Krušedol, 1803 (photo: Nedeljko Marković, Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

Марина Љ. МАТИЋ

Београд

ИКОНОПИСНЕ ПРЕДСТАВЕ НЕДРЕМАНОГ ОКА – РАДОВИ СИМЕОНА ЛАЗОВИЋА

Сажетак: Текст се бави до сада сачуваним иконописним радовима са темом *Недреманој ока*, бјелопољског сликара Симеона Лазовића. Његов уметнички опус хронолошки се може сместити у другу половину 18. и прве две деценије 19. века. У том периоду Симеон је урадио више иконописних целина широм подручја Старог Влаха, у Метохији, Приморју и Сарајеву. Кроз преостала његова дела до данас, издвојивши занимљиву и недовољно обрађивану тему *Недреманој ока*, у прилици смо да боље разумемо и објаснимо уметнички пут, иконографско-стилске карактеристике и симболичке аналогije, уметничког опуса овог важног, али скромно и несистематично проучаваног сликара, родоначелника сликарске породице Лазовић.

Кључне речи: Симеон Лазовић, иконопис, *Недремано око*, иконографско-симболичке конотације, 18. и 19. век

ЛИТУРГИЈСКО-СИМБОЛИЧКЕ КОНОТАЦИЈЕ ТЕМЕ НЕДРЕМАНО ОКО

Композиција *Недреманој ока* (*Αναπεσών*) оформљена је, сматра се, у палеолошком периоду Византије.¹ Врло је могуће да је из Цариграда пренесена на Свету гору, те преко светогорских сликарских приручника, широм византијско-словенског света.² Уобичајено је подразумевала узглавље Христа Емануила, Богородицу са заставицом-рипидом, а наспрам ње и

1 В. Todić, „Anapeson - Iconographie et signification du thème“, *Byzantion* 64 (Bruxelles), 1994, 134. Аутор предочава објављену литературу о овој теми и сматра да се у сликарству појављује најкасније крајем 13. века, а врло је могуће и раније.

2 М. М. Машнић, „Наддверие со композицијата „Недремано око“ од манастирот Богородица Пречиста Кичевска“, *Зборник* (средњовековна уметност) (Скопје), 1993, 162.



арханђела Гаврила са оруђем Христовог страдања.³ Каткад, уз главне про-тагонисте, појављују се и лав, лествица, пророци Исаија, Давид, Језекиљ... Ова композиција нема литерарно упориште у Новом завету, већ се извори црпу из *Петокњижја Мојсијевог* (Прва књига Мојсијева 49, 9, 10; Четврта књига Мојсијева 24, 9), *Псалма* (44, 24; 121, 4) и сложених текстова пророка Исаије.⁴ У 16. и 17. веку композиција *Недреманог ока*, изгледа, није била честа у српском сликарству на подручју Пећке патријаршије.⁵ У другој половини 18. века, ова представа се знатно редукује, византијско-словенска традиција бледи у све интензивнијем попримању обележја европског барока.⁶ Средњовековна симболичка сложеност губи смисао у готово реалистичкој жанр-сцени,⁷ где једино још крст, на коме Христос лежи, открива тему.⁸

Симболика и смисао представе веома су сложени. Њена веза са литургијом, посебно у богослужбеним обредима у току Страсне седмице, неоспорна је. Место композиције, изнад царских двери, у правцу Часног престола олтару, директно је у функцији предсказивања Христовог мучеништва и страдања, обредно понављаног Великим входом литургије. Литургијско постављање светих дарова на Часни престо кореспондира са самим Распећем Христовим, уздизањем крста и погребом. Поза заваљеног младог Емануила на композицији, који је истовремено и успаван и будан, симболизује тако Христа у гробу.⁹ Након тога затварање царских двери и навлачење завесе (тачно иза надверја са *Недреманим оком*) означава учвршћење гроба стражом и печатење.¹⁰ Богослужење на Велику суботу симболизује побожно бдење пред гробом Господњим.¹¹ Оно се завршава Христовим Васкрсењем, а подржава га и тополошки симболизам храма по коме је амвон, постављен испред царских двери, тумачен као камен одваљен од Христовог гроба¹² иза којег се врши и света Евхаристија.

Иконографија и натписи на представи такође се углавном везују за богослужење на Велику суботу, за беседе и стихире које се тада читају и певају у

3 G. Tomić, „Prilozi na temu „Nedremano oko“, u: *Zbornik radova (Prvi Kongres saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ)*, ur. D. Šećerov, Ohrid, 1976, 73.

4 М. М. Машник, *нав. дело*, 160.

5 С. Петковић, *Српска уметност у 16. и 17. веку*, Београд, 1995, 265. Како наводи аутор, као иконографска тема, *Недремано око* јавља се само у наосима манастира Мораче (1574) и Новог Хопова (1608).

6 М. М. Машник, *нав. дело*, 162.

7 Један од упечатљивих примера овакве жанр-сцене с почетка 18. века (1711) јесте *Недремано око* Дионисија из Фурне, фреска из параклиса Дионисијеве келије у Кареји. Редукована сцена је смештена у оквир у виду картуша, својствено барокној епохи. Иза Христа у првом плану, видимо, како аутор наводи, пејзажну позадину са обиљем вегетације као на ренесансним делима (М. Медић, *Стиари сликарски њиручници 3 – Ерминија Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 26, 28).

8 Д. Давидов, „Иконе 18. века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену“, *ЗЛУМС* 6, 1970, 341.

9 Н. Belting, „An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium“, *DOP* 34/35, 1980/1981, 10.

10 Л. Мирковић, *Православна лиџурика* 2, Београд, 1966, 84.

11 *Дванаест Еванђеља страдања – из бојослужења Велике недеље*, Београд, 1962, 72.

12 В. Вукашиновић, *Српска барокна теологија – библијско и светиоџајинско бојословље у Карловачкој митрополији 18. века*, Врњци-Требине, 2010, 193.

цркви.¹³ У њима се варира тема Христове смрти као сна, јер је он накратко уснио – умро својом људском природом да би устао и из тешког греховног сна пробудио мртве.¹⁴ Како су у грешном Адаму сви људи умрли, тако ће у Христу оживети (Прва Кор. 15, 22). Обнављајући слику Христовог погребца, Прва статија непорочне стихире на јутрењу у Велику суботу подсећа:

„Тебе, Живот, положише у гроб, Христe, и ужаснуше се војске анђелске, славећи Твоје снисхођење...”¹⁵

Христос Емануил увек је центар представе *Недреманој ока*. Зашто баш Емануил? Свакако да обнова живота (префигурација Христа као младог лава – Прва Мојс. 49, 10 и Христ као „младица из корена Давидовог“) и најава долазећег Христа Месије има знатан удео у избору Емануила за представљање.¹⁶ *Недремано око*, као старозаветна теофанија у литургијској преради,¹⁷ носи и смисао Христа као Јагњета-жртве која ће се дати за храну вернима, и који се у том смислу приказује као *Мелисмос* (*μελισμος*).

Можда најупечатљивију аналогију за Емануила налазимо у симболици обнове изгубљеног Адамовог лика.¹⁸ Адам Кадмон, први човек створен по Божјем лику, савршен и чист, није имао полност, него универзалност. Према Максиму Исповеднику, Христ је ујединио полове у сопственој природи, јер по ускрснућу није био „ни мушко, ни женско, иако се родио и умро као мушко“.¹⁹ Христос је остварио коначну реинтеграцију човека, отворивши му пут повратка ка његовом правом, универзалном, метафизичком бићу, оном пре пада. То наговештава и Свети Павле говорећи о Христу у својој посланици Галатима: „Нема ту више ни Јудејина ни Грка, нема ни роба ни господара, нема ни мушко ни женско, јер сте ви сви једно у Исусу Христу“ (Гал. 3, 28). Слично срећемо и у апокрифном Томином јеванђељу, где Христос открива ученицима када ће ући у Царство Божје:

„Када од два направите једно, када учините да унутрашње буде као спољашње, а спољашње као унутрашње, и горе као доле, и када мушко и женско спојите у једно, тако да мушко не буде мушко а женско не буде женско...”²⁰

Апостол Филип подсећа да је Христос дошао да отклони последице раздвајања мушкарца и жене, те да подари живот онима који умреше у раздвојености и да их сједини.²¹ Врло је интересантан и стих из Друге статије стихире о Великој суботи, где се прави паралела Адама и Христа. Ту се каже

13 В. Todić, *loc. cit.*, 141.

14 *Ibid.*, 143.

15 *Дванаесті Еванђеља сѣрадања*, 73.

16 В. Todić, *loc. cit.*, 144–145.

17 *Ibid.*, 143.

18 *Дванаесті Еванђеља сѣрадања*, 75.

19 М. Eljadic, *Mefistofeles i Androgin*, Čačak, 1996, 76.

20 „Jevandelje po Tomi“, u: *Gnostički tekstovi*, prir. D. Đorđević Mileusnić, Čačak, 1992, 91–92.

21 „Jevandelje po Filipu“, u: *Gnostički tekstovi*, prir. D. Đorđević Mileusnić, Čačak, 1992, 78.

подухвата у Сирогојну (сл. 1).²⁸ Иконографија ове представе традиционално је конструисана, без редукције својствене бароку и каснијим епохама.²⁹ Каснији Симеонови радови Недреманог ока углавном преузимају редуковану схему, где је Христос представљен самостално, без Богородице и арханђела.

На лучно обликованом надверју, у средишњем делу је представљен Христос Емануил (ΙC̄ ΧC̄) који лежи на белом овалу, по облику сличном мандорли, затворених очију, налакћен на десну руку. Испод главе има бели јастук, а испод ногу црвени, који би требало да симболишу Христове две природе, божанску и људску. Обучен је у зеленкастоплави хитон и тамноокер химатион. Око њега су делимично видљиви херувими. Са Христове леве стране је Богородица (ΜΚΡ ΘΚΥ) у црвеном мафоријуму и са издуженим крстом у руци. На њему је и црвена заставица, налик на рипиду. Са Христове десне стране је арханђел Гаврило ((ΓΓ), такође са издуженим крстом који се завршава у виду копља, на којем је обмотан и трнов венац.

Композиција носи потпис: *Αὐτὸς οὐκ ἐκείνη, ἵπτιον ἐκείνη, φικὸν ἑμὸν*. Без сумње, представа има недвосмислене асоцијације на Христова страдања, кроз већ поменути литургијска значења у вези са Великом суботом. У том смислу симболика је употпуњена појавом Богородице која истиче Христово спасилачко дело остварено посредством његовог оваплоћења и жртве.³⁰ Веома издужен крст у њеној руци и заставица, која може бити и нека врста махалице, *flabellum*-а, сугерише литургијско-световни смисао теме.³¹ Такође, арханђел Гаврило оруђа страдања носи са покривеним рукама, што је, у ствари, асоцијација на литургијске пелене.³² *Недремано око* не би требало схватати као обичну илустрацију Христовог погребца. У њој преовлађује литургијски аспект, те стога и знаке Христове смрти често носе анђели или арханђели.³³ Такође, осликавање *Недреманој ока*, готово без преседана, изнад царских двери са Благовестима, указује на његову неоспорну везу са Оваплоћењем.³⁴

(десни део кмера)

раѣъ Божји милоубиѣ, прадонца ѡук синовиѣ изсела кнгоке, вьети, на чланикъ протѡѣрѣи, крѣ геворѣе цалиланиѣ, и вѣе ѣ ѡбѣтѣи вѣтѣ на чланикъ шѡциѣиъ док се согра(а)и

28 О овом периоду Симеоновог стваралаштва видети у: З. Златић Ивковић, *нав. дело*, 93–106.

29 Ако бисмо је иконографски упоређивали са представама ранијих епоха, композиција из Сирогојна има доста сличности са *Недреманим оком* из припрате манастира Лесново (1349) (M. N. L. Okunev, „Lesново“, in: *Art byzantin chez les Slaves I/2*, ed. G. Millet, Paris, 1930, 239, pl. – XXXV). Од савремених, из 18. века, може се и иконографски и стилски упоредити са радовима са истом темом Максима Тујковића (1734) (G. Tomić, *nav. mesto*, 75, 78) или *Недреманим оком* даскала Димитрија из Цркве Светог Луке у Котору (1688/1689) (З. Ракић, „Бококоторски зограф Димитрије Даскал“, *Бока* 36, 2016, 124)...

30 Б. Тодић, *loc. cit.*, 147.

31 *Ibid.*, 147.

32 *Ibid.*, 149.

33 *Ibid.*, 165.

34 Зорица Златић Ивковић лепо је запазила да се симболика Оваплоћења са царских двери претапа у визију Христових страдања на кмеру изнад. Ту визију Богородица и арханђел Гаврило носе својим поновним присуством крај младог Христа коме у сну доносе оруђа његових будућих страсти и жртве на крсту (З. Златић Ивковић, *нав. дело*, 96).

Црква-брвнара Светог Ђорђа у Сечој Реци код Косјерића (последња четвртина 18. века), такође, садржи део иконостаса (двери и надверје) које је осликао Симеон Лазовић.³⁵ Према усменој хроници, Царске двери и надверје у Сечу Реку донела је породица Обада, касније названа Тупајић, приликом досељавања из старе Херцеговине.³⁶ Када су Турци 1805. године спалили претходну брвнару, двери и надверје су приложени новосаграђеној цркви из 1812, у којој су и сада.³⁷

Кемер из Сече Реке иконографски је најједноставнији Симеонов рад (сл. 2).³⁸ Христос Емануил (ЇС ХЃ) у плавом хитону и црвеном химатиону лежи затворених очију и подбочен на десну руку. Христос је полегнут директно на земљи, чију монотонију разбија неколико бусена траве. Изнад Христове главе, на небу, види се свевидеће Божје око уоквирено облацима. Детаљнију стилску анализу није могуће предузети услед, како смо поменули, претеране интервенције рестауратора.

Надверје са иконостаса Велике цркве Успења Богородичиног из манастира Савина осликано је у периоду између 1795. и 1797. године (сл. 3). О томе нам сведочи уговор који је Симеон Лазовић потписао с архимандритом савинским Инокентијем Дабовићем, за израду иконостаса.³⁹

Христос Емануил (ЇС ХЃ), отворених очију и налакћен на десну руку, лежи сада на крсту. Обучен је у црвени хитон и зелено-плави химатион. Положај Христовог тела и обликовање одеће готово су идентични с онима из Сече Реке. Око њега четири анђеоске главе с крилима извирују из облака.⁴⁰ Иза Христове главе видимо оруђа његовог страдања и натпис на белом свитку: **IX Ц.** У дну композиције, са леве стране, једва је видљив оштећени натпис:

35 Иако Симеон није оставио свој потпис на дверима у овој цркви, према иконографско-стилским особеностима, истраживачи су закључили да су дело Симеона Лазовића (Р. Станић, „Сликарство икона“, у: *Молишва у Јори – цркве брвнаре у Србији*, ур. Р. Станић, Београд, 1994, 44). Данас, нажалост, није могуће извршити такву идентификацију јер су иконе скорашњим претераним рестаураторским интервенцијама измењене до непрепознавања.

36 Н. В. Радосављевић, *Црква брвнара у Сечој Реци*, Ужице, 2012, 61–62.

37 *Исио*, 63.

38 Сматра се да је слично једноставно решење и негде у истом периоду (осамдесете године 18. века) Симеон Лазовић применио и у Цркви Светих арханђела у Буковику код Нове Вароши (Р. Станић, „Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају“, *УЗ* 2, 1973, 98–96). Аутор, међутим, наводи да је у питању црква посвећена Светом Ђорђу(?). Ту је представа *Негреманој ока* стајала изнад северних двери. Небригом, нажалост, данас је стари буковички иконостас потпуно уништен. Приликом посете цркви 2013. године установили смо да је у цркви потпуно нов иконостас из садашњег времена.

39 О томе сведочи потписани уговор Савинаца са Симеоном Лазовићем о изради иконостаса. Уговор је закључен 2. јуна 1795 (АМБ, ЗДМ). Прегледавши део заоставштине архимандрита Дионисија Миковића у манастиру Бања код Рисна, нашли смо препис поменутог уговора, изведен руком свештеника Саве Накићеновића. Сава га је преписао са оригинала, на Миковићеву молбу. У Савином препису стоји да је уговор потписан 2. јуна 1795, а не јула, како је објавио Миковић (Д. Миковић, „О иконостасу Св. Успенског манастира Савине“, *ГСПЦ* 8 (Сремски Карловци), 1930, 124). Шире о томе: М. Матић, *Манастир Савина у 18. веку* (докторска дисертација), Београд, 2015, 163–165.

40 Готово идентичну иконографију имају композиције *Негреманој ока* Димитрија Бачевића [Црква Ваведења Богородице у Сремским Карловцима (1760–61) и Црква Светог Николе у Земуну (1762)], као и Василија Остојића у Цркви Светог Николе у Иригу (1760–77)...

Се агнецъ Бѣжїи во земаа грѣхїи мїраь. Одмах изнад овалног оквира композиције налази се Сведидеће око, дато у комбинованој техници резбарије и сликарства.

Симболика *Недреманої ока* на савинском иконостасу у директној је вези и са *Благовѣстїима Богородици* на царским дверима испод, како је уобичајено и о чему је већ било речи, али и са представом *Свѣше Тројице* изнад. Христова земаљска природа, нагавештена преко Богородице, била је услов Васкрсења Христовог и спасења људског. Тако се на вечерњој служби Рођења Христовог, међу другим старозаветним паримијама, чита и она поменута у вези са Валаамовим пророштвом о Христу младом лаву (Четврта Мојс. 24, 9).⁴¹ Веза између Христовог рођења и страдања, као почетка и краја овоземалског пута, била је општеприхваћена. Неретко се и у западној уметности новог века сусрећемо са композицијама *Рођења* на којима су истовремено приказани крст, знамења страдања, јагње... Тиме се јасно истиче да је страдање Спаситеља перманентно, започето од момента његовог рођења.⁴² Христова смрт на крсту била је управо доказ његове људске природе, што опет потврђује реалитет инкарнације.⁴³ Његова божанска природа пак остаје неодвојива од Оца, на шта упућује и Друга статија стихире на Велику суботу, као и савински иконостас:

„Ужасавају се серафими гледајући те, Спаситељу, доле мртва пружена по земљи, а горе неразлучна са Оцем.“⁴⁴

Управо ове речи као да дословно прате теолошко-симболичке аналогije савинске представе *Недреманої ока*.

Недремано око из Цркве Светог Николе у Брезови код Ивањице има нешто другачију иконографију. Симеон Лазовић се потписао на царским дверима ове цркве, те тако имамо потврду његовог ауторства и времена осликавања (1805).⁴⁵ Ипак, сматрамо да је велики удео у осликавању ове целине (двери и надверје) имао његов син Алексије Лазовић, који је већ увелико радио заједно са оцем. На Алексијевој руку указује специфично обликовање физиономија лица која подразумева готово увек идентичну, препознатљиву, шематизовану форму ликова: обрада носа са специфичним кугличастим заобљењем на врху; карактеристичне боре испод очију; коришћење бледоружичасте на уснама, за сенчења капака и неких делова инкарната (Симеон користи знатно интензивније црвенкасте тонове).

41 B. Todić, *loc. cit.*, 161–162.

42 S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu: Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd, 2006, 240; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: heaven on earth I*, Nieuwkoop-Leiden, 1974, 112–113.

43 D. Simić-Lazar, *nav. delo*, 84.

44 *Зборник црквених бојослужбених њесама*, 467.

45 Сѣждвернѣ, ѿкѡпнѣ мнѣхънѣло пѣханаць ѿбела мочнѣнѣца и ѣпрнѣложнѣ ѿбелѣ цркви себе за помень: рѣко попь инѣмѣнѣ 1805. Како се у овом натпису помиње Бела црква, потребно је нагласити да су Цркву Светог Николе у Брезови у народу звали Бела црква, те се стога јавља под тим називом и у натпису (Р. Станић, „Црква светог Николе у Брезови код Ивањице“, *Саопшћења* 25, 1993, 98).

Композиција *Негреманої ока* састоји се из три сегмента.⁴⁶ У средишњем овалу насликан је Христос Емануил (ϠϠϠ ϠϠ) опружен на крсту и подбочен на десну руку (сл. 4). Христос има затворене очи, плави хитон и црвени химатион. На врху крста, уз Христово узглавље, обмотан је трнов венац и окачен бели свитак на коме читамо (ΙΧ ΞΙ). Поред је још видљива губа на дугачком штапу о који је окачена врећица са чекићем за прикуцавање клинова. Уз доњи крај крста прислоњене су лестве. У врху представе видимо свевидеће Божје око у облацима. Овај средишњи овал уоквирен је са два округла медаљона на којима је приказан арханђел Гаврило (ϠϠϠ). У медаљону лево од Христа арханђел Гаврило обучен је у црвени хитон и зелени химатион (сл. 5). У левој руци држи нечитљиви свитак, док десном показује на Христа Емануила из средишњег овала. У медаљону десно од Христа, арханђел Гаврило обучен је у сивкасти хитон и сиво-љубичасти химатион (сл. 6). У левој руци, такође, држи нечитљиви свитак, док у десној, прекривеној химатионом, уздиже крст.

Симболичко-иконографске конотације и овде су јасне и недвосмислено указују на већ предочене аспекте Христове страсти заоденуте литургијским рухом. Једини нови детаљ на композицији јесу лестве. Овај детаљ употпуњује симболику везе два света, и могућност успињања, повратка у божанско, рајско стање човека пре пада. Лестве су на представи наслоњене на крст, што указује на то да је тај повратак омогућен Христовом жртвом на крсту. Лестве симболишу поништење граница узрокованих падом човека и обнављање целовитости. Како наводи Свети Августин, немогуће је отпочети успон лествама, а да се под ногама претходно не згази змај.⁴⁷ Управо је ово Христос урадио на Велику суботу, разваливши врата ада како би васкрсао грешнике и повратио рајског Адама Кадмона. На том трагу можемо разматрати и бројне представе Небеских лествица, инспирисане текстом Јована Лествичника. Тако често на њима уочавамо управо змаја који обавија подножје лествица, кога је неопходно савладати како би се наставило небеско успињање.⁴⁸

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА О ОПУСУ СИМЕОНА ЛАЗОВИЋА

Сагледавши композиције *Негреманої ока* које је Симеон Лазовић урадио и које су до данас сачуване, омогућено нам је да испратимо и боље разумемо његов уметнички развој. Видели смо да је само његов први познати рад у Сирогојну (1764) урађен према традиционалним схемама претходних епоха. Остале композиције прате већ увелико заживеле барокне тенденције и сажети тип композиције *Негреманої ока*. Примећујемо да је на свима њима поза Христа Емануила идентична и његова одећа сличне обраде (мада у

46 Р. Станић, „Сликарска делатност“, 87.

47 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1994, 366.

48 J. Rupert Martin, *The Illustration of The Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954.

Савини нешто рафиниранија, обликована са више пажње и мајсторства) и истих боја. Све представе, осим из манастира Савина, приказују Христа са затвореним очима, што није баш у складу са уобичајеном иконографијом и називом саме представе. Такође, на сажетим композицијама Симеон обавезно слика свевидеће Божје око, чија је појава у склопу представа *Недреманој ока* углавном својствена ранобарокном периоду.⁴⁹

Поред наведених иконографских карактеристика, још су упечатљивије његове стилске промене од зографског до барокног манира. На својим уметничким почецима, Симеон је окренут традицији, конзервативан је и незаинтересован за савремене токове барока. Готово у потпуности прати иконописачки манир српских сликара 17. века.⁵⁰ У овој фази Симеоновог стваралаштва уочљиве су изразитије диспропорције и неспретности у цртежу, веома експониране, готово буљаве очи, док инкарнат боји сиво-смеђе са мрким сенчењима и беличастим осветљењима.⁵¹ Неки аутори сматрају да је сликарство учио код неких бококторских сликара.⁵² Међутим, Симеон убрзо након прве фазе рада у Сирогојну, потпуно напушта мрку палету тонова и тамних сенки на инкарнату, својствених зографском маниру, смело примењујући светлији и реалнији колорит. Веома ажурно у свој рад уводи ликовне елементе текућег барока. То барокно схватање изражено је, пре свега, продором реализма, знатно разумљивијег од средњовековног мистичизма, чији је циљ био да се слика приближи верницима.⁵³ Иако је радио још скоро две деценије после њега, савински иконостас представља, колико можемо сагледати на основу сачуваних радова до данас, врхунац Симеоновог уметничког опуса.⁵⁴ На њему је барокни израз већ прилично прочишћен, и у иконографији и у стилу.⁵⁵ То показује, како смо предочили, и савинска

49 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 296.

50 З. Златић Ивковић, *нав. дело*, 106.

51 Р. Станић, „Сликарска делатност“, 75.

52 Б. Вујовић, *Умјетности обновљене Србије 1791–1848*, Београд, 1986, 194.

53 Д. Давидов, „Украјински утицаји на српску уметност средине 18. века и сликар Василије Романович“, *ЗЛУМС* 5, 1969, 122.

54 Бранко Вујовић, такође, увиђа знатан напредак у сликарској вештини на иконама у манастиру Савина: композициона решења су сложенија, разноврснија и са већим бројем фигура, позадина се брижљиво попуњава прецизно сликаном архитектуром у пределу и без њега, видан је покушај дочаравања барокне драматике (Б. Вујовић, *нав. дело*, 196).

55 Поједини аутори тврде да врхунац Симеоновог стваралаштва осликавају иконе из манастира Клисура, наводећи и нетачну годину њиховог осликавања – 1801. (Р. Станић, „Сликарска делатност“, 81–85). Како смо установили приликом обиласка манастира Клисура 2013. године, и како је недавно предочено у литератури (Б. Тодић, *Српски сликари од 14. до 18. века*, 2. том, Нови Сад, 2013, 129), преостале иконе у манастиру Клисура (две престоне иконе, *Христ велики архијереј са анђелима* и *Бојородица са Христом и анђелима*, сада на источном зиду припрате) јесу Симеонове иконе, али потичу из 1816. године [о чему сведочи ктиторски запис монаха Пајсија на Христовој икони (АНД); као и Симеонов запис на истој икони: *рѣкою грѣ зографъ попѣ симеѡнъ лазовиѣвичъ родилъ ѡбнелого полѣ*]. Не можемо се сложити са поменутом тврдњом Радомира Станића, јер је више него очигледно да су иконе пресликане и да није натписа, једва би се могло наслутити Симеоново ауторство. Чак је огромна вероватноћа, иако је потписан Симеон, да је већи удео у њиховом настајању имао његов син Алексеј. Иконе су осликане годину дана пред Симеонову смрт, а како је познато, Алексеј је већ више од деценије радио заједно са оцем и полако све више одмењивао остарелог оца у реализацији наручених послова. Сличан пример имамо и у манастиру Дечани, где су потписана обојица

композиција *Негреманої ока*. Упоредјујући је са делима других барокних сликара, припадника такозваних главних уметничких токова из Карловачке митрополије, попут Д. Бачевића, В. Остојића..., уочавамо да међу њима готово да нема разлике у иконографско-стилским оквирима.⁵⁶ Посебно упечатљив и тако омиљен барокни елемент, на савинској представи осликавају бујни облаци из којих извирују анђеоске главе са крилима. За традицију га још увек, у појединим моментима, везује одсуство дубине у приказивању простора; спорадична недоследност у пропорцијама фигура; недорађеност светлосних ефеката и контраста; извесна статичност и укоченост у покретима фигура. Свакако, јасан је и извесни уметнички еклектицизам.⁵⁷ Ипак, без сумње, савинско *Негремано око* је доследно спроведена барокна представа.

сликара (1813/14), Симеон је као старији и угледнији вероватно погодио посао, а само је Алексије био извршилац (Р. Станић, „Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима“, *Саопштења* 24, 1992, 258). Ко год од њих био аутор ових икона, оне су касније пресликане, потпуно несвојственим колоритом за Симеона, а добрим делом и за Алексија. Такође, видно су измењене и стилске појединости у обради ликова својствене Лазовићима, те се само по спорадичним детаљима и могућој иконографији може наслутити њихово првобитно ауторство.

56 Сматрамо да је експлицитно инсистирање на Симеоновом традиционализму и везаности за зографско наслеђе од стране појединих аутора, након радова у Сирогојну, претерано (Д. Медаковић, *Манастир Савина – Велика црква, ризница, рукописи*, Београд, 1978, 57–59), поготову ако се има у виду да је и сама традиционалност важан конститутивни елемент барокне културе (J. A. Maravall, *Culture of the Baroque - Analysis of a Historical Structure*, Manchester 1986, 126–145).

57 Д. Медаковић, „Сликарска породица Лазовића“, у: *Симпозијум Сеоски дани Срећена Вукосављевића* 3, ур. П. Влаховић, Пријеполје 1976, 278.

ЛИТЕРАТУРА:

- Belting, Hans. "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", *DOP* 34/35, 1980/1981, 1–16.
- Brajiović, Saša. *U Bogorodičinom vrtu: Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Plato, Beograd, 2006.
- Вујовић, Бранко. *Умјетности обновљене Србије 1791–1848*, Просвета, РЗЗСК, Београд, 1986.
- Вукашиновић, Владимир. *Српска барокна теологија – библијско и светиотајинско бојословље у Карловачкој митрополији 18. века*, Братство св. Симеона Мироточивог, Врњци, Манастир Тврдош, Требиње, 2010.
- Давидов, Динко. „Украјински утицаји на српску уметност средине 18. века и сликар Василије Романовић“, *ЗЛУМС* 5, 1969, 121–138.
- Давидов, Динко. „Иконе 18. века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену“, *ЗЛУМС* 6, 1970, 333–363.
- Дванаест Еванђеља стварања – из бојослужења Велике недеље*, САССПЦ, Београд, 1962.
- Elijade, Mircea. *Mefistofeles i Androgin*, UDG, Čačak, 1996.
- Зборник црквених бојослужбених њесама, њсалама и молињава*, САССПЦ, Београд 1958.
- Златић Ивковић, Зорица. *Црква свјетих Пејтра и Павла у Сирогојну*, 3. Златић Ивковић, Сирогојно, 2004.
- „Јеванђеље по Томи“, у: *Gnostički tekstovi*, прир. D. Đorđević Mileusnić, Dom kulture, Čačak, 1992, 89–101.
- „Јеванђеље по Филипу“, у: *Gnostički tekstovi*, прир. D. Đorđević Mileusnić, Dom kulture, Čačak 1992, 67–88.
- Knipping, John B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: heaven on earth I*, Nieuwkoop, B. de Graaf, Leiden, A. W. Sijthoff, 1974.
- Maravall, José A. *Culture of the Baroque - Analysis of a Historical Structure*, MUP, Manchester, 1986.
- Матић, Марина. *Манасијир Савина у 18. веку* (докторска дисертација), ФФУБ, Београд, 2015.
- Машнић, Мирјана, М. „Наддверје со композицијата „Недремано око“ од манастирот Богородица Пречиста Кичевска“, *Зборник* (средњовековна уметност) (Скопје), 1993, 159–162.
- Медаковић, Дејан. „Сликарска породица Лазовића“, у: *Симпозијум Сеоски дани Срејћена Вукосављевића 3*, ур. П. Влаховић, Заједница основног образовања, Пријепоље, 1976, 271–281.
- Медаковић, Дејан. *Манасијир Савина – Велика црква, ризница, рукојиси*, Филозофски факултет, Београд, 1978.
- Медић, Милорад. *Стари сликарски њриручници III – Ерминија Дионисија из Фурне*, РЗЗСК, Београд, 2005.

- Миковић, Дионисије. „О иконостасу Св. Успенског манастира Савине“, *ГСПЦ* 8 (Сремски Карлови), 1930, 124–125.
- Мирковић, Лазар. *Православна лиџуриџка*, 2. том, САССПЦ, Београд, 1966.
- Okunev, Nikolaj M. L. „Lesново“, in: *Lart byzantin chez les Slaves I/2*, ed. G. Millet, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1930.
- Петковић, Сретен. *Срџска умејноси у 16. и 17. веку*, СКЗ, Београд, 1995.
- Радосављевић, Недељко В. *Црква брвнара у Сечој Реџи*, ИА, Ужице, 2012.
- Ракић, Зоран. „Бокооторски зограф Димитрије Даскал“, *Бока* 36, 2016, 121–143.
- Rupert Martin, John. *The Illustration of The Heavenly Ladder of John Climacus*, PUP, Princeton, 1954
- Simić-Lazar, Draginja. „Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić“, *Зоџраф* 20, 1989, 81–94.
- Станић, Радомир. „Сликарска делатност Симеона Лазовића у ужичком крају“, *УЗ* 2, 1973, 65–100.
- Станић, Радомир. „Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима“, *Саоџишџења* 24, 1992, 229–261.
- Станић, Радомир. „Црква светог Николе у Брезови код Ивањице“, *Саоџишџења* 25, 1993, 97–145.
- Станић, Радомир. „Сликарство икона“, у: *Молиџива у џори – цркве брвнаре у Србији*, ур. Р. Станић, РЗЗСК, Београд, 1994, 39–66.
- Тимотијевић, Мирослав. *Срџско барокно сликарство*, МС, Нови Сад, 1996.
- Todić, Branislav. „Anapeson - Iconographie et signification du thème“, *Byzantion* 64 (Bruxelles), 1994, 134–165.
- Тодић, Бранислав. *Срџски сликари од 14. до 18. века*, 2. том, ПЗЗСК, Петроварадин, Платонеум, Нови Сад, 2013.
- Tomić, Gordana. „Prilozi na temu ‚Nedremano oko‘“, u: *Zbornik radova (Prvi Kongres saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ)*, ur. D. Šećerov, SDPU SFRJ, Ohrid, 1976, 73–80.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Rječnik simbola*, NZMH, Zagreb, 1994.

ИЗВОРИ:

Архив манастира Бања (код Рисна)
- *Заоставштина Дионисија Миковића*

СКРАЂЕНИЦЕ:

АМБ, ЗДМ – Архив манастира Бање (код Рисна), Заоставштина Дионисија Миковића
ГСПЦ – *Гласник Срџске џравославне цркве*
ДОР – *Dumbarton Oaks Papers*
ЗЛУМС – *Зборник Маџице срџске за ликовне умејноси*

ИА – Историјски архив
МС – Матица српска
MUP – Manchester University Press
NZMH – Nakladni zavod Matice hrvatske
ПЗЗСК – Покрајински завод за заштиту споменика културе
PUP – Princeton University Press
РЗЗСК – Републички завод за заштиту споменика културе
САССПЦ – Свети архијерејски синод Српске православне цркве
SDPU – Savez društava povjesničara umjetnosti
СКЗ – Српска књижевна задруга
SFRJ – Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija
ФФУБ – Филозофски факултет Универзитета у Београду
UDG – Umetničko društvo Gradac
УЗ – *Ужички зборник*

PRESENTATIONS OF *THE ANAPESON* IN ICONS –
WORKS OF SIMEON LAZOVIĆ

SUMMARY

This article deals with the icon paintings, preserved up to now, on the subject of the *Anapeson* (*The Unsleeping Eye* or *Nedremannoe Oko*), created by Simeon Lazović, a painter from Bijelo Polje. His artistic opus can be dated to the second half of the 18th and the first two decades of the 19th century. During that period, Simeon created several icon-painting ensembles in the areas of Stari Vlah, Metohija, the coastal areas and Sarajevo. The interesting and insufficiently researched subject of the *Unsleeping Eye* in his preserved works gives us an opportunity to better understand and explain the artistic path, iconography and stylistic features, as well as the symbolic analogies of the artistic opus of this important, yet seldom and unsystematically studied painter, forefather of the Lazović painting family. We thus notice that, in his artistic beginnings, in the Church of Saints Peter and Paul in Sirogojno (1764), Simeon Lazović leaned towards tradition, conservative and uninterested in contemporary Baroque tendencies. He was almost entirely inspired by the icon painting of Serbian 17th century painters. However, Simeon soon began introducing current Baroque artistic elements in his works. The Baroque understanding was mainly expressed by the introduction of Realism. We consider that the climax of his artistic opus, as much as we can perceive, based on the works preserved today, was realised in the Savina Monastery's Big Church iconostasis (1795–1797), although he continued working for almost two more decades after that. The Savina iconostasis reflects an already pretty purified Baroque expression, both in iconography and style.

Key words: Simeon Lazović, icon painting, *The Unsleeping Eye*, iconography and symbolic connotations, 18th and 19th century



Сл. 1 Симеон Лазовић, *Недремано око*, 1764, темпера на дрвету,
Црква светих Петра и Павла у Сирогојну

Fig. 1 Simeon Lazović, *Anapeson*, 1764, tempera on wood,
Church of Sts. Peter and Paul in Sirogojno



Сл. 2 Симеон Лазовић, *Недремано око*, последња четвртина 18. века,
темпера на дрвету, Црква Светог Ђорђа у Сечој Реци

Fig. 2 Simeon Lazović, *Anapeson*, last quarter of the 18th century, tempera on wood,
Church of St. George in Seča Reka



Сл. 3 Симеон Лазовић, *Недремано око*, 1795–1797, темпера на дрвету,
Велика црква Успења Богородичиног у манастиру Савина

Fig. 3 Simeon Lazović, *Anapeson*, 1795-1797, tempera on wood,
Big Church of the Dormition of the Mother of God in the monastery of Savina



Сл. 4 Симеон Лазовић, *Недремано око*, 1805, темпера на дрвету,
Црква Светог Николе у Брезови

Fig. 4 Simeon Lazović, *Anapeson*, 1805, tempera on wood, Church of St. Nicholas in Brezova



Сл. 5 Симеон Лазовић, *Арханђел Гаврило*, 1805, темпера на дрвету, Црква Светог Николе у Брезови (лево од *Недреманој ока*)
Fig. 5 Simeon Lazović, *Archangel Gabriel*, 1805, tempera on wood, Church of St. Nicholas in Brezova (to the left of the Anapeson)



Сл. 6 Симеон Лазовић, *Арханђел Гаврило*, 1805, темпера на дрвету, Црква Светог Николе у Брезови (десно од *Недреманој ока*)
Fig. 6 Simeon Lazović, *Archangel Gabriel*, 1805, tempera on wood, Church of St. Nicholas in Brezova (to the right of the Anapeson)



Софија В. МЕРЕНИК

*Народни музеј у Београду***ЦРКВА БОГОРОДИЦЕ ТРОЈЕРУЧИЦЕ У СКОПЉУ НА СЛИЦИ
КРУНИСАЊЕ ЦАРА ДУШАНА ПАЈЕ ЈОВАНОВИЋА
КАО ИСТОРИЈСКО СЕЋАЊЕ И ИСТОРИЈСКИ ПОДАТАК**

Сажетак: Крунисање српског владара Душана за цара 16. априла 1346. у Цркви Богородице Тројеручице у Скопљу сврстава се у најважније догађаје у српској средњовековној историји. На Светској изложби у Паризу 1900. године, Краљевину Србију је представљао Паја Јовановић са сликом чија је централна тема била управо наведени догађај и чији је назив *Крунисање цара Душана*. Уз велику помоћ историчара Стојана Новаковића при раду, Паја Јовановић је насликао репрезентативну слику, великих димензија, која је награђена златном медаљом у Паризу. Заједничка жеља и идеја је била да догађај буде приказан што верније, тако да је на слици заступљен велики број историјских личности које су заиста присуствовале крунисању, док је пажња дата и Цркви Богородице Тројеручице у Скопљу, где је и обављен чин Душановог крунисања за цара. Наведена црква би била главна тема овог рада, у ком је пажња посвећена, пре свега, њеној представи на слици *Крунисање цара Душана* Паје Јовановића, као и читавој историјској сценографији ове Јовановићеве слике. Такође се скреће пажња и на спомен Богородичине цркве у *Посланичком слову*, поверљивом извештају Теодора Метохита, који је настао 1299. године за време Метохитовог боравка на српско-византијској граници. Циљ рада је да објасни, идентификује и преиспита историјске податке, значај и сам изглед Цркве Богородице Тројеручице у Скопљу у слици Паје Јовановића, док би се на другом месту преиспитала могућност њеног поистовећивања са црквом коју Теодор Метохит спомиње у свом делу.

Кључне речи: историјско сликарство, идеална реконструкција, Црква Богородице Тројеручице у Скопљу, слика *Крунисање цара Душана*, Паја Јовановић, Теодор Метохит, *Посланичко слово*



УМЕТНОСТ ИЗМЕЂУ КРИТИЧКОГ И ЛИТЕРАРНОГ ВИЂЕЊА ПРОШЛОСТИ

Уметност 19. века обухвата велики број уметничких праваца, међу којима се истиче и историјско сликарство, које доживљава велики успон у овом периоду. Главне карактеристике историјског сликарства, као и његови главни циљеви јесу да оживе, представе и реконструишу одређене догађаје из прошлости.¹ Историјска слика је великим делом учествовала у грађењу нације. Један од најважнијих разлога велике популарности историјских композиција, које, по правилу, величају и славе конкретан догађај из националне прошлости, јесте стварање и конституисање нација и држава у 19. веку. Новоформиране државе желе да путем оваквих визуелних представа покажу своју славну прошлост, која сеже све до средњег века, понекад и даље, и да на тај начин потврде легитимност и право на територије на којима су створили државу. Савремена интерпретација прошлости је заправо основна намера историјских композиција да би се заправо кроз неки догађај из националне прошлости ишчитала садашња савремена идеја. Важни догађаји из националне прошлости, често су попримали митску димензију, док је циљ историјске науке био да расветли важне тренутке из националне митологије.² Били су заступљени различити методолошки принципи, помоћу којих је писана и тумачена историја у 19. веку. Осим романтичарски оријентисаног начина писања историје, у овом периоду се и у српској средини јавља и критичка историографска школа, чији су главни представници Иларион Руварац и Стојан Новаковић.³ Ипак, и историја и мит су имали значајну улогу у конструкцији националне идеје, док је нарочито у 19. веку мит пружао слику о пореклу нације, одређивао њене хероје и интерпретирао њену судбину.⁴ Управо су историја и мит допринели уобличавању српске културе у 19. веку, док је значај прошлости обезбедио важно место у уметности овог периода. Важни историјски догађаји су прослављани и приказивани у ликовним делима, и управо је на тај начин изграђена слика о најзначајнијим тренуцима из националне прошлости, чији је циљ био да се трајно уреже у свест људи и да се ти славни моменти никада не забораве. Уобличавање и конструисање важних догађаја из националне прошлости постало је основа за исказивање савремених мисли и хтења нације.⁵ Историјско сликарство је и даље најважније у тематској хијерархији и изгледом је најрепрезентативније. Важно је нагласити да је при настанку ових, историјских композиција, заступљен и имагинативан, романтичарски приступ, понекад и идеализација прошлости, тј. неког историјског догађаја. Историчари и сликари историјских тема бавили су се презентацијом прошлости,

1 Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, Београд, 2006, 181.

2 *Истио*, 73.

3 *Истио*, 75.

4 *Истио*.

5 *Истио*, 76.

али су то чинили у различитим медијумима.⁶ Често је истицано да сликар мора да при раду води рачуна о томе да догађај представи што аутентичније, а за то му је неопходно познавање историјских наратива, као и литературе која говори о томе. Међутим, потпуно и верно преношење литерарног наратива у визуелну представу није могуће.⁷ Да би се представила историјска слика, неопходно је познавање података који се не могу пронаћи у тексту, јер они за вербални опис догађаја и нису од примарног значаја, нити могу да га верно пренесу.⁸ Колико год да се уметник окреће писаним изворима и литератури, никада у њима неће пронаћи довољан број историјских података помоћу којих би могао да на апсолутно аутентичан начин прикаже конкретан догађај. Управо тада долази до изражаја уметникова машта без које је немогуће насликати ликовно дело. Те чињенице сликар креира и замишља у свом уму и затим их преноси на платно. То је оно што га чини уметником, а резултат његовог рада уметничким делом.⁹ Слика *Крунисање цара Душана Паје Јовановића* представља најбољи пример идеалног споја науке и уметности, који су оличени у овој монументалној историјској композицији.

У 19. веку до изражаја долази читање, употреба и критичко тумачење историјских извора, али упоредо с тим бива заступљен и одређени романтичарски приступ приликом проучавања прошлости. Немачки историчар Леополд Ранке (Leopold von Ranke) сврстава се у утемељиваче критичке историографије, која се заснива на употреби историјских извора. Главни циљ ове историографске школе било је објективно сагледавање историје, које је могуће постићи коришћењем и критичким тумачењем историјских чињеница. Бројне расправе су водили Леополд Ранке и Хајнрих Хајне (Heinrich Heine), немачки песник и ликовни критичар, поводом питања тумачења и сагледавања историје путем историографског или литерарног метода. Нова историографска школа, са Ранкеом, као једним од главних представника, тежила је објективности, која је била могућа само критичком употребом историјских извора и аутентичних историјских чињеница, док се литерарно схватање историје ослањало више на субјективно тумачење историје.¹⁰ Суштинска намера нове историографске науке била је да се идеалистички литерарни наратив замени реалистичким историографским наративом, који би се заснивао на критичкој употреби историјских извора, али је то и даље подразумевало реторичко и артифицирано писање историје.¹¹ Леополд Ранке је био главни заговорник оваквог тумачења и представљања историјских чињеница. Научни и објективни приступ историји, као и естетизовани начин писања заправо су чинили идеалан спој. Ранке је сматрао да тако долази

6 М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд, 2009, 120.

7 *Истио*, 123.

8 *Истио*.

9 *Истио*.

10 *Истио*, 118.

11 *Истио*.

до синтезе науке и уметности и да је циљ научног дела историографије у проналажењу и спознавању, док је задатак уметности да то оживи.¹²

Ова два, на први поглед, неспојива начина тумачења прошлости подједнако су заступљена и међусобно се прожимају кроз целокупно сликарство 19. века. Када ствара слику, уметнику је, колико год се он служио историјским изворима и стручном литературом, неопходан и један имагинативан приступ помоћу којег ће визуелно представити конкретан историјски догађај или неку личност. Без обзира на разне податке који му могу бити доступни у архивима, где сликар може пронаћи визуелни материјал (изглед одеће и оружја), он може само да реконструише и замисли како је тај догађај изгледао.

Паја Јовановић се приликом израде историјских слика ослањао на оба концепта тумачења прошлости. Колико год да је истицана жеља да се одређени историјски догађај прикаже што аутентичније, не може се занемарити чињеница да се Паја Јовановић интересовао и за народне епске песме и митове, који су доста утицали на његово виђење историје. Овај, на неки начин контрадикторан приступ приказивања историјских композиција, заправо је често преплитан и комбинован на сликама Паје Јовановића. Наравно, овакво схватање прошлости било је карактеристично и за остале, европске уметнике, јер је управо претварање историје у модеран политички мит био један од главних разлога њеног процвата у 19. веку.¹³

Из свега наведеног долази се до закључка да је прошлост представљала основу националног идентитета, из чега произлази и потреба да се народ упозна с њом. Најважнији догађаји из националне прошлости били су илустровани и јавно приказивани чиме је истицан континуитет нације у културним и уметничким видовима.¹⁴ Паја Јовановић је насликао неколико историјских композиција из ближе или старије српске прошлости, међу којима се истиче слика *Крунисање цара Душана*, која је излагана на Светској изложби у Паризу 1900. године. Проглашење Српског царства и крунисање Душаново за цара представљало је тренутак највећег успона српске средњовековне државе, чија је обнова била идеал у 19. веку.¹⁵ Златно доба државе Немањића је обнављано с идејом идеолошке прераде актуелног тренутка.¹⁶ Славна и богата средњовековна прошлост, као и значај овог догађаја утицали су на то да тадашња влада Краљевине Србије поручи од Паје Јовановића слику с овом тематиком. Већински усвојено мишљење било је да ће се овом сликом, чија тема указује на славу и раскош српске средњовековне државе, постићи велики успех на Светској изложби у Паризу и да ће Краљевина Србија бити репрезентована на прави начин. Велика очекивања су испуњена

¹² *Исиџо*, 119.

¹³ *Исиџо*, 117.

¹⁴ Н. Макуљевић, *нав. дело*, 85.

¹⁵ *Исиџо*.

¹⁶ И. Борозан, „Уметничка прерада историје и репрезентативна култура југословенске монархије у међуратном периоду“, *Замисљање прошлости и рецејција средњега века у српској уметности XVIII–XXI века*, Београд, 2016, 119.

и слика *Крунисање цара Душана* добила је бројне позитивне коментаре од стручњака и публике, као и златну медаљу.¹⁷

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА НАЦИЈЕ И ДИНАСТИЈЕ: СЛИКА *КРУНИСАЊЕ ЦАРА ДУШАНА ПАЈЕ ЈОВАНОВИЋА* У КОНТЕКСТУ СВЕТСКЕ ИЗЛОЖБЕ У ПАРИЗУ

Паја Јовановић је у богатој уметничкој каријери остао најпознатији по својим оријенталним и историјским композицијама. Основне студије на Академији у Бечу похађао је у периоду од 1877. до 1880. године, у класи професора историјског сликарства Кристијана Грипенкерла (Christian Griepenkerl). Важну улогу у његовом образовању на Бечкој академији имао је и професор Леополд Карл Милер (Leopold Carl Müller), који се, такође, бавио историјским сликарством, али је његова ужа специјалност била преваходно везана за оријенталне теме. Након завршених основних студија Јовановић је између 1880. и 1883. године похађао мајсторску класу код професора Леополда Карла Милера.¹⁸ Паја Јовановић се под утицајем ових професора окренуо највише историјским, нарочито оријенталним темама.

Историјске композиције, настале по поручбини Српске цркве или државе, ради у последњој деценији 19. и првој деценији 20. века. Прва званична поручбина, од неколико у низу слика ове тематике, јесте монументална слика *Сеоба Срба под њајријархом Арсенијем III Чарнојевићем 1690*, коју ради за потребе Миленијумске изложбе 1896. године у Будимпешти, којом су Мађари желели да обележе хиљадугодишњицу покрштавања и доласка на тло Паноније. Циљ ове слике био је да истакне присуство српског народа и српске цркве на територијама северно од Саве и Дунава, на којој су они заступљени, нарочито од Велике сеобе 1690. године. Угледни српски историчар Иларион Руварац је био саветник Паји Јовановићу приликом настанка ове слике.¹⁹ Сliku *Таковски устанак* наручио је краљ Милан Обреновић, са жељом да се овековечи тренутак подизања Другог српског устанка у Такову 1815. године, под вођством Милоша Обреновића. Наведена дела приказују значајне догађаје из новије српске историје. Међутим, следећа, монументална историјска композиција коју ће насликати Паја Јовановић представља један од најважнијих догађаја из српске средњовековне прошлости. Ради се о слици *Крунисање цара Душана*, која је позната и под називом *Пројлашење Душановој законика*.

Ова репрезентативна слика великих димензија настала је за потребе Светске изложбе у Паризу 1900. године.²⁰ Три године раније је одлучено да Паја Јовановић представи један од најзначајнијих догађаја у српској средњо-

17 П. Петровић, *Паја Јовановић: системски каталог дела*, Београд, 2012, 74.

18 М. Тимотијевић, *нав. дело*, 19.

19 *Исто*, 123–125.

20 На Светској изложби у Паризу у Српском павиљону излагали су и: Марко Мурат, Ђорђе Крстић, Леон Коен, Ђорђе Јовановић, Бета и Риста Вукановић, Пашко Вучетић, Петар Раносовић, Стева Тодоровић и др.

вековној историји, крунисање цара Душана у Скопљу. На основу размењених писама између Паје Јовановића, Министарства просвете и привреде и Српске краљевске академије, насталих у периоду између 1897. и 1901. године, може се сазнати доста о слици, њеном називу и теми, хонорару који ће бити исплаћен уметнику, као и о њеном успућању Народном музеју у Београду након Светске изложбе у Паризу. Путем ових писама, Паја Јовановић тражи и финансијска средства која ће му омогућити да обиђе Венецију, Цариград, Скопље, Косово и Метохију, ради проналажења података у архивима и да би посетио аутентичне локације на којима се налазе српски средњовековни манастири и цркве.²¹ Жеља да се на овом изузетно важном догађају представи монументална историјска композиција која изражава осећања поноса и патриотизма, најбоље се могу разумети из писма које је Паја Јовановић писао Краљевској академији 1897. године.²² Он у том писму каже:

„У Паризу 1900. год. биће надметање свих народа. Сваки ће се постарати и потрошити, да се пред страним светом што боље прикаже. Србија, која је будућношћу богата, мора свратити пажњу страног света и на своју прошлост, те да се види и позна, да има од куд црпи снагу и наук, да се има на што угледати и да има камо тежити. Држао сам, дакле, да из српске прошлости треба изабрати тренутак славе, којим је српска снага била најлепше оличена, у коме је српска слава била најсјајнија и српска државна мисао најсилнија. Зато сам се има већ година дана посветио претходном проучавању да бих на једној слици представио зенит српске државе старога времена: Крунисање Стефана Душана Силног у Скопљу 1345. год. за цара Срба, Грка и Бугара. Знам да ми није потребно говорити Краљевској Академији о значају једне такве слике о једном таквом предмету, а нарочито кад ће она бити стављена на углед у центру образоване Европе и лицима, од чијег ће мишљења и суђења зависити, у многоме, задовољавање наших народних тежњи.“²³

Из овог писма је очигледна жеља Паје Јовановића да славни догађај из српске средњовековне историје прикаже на што репрезентативнији начин и да се тај тренутак важан за целокупну прошлост и историју српске државе никада не заборави како би остао у трајном сећању српског народа.

Припреме за настанак ове слике биле су пажљиво испланиране, јер је Паја Јовановић желео да овај историјски догађај прикаже што аутентичније. Велику помоћ му је пружио историчар Стојан Новаковић, који је управо у том периоду, тачније 1898. године приредио друго издање *Душановој законика*, док је прво издање објавио 1870. године.²⁴ Новаковић је имао великог утицаја на одлуку Паје Јовановића да централну тему слике представи у

21 Д. Тошић, „Извори о имену и пореклу једне слике Паје Јовановића“, *Годишњак града Београда*, књ. XLII, Београд, 1995, 103–122.

22 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 2014, 35.

23 *Исто*.

24 С. Новаковић, *Законик Стефана Душана, цара српског: 1349 и 1354*, Београд, 1870; друго, допуњено издање 1898.

екстеријеру, испред скопске Цркве Богородице Тројеручице. Тиме се желе-ла нагласити војна и политичка надмоћ тек проглашеног Српског царства. Такође, Паја Јовановић је под утицајем Стојана Новаковића увео још један назив за своју слику, *Пројлашење Душановој законика*. Ова два назива исте слике изазивала су често забуне и преиспитивања, који је догађај заправо приказан. Српски владар, краљ Душан, крунисан је за цара на Ускрс, 16. априла 1346. у Цркви Богородице Тројеручице у Скопљу, док је *Законик цара Душана* донет и прочитан 21. маја 1349. такође у Скопљу. Паја Јовановић у једном писму из 1955. године²⁵ тврди да је ту приказано проглашење Душановог законика, али имајући у виду његове позамашне године у тренутку писања тог писма, као и промењене друштвене и политичке околности, у односу на период када је слика настала, поставља се питање колико је то заправо тачна тврдња.²⁶ Оно што свакако треба истаћи јесте да је Јовановићева слика на Светској изложби у Паризу изложена под називом *Крунисање цара Душана* и да је под тим називом и награђена златном медаљом.

Као што је већ речено, централни догађај ове слике смештен је испред скопске Цркве Богородице Тројеручице. Новопротглашени цар Душан, његова жена, царица Јелена, и њихов син Урош, будући наследник српског престола, приказани су испред цркве, док се у горњем десном углу слике виде зидине утврђеног града Скопља. Око њих се налазе српски патријарх Јоаникије, бугарски патријарх Симеон, Вукашин Мрњавчевић, деспот Јован Оливер, севастократор Дејан, као и припадници царевој војске. На степеницама испред њих представљен је Гојко Мрњавчевић, док се испред њега налази протопрестолар Никола Бућа, који је тек закорачио на богато украшени тепих у подножју степеница. Са леве и десне стране од овог, централног дела композиције, насликани су представници српске властеле, али и посланици из Дубровника, најамнички војници, међу којима се истиче Палман Теуто-никус (*Palmanus Teutonicus*). Кесар Прељуб је приказан на десној страни слике, у ритерској одежди, јашући коња, који носи венецијански оклоп.²⁷ Интересантно је да је Паја Јовановић међу ове личности уметнуо и свој ауто-портрет на левој страни слике. Препознаје се по томе што је он једина особа која гледа директно у посматрача. Деспот Јован Оливер, Вукашин, Угљеша и Гојко Мрњавчевић, као и чланови дворске свите носе византијске дворске одежде, док су дубровачки посланици одевени у венецијанску одећу. Немачка гарда, на челу са Палманом Теутоникусом, приказана је са посматрачеве леве стране, на самом улазу у скопску Цркву Богородице Тројеручице. Они на себи носе војничке оклопе и пуну борбену опрему.²⁸ За све ове личности се верује да су присуствовали крунисању цара Душана у Цркви Богородице Тројеручице у Скопљу.

25 П. Стевчић, „Паја Јовановић о својој слици *Пројлашење Душановој законика*“, *Лейпциг Мајници српске*, књ. 383, св. 3, Нови Сад, 1959, 278–284.

26 Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд, 2010, 157–158.

27 П. Петровић, *нав. дело*, 74.

28 *Истио*.

Слика је урађена у пленеристичком маниру, где се нарочито истиче јако дневно осветљење. На то су утицали тадашња популарност импресионистичких слика, које су рађене на отвореном, тј. пленеру (фр. *plein air*), где нарочито доминира дневно сунчево осветљење. Имајући у виду да је слика рађена са намером да буде изложена на Светској изложби у Паризу, логично је да је Паја Јовановић на овај начин желео да покаже како се утицај главних токова европског сликарства може видети и на делу које репрезентује једну младу, скоро проглашену краљевину. Слика Паје Јовановића и слика Марка Мурата *Долазак цара Душана у Дубровник*²⁹ на Светској изложби у Паризу убрајају се тако у прва српска дела на којима је видљив утицај дневног, природног осветљења. На Јовановићевој слици светлост је готово у потпуности освојила целу слику, црна боја је одстрањена, док љубичаста и плава преузимају улогу сенки.³⁰ Може се рећи да је најсмелије решен пејзаж у позадини, који је изведен поентилистичком обрадом. Упркос плавим и љубичастим сенкама, цртеж и орнамент су остали строги, тако да је и форма остала чврста.³¹ Жеља и намера да сликом доминира дневно осветљење елиминисале су могућност да централни догађај, чин крунисања цара Душана, буде приказан у ентеријеру цркве. Савршено замишљена реконструкција овог догађаја је зато приказана на отвореном, испред скопске Цркве Богородице Тројеручице, у свом пуном сјају и раскоши како би код посматрача изазвала осећај дивљења и поноса на славну прошлост. Управо је спој традиционалне теме, која приказује један од најважнијих догађаја из националне, у овом случају српске средњовековне историје, и модерне технике сликања сматран идеалним спојем, те да би тако представљено крунисање цара Душана могло да изазове позитивне коментаре и критике. Ова слика је уистину привукла много пажње и освојила златну медаљу која је додељена Паји Јовановићу.

Богдан Поповић, књижевни и ликовни критичар, представио је и описао слику *Крунисање цара Душана Паје Јовановића у Српском књижевном илустрици*.³² Поповић пише да је на слици приказан тренутак после крунисања, када се цар Душан заједно са својом породицом појављује пред окупљеним народом. Затим следи детаљан опис слике, где нарочито истиче да је у питању декоративна слика, која наведени догађај представља свечано и радосно.³³ Овај приказ Богдана Поповића је уз неке ситне замерке, које се односе на можда превише доминантну употребу љубичасте боје на слици, као и на представу кесара Прељуба на коњу који изгледа као да заправо јаше поред

29 О слици М. Мурата *Долазак цара Душана у Дубровник* видети у: И. Борозан, „Уобличавање и рецепција слике *Долазак цара Душана у Дубровник* Марка Мурата у светлости концепта естетског историзма“, *Зборник Народној музеја* 22/2 (Београд), 2016, 269–289.

30 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 33.

31 *Истио*.

32 Б. Поповић, „Крунисање цара Душана у Скопљу“, слика Паје Јовановића – „Долазак цара Душана у Дубровник“, слика Марка Мурата“, *Српски књижевни илустрици*, књ. II, св. 3, Београд, 1901, 223–229.

33 *Истио*, 224.

коња,³⁴ заправо пун хвале. Посебно наглашава прегледну композицију, леп распоред, сигуран цртеж и обраду појединости, складно изведен тоналитет, као и да посматрач одмах стиче утисак да стоји пред добром сликом и да у њој ужива. Поповић закључује да је ова слика Паје Јовановића, „једна од најлепше рађених српском руком“.³⁵

ИЗМЕЂУ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ И ИМАГИНАЦИЈЕ: ЦРКВА БОГОРОДИЦЕ ТРОЈЕРУЧИЦЕ КАО СТВАРАЛАЧКИ ДОКАЗ ПРОШЛОСТИ

Пре почетка рада на овој слици, 1899. године, Паја Јовановић је боравио у Скопљу и на Косову и Метохији не би ли на аутентичним локацијама и на средњовековним фрескама у српским манастирима изучио изглед владарских портрета, као и начин на који су приказани свети ратници. Намера му је била да покуша да реконструише изглед српског одеда, који му је био неопходан приликом израде слике *Крунисање цара Душана*. Изузетан утисак на њега су оставиле фреске у Грачаници. У писму из 1955. године он о њима исказује своје одушевљење и дивљење:

„Већ на први поглед ме Грачаница очарала. Сlike Кр. Милутина и Симониде ме упркос ископаних очију изненадиле лепотом израде. Али фреске у Певницама – један низ Стратилата са сваке стране – као да је у ствари број портрета моћних људи, који су тим начином себи створили трајне споменике; свака од тих слика носи обиљежије личног карактера – а одеда и оружје је у сваког другчије и разликује се од свих што сам до онда видео. Сретан успехом сам их све пресликао масним бојама. Те слике Стратилата у певницама су тако изврсне да сам убеђен да представљају најбољи живопис на свету оног доба – равна су им само она два портрета у Лесновском манастиру Душана и Оливера Деспота Овчеполског“.³⁶

На крају писма каже да није био баш задовољан како је слика на крају испала, и да је тек 1925. и 1926. године насликао нову верзију која је испунила његова очекивања. На њој је приказао дужу перспективу и избегао израду дифузне светлости без сенке, али оно што је још важније јесте то да је лик цара Душана представио по узору на његов владарски портрет из приправе Леснова.³⁷

Паја Јовановић је путовао и у Цариград, Венецију и Беч и проучавао тамошње архиве у потрази за неким описима и представама одеће, оружја и грбова. Он наводи у писму из 1955. године да му је од велике помоћи при сликању одеда цара Душана и царице Јелене, као и протовестијара Николе Буђе био костимограф Бечке опере Блашкер, који је њихове костиме изра-

³⁴ *Истио*, 225.

³⁵ *Истио*, 225–227.

³⁶ П. Стевчић, *нав. дело*, 280–281.

³⁷ *Истио*, 284.

дио од свиле и броката.³⁸ У архиву у Венецији Стојан Новаковић је наишао на писма у којима је прочитао да је цар Душан наручио триста комада панцир опреме за неке представнике српских ратника. Управо то је Паји Јовановићу дало инспирацију да у десном доњем углу представи коња у раскошно украшеној опреми, а на њему и кесара Прељуба у панциру.³⁹ Хералдички амблеми су, такође заступљени на слици *Крунисање цара Душана*. Јовановић је у Бечкој дворској библиотеци наишао на једну вредну књигу у којој су илустровани грбови више од сто српских породица, међу којима се, свакако, истиче грб цара Душана са двоглавим белим орловима.⁴⁰ Он наводи да је пресликао више од педест грбова и да их је насликао на копљима српске коњице. По њима су препознатљиви Милош Кобиловић, деда Милоша Обилића, чији грб је насликан на копљу и представља три коњске главе, затим грб „Крила“ на штиту и копљу Охмучевића, оца Реље Крилатице, као и грб Јована Кастриота, Скендербеговог деде, који је препознатљив по шлему са козјом главом. Ова књига се првобитно налазила у манастиру Житомирлић у Херцеговини, али је приликом аустроугарске окупације пренета у Беч, где је позната под именом *Armalia Illyricorum*.⁴¹

На слици *Крунисање цара Душана*, осим приказа српског владара, његове породице и осталих наведених личности, издваја се и представа Цркве Богородице Тројеручице у Скопљу. Простор испред цркве је заправо главна позорница на којој се читав догађај одиграо, али је она некако увек била секундарна и није јој давана велика пажња у поређењу с историјским личностима које су насликане испред ње. Црква је приказана са својим масивним, вишебојним, мермерним оплатама, стубовима и богато украшеним капителима, од којих се посебно истичу два са леве и десне стране од уласка у цркву, на којима су постављене скулптуре лава и орла. Над главним улазом у цркву налази се скулптурална представа Христа. Осим окупљених посматрача, сведок овог историјског догађаја је и сама црква. Паја Јовановић се морао служити имагинативним приступом јер црква није сачувана. Обилазећи српске средњовековне цркве и манастире на Косову и Метохији и Македонији, могао је да претпостави како је Црква Богородице Тројеручице у Скопљу изгледала и да је на основу свега виђеног замисли и представи на слици. Ово је један од добрих примера за, већ наведени, имагинативни приступ приликом сликања нечега конкретног. Обилазећи српске средњовековне манастире и цркве, он је свакако могао да претпостави како је скопска Црква Богородице Тројеручице могла изгледати и сигурно су му они били главно полазиште у тренуцима замишљања и реконструкције њеног изгледа.

Црква Богородице Тројеручице је најзначајнија средњовековна црква у Скопљу која је била седиште Скопске епископије, а након проглашења Срп-

38 *Истио*, 279.

39 *Истио*.

40 *Истио*, 280.

41 *Истио*.

ског царства, постала је седиште митрополије. Нажалост, црква није сачувана, чак ни у траговима, а није позната ни тачна локација на којој се налазила у Скопљу. После турског освајања Скопља 1392. године о њој готово да више и нема података.⁴² Турци су је готово извесно срушили у првој половини 16. века, највероватније 1535. године, како се наводи у једној књизи манастира Нереза, док пећки патријарх Пајсије у *Житију цара Уроша*, које је написао 1642, наводи да су се још увек виделе рушевине ове скопске цркве.⁴³ Најважнији догађаји у историји српске средњовековне државе десили су се управо у Цркви Богородице Тројеручице. Међу њима се, свакако, истичу крунисање цара Душана 1346. године, и проглашење Душановог законика 1349. године.

Наведену цркву највероватније спомиње и византијски посланик Теодор Метохит у свом *Посланичком слову* из 1299. године, насталом за време његовог последњег, петог боравка на двору краља Милутина. Метохит наводи да је у питању Богородичина црква и истиче да је она била „најлепша у крају“;⁴⁴ па би се са поприличном сигурношћу могло закључити да је у питању скопска Црква Богородице Тројеручице, за коју се каже да је била једна од најлепших и највећих цркава у Скопљу и околини. За њу се претпоставља да је подигнута још у 11. веку, али је обнову и највећи процват доживела за време владавине краља Милутина. Названа је по Богородици Тројеручици јер се у њој налазила копија чудотворне иконе Богородице Тројеручице из Хиландара.⁴⁵ Чињеница да Метохит не спомиње епитет Тројеручица, већ само каже да је у питању Богородичина црква не мора нужно да значи да не мисли на скопску Цркву Богородице Тројеручице. То би се могло протумачити тиме да она тај епитет стиче управо у неком тренутку владавине краља Милутина, а могуће управо исте године након Метохитовог одласка са српског двора, априла 1299. године или наредне, 1300.⁴⁶ Александар Дероко, такође, сматра да је црква коју Теодор Метохит помиње у свом *Посланичком слову* иста црква у којој је обављено крунисање цара Душана 1346. године и проглашење Душановог законика 1349.⁴⁷

Као што је већ речено, није познат ни њен тачан опис, тако да ни Паја Јовановић није могао да је види док је боравио у Скопљу, али је на основу обиласка других средњовековних манастира и цркава у Македонији, и пре свега, на Косову и Метохији приказао и реконструисао њен могући изглед. Византијски посланик Теодор Метохит, такође, не даје опширнији опис ове скопске цркве у свом *Посланичком слову*, али наводи да је у њој присуство-

42 В. Р. Петковић, *Прејлед црквених сѿоменика кроз ѿвесницу срѿској народа*, Београд, 1950, 298.

43 Р. М. Грујић, „Скопље у прошлости“, *Јужна Србија*, Скопље, 1922, 41–49, 45.

44 И. Ђурић (ур.), *Византијски извори за историју народа Јуѿославије* (у даљем тексту: *ВИИИЈ*), VI, Београд, 1986, 63–143, 122.

45 Р. М. Грујић, „Скопље у прошлости“, 45.

46 *Истѿо*.

47 А. Дероко, „Средњовековни град Скопље“, *Сѿоменик* 120, Београд, 1971, 10.

вао литургији у марту 1299. године, за време ускршњег поста и да је том приликом срео Ђорђа, човека од поверења краља Милутина, као и да су потом разговарали.⁴⁸

Упркос оскудности података о Цркви Богородице Тројеручице у Скопљу, ипак не би требало да се занемари чињеница о могућности поистовећивања цркве из *Посланичкој слова* Теодора Метохита и цркве у којој је Душан крунисан за цара и коју је Паја Јовановић приказао на својој слици *Крунисање цара Душана*. У Метохитовом спису, као и у литератури о скопској Цркви Богородице Тројеручице, истиче се да је то највећа и најлепша црква у том крају. Наравно, нема сумње да је у њој обављен чин крунисања цара Душана 1346. године, али је питање да ли је то иста црква која се налазила у близини двора краља Милутина и у којој је византијски посланик Теодор Метохит у марту 1299. године слушао литургију. Он је јасно истакао да је та црква у којој је присуствовао литургији посвећена Богородици и да је најлепша и највећа у крају. Једини проблем у дефинитивном поистовећивању ове две цркве лежи у чињеници да није у потпуности потврђено да ли се у Скопљу налазио двор краља Милутина и да ли је самим тим византијски посланик боравио у том граду. Већина историчара сматра да се сусрет између српског владара, краља Милутина, и византијског посланика, Теодора Метохита, десио управо у Скопљу. Мањи број историчара верује да је место њиховог сусрета био Штип, тј. Ђуриште.⁴⁹ Ипак, вероватно је у Скопљу, које је било међу најважнијим градовима у српској средњовековној историји, био двор краља Милутина. Важно је истаћи да је управо у Цркви Богородице Тројеручице било седиште скопске епископије, а потом и митрополије, након крунисања и патријаршије.⁵⁰ На основу епископског писма папи Иноћентију III из 1204. године зна се да је катедрална, епископска црква у Скопљу била посвећена Св. Богородици, која је била подигнута у 10. или вероватније 11. веку.⁵¹ Под називом Света Тројеручица, спомиње се у хрисовуљи краља Милутина манастиру Светог Ђорђа код Скопља из 1300. године, јер се у њој вероватно још од прве половине 13. века налазила икона Свете Богородице Тројеручице.⁵² Управо је ова скопска црква и најзаслужнија за ширење култа иконе Богородице Тројеручице у српским црквама и манастирима, међу којима се истиче и Бела црква каранска, посвећена Благовестима, где је на олтарској прегради фреско техником приказана управо Богородица Тројеручица са малим Христом.

Паја Јовановић је готово извесно био упознат са овим подацима везаним за скопску Цркву Богородице Тројеручице. Без обзира на чињеницу да је она срушена давно пре његовог доласка у Скопље, то га није омело у намери да је представи на својој слици. На основу до тада виђених, сачуваних српских

48 ВИИИЈ, 121–122, нап. 81

49 *Истио*, 107–109, нап. 58в

50 А. Дероко, *нав. дело*, 10.

51 Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље, 1935, 34.

52 *Истио*.

средњовековних манастира и црква, он је створио слику о могућем изгледу скопске Цркве Богородице Тројеручице. С обзиром на недостатак података о њеном изгледу, Паја Јовановић је служећи се имагинацијом реконструирао изглед Цркве Богородице Тројеручице, али и читав догађај крунисања цара Душана, тј. тренутак након тог чина, када се цар с породицом појавио пред окупљеним народом. Цела ова ликовна композиција одаје изглед позорнице, на којој су све приказане личности глумци који оживљавају један од најславнијих момената у српској историји, са намером да у колективном, националном сећању буде трајно урезана управо на овај начин.

Из свега наведеног, с правом би се могло претпоставити да је Богородичина црква – коју византијски посланик Теодор Метохит спомиње у свом поверљивом извештају *Посланичко слово* 1299. године – у ствари, скопска Црква Богородице Тројеручице на слици *Крунисање цара Душана* Паје Јовановића. Ако се прихвати већински усвојено мишљење да су се Метохит и краљ Милутин срели у Скопљу, Богородичина црква коју византијски посланик спомиње, у којој је присуствовао литургији и коју назива „најлепшом у крају“, свакако мора бити Црква Богородице Тројеручице. Пред крај 13. века краљ Милутин дефинитивно осваја Скопље и управо од тог тренутка започиње са својом ктиторском делатношћу, у којој је осим подизања нових задужбина заступљена и обнова црква из ранијих времена, међу којима је и скопска Богородица Тројеручица. Зна се и да је управо краљ Милутин добио копију иконе Богородице из Хиландара, која се налазила у скопској Цркви Богородице Тројеручице, која се баш под овим називом спомиње у Милутиновој хрисовуљи из 1299/1300. године.⁵³ Паја Јовановић вероватно није био упознат са текстом *Посланичкој слова* Теодора Метохита, које је управо неколико година након његовог рада на слици, тачније 1902. преведено по први пут на српски језик.⁵⁴ За Пају Јовановића је најважније било да цркву, као и читаву композицију реконструира и рекреира помоћу маште, и да наслика идеалну слику, која ће сваким својим сегментом да велича српског цара Душана и славну српску прошлост како би овај догађај био неизбрисив у сећању нације.

По наруџбини Краљевине Србије, Паја Јовановић је насликао ову монументалну композицију, која је била изложена на Светској изложби у Паризу 1900. године. Помоћу литерарног и наративног приступа, који су подједанко били заступљени у раду на овој слици, он је насликао идеалну реконструкцију догађаја из српске прошлости. Главни циљ ове ликовне композиције био је да покаже моћ и славу српске средњовековне државе, која је 1346. године доживела најблиставији тренутак, када је Душан крунисан за цара Срба, Грка и Бугара. Краљевина Србија је желела да овом сликом укаже управо на ту славну прошлост, али и да истакне свој државни суверенитет, као и културне и уметничке особености.

53 Р. М. Грујић, *Скопље у прошлости*, 45.

54 „Теодора Метохита посланица о дипломатском путу у Србију“, прев. М. Апостоловић, *Лейопис Мајице Српске* 216, Нови Сад, 1902, 27–58.

ЛИТЕРАТУРА:

- Борозан Игор. „Уметничка прерада историје и репрезентативна култура југо-словенске монархије у међуратном периоду“, *Замисливање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд, 2016, 119–133.
- Борозан, Игор. „Уобличавање и рецепција слике *Долазак цара Душана у Дубровник*“ Марка Мурата у светлости концепта естетског историзма“, *Зборник Народне музеја* 22/2 (Београд), 2016, 269–289.
- Грујић, М. Радослав. „Скопље у прошлости“, *Јужна Србија*, књ. 1, бр. 2, Скопље, 31. март 1922, 41–49.
- Грујић, М. Радослав. *Скопска митрополија: историјски преглед до обновљења Српске патријаршије 1920. г.*, Скопље, 1935, 34–39.
- Дероко, Александар. „Средњовековни град Скопље“, *Споменик* 120, Одељење друштвених наука, Нова серија 22, Српска академија наука и уметности, Београд, 1971, 1–16.
- Кусовац, Никола. *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд, 2010.
- Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006.
- Новаковић, Стојан. *Законик Стефана Душана цара српског: 1349. и 1354*, Државна штампарија, Београд, 1870; друго, допуњено издање 1898.
- Петковић, Р. Владимир. *Преглед црквених споменика кроз њивесницу српског народа*, Српска академија наука, Београд, 1950.
- Петровић, Петар. *Паја Јовановић, системски каталог дела*, Народни музеј у Београду, Београд, 2012.
- Поповић, Богдан. „Наше уметничке прилике – „Крунисање цара Душана у Скопљу“ слика Паје Јовановића. – „Долазак цара Душана у Дубровник“, слика Марка Мурата“, *Српски књижевни гласник*, књ. II, бр. 3, Београд, 1. мај 1901, 223–229.
- Стевчић, Петар. „Паја Јовановић у Приштини пре 56 година“, *Вечерње новости*, 1. мај 1955.
- Стевчић, Петар. „Паја Јовановић о својој слици *Пролашање Душановој законика*“, *Летопис Машице српске*, година 135, књ. 383, св. 3. март 1959, Нови Сад, 278–284.
- Тимоотијевић, Мирослав. *Паја Јовановић = Paul Joanowitch*, Галерија САНУ, Београд, 2009.
- Тошић, Драгутин. „Извори о имену и пореклу једне слике Паје Јовановића“, *Годишњак града Београда*, књ. XLII, Музеј града Београда, Београд, 1995, 103–122.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*, прир. Динко Давидов, Српска књижевна задруга, Београд, 2014.

ИЗВОРИ:

- Апостоловић, М. (прев.). „Теодора Метохита посланица о дипломатском путу у Србију“, *Летопис Маџице Српске* 216, Нови Сад, 1902, 27–58.
- Ђурић, И. (ур.). *Византијски извори за историју народа Југославије VI (ВИИН)*, Византолошки институт САНУ, Београд, 1986, 63–143.

CHURCH OF THE THREE-HANDED THEOTOKOS IN SKOPJE
IN THE PAINTING 'THE CORONATION OF EMPEROR DUŠAN'
BY PAJA JOVANOVIĆ AS A HISTORICAL MEMORY
AND HISTORICAL INFORMATION

SUMMARY

The painting 'The Coronation of Emperor Dušan' by Paja Jovanović was created for the World Exhibition in Paris in 1900. The selected topic was one of the most significant events from Serbian medieval history, which took place in Skopje on April 16th, 1346, when Dušan was crowned emperor in the Church of the Three-Handed Theotokos. Paja Jovanović travelled to Skopje, in Kosovo and Metohija and visited the archives in Constantinople, Venice and Vienna with the aim of seeing Serbian medieval churches and preserved fresco paintings, and collecting as much historical data as possible, which would help him in the creation of this painting. Historian Stojan Novaković also helped him a great deal. Still, Paja Jovanović also had to use his imagination, and so the painting 'The Coronation of Emperor Dušan' is actually an idealistic reconstruction of this historical event. The Church of the Three-Handed Theotokos in Skopje has not been preserved, so that Paja Jovanović recreated it in his mind, based on the preserved Serbian churches from that period, which he had the opportunity to see, but also on the basis of his imagination. The Church of the Theotokos is mentioned in the 'Presbeutikos', a confidential report by Byzantine envoy Theodore Metochites, who stayed at the court of King Milutin in 1299 when this document was written. Based on the assertions presented in the paper, the likelihood is examined of these two churches being the same one. It is probable that the Church of the Theotokos, which Metochites mentions in his report, and the Church of the Three-Handed Theotokos, in which Dušan was crowned emperor and which is depicted in Paja Jovanović's painting, are one and the same church. The subject of the paper is the Church of the Three-Handed Theotokos as a historical memory and historical information.

Key words: painting 'The Coronation of Emperor Dušan', Paja Jovanović, Church of the Three-Handed Theotokos in Skopje, Theodore Metochites, historical topic, idealistic reconstruction



Сл. 1 Павле (Паја) Јовановић, *Крунисање цара Душана*, 1900, уље на платну, 390 × 589 cm,
инв. бр. 31_1255, Народни Музеј у Београду

Fig. 1 Pavle (Paša) Jovanović, *The Coronation of Emperor Dušan*, 1900, oil on canvas, 390 × 589 cm,
Inv. No. 31_1255, National Museum in Belgrade



Олга Д. ЖАКИЋ
Београд

РЕДОНОВО СНОВИЋЕЊЕ: ГЛАВА ГНОМА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: *Глава гнома* је настала 1879. године у Француској, у техници угљена на хартији и дело је француског уметника Одилона Редона. Део је репрезентативне колекције Народног музеја у Београду, из збирке југословенског трговца уметничким предметима, Ериха Шломовића. Након периода *année terrible* Редон се посветио истраживању застрашујуће стране природе, креирајући уметничке метафоре за мизерије човечанства. Његова *Глава гнома* одише опсесијом морбидним биолошким трендовима и песимистичком страном детерминизма, популарном након рата. Струјања детерминистичке теорије, која су се осећала већ шездесетих година прошлог века, додатно су појачана после победе Пруса. Недаће рата као да су значиле потврду коначног пораза наде и одсуства повезаности човека са божанским силама. Анксиозности поражене нације обезбедиле су Редона темама и мрачним расположењима која карактеришу многе радове у техници угљена и литографије следеће две деценије. *Глава гнома* са ушима-крилима слепог миша лебди у простору у којем се смењују светлост и тама и као референца на мрачне периоде непознате историје има неизбежне алузије на многа крилата бића која су означавала деструкцију у уметности симболизма за време и након Француско-пруског рата. Крилата глава садржи и реминисценције на грчког бога сна Хипноса и области несвесног која се често користила у симболистичким репрезентацијама и о којој је писао Редонов професор, Иполит Тен. Игром светлости и сенке и употребом грисаја, уметник је додатно акцендовао јединствену унутрашњу визију и царство снова који су били предмет његовог интензивног истраживања седамдесетих и осамдесетих година 20. века.

Кључне речи: *Глава гнома*, Одилон Редон, *année terrible*, симболизам, песимизам, сновиђење, сан



ИСТОРИЈАТ ГЛАВЕ ГНОМА ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Глава *гнома* (сл. 1) уметника симболисте Одилона Редона (Odilon Redon) изведена је у техници угљена на хартији 1879. године. У збирку Народног музеја у Београду доспела је као део легата југословенског колекционара Ериха Шломовића. Од уваженог париског галеристе Амброаза Волара (Ambroise Vollard), наследио је цртеже и графике познатих европских уметника из периода од импресионизма до кубизма, а међу њима и једанаест Редонових радова. Волар их је откупио од самог уметника, а затим их је поклонио Шломовићу. Након његове трагичне смрти 1942. године у гасној комори на Старом сајмишту, где су га довели немачки окупатори, збирка која је била сакривена у време окупације, после ослобођења припала је држави као имовина без власништва.¹ Године 1949. она је дарована Народном музеју, а са њом и Редонова *Глава гнома*.² Редонов цртеж изведен је на белој хартији, временом потамнелој, потписан у доњем десном углу и димензијама 35,5 x 30 cm. Рад приказује главу гнома без врата, мехурастог облика, обраслу густом длаком сличној бодљама, како лебди у неодређеном космолошком простору, испуњеном светлцавим облицима. Уместо ушију, има крила слепог миша, а велике црне очи уоквирене су мрачним колотовима.

Године 1879. настаје и прва Редонова литографска серија под називом *У сну* (Dans la rêve). Уметников први штампани портфолио био је, заправо, албум са десет литографија у едицији од двадесет пет. У сну се може посматрати као својеврсни манифест Редонове тематике и креативних метода, као и пример каква би уметност требало да буде. Шеста литографија у овој серији зове се *Гном* (сл. 2) и представља тамну главу гнома, такође окружену длаком и са ушима-крилима слепог миша, како блокира светлост дана.³ За разлику од *Главе гнома* из Народног музеја, ова има широм отворене очи, које посматрају у правцу неба и указују на самосвест и контемплацију. Када се упореде уметничка обрада и манир извођења ова два дела, долази се до закључка да је Редонов цртеж из Народног музеја у Београду највероватније урађен раније, као припрема за каснију литографију. Оба рада описују визионарски аспект уметничког опуса, у којем се дуго времена бавио проблематиком снова и сензацијама које се производе изван видљивог света.

- 1 D. Kovačić, „Collectors“, in: *The unknown story of modern art. Masterpieces from the National museum Belgrade*, Hiroshima, 2005, 198–204.
- 2 М. Стевановић, „Одilon Редон у збирци Народног музеја у Београду“, у: *Зборник радова Народног музеја 2*, Београд, 1958/59, 302.
- 3 O. Redon, *Gnome*, 1879, lithographie, sur Chine appliqué, 27,2 x 22 cm, Bibliothèque nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6950980c.image>

ГЛАВА ГНОМА У СВЕЛОСТИ ПЕРИОДА НАКОН ФРАНЦУСКО-ПРУСКОГ РАТА

Редонова Глава гнома настала је у време популарне интелектуалне струје која је преовладавала након Француско-пруског рата и која је била вођена песимистичко-детерминистичком мисли. Редон је ушао у Француско-пруски рат као војник пешадицац на јесен 1870. године. Учествовао је у великој бици на Лоари, код Тура, 20. децембра 1870. Његова јединица је поражена и враћена у Нормандију. До тог времена се Влада националне одбране (Gouvernement de la Défense nationale), првенствено организована у Туру од стране ратног хероја Леона Гамбете (*Léon Gambetta*), преместила у Бордо. Упркос напорима привремене владе да ослободе престоницу од пруске опсаде и победе у рату, Француска се званично предала 28. јануара 1871. Редон је делио колективну огорченост и обесхрабреност поразом, али је истовремено био поносан својом личном издржљивошћу коју је показао у борби и одговором на дужност. Белгијски критичар Жил Дестре (*Jules Destrée*), који је познавао Редона, записао је 1891. године да је уметник учествовао у рату пун радозналости и прошавши без иједне повреде. Упркос ужасима рата и несрећама које је рат донео његовој држави, сећао се тих дана као сјајних, са слатким успоменама на његово постојање. По повратку из битке, гомиле цртежа и радова у техници угљена су се сада могле видети на његовом штафелају чешће него пре. Делом је то био његов избор, а такође, био је то резултат и растуће жеље да се специјализује у том медијуму. Тако цветање његове уметности креће отприлике 1874. године.⁴ Пораз Француске је ипак болно дирнуо Редона, који је био ојађен у својим патриотским осећањима. У свом дневнику он је у јуну 1872. године записао:

„Од свих моралних ситуација које највише доприносе креирању уметности или мисли нема ничег плодноснијег од велике патриотске туге.“⁵

Поново, 1894. године он пише:

„Моја оригиналност долази са ратом. Живот војника је окончао моју немирну потрагу. И најмањи цртеж је сада за мене имао смисла.“⁶

Анксиозности поражене нације обезбедиле су Редона темама и мрачном атмосфером која је одликовала његове бројне угљене и литографије наредне две деценије. Заснивајући своје зреле радове на ратној тематици и последицама страдања, он је заправо пратио савет Иполита Тена (*Hippolyte Taine*)

4 J. Destrée, *L'oeuvre lithographique d'Odilon Redon: Catalogue descriptif*, Bruxelles, 1891, 64. https://archive.org/details/gri_33125010233134

5 „De toutes les situations morales les plus propices aux productions de l'art ou de la pensée, il n'en est pas de plus fécondes que les grandes douleurs patriotiques.“ O. Redon, *À soi-même: journal, 1867-1915: notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, 1989, 44. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25758t/f44.item>

6 „My originality arrived with the war. The life of a soldier ended my restless search. The least drawing now made sense to me.“ B. Larson, *The dark side of nature: Science, society, and the fantastic in the work of Odilon Redon*, Pennsylvania, 2006, 32.

да одговори на „моралну температуру времена“. По исељењу из Бордоа у Париз 1864. године Редон је уписао Академију лепих уметности (Académie des Beaux-Arts) у Паризу. Године 1863. Тен је запослен на Академији као професор естетике, код кога је уметник похађао наставу. Својим студентима је често истицао да уметност изнедрена у времену мизерије и декаденције треба идеално да буде уметност меланхолије. Уметник би требало да осећа то стање и да претерује у сентиментима.⁷ Одатле и осећај туробности и песимизма у Редоновој *Глави њома*, делу насталом неколико година након Француско-пруског рата. Тен је у својој *Филозофији уметности* (1865–1882) нарочито назначио да невоље које жалосте јавност жалосте и уметнике. Он је писао:

„Ако, на пример, дође до провале варвара и свакојаким невоља, које се вуку кроз столећа и протежу на сву земљу, онда би требало чудо и стотину чуда, да општа поплава прође мимо њега (уметника) и да га не захвати.“⁸

Требало је да уметници и темама и стилем одговоре на дух нације, на ментално стање средине.

Глава њома са крилима слепог миша, која извире из таме и делује као да покушава да покрије светлост дана, асоцира на космолошку појаву помрачења Сунца. У Фламарионовој (Camille Flammarion) књизи *Популарна астрономија* (1879) он следећим речима описује овај астрономски догађај:

„Температура ваздуха убрзано опада за по неколико степени. Птица која пева се ушушкала, кријући се испод листа. Жива природа је утихнула, занемела од узбуђења... Птице више не певају. Дубоки мир је завладао ваздухом.“⁹

Осећај стајања, затишја и мира, који је према Фламарионовом мишљењу завладао непосредно пред помрачење, може се у том смислу упоредити с истоветним осећањима које гледаоцу пружа Редонов гном. Бестелесно вишећи у ваздуху, попут Сунца, он у овом случају делује као кобни наговештај. Иконографски, соларна еклипса представљала је предзнак претпостављене пропасти, и као таква анализирана у Редоновим делима, насталим након рата.¹⁰ Требало је да интензивира осећај меланхолије и укаже на политичку катастрофу која је задесила француску нацију. Референце на зле силе алудирају и на многе слике злослутних крилатих бића која су означавала деструкцију за време *année terrible*. Таква је *Стирашна година* Виктора Игоа,

7 О. Жакић, *Дарвинизам у француској уметности групе њоловине XIX века*, Београд, 2017, 30.

8 Х. Тен, *Филозофија уметности*, прев. А. Венцелидес, Београд, 1991, 49.

9 „La température de l'air s'abaisse rapidement de plusieurs degrés. L'oiseau qui chantent se blottit tremblant sous la feuille. La nature vivante se tait, muette d'étonnement... Les oiseaux ne chantaient plus. Un calme profonde régna dans l'air.“ C. Flammarion, *Astronomie populaire: description générale du ciel*, Paris, 1880, 254–255. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94887w/f271.item.r=temperature>

10 B. Larson, “The Franco-Prussian war and cosmological symbolism in Odilon Redon's noirs”, in: *Artibus et historiae* 25/50, 2004, 129. http://www.jstor.org/stable/1483791?seq=1#page_scan_tab_contents

публикована у илустрованој едицији 1879. године. У њој је Иго писао и о помрачењу Сунца које долази и у људима изазива језу као какво чудовиште које се појављује на хоризонту. Књига је била испуњена илустрацијама Емила Бајара (Émile Bayard), Жан-Пола Лорана (Jean-Paul Laurens) и многих других уметника који су начинили сцене са крилатим бићима у борби са светлим силама.¹¹ И сликар Франсоа Шифлер (François Chiffart) креирао је *Генија десџуруције* (сл. 3) за француске недељне новине *Илустировани свети* 1872. године, непосредно након рата.¹² Шифлерова фигура, као персонификација рата и разарања, има крила слепог миша и у рукама држи мач, стојећи на рушевинама девастираног града. Као и Редон, он користи интензивну игру светлости и таме како би акцендовао патриотску бол.

У свом широком тематском спектру, много пре Редона, и Франциско Гоја (Francisco Goya) је користио мотиве крилатих демонских бића, као алузију на мрачне периоде историје и одсуства разума.¹³ Један од најпрепознатљивијих примера јесте четрдесет трећа по реду графика из серије *Кайрици*, насловљена *Сан разума њроизводи монџуруме* (сл. 4) из 1797. године. Вишезначно дело које је представљало критику шпанског друштва из 18. века, кроз игру речи и указивање на оне унутрашње људске демоне, поставља питање шта се дешава са човековом бити и како на колективну самосвест делује недостатак разума у временима лудости и безумља. Редон је од Гоје, чини се, позајмио значај који је имао страх, изнедрен из драматичне политичке ситуације. Нит која повезује француског и шпанског уметника је управо преиспитивање губитка рационалног понашања.

(Пост)ратна декадентна филозофска мисао, у којој је доминирала песимистичка линија, била је изузетно карактеристична за последњу четвртину века, када је и настала Редонова *Глава њнома*. Француски народ је био потпуно неприпремљен за националну катастрофу која их је задесила за време рата против Пруске, који нису схватили озбиљно. Неочекиване лоше вести које су долазиле једна за другом убрзаним темпом оставиле су јавно мњење у стању очаја, страха и беса. Рат који је на тренутак зауставио Редонов свет, суочио га је са новим забринутостима – са проблемима физичке опасности, борбе и смрти. Иако није ни помишљао на то да ће евентуално бити приморан да убија, и никако није био фанатични патриота, ипак је радо носио војну униформу.¹⁴ Са изузетном радозналости, он је посматрао дешавања и касније их описивао кроз своје цртеже у којима су доминирала имагинарна, фантастична бића.

11 V. Hugo, *L'année terrible*, Paris, 1879, 33, 245.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4114508/f1.item>

12 Anon, „Les deux génies“, *Le monde illustré* (Paris), 6. 1. 1872. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6374578s/f16.item.zoo>

13 M. B. M. Marqués, “Goya and the dark beauty”, in: *Dark romanticism: From Goya to Max Ernst*, ed. F. Krämer, Frankfurt, 2013, 56–57.

14 *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York, 1961, 21.

РЕДОНОВО СНОВИЋЕЊЕ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА НЕВИДЉИВОГ СВЕТА

Као припадник француског симболистичког правца у уметности, Одилон Редон је био преокупиран и светом снова. Уметници симболизма су сматрали натурализам, импресионизам и реализам вештачким, тежећи ка уметности која би умела да изрази осећања и да сугерише идеје, уместо пуког описивања изгледа. Талентовани индивидуалци и генији – симболисти су поседовали посебни таленат да разликују и пренесу невидљиву реалност. Тој реалности, Редон је најчешће приступао путем несвесног, тачније кроз снова. Симболизам је значио указивање на одређену мисао или размишљања и њихово евоцирање. У том смислу Редон је 1922. године записао:

„Ознака мојих цртежа именима је често сувишна. Наслов је оправдан само онда када је нејасан, неодређен, и када збуњено указује на двосмислено. Моји цртежи инспиришу. Они ништа не разлучују. Они нас постављају, баш као и музика, у двозначни свет неодредивог.“¹⁵

Књижевник и критичар Жан Мореа (Jean Moréas) истакао је у свом „Манифесту симболизма“ (1886) да чињенице и свет у симболизму постају изговор за идеје. Оне се ултимативно појављују само као сновиђења.¹⁶ Натприродне ствари су оно што је занимало симболисте, који су у сновима видели излаз до универзалне истине.

Поред тога што је *Глава њома* настала највероватније као предлог за литографску едицију *У сну*, и сама композиција је сачињена од детаља који наводе на закључак да се ради о невидљивом свету снова. Редонов гном, са крилима уместо ушију, открива реминисценцију на крилатог бога сна Хипноса, који је граном потопљеном у Лету, реку заорава, додиривао слепоочнице уморних људи и на њих изливао успављујуће сокове, а из свог рога посипао снова и мак.¹⁷ Још један важан детаљ на Редоновој представи указује на несвесно. У његовој уметности мотив очију био је од изузетног значаја. Ту доминирају сцене очних јабучица које левитирају у неограниченом простору и из којих продиру снопови светлости. Оне плутају или висе у ваздуху или води. Често у зависности од тога ка чему им је поглед уперен субверзивно исказују неку идеју. Француски сликар је представљао сновиђење као форму гледања, тј. виђења и на свакој његовој слици или цртежу очи увек имају главну улогу.¹⁸ Девета по реду и уједно најдраматичнија литографија из серије *У сну* насловљена је *Визија* (сл. 5) и илуструје огромно око које производи светлосне зраке. Уметник као да поставља питање шта

15 “The designation of my drawings by titles is often redundant, so to speak. A title is justified only when it is vague, indeterminate, and when it aims even confusedly at the equivocal. My drawings inspire and do not offer explanations. They resolve nothing. They place us, just as music does, in the ambiguous world of the indeterminate.” O. Redon, “Suggestive art”, in: *Manifesto, A century of isms*, Nebraska, 2000, 52.

16 J. Moréas, “The symbolist manifesto”, in: *Manifesto, A century of isms*, Nebraska, 2000, 50.

17 Д. Срејовић и А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, 1992, 485.

18 J. Hauptman, *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, New York, 2005, 36.

је то тако моћно што око може да види. Измештено из свог тела и фиксирано у тами, око демонстрира шире значење визије. Не само посматрање оног очитог испред посматрача већ и мистично искуство виђења изван тога. Британски поета и ликовни критичар, Артур Симонс (Arthur Symons), описао је визионарску страну уметничког дела. Он сматра да је сензација коју производи уметност Одилона Редона изнад свега сензација бескрајности, света изван видљивог. Свака слика је за њега мали, скривени ћошак ума који је требало открити.¹⁹ Црне очи без погледа у *Глави њома* делују као симбол душе и њених снова, посебно оних лоших снова. Редон је био креатор кошмара. У његовој уметности, као што је то био случај са *Главом њома*, често нису преовлађивали леви призори. Он из ужаса и мистерије, оличене у призорима бића која не пријају оку, проналази нову и чудну врсту лепоте, оне која плаши и обузима, али која гледаоца никада не оставља равнодушним. Поглед гнома, сада је фокусиран на унутрашње биће и функционише као знак. Оне су тамне и црне, чиме сугеришу на бескрајне дубине и непознате светове, у којима рацио нема главну улогу. Редоново промишљено ликовно решење пружа осећај нечега без почетка и краја, и тајанствености.

Када се говори о уметности Одилона Редона, долази се у искушење да се о њој говори као о чистој имагинацији. Ипак, сликар се готово увек водио чињеницом да су ствари од којих су сачињени снови ствари које чине и сам живот. Кроз његова дела провлачи се платонистичка (Πλάτων) концепција да је идеја реалнија и отпорнија утицају времена него предмет.²⁰ Теоретичар уметности, Морис Дени (Maurice Denis), проматрао је симболизам у оквирима неоплатонистичке мисли.²¹ Писци и уметници су сматрали да су предмети из појавне реалности заправо знакови који наговештавају идеје и да су објекти спознајни оку у ствари, манифестације невидљивог.²² По Редоновом мишљењу, сан је био лична реалност коју сликар мора да искаже и која се приказује на збуњујући начин, само из разлога јер он још није истражен и спознан. Два црна круга уместо очију као да позивају гледаоца да испита непознате дубине психе и душе, којима се не назире крај. Сан овде није прости бег од реалности, већ симболише територије ума, којима уметник путује у настојању да их открије логици видљивог. А за постизање тог циља, Редон користи директне предмете или фантастична бића, попут гнома. Онако како их је уметник замислио или одсањао, он их и слика не би ли гледаоци добили потпуну слику његовог сновиђења. И најфантастичнији цртежи као што је била *Глава њома* за уметника су били „истинити“, јер визија коју је он преводио на текстуру цртежа у угљену никада, заправо, није била потпуно одвојена од стварности. Она је била сегмент Редоновог сопственог света, његовог чудноватог атавизма. Једном приликом сликар је изјавио:

19 A. Symons, *Colour studies in Paris*, London, 1918, 255.

20 W. Pach, *The art of Odilon Redon*, New York, 1913, 15.

21 G. Cogeval, "The Heavens Cannot Wait: Maurice Denis and the Symbolist Culture", in: *Maurice Denis 1870–1943*, Ghent, 1994, 21.

22 M. Facos, *Symbolist art in context*, Los Angeles, 2009, 21.

„Моја оригиналност се састоји у оживљавању невероватних бића, на људски начин - чинећи их живим у складу са законима вероватноће и стављајући, што је даље могуће, логику видљивог у службу невидљивог.“²³

Као један од алтернативних начина да се у уметности прикаже сан, можемо *Главу њома* упоредити са Клингером (Max Klinger) серијом *Рукавица* (Ein Handschuh, 1881). У историји уметности Клингерово стваралаштво је често интерпретирано као неурастенично, које је симболе посматрало као „симптоме“, а уметник је био у улози „оболеле“ особе. Дела немачког уметника која су се бавила сновима углавном су портретисала уснулог човека и његову визију. Једино је серија *Рукавица* приказивала искључиво слике снова. У *Рукавици* тај аксесоар је функционисао као фетиш и симболисао жељу. На литографији *Оџмица* (сл. 6) праисторијски рептил односи у свом кљуну рукавицу, док женске руке кроз прозор покушавају да га зауставе.²⁴ Код Клингера је излаз из лимба снова пронаћи изгубљни фетиш. Код Редона пак жеља није ослобођена и уметник не даје никакве одговоре посматрачу. *Глава њома* је бестелесно, неформирано биће, које са собом носи личну трагедију и примордијални ужас. Излаз из личних недаћа овде би било решење овог фрагментованог стања и рекреирање потпуно формираног тела, што је, испоставља се, немогуће. Објашњавајући еволутивно тело, компоновано од различитих хибридних форми, историчарка уметности Марта Луси (Martha Lucy) назначила је да се оно, пре свега, развија. По дефиницији је недовршено и то је тело које жели да „буде“, али никада „није“.²⁵ Према томе, стање безобличности Редоновог гнома никада не може бити решено јер оно постоји у континуираном стању поновног обликовања.

Писање немачког филозофа Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) додатно је код симболиста охрабрило веровање у постојање суштине, невидљиве људском оку.²⁶ Као начин да се приступи уму и духу, сан је нудио одличну тему за Одилона Редона. Дотакавши се теме сновиђења, Жан Мореа је писао:

„Концепција симболистичке новеле је полиморфна. Један лик се може кретати у атмосфери деформисаној својим сопственим халуцинацијама, његовим темпераментом: једина реалност налази се у његовој деформацији. Бића са механичким гестовима и силуетама попут сенке окружују овај лик: она су само изговор и претпоставке за његова осећања. Он сам је трагична или комична маска, рационалног и усавршеног човечанства.“²⁷

23 “My originality consists in bringing to life, in a human way, improbable beings and making them live according to the laws of probability, by putting, as far as possible, the logic of the visible at the service of the invisible.” *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, 23

24 M. Morton, *Max Klinger and Wilhelmine culture: On the threshold of German modernism*, London, 2014, 139, 253–255.

25 M. Lucy, “Reading the animal in Degas’s Young Spartans”, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2/1, 2003, 14. <http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/76-spring03/spring03/article/222-reading-the>

26 Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, прев. В. Стојић, Београд, 1983.

27 “The conception of Symbolist novel is polymorphous: a single character may move about in an atmosphere deformed by his own hallucinations, his temperament: the only reality resides

Стога, једина реалност лежала је у деформацији. Глава *гнома* представља хибридно биће које је, заправо, сликарева визија, сан који је на креативан начин преточио у уметничко дело. Мотивацију за идејну концепцију Редон је могао пронаћи у бројним научним делима која су промишљала о проблематици снова. Фројд (Sigmund Freud) је тврдио да су снови медијатори између свесног и несвесног, јер они преводе скривене жеље и анксиозности у форму симбола. Иако се његово *Тумачење снова* (1899)²⁸ није појавило у Француској пре 1913. године, француски мислиоци су, такође, расправљали о тој теми. Лекар Алфред Мори (Alfred Maury) је у књизи *Ћивање и снови* (1865), која је утицала на Фројдова промишљања о овој тематици, писао да снови представљају посебан свет којим управљају нови закони и посебне врсте комбинација и случајних веза, између особа, предмета и речи и чија логична супротност са реалношћу не изненађује субјекат сненања.²⁹ Наука је касније утврдила и да на снове утичу меморија и имагинација, а студије о томе допуњавали су Едуард фон Хартман (Eduard von Hartmann), Жан-Мартен Шарко (Jean-Martin Charcot) и Иполит Тен.

Редонова Глава *гнома* јасно је одбила реализам 19. века. Био је врло свестан ондашњих савремених истраживања подсвесног и људске психе. Кроз комбиновање одређене технике и тематике, он је указао на потребу уметности да се вине изван миметичке потчињености природи и да се препусти праву да сања и истражује визуелне обрасце за изражавање невидљивог света. Сходно томе, он приказује форму која се у природи никада не би могла видети – фиктивно биће комбиновано од људских и животињских делова.

СТИЛСКО УОБЛИЧАВАЊЕ ГЛАВЕ ГНОМА У КОНТЕКСТУ ПОСЛЕРАТНЕ КЛИМЕ И РЕДОНОВЕ УМЕТНИЧКЕ ВИЗИЈЕ

Као уметник симболиста, Редон је своја осећања најбоље исказивао путем неконвенционалних техника, као што је био угљен на хартији, користећи црну боју и мешајући угљен са водом, чиме је добијао сивкасте прелазе. Оваква техника је могла да пренесе његово сновиђење и уједно дочара његов одговор на ратна дешавања. Његов професор на Академији Иполит Тен препоручивао је коришћење тамнијих боја од уобичајених, као и да би сами гледаоци требало да буду одговорнији приликом посматрања.³⁰ Ода-

in this deformation. Beings with mechanical gestures, with shadowy silhouettes, surround this single character: they are only pretexts for his feelings and conjectures. He himself is a tragic or comic masque of humanity rational and perfected.” J. Moréas, *op. cit.*, 51.

28 S. Freud, *Tumačenje snova*, prev. A. Vilhar, Novi Sad, 1976.

29 A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, Paris, 1865.
<https://archive.org/details/lesommeiletlesr01maurgoog>

30 B. Larson, “Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon”, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2/1, 2003, 6.
<http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon>

тле и Редонова селекција црних нијанси и употреба *chiaroscuro* технике, коју ће посебно разрадити у послератним радовима. Француски књижевник и мислилац је говорио и да уметник треба да води рачуна о стилском изразу. Писао је да уколико бисмо у годинама депресије публику довели пред Рубенсова (Peter Paul Rubens) дела, она би једноставно одвратила поглед од њих и пре ће се окренути Рембрантовим (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) сликама.³¹ Рембрант је био Редонов омиљени уметник, коме је он дуговао много у својим радовима насталим након рата и избором црних боја, тамних прелаза и суморних тонова. Многи уметници одговарали су на ратне недаће употребљавајући дубоке сенке и светлост за преношење порука очајања или наде. Редон је тако користио светлост и *chiaroscuro* да би изразио дуалитет добра и зла, вере и незнања, живота и смрти.

Црна угљена боја која је репрезентовала и тајанственост Редоновог гнома такође је одговарала представи невидљивог света и имала потенцијал да истакне јединствену уметничку визију. У *Глави њома* је опскурност снова визуелно индикована тамом и њеним контрастом светлости, растварањем форме и њеном ликвидношћу, као и необјашњивим облицима и њиховом репетицијом – светлуцавим искрама које се помаљају кроз густ и мрачан простор око гнома. Редонов цртеж је, такође, оптерећен осећајем стајања. Гном лебди у непознатом небеском простору, наговештавајући да се налази у јединственом лимбу. Чак и ако замислимо да се гном негде упутио, полетевши својим ушима-крилима, ми од уметника не добијамо одговор о било каквој акцији хибридног бића. Растакање форме и прозрачност којом одише цртеж доприноси и осећању које имамо током сна – нејасност, збуњеност и немогућност одређивања стварног и нестварног догађаја. Данијел Катон Рич (Daniel Catton Rich) сматра да је црна боја коју је Редон комбиновао са ефектима луминозности представљала технички манир преузет од уметника импресиониста.³² Интензивну црну боју сликар је допуњавао светлијим црним прелазима, које је добијао мешајући угљен са водом. Варирајући ове тонове, на светлој подлози и додавајући мало беле, његова *Глава њома* је добила директни, сугестивни потенцијал. Глава моделована у тамној атмосфери, постављена је у позадину која је креирана да наговести бескрајне дубине, суптилном комбинацијом светлосиве. Тиме је постигнута изузетна просторна вредност.

Своје естетске идеале Редон је почео да исказује шездесетих година 19. века. Веровао је да је боја банализовала суштински црно-бели карактер његових цртежа и касније, литографија. Нарочито је до 1879. године уметник волео да експериментира са техником угљена на хартији и првим литографским серијама. Пудерасти угљени крејон, чији је квалитет био променљив и неопипљив, у оном личном смислу га је најбоље изражавао. Строгост црне која је стимулисала сликареву имагинацију такође је давала слободу и уметничку раскош његовом цртежу. Црну је он третирао једнако као и боју, а од

31 Х. Тен, *нав. дело*, 52.

32 D. C. Rich, *The etchings and lithographs of Odilon Redon (1840-1916)*, Chicago, 1929, 13.

тоналних регистара сивих између ње и беле уметник је креирао сликарске површине.³³ Редон је размишљао у пикторалним терминима светлости и таме.³⁴ Покушавао је да креира свеобухватни свет снова из импресија, осећања и сензација реалног света. Техника угљена на хартији као медијум му је у томе помагала. Обузет потенцијалом црне, он није сликао у боји, којој ће се вратити тек пред сам крај своје уметничке каријере.³⁵ О црној боји, Редон је изјавио:

„Црна се мора поштовати. Ништа је не вулгаризује. Она не прија оку и не буди друга чула. Она је заступник ума далеко више него прелепе боје палете или призме.“³⁶

Црна угљена боја је, према уметниковом мишљењу, садржала виталност представљеног фантастичног бића, његове енергије, ума, део његове душе и одраз особеног сензибилитета. Поред тога, угљене боје су ишле у прилог симболистичкој тенденцији ка употреби алтернативних техника, због њихове субверзивне моћи. У оквирима симболизма у уметности, Редонове композиције су биле упрошћене на по неколико или један предмет или биће, приказујући, на пример, само главу гнома као главни мотив, а то се одражавало и на палету боја, којом су доминирале комбинације црних.

Црне и беле су најбоље одговарале репрезентацији невидљивог, јер је боја стварала асоцијације на видљиву стварност, док је француски уметник тежио (ре)креирању снова.³⁷ Поред тога, такав визуелни језик је на најбољи начин могао да изрази меланхолију и песимистична осећања француске нације након пораза у Француско-пруском рату. Користивши се јединственом техником угљена на хартији, ради креирања фантастичног бића као одраза уметниковог сновиђења и личне визије, кроз алузије на мрачне демоне и злослутне силе, Одилон Редон је на посве оригинални начин, одговорио на дух времена последње четвртине 19. века у Француској.

33 D. Kovačić, *Crtež kao sredstvo vizuelnog istraživanja u zapadnoevropskoj umetnosti od 1871. do 1900* (doktorska teza), Beograd, 2015.

34 W. S. Lieberman, “Redon: Drawings and lithographs”, in: *The bulletin of Museum of Modern art* 19/2, New York, 1952, 3–4.

35 О Редоновим каснијим радовима у боји видети: А. Е. Yoder, *Decoration and symbolism in the late works of Odilon Redon* (Phd thesis), Iowa, 2013.
<http://ir.uiowa.edu/etd/2300/>

36 “One must respect black. Nothing prostitutes it. It does not please the eye or awaken another sense. It is the agent of the mind even more than the beautiful color of the palette or prism.” *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, 22–23.

37 M. Facos, *An introduction to Nineteenth-century art*, New York and London, 2011, 369.

ЛИТЕРАТУРА:

- Anonym. „Les deux génies“, *Le monde illustré* (Paris), 6. 1. 1872.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6374578s/f16.item.zoom> [приступљено: 10. 4. 2018].
- Destrée, Jules. *L'oeuvre lithographique d'Odilon Redon: Catalogue descriptif*, E. Deman, Bruxelles, 1891.
https://archive.org/details/gri_33125010233134
[приступљено: 10. 4. 2018].
- Жакић, Олга. *Дарвинизам у француској уметности другој половине XIX века*, Задужбина Андрејевић, Београд, 2017.
- Kovačić, Dragana. „Collectors“, in: *The unknown story of modern art. Masterpieces from the National museum Belgrade*, Hiroshima Museum of art, Hiroshima, 2005, 198–204.
- Kovačić, Dragana. *Crtež kao sredstvo vizuelnog istraživanja u zapadnoevropskoj umetnosti od 1871. do 1900* (doktorska teza), Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, 2015.
- Larson, Barbara. „Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2/1, 2003.
<http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon>
[приступљено: 10. 4. 2018].
- Larson, Barbara. „The Franco-Prussian war and cosmological symbolism in Odilon Redon's noirs“, in: *Artibus et historiae* 25/50, 2004, 129.
http://www.jstor.org/stable/1483791?seq=1#page_scan_tab_contents
[приступљено: 15. 4. 2018].
- Larson, Barbara. *The dark side of nature: Science, society, and the fantastic in the work of Odilon Redon*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2006.
- Lieberman, William S. „Redon: Drawings and litographs“, in: *The bulletin of Museum of Modern art* 19/2, Museum of Modern Art, New York, 1952.
- Lucy, Martha. „Reading the animal in Degas's Young Spartans“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2/1, 2003, 14.
<http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/76-spring03/spring03article/222-reading-the>
[приступљено: 13. 4. 2018].
- Mena Marqués, Manuela B. „Goya and the dark beauty“, in: *Dark romanticism: From Goya to Max Ernst*, ed. F. Krämer, Städel museum, Frankfurt, 2013.
- Mauray, Alfred. *Le sommeil et les rêves*, Paris, 1865.
<https://archive.org/details/lesommeiletlesr01maurgoog>
[приступљено: 15. 4. 2018].
- Moréas, Jean. „The symbolist manifesto“, in: *Manifesto, A century of isms*, University of Nebraska Press, Nebraska, 2000, 50–51.
- Morton, Marsha. *Max Klinger and Wilhelmine culture: On the threshold of German modernism*, Ashgate, London, 2014.

- Ниче, Фридрих. *Рођење ираидије*, прев. В. Стојић, БИГЗ, Београд, 1983.
- Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin, The Museum of Modern Art in collaboration with the Art Institute of Chicago, New York, 1961.
- Pach, Walter. *The art of Odilon Redon*, Association of American painters and sculptores, New York, 1913.
- Redon, Odilon. *À soi-même: journal, 1867-1915: notes sur la vie, l'art et les artistes*, J. Corti, Paris, 1989.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25758t/f44.item>
 [приступљено: 10. 4. 2018].
- Redon, Odilon. "Suggestive art", in: *Manifesto, A century of isms*, University of Nebraska Press, Nebraska, 2000, 52–54.
- Rich, Daniel Catton. *The etchings and lithographs of Odilon Redon (1840-1916)*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1929.
- Срејовић, Драгослав и Цермановић-Кузмановић Александрина. *Речник ирчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1992.
- Стевановић, Момчило. „Одилон Редон у збирци Народног музеја у Београду“, у: *Зборник радова Народној музеја 2*, Народни музеј, Београд, 1958/59.
- Symons, Arthur. *Colour studies in Paris*, Champan and Hall, London, 1918.
- Тен, Хиполит. *Филозофија уметности*, прев. А. Венцелидес, Дерета, Београд, 1991.
- Facos, Michelle. *Symbolist art in context*, University of California Press, Los Angeles, 2009.
- Facos, Michelle. *An introduction to Nineteenth-century art*, Routledge, New York and London, 2011.
- Flammarion, Camille. *Astronomie populaire: description générale du ciel*, Paris, 1880.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94887w/f271.item.r=temperature>
 [приступљено: 16. 4. 2018].
- Freud, Sigmund. *Tumačenje snova*, прев. А. Vilhar, Matica srpska, Novi Sad, 1976.
- Hauptman, Jodi. *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, The Museum of Modern Art, New York, 2005.
- Hugo, Victor. *L'année terrible*, E. Hugues, Paris, 1879.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4114508/f1.item>
 [приступљено: 10. 4. 2018].
- Cogeval, Guy. "The Heavens Cannot Wait: Maurice Denis and the Symbolist Culture", in: *Maurice Denis 1870–1943*, Snoeck-Ducaju and Zoon, Ghent, 1994.
- Yoder, Abigail Eileen. *Decoration and symbolism in the late works of Odilon Redon* (Phd thesis), Graduate College of the University of Iowa, 2013.
<http://ir.uiowa.edu/etd/2300/>
 [приступљено: 15. 4. 2018]

REDON'S DREAM: 'GNOME'S HEAD' FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

The 'Gnome's Head' by Odilon Redon, created in 1879 - belongs to the series of his famous *noir* works and is an exquisite example which is kept in the collection of the National Museum in Belgrade. Composed as a hybrid, from animal body parts and the head of a mythical being, it represents the artist's unique vision. Venturing into the space of the mystical and the obscure and surrendering to his imagination, as the artist of symbolism, Redon clearly distanced himself from the mimetic subordination of realism, naturalism and impressionism. The gnome with bat wings for ears and black eyes, as a bodiless being, hovers in unlimited and undeterminable cosmological space. By creating an original pictorial vocabulary, the painter resorted to the alternative technique of charcoal on paper, the black colour clearly demonstrating the artist's departure from the real and everyday life. Nevertheless, the dreams that he was occupied with in his work were as real to him as any item or being from the phenomenal world, because the dream visions themselves were the product of real events and experiences. By playing with shadows and effects of light and darkness, Redon completed his vision and successfully presented the invisible world. Through the fantastical dream, the artist explored the most secret parts of the soul and the psyche and the region of the unconscious. The sinister 'Gnome's Head' sublimates the reference to the dark days of the Franco-Prussian war, in which the painter participated. The wings of a bat, a nocturnal animal which, as though trying to block the incoming light, evokes the demonic forces and acts as an ominous harbinger of the catastrophic outcome of the war and France's defeat. The atmosphere of melancholy that is achieved in Redon's drawing is a perfect response to Taine's appeal - that artists should respond to the 'moral temperature of the times'. Therefore, the concept of the 'Gnome's Head' incorporates the entire spirit of the times in the second half of 19th century France, expressed through the specific combination of the artist's perception and dreams.

Key words: *Gnome's Head*, Odilon Redon, *année terrible*, symbolism, pessimism, dream visions, dream



Fig. 1 Одилон Редон (Odilon Redon), Глава гнома, 1879, угљен на хартији, 35,5 × 30 см, инв. бр. 036_1015, Народни музеј у Београду (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Odilon_redon.JPG)

Fig. 1 Odilon Redon, Gnome's Head, 1879, charcoal on paper, 35.5 × 30 cm, Inv. No. 036_1015, National Museum in Belgrade (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Odilon_redon.JPG)



Fig. 2 Одилон Редон (Odilon Redon), „Гном“ у: У сну, 1879, литографија, 27,22 × 22 см, Национална библиотека Француске, (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b6950981s.r=odilon%20redon%20dans%20la%20r%C3%Aave?rk=21459;2>)

Fig. 2 Odilon Redon, 'Gnome' from: In the Dream, 1879, lithograph, 27.22 × 22 cm, National Library of France, (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b6950981s.r=odilon%20redon%20dans%20la%20r%C3%Aave?rk=21459;2>)

Fig. 3 Франсоа Шифлер (François Chiffart), Геније деструкције, 1872, новинска илустрација, непознате димензије, Илустровани свет (Париз), 6. 1. 1872, (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6374578s/f16.item.zoom>)

Fig. 3 François Chiffart, The Genius of Destruction, 1872, newspaper illustration, unknown dimensions, Illustrated World (Paris), 6. 1. 1872, (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6374578s/f16.item.zoom>)



Fig. 4 Франциско Гоја (Francisco Goya), „Сан разума производи монструма“ у: Каприци, 1797, графика и акватинта, 21,5 cm × 15 cm, Метрополитен музеј у Њујорку,

([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_\(No._43\),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_(No._43),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg))

Fig. 4 Francisco Goya, ‘The Sleep of Reason Produces Monsters’ from: The Caprices, 1797, etching and aquatint, 21.5 × 15 cm, Metropolitan Museum in New York,

([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_\(No._43\),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_(No._43),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg))

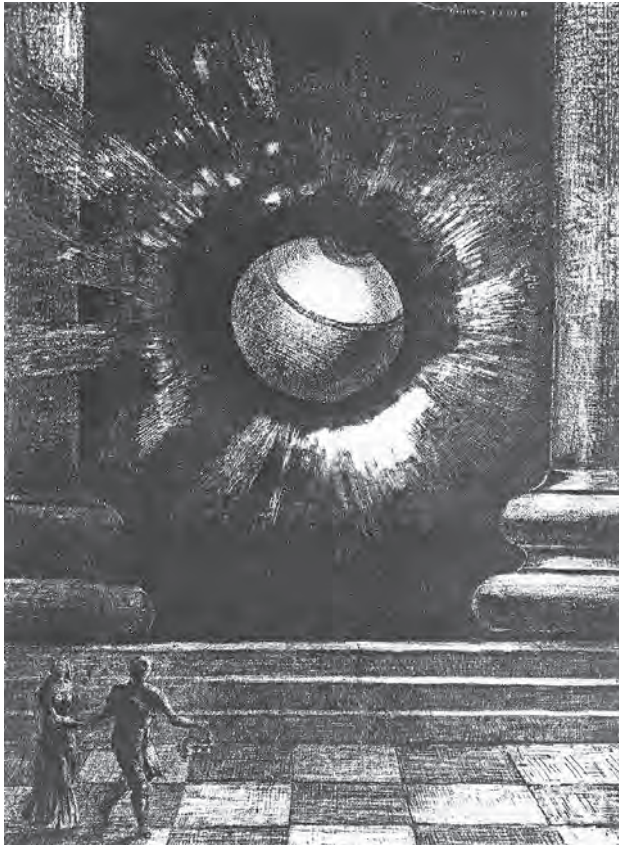


Fig. 5 Одилон Редон (Odilon Redon), „Визија“ у: У сну, 1879, литографија, 27,4 × 19,8 cm, Национална библиотека Француске,

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b69509841.r=odilon%20redon%20dans%20la%20r%C3%Aave?rk=21459;2>)

Fig 5 Odilon Redon, 'Vision' from: In the Dream, 1879, lithograph, 27.4 × 19.8 cm, National Library of France,

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b69509841.r=odilon%20redon%20dans%20la%20r%C3%Aave?rk=21459;2>)



Fig. 6 Макс Клингер (Max Klinger), „Отмица“ у: Рукавица, 1881, графика и акватинта, 11,8 × 26,9 cm, Уметничка колекција у Кемницу, (Morton, Marsha. Max Klinger and Wilhelmine culture: On the threshold of German modernism, Ashgate, London, 2014, 139)

Fig. 6 Max Klinger, 'Abduction' from: A Glove, 1881, etching and aquatint, 11.8 × 26.9 cm, Art Collection in Kömnitz, (Morton, Marsha. Max Klinger and Wilhelmine culture: On the threshold of German modernism, Ashgate, London, 2014, 139)

Игор Б. БОРОЗАН

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

ИСУС ХРИСТ КАО ХИПНОТИЗЕР И ПАРАРЕЛИГИОЗНЕ ПРЕДСТАВЕ У ОПУСУ СТЕВАНА АЛЕКСИЋА*

Сажетак: Последњих деценија 19. века у минхенском сликарству преовладавале су теме о библијским чудима, које су, попут васкрсења Јаирове кћери, биле блиске актуелним спиритуалистичким и месмеристичким теоријама. Визуелне представе о преминулима које укоченим гестом руку оживљава Христос, сведоче у прилог тезе о божјем сину као хипнотизеру. Приказ Христа у ставу хипнотизера, чије укочене руке сугеришу чин оживљавања умрлог, подсећа на разнолике медијумске сеансе.

Стеван Алексић је формиран као сликар у помало сомнабулној минхенској атмосфери, која је прожела одређене научне, паранаучне и монденске кругове Европе. Теме васкрсења Лазаревог, успења Богородице и Христа који спасава морнаре од бродолома, одредиле су у великој мери Алексићев религиозни опус с почетка 20. века. Његове слике са темом васкрсавања мртвих и спасавања угрожених иду до границе богохулне интерпретације светих догађаја, које се под велом аутентичног приказа библијских наратива смештају у домен парарелигиозног сликарства. Оне су у складу с актуелним трендовима у сликарству, и представљају низ криптографских визуелних представа, интерпретираних у светлу Месмерове теорије о анималном магнетизму као последици ванисторијске природне силе.

Кључне речи: Стеван Алексић, Васкрсење Лазара, месмеризам, Франц Месмер, Исус Христ

Комплексан тематски репертоар Алексићевих религиозних слика однедавно је предмет критичке историографије. Њихово смештање у оквире

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства науке и просвете Републике Србије, под називом *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог века*, под редним бројем 177001. Посебну захвалност дугујем др Јасни Јованов и др Николи Јовановићу, који су ми пружили драгоцену помоћ приликом уобличавања рада.



историјског религиозног сликарства,¹ симболизма² и религиозног жанра,³ без сумње, указује на кључне структуре у сликаревом реинтерпретирању и превредновању традиционалних хришћанских иконографских мотива и тема. Сагледавање у склопу паранаучних теорија 19. века проширује могућност да се Алексићеве религиозне представе расветле сходно актуелним и помодним теоријама употребе анималног магнетизма у култури и уметности *fin de siècle*.⁴ Истовремено, у сагласју с канонским Нордаовим (Max Simon Nordau) списом *Degeneration/Дејенрација* из 1892. године,⁵ крај века се распознаје као нервозно доба у којем се изван граница грађанског морала успоставља неограничена конзумација недозвољених стимулативних радњи.⁶

Приметно варирање представе *Васкрсење Лазарево* у опусу Стевана Алексића (1903, 1914, 1922, 1923) није случајна, већ намерна реинтерпретација новозаветне приче. У науци се истиче да је Лазарево васкрсење сликарева омиљена тема⁷ као носиоца поставке о употреби модерних спиритуалних теорија у сликовном свету његовог религиозног сликарства.

Теза о визуелизацији концепта анималног магнетизма у сликарству Стевана Алексића има историјске оквире у минхенској културној средини с краја 19. века.⁸ Сликара је током школске 1895/96. године стекао прве поуке у класи професора Николаоса Гизиса (Nikolaos Gyzis) на минхенској Академији лепих уметности.⁹ Сликара грчког порекла, присталица симболизма и слободног варирања традиционалног религиозног језика¹⁰ био је део сложене интернационалне уметничке климе у баварској престоници крајем 19. века.¹¹ Обележен симболизмом као основном структуром минхенске сцене тога доба,¹² и пратећим подструктурама блиским заумном погледу на некада логички и рационално устројен видљиви свет, Алексић је традиционалне хришћанске сцене интерпретирао сходно стеченим поукама.

1 М. Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења XXXIV*, Београд 2002, 379.

2 Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Спомен збирка Павле Бељански – Матица српска, Нови Сад, 2008, 122–131.

3 *Истио*, 160–163.

4 М. Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zagreb, 1983, 76–81.

5 M. S. Nordau, *Degeneration*, New York, 1895.

6 C. Bernheimer, *Decadents Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore–London, 2002, 154–162.

7 Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 122.

8 Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд, 1986, 127–135.

9 Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 1989, 15; Ј. Секулић, *Минхенска школла и српско сликарство*, Београд, 2002, 43–44.

10 A. Danos, “Idealist’ grand visions’ form Nikolaos Gyzis to Konstantin Parthenis: the Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism”, in: *The Symbolist Roots of Modern Art*, M. Facos, T. J. Mednick (eds.), Farnham, 2015, 11–22.

11 F. Büttner, “The Academy and Munich’s Fame as a City of Art”, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, Ch. Fuhrmeister, H. Kohle and V. Thielemans (eds.), München, 2009, 39–40

12 Ј. Јованов, „Минхенски симболизам у сликарству Стевана Алексића“, у: *Симболизам у свом и нашем времену*, (ур.) Ј. Новаковић, Београд, 2016, 511–522.

ИСТОРИЈСКЕ ОСНОВЕ МАГНЕТИЗМА И ЊЕНА ПРИМЕНА У КУЛТУРИ *FIN DE SIÈCLE*

Одређивање богочовека као хипнотизера условило је да се наука усмери на развој месмеризма¹³ и његовог претрајавања у виду анималног магнетизма чији се концепт везује за Франца Месмера (Franz Anton Mesmer) – Христова библијска чуда се појашњавају *бојохулном* тезом о божјем сину као врхунском опсенару и мађионичару, сада на научним и паранаучним основама.¹⁴ Изнете тезе садејствују с духом времена, у којем се у научном маниру и на критичким основама успоставља историјска генеза о природном (овоземаљском) пореклу и научним узроцима разноликих Христових чуда. Додиром и гестом је уметао свој лични флуид у пасивног пацијента.¹⁵ Месмер је магнетском куром извео сеансу излечења слепе Марије Терезије Парадис (Maria Theresia von Paradis), аналогно са Христовим исцељењем слепог, која се сматра за рани покушај увођења месмеризма у оквире званичне науке и духовности времена. Упркос неуспелом покушају Маријиног исцељења, *чудо* је с временом прихваћено, што је допринело накнадном препознавању месмеризма у научном свету. Месмеризам је подразумевао доктрину анималног магнетизма, и праксу смештања пацијента у стање транса у коме задобија могућност комуникације с оностраним (подсвесним) светом.¹⁶

Чувени месмериста и присталица лечења пацијената магнетизмом био је Јохан Каспар Лаватер (Johann Kaspar Lavater).¹⁷ Овај протестантски пастор и присталица анималног магнетизма у великој мери је заслужан за ревизију узрока Христових чуда. Лаватер је у анонимном спису *Гроб мајнејизма/Magnetismus Grabe* из 1824. године описао Христа као хипнотизера, и истакао да се корени његових чудесних исцелитељских способности (исцељење слепих и губавих, васкрсење мртвих) могу пронаћи још у Старом завету. Потом је Џон Бови Додс (John Bovee Dods) у низу предавања *Филозофија месмеризма/Philosophy of mesmerism* изнео тезу о магнетизму као изворишту Христових чудесних исцељења и допринео утицају и продуженом трајању месмеризма у системима европских културних пракси.

Оноре де Балзак (Honoré de Balzac) је 1841. године у свом кратком роману *Урсула Мируе/Ursule Mirouët* осудио просветитељску рационалност због тога што је оповргла исконску и старовремену силу магнетизма коју је препознао као Христову исцелитељску структуру.¹⁸ Наредне године је Јозеф Енемосер

13 Y. Castellan, *Parapsihologija*, Beograd, 1986, 15–21.

14 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Berlin–München, 2016, 144.

15 Y. Castellan, *loc. cit.*, 15.

16 N. Kirchberger, „Geister, Hexen, Somnambulen – Versuch über das Gesierschen in der Bild Kunst des 19. Jahrhunderts“, in: *Edvard Munch und das Unheimliche*, Michael Fuhr and Rudolf Leopold (eds.), Wien, 2009, 42.

17 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 144–145.

18 *Ibid.*, 145.

(Joseph Ennemoser) објавио свој рад *Магнетизам у односима с природом и религијом/Der Magnetismus im Verhältnis zur Natur und Religion*, који представља прву систематизацију учења о магнетизму на основи различитих виђења исхода Христових чудеса. Између критички интонираног расветљавања Христових чудеса као последици природног узрока одређеног дејством магнетизма и тезе о натприродном узроку чуда водила се борба око устројства саме Христове личности – човечје (природне) и божанске (натприродне).

Претакање месмеризма у другу половину 19. века подстакнуто је радозналешћу друштва и његовом потребом за сензационализмом.¹⁹ Упркос приметном помодарству у истрживањима окултног, научни интерес је и даље био потка за деконструкцију оностраних феномена. Пјер и Марија Кири (Pierre, Maria Curie), Хенри Бергсон (Henri Bergson) и други истакнути научници тежили су да рационално објасне феномене с оне стране увреженог разума. У научном истраживању оностраних појава нарочито се истакао као физичар и хемичар Вилијам Крукс (William Crookes), који је на примеру медијума Флоренс Кук (Florence Cook) у склопу позитивистичких истраживања магнетско-спиритуалних феномена поспешио популаризацију парапсихолошких феномена.²⁰ Покушаји научне демистификације и позитивистичке *деконструкције* магнетизма довели су до вере у веродостојност сеанси с медијумима, као и поверења у позитивистичке основе разноликих парапсихолошких појава и спиритуалних феномена.

Континуирано прихватање оностраних тема на немачком тлу произвело је расправу Јустинуса Кернера (Justinus Kerner) *Пророчица из Преворста: Откриће о унутрашњем животињу човека и њеношењу светића духова у нас/Die Seherin von Prevorst: Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere* из 1829. године.²¹ Прича о пророчици из Преворста с временом је постала канонско штиво за окултна и мистична тумачења оностраних феномена и допринела стварању психолошког портрета мистичне визионарке.

За утемељење магнетизма у Немачкој, од значаја је и подршка Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer). Пишући и о комуникацији с мртвицама, филозоф је у спису *О духовном виђењу и њовезаности/Über das Geistersehn und damit zusammenhängt* (1851) истакао дубоко уверење у значај теорије магнетизма, и указао на присутност духова у свим историјским периодима људске цивилизације.²² По њему, воља је еквивалент људској души, и она не може да се уништи. Дејство магнетизма потврђује теорију о моћи хипнотизера да сугестијом изврши пренос воље на пацијента. С идејом одбране магнетизма, Шопенхауер се позива на Месмера:

19 *Ibid.*, 116–117.

20 Kruks је био повремени председник Друштва за психолошка истраживања, основаног у Лондону 1882. године. *Ibid.*, 117–118.

21 *Ibid.*, 128–131; Karin, Althaus, „Die Seherin von Prevorst“, in: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus, H. Friedel, (eds.), München, 2011, 202–211.

22 N. Kirchberger, *Geister, Hexen, Somnambulen – Versuch über das Gesierschen in der Bild Kunst des 19. Jahrhunderts*, 40.

„Воља сама представља физички агенс независно од уобичајених помоћних средстава. Агенс је једнако вољи, и једнако хипнотисаној особи чија се воља сугестивним дејством магнетизира и изнова преноси.“²³

Истакнути уметници, природњаци, и психолози постали су чланови неколико немачких друштава за истраживање психолошких аспеката човека. Године 1886. у Минхену је конституисано Друштво за психолошка истраживања (*Psychologische gesellschaft*) ради истраживања феномена попут парапсихологије, проучавања несвесног и месмеризма.²⁴ Поједини чланови су подржавали тезу о исцелитељској моћи хипнозе на психу појединца. Особито су се истакли филозоф Карл ди Прел (*Carl du Prel*) и лекар Алберт фон Шренк-Нотцинг (*Albert von Schrenk-Notzing*),²⁵ чија је делатност постала и предмет сликаних дела Алебера фон Келера. (*Albert von Keller* – сл. 1) Од посебног значаја за разумевање улоге уметника у пропагирању месмеризма, истиче се активност појединих сликара. Од тридесет седам чланова Друштва, осморица су били уметници. Својим ангажманом истакли су се минхенски уметници и професори Академије лепих уметности: Вилхелм Трубнер (*Wilhelm Trubner*), Габријел фон Макс (*Gabriel von Max*) и Хуго фон Хаберман (*Hugo von Habermann*). Конзерватор Адолф Бајерсдорфер (*Adolf Bayersdorfer*) у својству оснивача Друштва и познати историчар уметности Рихард Мутер (*Richard Muther*) допринели су његовом утицају у уметничким и културним круговима баварске престонице.

Кључну улогу у функционисању Друштва и његовом интернационалном препознавању имао је филозоф Карл ди Прел (*Carl du Prel*).²⁶ Он је магнетизам и хипнозу користио као основне поставке у одређивању света несвесног. Устројио је монистички систем у чијем се средишту нашла душа као самосврховити трансцендентални субјекат. Несвесно делатно прожима људе у сомнабулном стању, и чини тело продуктом бесмртне душе. Прел је проширио Шопенхауерове тврдње о стваралачком потенцијалу душе у оностраном свету. Дарвинов еволуционизам је трансцендентиран, и потом истумачен у складу с идејом о метафизичком устројству душе.

Истицање унутрашњег духовног доживљаја трајало је до краја 19. века. Шлајермахерови (*Friedrich Schleiermacher*) постулати с почетка века о личној религији као еквиваленту унутрашњег живота и даље је популарисана у Немачкој.²⁷ У Француској је 1899. године објављена књига Едуара Шуреа (*Édouard Schuré*) *Велики иницијалисти/Les Grands Initiés*. Захваљујући преводу Рудолфа Штајнера (*Rudolf Steiner*) на немачки језик, књига је изазвала ве-

23 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 118.

24 *Ibid.*, 119.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, 122–124.

27 H. H. Hofstätter, „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus“, in: *Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt, S. Reynolds (eds.), München, 2000, 131.

лику пажњу, у научним и духовним круговима у Немачкој. Шур је пошао од Шлајермахерових теорија о индивидуализацији религије и стигао до езотеричне прераде и посветовљења (очовечења) славних посвећеника историје: Мојсија, Питагоре, Орфеја, Платона и Исуса Христа. Тако је у одређеним научним, салонским и монденским круговима Немачке, особито Минхена, дошло до додатне релативизације догматског и државног хришћанства у корист исказа о личној религији појединца.

Упркос извесном слабљењу езотеричних тема, између осталог, изазваним и успоном милитарног и маскулозног духа уочи Великог рата, и даље је претрађивао дух субверзивног дејства парарелигиозног и паранаучног међу германским народима. О дугом дејству Месмерових теорија сведочи и њихова употреба у делу Томаса Мана (Thomas Mann). Писац одељка *Досијојно ијијиања* у култном делу *Чаробни бреј/Der Zauberberg* (1924), несумњиво, и сам учесник сеанси, указује на претрађивање магнетизма на немачком говорном подручју у првим деценијама 20. века.²⁸ Тиме се потврђује и мање позната пракса проучавања деловања мушких медијума на спиритистичким сеансама тога времена. Феноменима магнетизма у његовим разноликим облицима бавио се и Сигмунд Фројд (Sigmund Freud).²⁹ У склопу циклуса предавања *Сан и окултизам/Traum und Okkultismus*, одржаних у Бечу 1915. и 1916. године, Фројд је истакао разлику између спиритизма и антиспиритизма (окултизма). Унеколико следећи ранију Прелову и Ноцингову поделу, Фројд је истакао да

„спиритизам проучава медијуме као средство повратка душе (духа) из оног света, док се антиспиритизам бави духовима, само сомнабулним материјализацијама психичких и физичких појава овостраних појединаца.“³⁰

ВАСКРСЕЊЕ ЈАИРОВЕ КЋЕРИ КАО ТЕМА У НЕМАЧКОМ СЛИКАРСТВУ ПОСЛЕДЊИХ ДЕЦЕНИЈА 19. ВЕКА

На измаку 19. века, кључну тему немачких и минхенских сликара представљало је Христово чудесно васкрсавање Јаирове кћери.³¹ Контакти с покојником и његово призивање у свет живих постали су део сложеног научног и уметничког система блиског круговима задојених проучавањем оностраних феномена,³² и култури хипнозе.³³ Представе библијских чуда биле су у фокусу истраживања о дејству спиритуалних теорија у сликарству у другој половини

28 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 119.

29 *Ibid.*, 120–121.

30 *Ibid.*, 121.

31 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 146–150.

32 *Ibid.*, 108.

33 P. Šošar, *Hipnoza i sugestija*, Beograd 1987, 13–21.

19. века. Никада пре није настао толики број слика са темом библијских Христових чуда, нарочито буђење из мртвих. Васкрсење Јаирове кћери описане у Јеванђељу по Луки (8, 40–44) постало је најпопуларнија парарелигиозна тема епохе сликара склоних приказивању мистичних доживљаја с оне стране званичне црквене уметности и нормиране религиозне праксе. Основне особености религиозног сликарства у 19. веку биле су везане за концепт актуелизирања и субјективирања.³⁴ Христ се у представи *Васкрсење Јаирове кћери* нашао у улози парапсихолога. Девојку из мртвих враћа својим придодатим магично-спиритуалним способностима, и потврђује тезу о актуелизирању и субјективирању представе у новим идејним околностима. Представу која се може сместити у оквир иконографије *болесних девојака* интерпретирало је неколико водећих немачких сликара. Макс Клиnger је 1977. године насликао своју верзију васкрсења Јаирове кћери³⁵ (сл. 2). Одступивши од библијског наратива, уметник је преминулу девојку насликао као одраслу жену, избегаваши уобичајено представљање младе покојнице. Христа, такође, није насликао по библијском извору, у тренутку док девојку узима за руку, већ га је „приказао у пози заклетве – налик на хипнотизера“.³⁶

Још су чувеније слике *Васкрсење Јаирове кћери* Габријела фон Макса³⁷ и Алберта фон Келера,³⁸ водећих минхенских сликара сомнабулних тема и оностраних садржаја у немачком сликарству. Године 1878. Габријел фон Макс насликао је Христа како седи на рубу постеље и нежно држи руку непробуђене младе девојке (сл. 3).³⁹ Упркос извесној смирености на слици, која у великој мери одступа од неких егзалтираних Максових спиритистичких слика, ова слика се убраја у дела обележена дејством сликовне употребе магнетизма. Слика се притом држао библијског извора потврдивши концепт потраге за аутентичношћу библијске приче. У светлу покушаја верне реконструкције догађаја из Библије, Максова слика сведочи о примени садржаја чувеног Ренановог (Joseph Ernest Renan) дела *Животи Исусов/ Vie de Jésus* из 1863. године, које је одредило потрагу за аутентичним светом времена и простора у Христово доба. Археолошка прерада прошлости и тежња за истинитом верзијом библијског чуда активирани су од стране сликара заинтересованог да на платну потврди етнографску веродостојност. Концепт верног исказа оријенталног сахрањивања и реалистичног приказа географских топонима изведен је у складу с концептом библијског оријенталистичког сликарства у Немачкој у другој половини 19. века.

34 E. M. Kaffanke, „Kunst, Religion und Politik. Tendenzen Religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, H. Kohle (ed.), München, 2008, 301.

35 *Ibid.*, 114–115.

36 *Ibid.*, 115.

37 Више о Габријелу фон Максу: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, loc. cit.

38 Више о Алберту фон Келеру: Albert von Keller, *Salons, Séances, Secession*, München, 2009.

39 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 147.

Алберт фон Келер насликао је 1886. године своју најпознатију верзију чуда васкрсења Јаирове кћери (сл. 4).⁴⁰ Без Максове строгости у рекон-струкцији стварног историјског догађаја, Келер је одступио у односу на позната библијска чудеса. Његова верзија је заправо ликовна прерада Брентановог (Clemens Brentano) списа *Пайиња нашеї Госїода Исуса Хрисїа/Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi* (1833), корпуса сећања на мистичне визије Катарине Емерих (Anne Catherine Emmerich)⁴¹. Слобода у изразу и иконографском варирању није поништила Келеров студиозни приступ представљању библијске приче. Ипак, велики број изведених скица, као и честе посете патолошком одељењу у Минхену говоре да је уметник предузео све потребне мере за што реалистичнији приказ чудесног васкрсавања. Потврда смештања сцене у простор између библијске реалности и актуелне стварности материјализована је на још једној верзији сцене Васкрсења Јаирове кћери. Најкасније до 1885. године, Келер је у својеврсној позоришној сценографији јасно приказао Христа као хипнотизера у тренутку призивања душе преминуле девојке (сл. 5). Карактеристичан и аутоматизован покрет Христових руку сугерише рецепијенту слике да оне изражавају тежњу да неживо тело подигну и призову га у живот (сл. 6).⁴²

У немачком сликарству након 1900. године сомнабулне и слободно интерпретиране библијске теме почеле су да губиле на снази. Ипак, претрајавање концепта анималног магнетизма настављено је у науци, књижевности и уметности, одржавајући тензију између званичног хришћанства и његових либералних парафраза.

СТЕВАН АЛЕКСИЋ И УПОТРЕБА ТИПСКЕ ФИГУРЕ ХРИСТА КАО ХИПНОТИЗЕРА

Стеван Алексић, *производ* минхенске уметничке сцене, више пута је након повратка из баварске престонице варирао тему Лазаревог васкрсења. Аналогија са темом васкрсења Јаирове кћери је веома јасна. Иако је суштински истоветна, Алексићева изведба се разликује по родној измени оживеле библијске личности – у складу с актуелном медијумском праксом, женски медијум замењује мушки.

Године 1903. Алексић је први пут представу насликао на северном зиду капеле породице Пауновић у Вуковару.⁴³ Чини се веома симптоматичним то што се сликар потписао на доњем десном углу композиције, чиме је истакао особеност представе и жељу да се његово име трајно упамти с приказом Христовог чуда.

40 *Ibid.*, 147–148.

41 N. Kirchberger, *Geister, Hexen, Somnambulen – Versuch über das Gesierschen in der Bild Kunst des 19. Jahrhunderts*, 44.

42 *Ibid.*, 148.

43 J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 218.

Лазарево васкрсење Алексић је насликао неколико пута и на штафелајном платну. Прва штафелајна верзија настала је по наруџбини бечејског адвоката др Владана Војновића 1914. године (сл. 7),⁴⁴ док је другој из 1923 (сл. 8, 9) претходила скица из претходне. Поред велике сличности између две верзије, приметне су извесне различитости. Неколико придодатих ликова на каснијој верзији, као и израженија формална довршеност нису пореметили стандардни иконографски образац. Христос десном руком придиже Лазара, који се из лежећег положаја подиже из гроба, и тако указује на устаљено решење у Алексићевом ликовном преставаљању Христовог чуда.

Лазареве сестре Марта и Марија приказане су поред Христових ногу, док у неверици и екстази посматрају оживљавања брата. У позадини сцене уочава се окренута фигура дечака који трчи да чудесну вест пренесе у Јерусалим над којим у даљини доминира купола храма. Последња Алексићева верзија ове теме из 1922/23. године проширена је бројем представљених ликова, који с разноликим експресивним афектацијама сведоче о драматичности чудесног догађаја.⁴⁵ Из правца Јерусалима приближава се група знатижељника, која није била представљена на првобитној штафелајној представи.

Алексић унеколико одступа од догађаја описаног у Јеванђељу по Јовану (11, 1–57). По Библији, Христ је на позив Марте и Марије дошао у Витанију, близу Јерусалима, како би оживео њиховог преминулог брата Лазара. Тада се десило следеће:

„А Исус опет се згрози у себи, и дође на гроб; а бијаше пећина, и камен лежаше на њој. Исус рече: Узмите камен. Рече му Марта, сестра онога што је умро: Господе! Већ смрди; јер су четири дана како је умро. Исус јој рече: не рекох ли ти да ако верујеш видјећеш славу Божију. Узеше дакле камен гдје лежаше мртавац; а Исус подиже очи горе: Оче! Хвала ти што си ме услишио. А ја знадох да ме свагда слушаш; него река народа овдје стоји, да верују да си ме ти послао. И ово рекавши зовну иза гласа: Лазаре! Изађи напоље. И изађе мртавац обавит платном по рукама и по ногама, и лице његово убрусом повезано. Исус им рече: раздријешите га и пустите нек иде. Онда многи од Јудејаца који бијаху дошли к Марији и видјеше шта учини Исус, вјероваше га. А неки од њих отидоше фарисејима и казаше им шта учини Исус.⁴⁶ (Јован, 38–47)

У центру обе Алексићеве слике *Васкрсење Лазара* налази се Христос који гледа у Лазара. Христове руке су усмерене према преминулом младићу, што имплицира ситуацију из већ коментарисаних сцена *Васкрсење Јаирове кћери* Алберта фон Келера. Концентрисан Христов поглед и буђење преминулог посредно указују на медијумску сеансу пред публиком. Алексићева представа Христа као хипнотизера налази се у оквирима минхенске паранаучне сцене и њеног сликовног записивања.

44 Ј. Јованов, *Сйеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 1989, 23.

45 Ј. Јованов, *Сйеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 126.

46 Коришћен је превод *Новой завети* Вука Стефановића Караџића.

Слике *Васкрсење Лазара* могу се сместити у оквиру концепта *сакралног реализма* повезаног са делом мађарског сликара Михаља Мункачија (Mihály Munkácsy),⁴⁷ као и немачких, Габријела фон Макса и Алберта фон Келера, који су у библијским догађајима видели топосе прошлости које треба верно реконструисати. Аутентичност библијског догађаја у светлу актуелне археолошке реконструкције и оријенталног историзма⁴⁸ говори о тежњи да се реконструишу аутентичност костима, расни типови, географско подручје,⁴⁹ и тако потврди теза о религиозном жанру као важном сегменту сликарства Стевана Алексића.⁵⁰ Илузија веродостојности с циљем убеђивања посматрача како присуствује стварном историјском чуду није нарушена одступањем од библијског извора – Лазар је приказан у лежећем положају, док се у Библији наводи да га је Христ оживео у тренутку док је био у стојећем ставу. Алексић на нивоу костима и гестова превасходно ствара реалистичан позоришни мизансцен на којем се одиграва библијска драма.⁵¹ Одсуство доживљаја стварног Оријента, на који је сликар чежњиво гледао, условило је да се на основу секундарних извора режира псеудоисторијска религијска представа. Прикази риђокосе девојке, вероватно Лазарове сестре Марте, и малог дечака исте боје косе представљају слободно варирање расне особености становника Палестине у Христово доба. Различите представе Јерусалима на првој и другој штафелајној Алексићевој слици, такође, потврђују релаксирано коришћење историјских извора. Сликара је цитате прошлости прерађивао у складу са својом имагинацијом, од доминантне куполе храма у Јерусалиму у првој верзији (1914), до панорамског приказа готово античког подграђа у каснијој (1923).

У маниру приказивања библијског чуда, Алексић је извео и слику *Христī сīасава айосīоле из буре* (сл. 10). По уобичајеном поступку, чудо из Христовог живота повезано је с модерним тенденцијама и актуелним научним и идејним теоријама. Сликара је експлицитније него на представама Лазаревог васкрсења насликао Христа као хипнотизера. Христове благо подигнуте и укочене руке заустављају буру и умирују уплашене и сумњом обузете апостоле. Заповедни и обавезујући гест на Келеровој припремној скици за сцену васкрсења Јаирове кћери бива код Алексића у потпуности репетиран. Христос као хипнотизер сугестивним гестом умирује уплашене следбенике, и тако недвосмислено указује на себе као укротитеља природних сила.

У складу са тезом о Христу хипнотизеру сагледава се и Алексићева монументална композиција *Усїење Богородице* из 1907. године (сл. 11). Ова сложена представа приказује смрт Богородице, или пак тренутак њеног уздицања на небо. Врхунац драме представља појављивање Христа на небесима

47 S. Katalin, "Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism'", in: *Munkácsy in the World*, Ferenc Gosztanyi (ed.), Budapest, 2005, 61–88.

48 *Ibid.*, 66–68.

49 E. M. Kaffanke, *loc. cit.*, 306–308.

50 J. Јованов, *Сїеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 126.

51 *Исїо*, 124.

који ауторитативним гестом, с испруженим рукама, уздиже Богородицу на небо. Светлосни сноп из Христових груди досеже до Богородичиног тела, и означава излив божанске харизме. Умртвљени медијум, или, боље речено, заспали, треба да се делатном и животворном енергијом пробуди. Попут сомнабулних и хипнотизерских представа андрогиног Бога на сликама Алфонса Мухе (Amen/1899),⁵² и овај Алексићев приказ потврђује јединственост културе крајем 19. века широм Европе.

Светлост која истиче из Христових груди може се тумачити као материјализовани сноп магнетне силе. Свети догађај се преображава у историзовану и костимизирану модерну медијумску сеансу. Христ као хипнотизер у пратњи анђеоског хора остварује духовни контакт с преминулом мајком у улози медијума.

Млада Богородица је насликана у складу са Максовим приказима знаменитих младих хришћанских мученица и мистичних визионарки. У његовом делу је посебно популаран био приказ Пророчице из Превроста (сл. 12) као мистичне младе жене у трансу између живота и смрти.⁵³ Алексић, попут Максових женских ликова, приказује беживотну Богородицу. Њено тело постаје објекат прорачунате чулности у којој се религиозност подређује естетици. У складу с теоријом Жила Делеза (Gilles Deleuze), естетска функција мазохистичких идеала састоји се у томе да се некадашња путеност и људска телесност претвори у наглашену хладноћу и слеђеност.⁵⁴ Хладне женске фигуре као опште место Максовог сликарства исказују преображај религиозног у естетско, и тако потврђују прелазак из официјелног хришћанства у парарелигиозну сферу. Естетизована агонија, или смрт, постаје наменски режирана инсценија и потврда срачунатог потискивања чулности. Парадоксално, „умирућа лепота се смешта у простор између сексуалности и мистике, езотерије и емпиризма, при чему је мистично често еротизирано, а насупрот томе, еротско мистифицирано“.⁵⁵

Алексић је представу *Усијење Богородице* поново извео псеудоархеолошком прерадом библијског догађаја сврстаном у оквиру библијског оријентализма (костими, унутрашњост храма, панорама Јерусалима). На тај начин је Алексићеву слику препознао и Урош Предић, који је похвално истакао извесни хиперреализам представе (просјаци и деца), у каснијој историографији одређен као историјско-реалистични жанр.⁵⁶ У сваком случају, монументално дело *Усијење Богородице* представља групну сцену изведену у међупростору између трансценденталног горњег дела слике и њеног псеудореалистичног доњег дела, где се са вером у исцелитељско дејство Богородичиног тела на-

52 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 51, 150–153.

53 J. Vojvodik, „Unheilige Visionen oder die Ästhetisierung des Religiöse“, in: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, 89.

54 *Ibid.*, 89.

55 *Ibid.*, 91.

56 J. Јованов, *Сиван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 123.

лазе просјаци и болесни. Прожимајућа сила у сваком лику понаособ не руши мир и узвишеност композиције. Представљени ликови, у складу с актуелним истраживањима социјалне психозе,⁵⁷ потврђују концепт актуелних социолошких и психоаналитичких теорија Гистава ле Бона (*Психологија гомила/ Psychologie des foules* – 1895) и Сигмунда Фројда (*Психологија масе и анализа еја/Massenpsychologie und Ich-Analyse* – 1921) о рађању масе (гомиле) у доба уобличавања колективитета.⁵⁸ Истовремено, ликови груписани око Богородичиног одра јесу могућа парафраза публике која присуствује медијумској сеанси, и која се уклапа у тадашње тенденције истраживања психологије масе да се у гомили разум губи заједно са свешћу, сви постају слични хипнотисаном, и траже хипнотизера. Уместо рефлексије, имамо распојасаност примитивних инстинката и елементарних емоција као што су страх, бес или занос. У светлу теорије Алберта де Рохаса (Albert de Rochas) истиче се резонатор који може да ухвати осцилације енергије.⁵⁹ По мишљењу немачког природњака Карла Рајхенбаха (Carl Reichenbach), струјање излази из предмета (људи) и бива препознато од стране других хиперсензибилних људи. Попут галванометра, изузетно осетљиви појединци осећају осцилације етра другог живог организма. Енергија се по Рајхенбаховом мишљењу препознаје приликом медијумских сеанси у облику светлећих пипаљки које излазе из хипнотисаног медијума (сноп из Христовог тела – *Прим. ауџ.*).

Представа *Усијење Бојородице* сублимира суштину Алексићевих вишеслојних религиозних слика у чијем се центру налази типска фигура Христа хипнотизера. Слика представља модерну прераду апокрифног догађаја, који остаје изван догматски интонираних религиозних слика сличне тематике.⁶⁰ Алексићева слика се поима на нивоу двоструке привлачности између унутрашњег и спољашњег света, између психичког и физичког устројства човека.

Процењивањем и својим уметничким сензибилитетом, Алексић успева да код посматрача изазове естетички доживљај. Слика је посредним путем, у време снажног уплива Бергсонових динамичких психолошких теорија о свести,⁶¹ настојао да испровоцира одговор посматрача који, увучен између оностраног и стварног света, постаје *нейосредни* учесник медијумске сеансе и агент *инијензијетета психолошких стања*.⁶² Низ разноликих степена елевације и наглашених форми и осећања, нарочито на слици *Усијење Бојородице*, имплицира Бергсонов став о деловању уметничког дела:

„сутерисано осећање једва кида густо ткиво психолошких чињеница које сачињавају нашу историју; час оно од њих одваја нашу пажњу а да их ми

57 P. Šošar, *loc. cit.*, 79–81.

58 G. le Bon, *Psihologija gomila*, Čačak, 2007; S. Frojd, *Psihologija mase i analiza ega*, Beograd, 2006.

59 A. Pierre, „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hypnose“, in: *Alfons Mucha*, A. Husslein-Arco, *et. al.* (eds.), Wien, 2009, 26.

60 М. Тимогијевић, *loc. cit.*; J. Јованов, *Сивеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 123.

61 H. Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Beograd, 1978.

62 N. Šuica, *Leon Koen 1859–1934*, Beograd, 2001, 74.

ипак губимо из вида; час их пак смањује, апсорбује нас и присваја нам читаву душу. Постоје, дакле, у развоју једног естетичког осећања, као у стању хипнозе, засебне фазе: оне се више подударају с разликама у стању или у врсти но са степенским варијацијама“.⁶³

Наизглед парадоксално, Алексићеве слике Христових чуда настале су на основи приказа реалног света и сликареве фантазије. Оне се разазнају као део ширег опсега слика посредно инспирисаних модерним теоријама магнетизма и медијумских сеанси, које се јасно ишчитавају на театарско-марионетским представама *Католичка вероисповесћ* (1917. – сл. 13) и *Благовесћ* са царских двери иконостаса цркве манастира Бешеново (1906). Готово кинетичко покретање ученика на слици *Католичка вероисповесћ* потврдило је тезу о деловању психозе. Под утицајем хипнотизера, гестови и аутоматизовани покрети приказаних ликова враћају *природне* телесне изразе из дубине несвесног, и тако успостављају изворни и неспутани говор тела.⁶⁴

*

Уметање појединих Алексићевих слика у свет дефинисан културом психозе, махом везаних за разнолика Христова чуда, на посредан начин се уклапа у општу климу европског *fin de siècle*.⁶⁵ У доба слабљења официјелне вере и страха од експанзије индустрије јављају су личне религиозности и популаризација мистичних феномена (окултизам, алхемија, астрологија, гностицизам). Осим тога, у атмосфери вишедеценијске секуларизације развијале су се разнолике паранаучне теорије. Анимални магнетизам и претрајавање месмеризма у различитим формама били су присутни и у уметничким круговима. Салонски сликари су својим остварењима доприносили популаризацији магнетизма у контексту превредновања и превођења официјелног и догматског хришћанства у његов ванинституционални религиозно-уметнички сурогат.

У таквом културном и уметничком миљеу формиран је ликовни опус Стевана Алексића. Као питомац минхенске Академије лепих уметности, учествовао је у мистериозном и окултном свету њених водећих сликара (Габријел фон Макс, Макс Клинер, Алберт фон Келер). Сходно наруџбинама у отаџбини (породица Пауновић, адвокат Војновић),⁶⁶ Алексић је *превео*

63 Bergson. *loc. cit.*, 13.

64 Особито је медиј фотографије стављен у службу доказа *природне јесћуалности*, која је визуелизована приликом медијумских сеанси: А. Fischer, „Varvielfältige Wunder: Gabriell von Max und die Fotografie des ‘Okkulten’“, in: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, 217–228.

65 J. Stubbs, “Between Medicine and Hermeticism. The Unconscious in *fin de siècle* France”, in: *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*, P. Mc Guinness (ed.), Exeter, 2000, 144–171.

66 Адвокат Војновић у писму упућеном Стевану Алексићу моли сликара да изведе представу васкрсења Лазара. Садржај писма указује на то да је сликар имао слободу у осмишљавању представе, осим, у величини замишљене композиције. Писмо од 21. 3. 1913. налази се у Народном музеју у Зрењанину. Вероватни разлози оваквих поруџбина су потребе наручилаца да поседују славску икону (слику). Пример је славска икона (слика) *Васкрсења Лазара.*, коју је по поруџбини породице Маринковић насликао Урош Предић. У. Предић, *Сликарево јеро, Писма Уроша Предића*, Н. Симић (ур.), Београд, 2007, 242.

омиљену тему немачких сликара,⁶⁷ васкрсење Јаирове кћери, у оквиру теме о Лазаревом васкрсењу. Алексићев покушај верне реконструкције древног наслеђа није доводио у сумњу размере натчулног. Емпиријски приказ видљивог света водио је, као и код немачких сликара, потврди истинитости спиритуалног света,⁶⁸ и коначног превредновања и посветовљења метафизичког библијског чуда. Најзад, Христова чудеса су позитивистички рашчитана и *научно* постављена у свет спиритуалног материјализма.

Истраживања и тестирања оностранога избрисала су границу између свесног и несвесног, анималног и човековог суперега. Стога се чини да је теза о повезаности Алексићеве личности и његовог избора тема у чијем се центру нашао Христос као хипнотизер сасвим оправдана. Потврду ове претпоставке можемо наћи у тези експерименталне психологије која указује на могућност хипнотисања уметника у току његовог стваралачког рада и, последично, његовог претварања у несвесни аутомат.⁶⁹ Ипак, скривен иза, наизглед, реалистичног изгледа, заумни свет Алексићевих парарелигиозних слика нисмо нужно поимали као последицу његовог унутрашњег стања.⁷⁰ Сlike су сагледане као актуелне структуре које истичу замишљене садржаје, и одражавају патос времена у европском и српском научном и културном простору.⁷¹ Оне не указују на строго историјске (библијске) догађаје, и не понављају устаљене иконографске предлошке. Изван могућег догматског понављања традиције, Алексићеве слике се кроз призму историзације хришћанских догађаја преображују у визуелне доказе актуелног научног оправдања медијумских сеанси и одбране спиритуалног света. Сликарев театарски свет је превреднован из оквира религиозног жанра, ангедотског и квазиисторијског у свет *објективне* материјализације спиритуалног. Уметникове медијумске слике су коначно одређене у склопу деловања минхенског парарелигиозног сликарства и његових одјека крајем 19. и почетком 20. века. Стваралачки трансфер садржаја и форме поставио је тезу о Христу као хипнотизеру у време и простор композитне сцене *fin de siècle* у Европи.⁷²

67 У немачком сликарству прве половине 19. века често је сликана представа васкрсења Јаирове кћери. Особито је била заступљена у религиозном сликарству немачких назацена (Фридриха Овербека из 1815), што указује на континуитет, који је крајем 19. века контекстуализован у складу с *културом њихозе*: М. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Regensburg, 2014, 248–249. Истовремено, у српском религиозном сликарству је у 19. веку пласирана представа васкрсења Лазара. Примери такве праксе су ковилски иконостас Аксентија Мародића из 1870. године и цртеж Уроша Предића из 1916. године: V. Vojnić-Hajduk, *Slikar Aksentije Marodić*, Subotica, 1992, 41; *Попис црквица Галерије Мајице српске*, М. Брмбота (ур.), Нови Сад, 2015, 198.

68 A. Fischer, *loc. cit.*, 218.

69 A. Pierre, *loc. cit.*

70 Стеван Алексић је у извесној мери конзумирао алкохол. На овај податак ми је скренула пажњу др Јасна Јованов.

71 О употреби езотерије у српској књижевности (Драгутин Илић, Исидора Секулић) крајем 19. и почетком 20. века: Н. Радуловић, *Подземни џок. Езоштерично и окулино у српској књижевности*, Службени гласник, Београд, 2009. Бранислав Петронијевић је канонску књигу *Сиријизам* посветио сликару Стевану Тодоровићу: Б. Петронијевић, *Сиријизам*, друго издање, Књижарница С. Б. Цвијановића, Београд, 1912.

72 *Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle*, G. Marshall (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

ЛИТЕРАТУРА:

- Althaus, Karin. „Die Seherin von Prevorst“, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 202–211.
- Arnauld, Pierre. „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hypnose“, in: *Alfons Mucha*, A. Husslein-Arco, et. al. (eds.), Hirmer Verlag, Belvedere, Wien, 2009, 25–30.
- Bernheimer, Charles. *Decadents Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin-de-Siècle in Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 2002.
- Bergson, Henri. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Mladost, Beograd, 1978.
- Bon le, Gustav. *Psihologija gomila*, Gradac, Čačak, 2007.
- Борозан, Игор. „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове“, *Годишњак града Београда* 58, Београд, 2011, 63–92.
- Büttner, Frank. “The Academy and Munich’s Fame as a City of Art”, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, C. Fuhrmeister, H. Kohle and V. Thielemans (eds.), München, 2009, 27–42.
- Vojvodik, Josef. „Unheilige Visionen oder die Ästhetisierung des Religiösen“, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 88–92.
- Vojnić-Hajduk, Vesna. *Slikar Aksentije Marodić*, Subotičke novine, Subotica, 1992.
- Walter, Christine. „Es Geht doch Nichts über die kristlichen geübten Augen des Malerei“, *Gabriel von Max und das spiritistische Bild*, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 212–215.
- Danos, Antonis. “Idealist ‘grand visions’ from Nikolaos Gyzis to Konstantin Parthenis: The Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism”, in: *The Symbolist Roots of Modern Art*, M. Facos and T. J. Mednick (eds.), Farnham, 2015, 11–22.
- Eliade, Mircea. *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.
- Iten, Serž. *Istorija alhemije, od pradavnih učenja do okultne filozofije*, Marso, Beograd, 2013.
- Јованов, Јасна. *Стеван Алексић 1876–1923*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1989.
- Јованов, Јасна. *Стеван Алексић 1876–1923*, Спомен збирка Павла Бељанског, Матица српска, Нови Сад, 2008.
- Јованов, Јасна. „Минхенски симболизам у сликарству Стевана Алексића“, у: *Симболизам у свом и нашем времену*, Универзитет у Београду – Филолошки факултет у Београду, Друштво за културну сарадњу Француска–Србија, ур. Ј. Новаковић, Београд, 2016, 511–522.
- Katalin, Sinkó. „Munkácsy’s Religious Painting and the ‘Sacred Realism’“, in: *Munkácsy in the World* Gosztonyi Ferenc (ed.), Hungarian National Gallery, Budapest, 2005, 61–88.

- Kaffanke, Eva M. „Kunst, Religion und Politik. Tendenzen Religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, (ed.) H. Kohle, Prestel Verlag, München, 2008, 301–311.
- Kirchberger, Nico. „Geister, Hexen, Somnambule – Versuch über das Gesierschen in der Bild kunst des 19. Jahrhunderts“, in: *Edvard Munch und das Unheimliche*, Ch. Leopold (ed.), Brandstätter Verlag, Leopold Museum – Wien, Wien, 2009, 40–47.
- Kirchenberger, Nico. „Wer wüsste nicht, wer Albert Keller in München ist... Albert von Keller im Münchener Künstlermilieu“, in: *Albert von Keller: Salons, Seancen, Secession*, Gian Casper Bott, Kunsthaus Zürich, Hirmer Verlag, München, 2009, 189–200.
- Kirchberger, Nico. *Schau (spiel) des Okkulten: Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München, 2016.
- Castellan, Yvonne. *Parapsihologija*, Novo delo, Beograd, 1986.
- Le Bon, Gistav. *Psihologija gomila*, Gradac, Čačak, 2007.
- Marshall, Gail. *Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle* (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Micale, Mark S. *Approaching Hysteria. Disease and its Interpretations*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Николајевић, Божидар. С., *Из минулих дана. Сећања и документи*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986.
- Nordau, Simon M. *Degeneration*, New York, 1895 (reprint, 2014 – Martino Fine Books).
- Петронијевић, Бранислав. *Спиритизам*, друго издање, Издање књижарнице С. Б. Цвијановића, Београд, 1912.
- Брмбота, Мирјана (ур.). *Попис црњежа Галерије Машице српске*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2015.
- Предић, Урош. *Сликарево ђеро, Писма Уроша Предића*, (ур.) Н. Симић, Библиотека града Београда, Београд, 2007.
- Радуловић, Немања. *Поземни њок. Езоџерично и окулџно у српској књижевности*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Секулић, Јован. *Минхенска школа и српско сликарство*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2002.
- Stubbs, Jeremy. “Between Medicine and Hermeticism, The ‘Unconscious’ in *Fin-de-Siècle France*”, in: *Symbolism, Decadence and the Fin-de-Siècle*, P. McGuinness (ed.), University of Exeter Press, Exeter, 2000, 144–171.
- Тимотијевић, Мирослав. „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења* 34, Београд, 2002, 361–388.
- Thimann, Michael. *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Verlag Schenll und Steiner, Regensburg, 2014.
- Fischer, Andreas. „Vervielfältige Wunder: Gabriel von Max und die Fotografie des ‘Okkulten’“, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 218–227.

- Frojd, Sigmund. *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt and S. Reynolds (eds.), Prestel Verlag, München, 2000, 17–28.
- Hofstätter, Hans, H. „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus“, in: *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt and S. Reynolds (eds.), Prestel Verlag, München, 2000, 131–154.
- Šuica, Nikola. *Leon Koen 1859–1934*, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, Beograd, 2001.

JESUS CHRIST AS A HYPNOTIST AND PARA-RELIGIOUS REPRESENTATIONS
IN THE OPUS OF STEVAN ALEKSIĆ

SUMMARY

During the last decades of the 19th century, the Munich painting scene was dominated by topics about biblical miracles, which, like the resurrection of Jairus' daughter, were close to the contemporary spiritualistic and mesmerist theories. The visual representations of the deceased whom Christ revives by a stiff gesture of his hand, testify in favour of the thesis about the Son of God as a hypnotist. The image of Christ in the posture of a hypnotist, with stiff hands suggesting the act of reviving a deceased, reminds one of various psychic medium séances. The creative transfer of content and form posited the thesis about Christ as a hypnotist in the time and space of the composite scene of the *fin de siècle* in Europe.

The artistic opus of Stevan Aleksić was formed in that cultural and artistic milieu. As a student of the Munich Academy of Fine Arts, he participated in the mysterious and occult world of its leading painters (Gabriel von Max, Max Klinger, Albert von Keller). Stevan Aleksić's formation as a painter unfolded in a slightly somnambulant atmosphere in Munich that permeated certain scientific, para-scientific and fashionable circles of Europe. The themes of the Raising of Lazarus, the Assumption of the Mother of God and Christ Saving the Apostles from Shipwreck, greatly determined Aleksić's religious opus at the start of the 20th century. His paintings on the topic of raising the dead and saving those in peril go as far as bordering on blasphemous interpretations of holy events which, under the veil of an authentic representation of biblical narratives, are placed in the domain of para-religious painting. They were in accord with the contemporary trends in painting and represent a series of cryptographic visual representations, interpreted in the light of Mesmer's theory on animal magnetism as the consequence of an extra-historic natural force.

Key words: Stevan Aleksić, Resurrection of Lazarus, mesmerism, Franz Mesmer, Jesus Christ



Сл. 1 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Хипноза Шрек-Ноцинга*, до 1885, уље на платну, 38 × 45, cm, Kunsthau Zürich (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016), 137.

Fig. 1 Albert von Keller, *Hypnosis of Schrenck-Notzing*, by 1885, oil on canvas, 38 × 45 cm, Kunsthau Zürich (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin – München, 2016), 137.

Сл. 2 Макс Клингер (Max Klinger) *Васкрсење Јаирове кћери*, 1877, лавирано перо на папиру, 385 × 264 cm, Staatliche Museen zu Berlin (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016), 115.

Fig. 2 Max Klinger, *Raising of Jairus' Daughter*, 1877, feder laviert on paper, 385 × 264 cm, Staatliche Museen zu Berlin (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016), 115.



Сл. 3 Габријел фон Макс (Gabriel von Max), *Христос васкрсава Јаирову кћер*, 1878, уље на платну, 123 × 180,4 cm, The Montreal Museum of Fine Arts (Gabriel von Max: *Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2010), 177.

Fig. 3 Gabriel von Max, *Christ Raises Jairus' Daughter*, 1878, oil on canvas, 123 × 180,4 cm, The Montreal Museum of Fine Arts (Gabriel von Max, *Malerstar – Darwinist – Spiritist*, K. Althaus, H. Friedel (eds), Hirmer Verlag, München, 2010), 177.



Сл. 4 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Христѝос васкрсава Јаирову ќћер*, 1886, уље на платну, 213 × 353,5 cm, Bayerische Staatsgemalde-sammlungen, Neue Pinakothek, Мюнchen (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 50.

Fig. 4 Albert von Keller, *Christ Raises Jairus' Daughter*, 1886, oil on canvas, 213 × 353,5 cm, Bayerische Staatsgemalde-sammlungen, Neue Pinakothek, Мюнchen (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin – München, 2016), 50.



Сл. 5 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Христѝос васкрсава Јаирову ќћер*, до 1885, уље на платну, 35 × 49 cm, Kunsthaus Zürich (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 148.

Fig. 5 Albert von Keller, *Christ Raises Jairus' Daughter*, by 1885, oil on canvas, 35 × 49 cm, Kunsthaus Zürich (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 148.



Сл. 6 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Христѝос васкрсава Јаирову кћер*, детаљ, до 1885, уље на платну, 35 × 49 cm, Kunsthau Zurich (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 149.

Fig. 6 Albert von Keller, *Christ Raises Jairus' Daughter*, detail, by 1885, oil on canvas, 35 × 49 cm, Kunsthau Zurich (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 149.



Сл. 7 Стеван Алексић, *Васкрсење Лазара*, 1914, уље на платну, 165 × 105 cm, инв. бр. 1461, Народни музеј, Београд

Fig. 7 Stevan Aleksić, *The Raising of Lazarus*, 1914, oil on canvas, 165 × 105 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 1461



Сл. 8 Стеван Алексић, *Васкрсење Лазара*, 1922, уље на платну, скица, 49 × 35 cm, инв. бр. 188, Народни музеј, Београд

Fig. 8 Stevan Aleksić, *The Raising of Lazarus*, 1922, oil on canvas, sketch, 49 × 35 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 188

Сл. 9 Стеван Алексић, *Васкрсење Лазара*, уље на платну, 1923, уље на платну, 98 × 68 cm, инв. бр. 230, Народни музеј, Београд

Fig. 9 Stevan Aleksić, *The Raising of Lazarus*, 1923, oil on canvas, 98 × 68 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 230

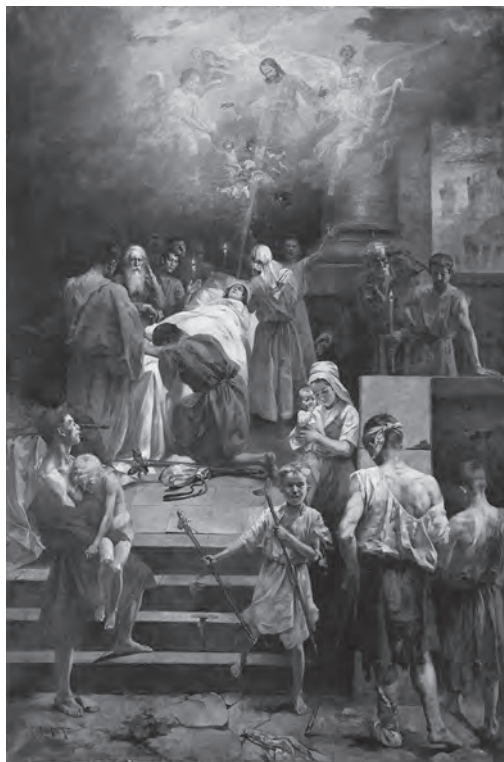


Сл. 10 Стеван Алексић, *Христос спасава апостоле из буре*, око 1908, уље на платну, скица, 18 × 22 cm, инв. бр. 1439, Галерија Матице српске, Нови Сад

Fig. 10 Stevan Aleksić, *Christ Saving the Apostles in the Storm*, around 1908, oil on canvas, sketch, 18 × 22 cm, Gallery of the Serbian Cultural and Publishing Society, Novi Sad, Inv. No. 1439

Сл. 11 Стеван Алексић, *Усијење Бојородице*, 1907, уље на платну, 130 × 190 cm, инв. бр. 2413, Галерија Матице српске, Нови Сад

Fig. 11 Stevan Aleksić, *The Assumption of the Mother of God*, 1907, oil on canvas, 130 × 190 cm, Gallery of the Serbian Cultural and Publishing Society, Novi Sad, Inv. No. 2413



Сл. 12 Габријел фон Макс (Gabriel von Max), *Пророчица из Преворста*, 1892, уље на платну, 99 × 132 cm, National galerie, Prag (N. Kirchberger, *Schau (spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 47.

Fig. 12 Gabriel von Max, *The Seeress of Prevorst*, 1892, oil on canvas, 99 × 132 cm, Nationalgalerie, Prag (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin –München, 2016), 47.



Сл. 13 Стеван Алексић, *Католичка вероисповест*, 1917, уље на платну, 31,7 × 23,5 cm, инв. бр. 1923, Народни музеј, Београд

Fig. 13 Stevan Aleksić, *Catholic Religion*, 1917, oil on canvas, 31,7 × 23.5 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 1923

Исидора С. САВИЋ

Музеј града Београда

СИМБОЛИСТИЧКА ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КОНЦЕПТА ПРОЛЕЋА: СЛИКА *ДАХ ДУБРОВАЧКОГ ПРОЛЕЋА* МАРКА МУРАТА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: У опсежном ликовном опусу сликара Марка Мурата значајно место заузима слика *Дах дубровачког пролећа* из Народног музеја у Београду, која је настала 1903. године. Као једно од дела које је уметник у континуитету излагао на домаћим и иностраним уметничким изложбама, алегоријска представа пролећа нашла се у фокусу оновремене ликовне критике. Оцењена, са једне стране, као „технички најсавршенија, а по утиску најснажнија“, Муратова слика, а уједно критикована по „укочености“ представљених фигура са друге, у опречним валоризаторским оценама, била је тумачена понајпре из формалистичког ракурса. По свом изразитом колористичком потенцијалу, у историографским прегледима, смештена је у Муратову пленеристичку фазу, која је обележила уметничко стваралаштво до почетка Првог светског рата. На основу садржаја ове симболима уобличене композиције, слика ће бити постављена у референтни оквир интернационалног симболизма, чији је ехо у великој мери обележио уметников опус. На концептуалном плану, посебно ће бити анализирана визуелизација пролећа у делу водећих уметника симболистичког израза, који су Мурату, за време студијског боравка у Минхену (1887–1893) могли бити познати. Осим симболистичке контемплације природе, евокације изгубљеног златног доба и тумачења пролећа у духу буђења природе, посебно ће бити третирано концептуално јединство жене и природе, као и флорални идентитет жене у симболизму. Такође, с обзиром на локални карактер којим одише, слика *Дах дубровачког пролећа* биће сагледана у духу Муратове идеализације родног краја, у *Аутиобиографији* носталгично дефинисаног као „слика Раја“ на земљи, што је аналогно његовој идиличној и сетној визуелизацији пролећа.

Кључне речи: Марко Мурат, симболизам, Минхен, пролеће, жена као природа, Дубровник, обнова златног доба, слика раја



СЛИКА ДАХ ДУБРОВАЧКОГ ПРОЛЕЋА У СВЕТЛУ ЛИКОВНЕ КРИТИКЕ У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА 20. ВЕКА

Слика *Дах дубровачкој љролећа*¹ Марка Мурата (сл. 1), настала 1903. године, представља, поред монументалне композиције *Долазак цара Душана у Дубровник* из 1900. године,² једно од најзапаженијих уметникових остварења у домаћој ликовној критици с почетка 20. века. Као дело које је готово у континуитету излагано на домаћим и интернационалним уметничким изложбама (Београд: 1904, Софија: 1906, Загреб: 1908, Сомбор: 1910, Рим: 1911, Београд: 1922),³ слика *Дах дубровачкој љролећа* побуђивала је претежно позитивну рецепцију међу критичарима.

Сагледавана превасходно из стилско-морфолошког ракурса, довођена је у везу са Муратовом пленеристичком фазом, у историографским прегледима смештеном у период до почетка Првог светског рата, у којој је доминирала уметникова преокупација проблемом светлосних ефеката на платну.⁴ Са друге стране, слика је била проблематизована и из тематско-садржинског аспекта, који је подразумевао читавање уметникове *лирске љприроде* у носталгичан однос овог *Приморца* према родној грудии.

Најпоетичнији опис слике потекао је, међутим, из пера Надежде Петровић, која се, поводом Муратове изложбе у Београду, 1904. године, изразила у похвалним тоновима:

„*Пролеће*: цветна обала Далматинско-дубровачког приморја, обасјана јутрењим сунцем, из воде се издижу рушевине запушеног старог града Дубровачког, где музе пролећа буде природу из зимског сна, грациозно прелазе цветну пољану жуте капанике, журећи даље, да и друге обрадују пролећним зраком и цветом, весеље са сетом здружено. Слика како је схваћена и изведена, онај леппи и пријатни сунчани зрак, јутрења свежина, чисте боје и тонови, детаљисање – производ је озбиљне студије и разумевања.“⁵

Надеждино дефинисање Марка Мурата као песника сликара, кога „приморје начини сањалицом, а потом песником и сликаром“⁶ потврђено је и у

1 Слика се чува у Народном музеју у Београду, у Збирци југословенског сликарства XX века, под инв. бр. 470. Изведена је у техници уља на платну, димензија 122 x 211,5 cm. Слика је потписана ћирилицом у доњем левом углу: *ММуратај. Уступком Министарства просвете, које је дело откупило од аутора 1927. године, слика је постала део колекције Народног музеја у Београду. Слика данас позната најпре као Дах дубровачкој љролећа наводи се упоредо и под следећим називима: Дах дубровачкој љремалећа, Дубровачко љролеће, Пролеће и Кајиника.*

2 И. Борозан, „Уобличавање и рецепција слике *Долазак цара Душана у Дубровник* Марка Мурата у светлости концепта естетског историзма“, *Зборник Народној музеја 22/2* (Београд), 2016, 269–289.

3 Љ. Миљковић, „Дела Марка Мурата у Збирци југословенског сликарства XX века“, у: *Марко Мурај. Из ризнице Народној музеја. У часић 150 година од рођења*, Народни музеј, Београд, 34.

4 Л. Трифуновић, *Српско сликарство: 1900–1950*, Београд, 2014, 31.

5 Н. Петровић, *Ликовне крићике*, прир. Б. Кукић, Чачак, 2015, 10.

6 Љ. Миљковић, *нав. дело*, 11.

осврту Богдана Поповића поводом Прве југословенске изложбе 1904. године, који је у Муратовом сликарском изразу препознао „нежност осећања“, јер

„његове слике представљају увек какав тих и усамљен песнички предео – цвећем покривену морску обалу, с мирним морем у позадини, по коме, као у бајкама, плове усамљена острва (...). У његовим сликама увек се, сасвим с краја слике, тихо крећу по једна или две фигуре, као да хоће још јаче да истакну самоћу и меланхоличну тишину предела.“⁷

У *Даху дубровачкој пролећа* Поповић је посебно истакао „тачност ваздушне перспективе и леп ефекат од оне дуге пруге жуте капинике“⁸, смештајући у фокус својих запажања градивне и светлосне ефекте слике. Сличне вредносне судове изнело је 1904. године и неколико критичара који су одлучили да остану у анонимности, те тако аутор потписан иницијалом „С“ посебно наглашава „штимунг *Пролећа* у жутој и плавој боји“, где

„истичу се две слике женске, које усхићене лепотом природе што се обнавља прелазе брзо кроз ту дивну природу, као што пролази пролеће. Та слика врло лепа и богата открива у уметнику таленат и колорит у коме је он сада у српском сликарству ненадмашан“.⁹

Таквој процени придружио се и Славко Св. Милетић, који је слику прогласио за „технички најсавршенију, а по утиску најсилнију“, која „представља (...) за сада последњу тачку, до које је Мурат својом уметношћу стигао“, те је додао да је „ово пролеће не само Муратове уметничке славе, него да (...) означава пролеће српске сликарске уметности у опће“.¹⁰ „Богатство боја, раскош тонова и илузија просуте медитеранске светлости“¹¹ посебно су били истицани на Првој југословенској изложби, а слични утисци о Муратовим сликама, нарочито о *Даху дубровачкој пролећа*, који, по мишљењу Бранка Поповића, заједно са сликом *Дафнис и Хлоје*,¹² „најпотпуније изражава Муратову лирску природу“, били су у жижи интересовања критичара и поводом Друге југословенске изложбе.

На не тако афирмативну критику слика је наишла, међутим, током потоњих Југословенских смотре, вероватно услед презасићености излагањем истог платна у континуитету и преокрета доминантних уметничких струјања на југословенској уметничкој сцени. Наиме, Муратов до тада хваљени дивизионистички потез и пленеристички колорит доспели су у други план, док је третман фигура постављен у фокус критичке мисли. Тако је Бранко Поповић утврдио недостатак телесности фигура, тврдећи да „на његовим људима нема још никад довољно ни меса, ни костију“, те да „у таквим људи-

7 Цитирано према: Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе: 1904–1927*, Београд, 1983, 177.

8 *Истио*.

9 Цитирано према: *Изложбе у Београду 1880–1904*, прир. М. Коларић, Београд, 1985, 143.

10 *Истио*, 154.

11 *Истио*, 44.

12 Данас изгубљена, слика је настала 1903. године.

ма, наравно, ни душе не могу бити одвећ ни јаке ни изразите“, што је, у његовој визури, потврђено и Муратовим несигурним цртежом људске фигуре.¹³ На критику сликаревих цртачких способности надовезао се 1911. године и Димитрије Митриновић, који је отишао корак даље у свом пејоративном ставу према Муратовом обликовању женског тела, доводећи у питање уметников осећај за лепо.

„Цртеж ових двају фигура у Капиници није само слаб, него директно ружан, неким страшним појединостима нарочито. (...) Г. Мурат не осећа форму и пластику људског тијела; његова еротика и у *Кайиници* и *Дафнис и Хлое* тако је спиритуална да није сексуална. (...) Он нема осећање форме, бестраствен је за људску пут (...). Али, како је могао насликати она ружна уста и онај глупи осмех фигура у *Кайиници*?“¹⁴

О укочености и намештености фигура полемисе Бранко Поповић, који поводом Пете југословенске изложбе, 1922. године, наново износи коментар о слици:

„док је хармонија боја на овој слици изванредна, и ако су боје одвећ високо одмерене и стога бледе, дотле нам цео приказ који видимо пред собом изгледа укочен и намештен.“¹⁵

Те исте године Момчило Селесковић закључује да Мурат „тражи само садржајну лирику“,¹⁶ која очигледно не задовољава критеријуме критичара у трећој деценији 20. века. До тада високохваљене лирска осећајност, поетска мекота, лирска природа, „слављење сунчеве светлости“, у референтним оквирима тада превазиђене пленеристичке поетике, наишли су на строгу осуду, те се Мурат, као „одвише литераран“,¹⁷ како га оцењује Антун Густав Матош 1908. године, „осуђује“ за анахронизам.

ГЕРМАНСКИ СИМБОЛИЗАМ КАО ИЗВОР НАДАХНУЋА МАРКА МУРАТА

Како би се слика *Дах дубровачкој њролећа* могла сагледати на ширем идејно-морфолошком плану, те утврдити порекло њене прокламоване лиричности, укочености и „ружноће“, неопходно је сместити је у шири, европски контекст доминантних струјања с краја 19. и почетка 20. века. То је, наиме, време када се у књижевности и ликовним уметностима формира симболизам, дефинисан не као ригидни систем јасно нормираних *изама*, већ као спој дивергентних стилских и концептуалних исказа,¹⁸ који своју ин-

13 Љ. Миљковић, *нав. дело*, 35.

14 *Истио*.

15 *Истио*, 36.

16 Д. Тошић, *нав. дело*, 227.

17 *Истио*, 87.

18 К. Амброзић, „Симболизам у ликовним уметностима и њихов одјек у Србији“, у: *Српски симболизам: ишиолошка ироучавања*, ур. П. Палавистра, Београд, 1985, 655.

спирацију проналази у свету идеја, маште и трансценденције. Одбацујући реално и опипљиво, симболисти су, у културној клими *fin de siècle*, прожетој „егзистенцијалном агонијом“,¹⁹ били надахнути темама попут сна, смрти, мита, (псеудо)религије, чежње и мистично-еротске екстазе.²⁰ Своје узоре пронајили су у интелектуалном миљеу „прекретнице века“,²¹ обележеном Шопенхауеровим (Artur Schopenhauer) волунтаристичким песимизмом,²² Ничеовом (Friedrich Nietzsche) филозофијом базираном на дуалном концепту аполонско-диониског принципа²³ и Фројдовом (Sigmund Freud) утемељењу психоанализе.²⁴ У ери масовне индустријализације, алијенације и nelaгодности проузроковане надолазећом модерности друштва,²⁵ симболисти су тежили декадентном укусу, са једне стране, а са друге, ескапистички су посезали за обновом изгубљеног златног доба. Управо у тој другој, „идеалистичкој“ струји симболизма,²⁶ могуће је тражити корене структуралног и концептуалног обликовања Муратове слике *Дах дубровачкој пролећа*.

Сликарев сусрет с европским токовима симболизма сеже, наине, у девету деценију 19. века, када је Мурат, заједно са вајарем Ђорђеом Јовановићем и сликарима Целестином Медовићем, Клементом Црнчићем, Емилом Рендићем и Рихардом Јакопичем своје ликовно формирање започео на угледној минхенској Академији ликовних уметности (Münchener Akademie der bildenden Künste).²⁷ Уписан 1887. године као полазник натуркласе (Naturklasse),²⁸ учећи код професора Лиденшмита (Wilhelm von Lindenschmidt), Зајца (Otto Seitz), Хертериха (Ludwig von Herterich) и Раупа (Karl Raupp), Мурат је седам година провео у престоници Баварске.

За време Муратовог школовања минхенска Академија преузела је примат у односу на бечку и утемељила се као једна од најпрестижнијих образовних институција у Европи.²⁹ Захваљујући свом „лежерном“ курикулуму, који је почивао на либералним наставним методама,³⁰ Академија је у последњим

19 F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford, 2000, 5.

20 H. H. Hofstätter, "Symbolism in Germany and Europe", in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, eds. I. Ehrhardt and S. Reynolds. Munich, London, New York, 2000, 19.

21 M. Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley, 2009.

22 A. Schopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, tom 1, prev. B. Zec, Beograd, 1984.

23 F. Niče, *Рођење трагедије*, prev. V. Stojić, Beograd, 1983.

24 S. Frojd, *Увод у психоанализу*, prev. M. Simić, Beograd, 2013.

25 Ж. Дига, *Културни животи у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, прев Т. Портман, Београд, 2007, 153–154.

26 Условно подели на идеалистички и декадентно настројене уметнике симболизма, екстревертне и интровертне оптимисте/песимисте видету у: M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York and London, 2011, 339.

27 Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд, 2002, 103–104.

28 Извор: http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1887/matrikel-00466

29 Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, прир. С. Б. Николајевић, Београд, 1986, 127.

30 N. Gerhart, „Vorwort des Rektors... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, in: *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, eds. N. Gerhart, W. Grasskamp and F. Matzner, München, 2008, 14.

деценијама 19. столећа постала омиљена мета младих питомаца из Америке и Европе. Престиж Академије био је у непосредној вези са свеукупним културним процватом Минхена, самопрокламованог града уметности (Kunststadt)³¹, који је, поред угледних образовних установа, младим уметницима пружао богату уметничку сцену, где су врата атељеа реномираних сликара била отворена за јавност, а савремени ликовни трендови били праћени на великим међународним смотрама. Минхен, као „Гевтонска Фиренца“,³² захваљујући својој разноврсној уметничкој понуди, гајио је изразито космополитску атмосферу, те је у освит 20. века био извориште разноликих модерних струјања, попут југендстила (Jugendstil) и симболизма.³³

У време Муратовог боравка у баварској престоници саму окосницу уметничке сцене чинили су славни сликари Ханс фон Маре (Hans von Marées), Франц фон Штук (Franz von Stuck) и Арнолд Беклин (Arnold Böcklin), који су својим делима изнедрили појаву симболистичке поетике у германском културном кругу.

Захваљујући културном трансферу симболистичких поука, повратком свршених студената академије у домовину, инострани сликари омогућили су пренос и дисеминацију ових стилских и идејних концепата широм Европе. По истом механизму, Марко Мурат, као један од минхенских питомаца, искуство европског симболизма *пренео* је на југословенску уметничку сцену³⁴ и утицао на њено обликовање у смеру савремених ликовних тенденција у Европи.³⁵

КОНЦЕПТ ПРОЛЕЋА У КУЛТУРИ ГЕРМАНСКОГ СИМБОЛИЗМА

У циљу утврђивања Муратовог избора теме, сублимиране у представи пролећа, упутно је осврнути се на појаву и учесталост овог мотива у оквирима европског симболизма.

Пролеће, као годишње доба које подразумева буђење природе, бујање вегетације и зачетак периодичног циклуса рађања и плодности било је честа тема у симболистичкој поетици. Поистовећивање пролећа са свеукупним процесом обнављања природе, ницањем флоре и општим процватом након зимске хибернације, у симболистичким сликовним представама најчешће је

31 C. Furchmeister et V. Thielemans, "Introduction", in: *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. C. Fuhrmeister, H. Kohle et V. Thielemans, Munich, 2009, 7.

32 U. Frohne, "A kind of Teutonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich", in: *Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. C. Fuhrmeister, H. Kohle et V. Thielemans, Munich, 2009, 75.

33 J. Jovanov, „Minhen kao izvoriste simbolizma u srpskom slikarstvu“, *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 2011, 168–171.

34 О беклиновским темама у опусу Марка Мурата пишу његови савременици, Божидар С. Николајевић и Надежда Петровић. Видети: *Изложбе у Београду 1880–1904*, прир. М. Коларић, Београд, 1985, 151; Н. Петровић, *Ликовне кријивике*, прир. Б. Кукић, Чачак, 2015, 6.

35 С. Живковић, „Неки видови сецесије у српском сликарству“, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 8, 1972, 349–358.

подразумевао идиличну слику ванвременог пејзажа.³⁶ У сунцем окупаним пејзажима, прожетим изразитим лиризмом, тежило се обнови нарушене хармоније између човека и природе.³⁷ Жал за изгубљеном споном са природним светом рефлектовао се кроз призоре идеализованих пејзажа, у којима бораве божанска бића паганског света. Тим призорима испуњена су Беклинова платна која сублимирају синергију природе и човека, спој митског и архетипског, аполонског и диониског принципа, где се примордијалност бића попут кентаура и фауна поистовећује са исконским, вибрантном, анималном страном човека и неукаљаним светом природе.³⁸ Поред паганских бића, као симбола архајске снаге и неспутане сексуалности, која фигурирају и на Штуковим сликама, концепт пролећа и буђења природе је у симболистичкој визури био понајвише поистовећиван са женском фигуром. О томе сведоче бројне Штукове визуелизације *Пролећа*, на којима полунаге женске фигуре слободно корачају зеленим пределима и својим плесом или поигравањем на клацкалицы (*Клацкалица*, 1898) стапају се с природним окружењем.

Женска разиграност и смела обнаженост којима су прожети ови ликовни прикази упућују на регенеративни потенцијал природе, култ младости и плодности, који бујају у пролеће.³⁹ Циклично обнављање природе стога је било у директној вези са визуелизацијом богиње Флоре, персонификације пролећа, чије присуство на Беклиновој славној слици *Флора буди цвеће* из 1876. године најављује ницање биљног света. „Божански сликар природе“, како га је поетично назвала Надежда Петровић, тражећи у природи инспирацију,⁴⁰ својим платнима са варијацијама теме богиње пролећа, оживљавао је идеализован, аркадијски простор вечитог пролећа, обиља и чежње.

Поред апропријације хероина из митолошког наратива, сликовне визуелизације пролећа у духу симболизма обилувале су представама „реалних“ жена, модела, преточених у персонификоване веснице пролећа. На том концепту заснива се Фогелерова (Heinrich Vogeler) стилизована фигурација супруге Марте Шредер (Martha Schröder). Представљана у буколиком окружењу испуњеном разноликим биљним врстама и процвалим грмљем, уметникова муза сетно је загледана у даљину. У том споју женског принципа и природе, уметник је дочарао лиричност пејзажа и атмосферу „аркадијске љупкости“, а уједно је у сферу пикторалног преточио дејство пролећа, које је на уметника инспиративно деловало. Пишући о омамљености овим годишњим добом и описујући његов „благ“, али „заводљив“ долазак у Ди-

36 R. Rapetti, *Symbolism*, Italy, 2006, 226.

37 *Ibid.*

38 H. H. Brummer, „The Böcklin Case Revisited“, in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Munich, London and New York, 2000, 34.

39 A. Malinverni, „L'amore sorgente della vita“, in: *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano, 2016, 57.

40 Н. Петровић, 6.

селдорф, Фогелер је био „приморан“ да напусти салу „прашњава“ академије и препусти се природи и чарима пролећа.⁴¹

Оживљавање природе у пролеће поистовећује се и са буђењем свести о сексуалности, те ове представе, натопљене телесношћу и сензуалношћу, сведоче о поистовећивању жене са природом („жена као природа“), што у ликовном језику кореспондира процесу „феминизације природе.“⁴² Трагове тог процеса могуће је уочити и на славној слици Лудвига фон Хофмана (Ludwig von Hofmann), *Пролећна олуја* из 1895. године.

На пикторалном приказу долазак пролећа наговештен је групом младих, нагих и полунагих фигура, смештених у морски пејзаж, који у пратњи поветарца који им вијори косу и хаљине, најављују почетак новог цикличног кружења природе (сл. 2). Хофманова визуализација теме пролећа, која сажима култ младости, спој акта и природе, мушког и женског тела у покрету, вешто оживљава жал и аркадијску чежњу за рајем, за кога је друштво с краја 19. века веровало да је изгубљен.⁴³ У својим идиличним, аркадијским представама, на којима се јављају, како је приметио Штефан Георг (Stefan Georg), фигуре „без времена и простора“, Хофман је славио култ природе, спознају човека као интегралног дела природног мозаика, те је пропагирао идеју обнове златног доба у германском културном кругу. Слични идеали, у духу „идеалистичке“ струје симболизма, надахњивали су Марка Мурата, који је своју „флоралну фантазију“ сместио у идилично поднебље Дубровника.

СЛИКА ДАХ ДУБРОВАЧКОГ ПРОЛЕЋА У ДУХУ ИДЕАЛИСТИЧКОГ СИМБОЛИЗМА: ОД ОБНОВЕ ЗЛАТНОГ ДОБА, ДО ОЖИВЉАВАЊА СЛИКЕ РАЈА НА ЗЕМЉИ

Након што је установљено идејно и морфолошко порекло Муратове слике и утврђено значење концепта пролећа у оквирима интернационалног симболизма, нужно је осврнути се на локални карактер којим она одише.

У аутобиографском спису *Из мој живојиа*, у својим „мислима и сјећањима“, чије је бележење започето 1933. године, Мурат се с носталгијом присећа свог родног краја, Луке шипанске, у непосредној близини Дубровника. Пишући о историјату, архитектонским здањима, знаменитим личностима и догодовштинама из личне повести, на страницама рукописа оживљавају славна прошлост дубровачка и бројне уметникове успомене на безбрижне дане проведене на Шипану, *in questa deliciosa isola*.⁴⁴

„Како сам растао, јачали су осјећаји које су дивна природа и многи споменици лијепе прошлости правили на малу душу“,

41 V. Losse, "I Saw the sleeping Pan Incarnate: Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism", in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Munich, London and New York, 2000, 113.

42 M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York and London, 2011, 131.

43 S. Reynolds, "The Longing for Arcadia", in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Munich, London and New York, 2000, 63.

44 М. Мурат, *Из мој живојиа*, прир. А. Мамић-Петровић и П. Петровић, Београд, 2007, 17.

записао је Мурат, додајући да „поље Шипанско“ представља „Земалски рај“, описујући благодети локалног растиња које га краси:

„Шума маслинка избодена чемпресима, борима. Виногради. Брежуљци застрти шареним ћилимом приморског шибља стреме пут пучине, у њу се сурвавају преко стрмих бига у црвенилу и сивоћи оронулих стијена страхова према отвореном мору, а благоћа чар љепоте и мира према нашем крају.“⁴⁵

У даљем тексту о Дубровнику пише као о „најсветлијој звјезди на небу Југа Славинскога“, а о родном Шипану као „најљепшем дубровачког острву, *dulcissima Tauris*“.⁴⁶ Поред хвалоспева упућених месту свог порекла, у тексту фигурира и појам *дах*, чији корен Мурат препознаје у појму „надахнуће“.⁴⁷ Према његовом мишљењу, дубровачко пролеће представља извор инспирације, јер

„занос, надахнуће долазе из свијета духа, од вјечне свјетлости, од Бога. Без заноса и надахнућа не може се замислити никакво дијело које човјека уздиже над просјечношћу. Без овог опијума нема стварања.“⁴⁸

Истичући на више места своју контемплативну ћуд,⁴⁹ Мурат је за живота тежио повратку у родни крај, који је у њему будио креативни потенцијал. Као место вечитог пролећа, Дубровник и његова околина представљали су за уметника изгубљени Рај у којем сунце увек сија, а природа буја. Попут визије „савршене среће из прошлости“, доживљај Раја, који сублимира „осећај неповратног губитка“, а уједно и очекивање „поновног стицања“, те припада прошлости, али и будућности, дубровачко залеће је за Марка Мурата представљало потрагу за изгубљеним простором „вечног блаженства“.⁵⁰ Визуелним преношењем концепта раја, Мурат је своју визију *paradiso terrestre* пронашао на обалама Јадранског мора. Сањајући отворених очију, уметник је контемптирао над пенушавим морем Јадрана и сунцем окупаним плажама, призивајући у сећање град који је први пут напустио са осам година. Физичка удаљеност од завичаја рефлектовала се кроз психолошки процес идеализације родног краја, поиманог попут својеврсне метафоре сна и места изгубљене среће.⁵¹ У тако насталом миту о идеалном граду на источној обали Јадрана, дефинисаном уједно као реални и поетски простор, место су-

45 *Исџо*.

46 *Исџо*, 18–19.

47 *Исџо*, 56.

48 *Исџо*, 53.

49 *Исџо*, 23, 57.

50 Цитирано према: Б. Вранешевић, *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века* (докторска дисертација), Београд, 2014, 8, 11, 20.

51 I. Borozan, “Revitalization of the Antique Heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics”, in: *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović, Novi Sad, 2015, 207.

срета прошлости и садашњости, Истока и Запада, планина и мора,⁵² Мурат је сублимирао своју лирску природу, спојивши је са дубровачким пролећем као идилчним топосом вечите младости, где се жена стапа с природним окружењем и најављује зачетак буђења природе.

Идеализација идеје Медитерана, као идеалног „другог“, изолованог од урбане вреве високоиндустријализованих, бучних и упрљаних европских градова, омогућила је уобличавање Муратове чежње за родном грудом.⁵³ Локално поднебље, клима и вегетација Јадрана, као једног од мора Медитерана,⁵⁴ за Мурата је био топос утопијске визије, кроз симболистичку естетизацију⁵⁵ сублимиран у слици. Његова „загледаност у златно доба“ подразумевала је оживљавање аркадијских тема, романтично поимање чежње и сна о аркадијској срећи,⁵⁶ сублимираним у представи женске идиле, у вези флоралног и фемининог⁵⁷ и сјају медитеранског поднебља.

У том духу настаје Муратова прва ликовна тематизација *Пролећа* из 1894. године.⁵⁸ На слици, где је уметнику као модел позирала сестра Пава, „расцветани (...) врт, богат сунцем и колоритом“⁵⁹ представља идеализовани приказ пролећа, где се фигура жене, одевене у ружичасту хаљину боје цвећа, стапа са пејзажом. Смерна, замишљеног, медитативног израза лица,⁶⁰ укочено позирајући у природи, она је прототип фрагилне, невине и по мушкарца безопасне жене (*femme fragile*). Држећи у рукама букет цвећа, који указује на њену нежну и крхку, пурификовану природу,⁶¹ Пава је оличење духовне, а не телесне лепоте.⁶² Муратово поетско осећање природе, спој спиритуалног, сублимног и лирског,⁶³ свој одраз је пронашло у визуализације млаке, бешчулне природе жене и њеног споја са вечно зеленим пејзажем пролећа (сл. 3).

Исти сиже, изведен другачијим стилским и идејним третманом, јавља се у Муратовом сликарству неколико година касније, на слици која је у фокусу овог рада, *Дах дубровачког пролећа*. Вероватно инспирисан процесијама локалних девојака које су о великим празницима цвећем китиле барке,

52 S. Brajović, "Introduction", in: *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović, Novi Sad, 2015, 10.

53 N. Šuica, „Strukture mediteranskog eksterijera: slikarstvo scenične čežnje“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, Beograd, 2014, 657.

54 F. Brodel, *Mediteran: prostor i istorija*, prev. Svetomir Jakovljević, Beograd, 1995, 9–12.

55 N. Šuica, „Strukture mediteranskog eksterijera: slikarstvo scenične čežnje“, 655; 657.

56 N. Šuica, *Leon Koen: 1859–1934*, Beograd, 2001, 62.

57 A. Stott, "Floral Femininity: A Pictorial Definition", *American Art*, Vol. 6, No. 2, 1992, 62.

58 Слика, изведена у техници уља на платну, димензија 80,5 x 60 cm, чува се у Народном музеју у Београду, под инвентарним бројем 92.

59 В. Ристић, *Марко Мураић*, Београд, 1969, 11.

60 D. Tubić, *Umetnost secesije kao rana srpska moderna* (doktorska disertacija), Beograd, 2013, 173.

61 A. Čelebonović, *Ulepšani svet: slikarstvo buržoaskog realizma od 1860 do 1914*, Beograd, 1974, 119.

62 Г. Станишић, „Одраз слика у цртежима Марка Мурата“, у: *Марко Мураић. Из ризнице Народног музеја. У часли 150 година од рођења*, Београд, 58.

63 *Истио*, 60.

загрљене, певајући „пјесме од радовања“;⁶⁴ Мурат је извео алегоријску композицију пролећа, тематизујући годишње доба као замишљено златно доба. Репетирањем иконографског обрасца већ поменуте Хофманове слике, *Пролећна олуја*, Мурат је своје „музе пролећа“ сместио у медитерански крајолик испуњен бујним растињем.

Омамљене мирисом тек расцветале капинике, полунаге фигуре, дуге, распуштене косе, нехајно огрнуте танким велом, који се вихори на пролетњем поветарцу, слободно корачају дубровачким осунчаним пределом. Готово стапајући се са процвалом вегетацијом која их окружује, ове женске фигуре одишу путеношћу и нескривеном еротичношћу. О њиховој фаталности сведочи нагост њихових белих, готово прозрачних тела, у контрасту са црном и риђом косом, као неизоставним атрибутима ласцивних заводница с краја 19. века. Такве жене красиле су платна Франца фон Штука, Дантеа Габријела Росетија (Dante Gabriel Rossetti)⁶⁵ и као прави „идоли перверзности“⁶⁶ представљале су мушку пројекцију пожељних, еротизованих жена. Иако у домаћој ликовној критици проказане због своје наводне „ружноће“, оне у својој изворној стилизацији припадају сликовном језику симболизма, отелотворењу концепта фаталне жене (*femme fatale*). Као опасне, а уједно неодољиве, фаталне жене, својим заводљивим шармом и нескривеном сензуалношћу, биле су предмет пожуде, али и извор страха за мушкарца с краја века, који је стрепоо од губитка своје мужевности. Свесне своје нагости и путености, с готово циничним осмехом на лицу, Муратове фаталне жене уживају у својој слободи, у сједињењу са природом, која представља извор женског принципа. Попут Хофманове слике, која, поред буђења природе и сексуалности, упућује на концепт нудизма, ослобођења тела од духовних стега, препуштање царству инстинката, значај гимнастике и културе тела,⁶⁷ тако и *Дах дубровачкој пролећа* садржи алузивност на сличне појаве у симболистичком третману фигуре у пејзажу. Радост живљења (*joie de vivre*) коју ове фигуре славе у свом „врту изобиља“, смештеном у дубровачки крајолик као уметников *locus amoenus* представља само један концепт на који наводи тумачење ове алегоријски сложене композиције.

У свом интензивном доживљају дубровачког пејзажа, расветљеним колоритом пренетим на платно, Мурат је, у духу такозваног *Stimmungsimpressionismus*,⁶⁸ дочарао уједно егзотичну, лирску и рајску природу Дубровника, где музе пролећа славе почетак рађања природе и њене благодети. Дух витализма,⁶⁹ стопљен са утопијском визијом Дубровника као топоса

64 *Исио*, 27.

65 P. Bade, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, London, 1979.

66 B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, 1988.

67 S. Reynolds, 74.

68 I. Kraševac, „Motivi Dubrovnikа u opusu austrijskog slikara Emila Jakoba Schindlera“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39, 2015, 110.

69 N. Šuica, „Strukture mediteranskog eksterijera: slikarstvo scenične čežnje“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, Beograd, 2014, 657.

вечно замрзнутог раја, у којем бујају чулност и славе се сокови живота, уобличена је Муратова чежња за завичајем. У дијалогу између жене и природе, у ликовном језику отелотвореном јарком пленеристичком светлошћу, као „извором свих радости и збивања“,⁷⁰ сликар је у духу идеалистичко-контемплативног садржаја⁷¹ отелотворио своју фантазију о „чудном“ и „силном“ Дубровнику, окруженим „мистичном ауреолом, као нека слика Раја“.⁷²

*

У духу „идеалистичке“ струје симболизма, која је неговала идиличне сијее, где долази до слављења пуноће живота и свих његових сокова, са једне стране, а са друге, тежи се обнови давно изгубљеног раја и оживљавању некадашњег златног доба, конституисана је слика *Дах дубровачкој пролећа* Марка Мурата 1903. године.

Темељећи свој ликовни израз на минхенским поукама, које је приликом седмогодишњег боравка стекао на изворима германског симболизма, у делу Арнолда Беклина, Хајнриха Фогелера и Лудвига фон Хофмана, Мурат је у своју визуелизацију концепта пролећа пренео идејну и морфолошку структуру овог интернационалног „покрета“. Као сликар изразитог поетског сензибилитета, „песник мора и приморских људи“,⁷³ како о њему пишу савременици, Мурат је алегорију пролећа, свог омиљеног годишњег доба,⁷⁴ сместио у свој завичај, на обале Дубровника.

У расцветалом пејзажу жуте капинике, где „музе пролећа“ најављују крај зиме и почетак буђења природе, Мурат је ликовним језиком дочарао идејно стапање жене и природе и култ сензуалности фаталне жене које је сублимирао у слици вечног пролећа.

Сјај изгубљеног златног доба оживео је у Дубровнику, свом *paradiso terrestre*, земаљском рају, родној груди, месту инспирације и отелотворењу концепта *joie de vivre*.

70 J. Jovanov, „Duh Münchena u simbolizmu Marka Murata“, *Peristil* 55, 2012, 118.

71 D. Tubić, *nav. delo*, 133.

72 M. Мурат, *нав. дело*, 39.

73 M. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, том 1, Београд, 1970, 43.

74 Трагови Муратове фасцинације пролећем могуће је пратити и на примеру уметничког предлога да се Друштво српских уметника назове по словенској богињи пролећа – *Лага*. У духу сецесије, Мурат је извео и логотип ове уметничке асоцијације, инспирисан фигуром са слике *Дах дубровачкој пролећа*. Видети: Љ. Миљковић и Н. Церковић, *Друштво српских уметника Лага: 110 година*, Београд, 2015, 11.

ЛИТЕРАТУРА:

- Амброзић, Катарина. „Симболизам у ликовним уметностима и њихов одјек у Србији“, у: *Српски симболизам: тийолошка ироучавања*, ур. П. Палавештра, Српска академија наука и уметности, Београд, 1985, 653–661.
- Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, Mayflower Books, London, 1979.
- Borozan, Igor. “Revitalization of the Antique Heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics”, in: *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2015, 201–231.
- Борозан, Игор. „Уобличавање и рецепција слике Долазак цара Душана у Дубровник Марка Мурата у светлости концепта естетског историзма“, *Зборник Народној музеја 22/2* (Београд), 2016, 269–289.
- Brajović, Saša. “Introduction”, in: *Beyond the Adriatic Sea: A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2015, 3–12.
- Brodel, Fernan. *Mediteran: prostor i istorija*, prev. S. Jakovljević, Centar za geo poetiku, Beograd, 1995.
- Brummer, Hans Henrik. “The Böcklin Case Revisited”, in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds, Prestel, Munich, London and New York, 2000, 29–51.
- Вранешевић, Бранка. *Слика раја на ранохришћанским ѿодним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2014.
- Gerhart, Nikolaus. „Vorwort des Rektors... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, in: *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. N. Gerhart, W. Grasskamp et F. Matzner, Hirmer Verlag, München, 2008, 14–15.
- Дига, Жак. *Културни живој у Европи на ирелазу из 19. у 20. век*, прев Т. Портман, Слио, Београд, 2007.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
- Живковић, Станислав. „Неки видови сецесије у српском сликарству“, *Зборник за ликовне уметности и Мајице српске* 8 (Нови Сад), 1972, 349–358.
- Изложбе у Београду 1880–1904*, прир. М. Коларић, Народни музеј, Београд, 1985.
- Jovanov, Jasna. „Minhen kao izvorište simbolizma u srpskom slikarstvu“, *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1, 2011, 168–191.
- Jovanov, Jasna. „Duh Münchena u simbolizmu Marka Murata“, *Peristil* 55 (Zagreb) 2012, 113–120.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

- Kraševac, Irena. „Motivi Dubrovnika u opusu austrijskog slikara Emila Jakoba Schindlera“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39 (Zagreb), 2015, 109–120.
- Losse, Vera. “I Saw the Sleeping Pan Incarnate: Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism“, in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Munich, London and New York, 2000, 109–129.
- Malinverni, Alessandro. „L'amore sorgente della vita“, in: *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, eds. F. Mazzocca et C. Zevi, 24 ORE Cultura, Milano, 2016.
- Menon, Elizabeth K. *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, University of Illinois Press, Illinois, 2006.
- Миљковић, Љубица и Наталија Церовић. *Умјетничко груписање Лада: 110 година, Друштво српских уметника „Лада“ и Народни музеј, Београд, 2015.*
- Миљковић, Љубица. „Дела Марка Мурата у Збирци југословенског сликарства XX века“, у: *Марко Мурај. Из ризнице Народној музеја. У часој 150 година од рођења*, Народни музеј, Београд, 10–50.
- Мурат, Марко. *Из мој живојиа*, прир. А. Мамић-Петровић и П. Петровић, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Николајевић, Божидар С. *Из минулих дана. Сећања и документи*, прир. С. Б. Николајевић, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986.
- Ниће, Фридрих. *Рођење трагедије*, прев. V. Стојић, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1983.
- Петровић, Надежда. *Ликовне кријиике*, прир. Б. Кукић, Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак, 2015.
- Protić, Miodrag. *Srpsko slikarstvo XX veka*, tom 1, Nolit, Beograd, 1970.
- Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*, Flammarion, Paris, 2006.
- Reynolds, Simon. “The Longing for Arcadia“, in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds, Prestel, Munich, London and New York, 2000, 53–77.
- Ристић, Вера. *Марко Мурај*, Народни музеј, Београд, 1969.
- Секулић, Јован. *Минхенска школа и српско сликарство*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2002.
- Станишић, Гордана. „Одраз слика у цртежима Марка Мурата“, у: *Марко Мурај. Из ризнице Народној музеја. У часој 150 година од рођења*, Народни музеј, Београд, 51–70.
- Stott, Annette. “Floral Femininity: A Pictorial Definition”. *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Chicago) 1992, 60–77.
- Тошић, Драгутин. *Југословенске умјетничке изложбе: 1904–1927*, Институт за историју уметности, Београд, 1983.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство: 1900–1950*, Српска књижевна задруга, Београд, 2014.
- Tubić, Dejan. *Umetnost secesije kao rana srpska moderna* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet univerziteta u Beogradu, Beograd, 2013.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, California University Press, Berkley, 2009.

- Facos, Michelle. *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York and London, 2011.
- Frojd, Sigmund. *Uvod u psihoanalizu*, prev. M. Simić, Neven, Beograd, 2013.
- Frohne, Ursula. "A kind of Teutonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich", in: *Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. C. Fuhrmeister, H. Kohle et V. Thielemans, Deutscher Kunstverlag, Munich, 2009, 73–86.
- Furchmeister, Christian et Thielemans, Veerle. "Introduction", in: *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. C. Fuhrmeister, H. Kohle and V. Thielemans, Munich, London and New York, 2009, 7–14.
- Hofstätter, Hans H. "Symbolism in Germany and Europe", in: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Munich, London and New York, 2000, 9–27.
- Čelebonović, Aleksa. *Ulepšani svet: slikarstvo buržoaskog realizma od 1860 do 1914*, Jugoslavija, Beograd, 1974.
- Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava*, tom 1, prev. B. Zec, Grafos, Beograd, 1984.
- Šuica, Nikola. *Leon Koen: 1859–1934*, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, Beograd, 2001.
- Šuica, Nikola. „Strukture mediteranskog eksterijera: slikarstvo scenične čežnje“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka, Moderna i modernizmi: 1878–1941*, tom 3, Orion Art: Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2014, 655–662.

ИНТЕРНЕТ ИЗБОР:

http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1887/matrikel-00466

THE SYMBOLISTIC VISUALISATION OF THE CONCEPT OF SPRING:
MARKO MURAT'S PAINTING *A BREATH OF SPRING IN DUBROVNIK*
AT THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

Marko Murat's *A Breath of Spring in Dubrovnik*, painted in 1903 during the first two decades of the 20th century, continually exhibited at national and international art exhibitions, drew a great deal of attention among art critics. Interpreted principally from the aspect of formal analysis, the painting was said to belong in the artist's *plein air* phase, implying a preoccupation with the effects of light.

This paper discusses the painting from the viewpoint of symbolism, an international phenomenon which marked literary and visual art production on the threshold between the 19th and the 20th centuries. Murat's encounter with European symbolistic poetics unfolded in Munich, while he was attending its famous Academy, in the epoch when the Bavarian capital came to be known as the *Teutonic Florence* and experienced the highpoint of a flourishing culture.

Leading the Munich art scene at the turn of the century were prominent painters such as Franz von Stuck and Arnold Böcklin, who, with their paradigmatic works inspired by mythology, religion, dreams and eroticism, established the foundations of German symbolism. The influence of the morphological and ideal determinants of German symbolism is noticeable in the opus of Marko Murat, and so his work *A Breath of Spring in Dubrovnik* was interpreted according to the paradigmatic visualisations of the same theme treated by the German symbolists. The artistic variations of this subject appear in the opus of Arnold Böcklin, Ludvig von Hofmann, Heinrich Vogeler and Franz von Stuck, and in Murat's visualisation, spring, as a symbol of the awakening of Nature and as a picture of Paradise on Earth, is located in Dubrovnik, the artist's birthplace. In a painting that links spring with yearning and the concept of the renewal of Nature, Murat, in keeping with the idealistic 'current' of symbolism, identified Paradise on Earth and the personification of a golden age on the eastern coast of the Adriatic.

Key words: Marko Murat, symbolism, Munich, spring, woman as Nature, Dubrovnik, the renewal of a golden age, the image of Paradise



Сл. 1 Марко Мурат, *Дах дубровачкої пролећа*, 1903, уље на платну, 122 × 211,5 cm, инв. бр. 032_470, Народни музеј у Београду

Fig. 1 Marko Murat, *A Breath of Spring in Dubrovnik*, 1903, oil on canvas, 122 × 211.5 cm, Inv. No. 032_470, National Museum in Belgrade



Сл. 2 Лудвиг фон Хофман (Ludwig von Hofmann), *Пролећна олуја*, око 1895, уље на платну, 196 × 146 cm, Museum Künstlerkolonie, Darmstadt (*Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. I. Erhardt et S. Reynolds, Munich, London and New York, 2000, 63)

Fig. 2 Ludwig von Hofmann, *Spring Storm*, around 1895, oil on canvas, 196 × 146 cm, Museum Künstler kolonie, Darmstadt (*Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. I. Erhardt, S. Reynolds, Munich, London, New York, 2000, 63)



Сл. 3 Марко Мурат, *Пролеће*, 1894, уље на платну, 80,5 × 60 cm, инв. бр. 032_92, Народни музеј у Београду

Fig. 3 Marko Murat, *Spring*, 1894, oil on canvas, 80.5 × 60 cm, Inv. No. 032_92, National Museum in Belgrade

Дијана Љ. МЕТЛИЋ

Универзитет у Новом Саду – Академија уметности

ЉУБОМИР МИЦИЋ И ФИЛМСКЕ ТЕМЕ У ЧАСОПISУ ЗЕНИТ

Сажетак: У раду се анализирају утицаји филма на формирање естетских начела зенитизма, покрета који је основао Љубомир Мицић (1895–1971). Сарађујући са Бошком Токином, Иваном Голом и Бранком Ве Пољанским, он је у часопису *Зенић* (1921–1926) разматрао примену филмских принципа (динамике, симултаности и монтаже) у књижевности и критички се освртао на домете и циљеве седме уметности. Интегришући дух кинематографа у своје стваралаштво, Мицић је спровео у дело један од кључних авангардних захтева: брисање граница између елитне и популарне културе, између институција уметности и живота. Циљ овог текста је да скрене пажњу на одабрана литерарна дела настала у периоду излагања ревије *Зенић*, у којима је Мицић практиковао начела филмске уметности под утицајем: раног доживљаја биоскопа, Токинових писања о кинематографу, Голове кинематографске поезије, као и радова руских конструктивиста – Родченка, Вертова и Ејзенштејна, који су у филму видели будућност уметности.

Кључне речи: Љубомир Мицић, Бошко Токин, Иван Гол, Бранко Ве Пољански, часопис *Зенић*, филм, кинематографска поезија

РЕВИЈА ЗЕНИТ И ФИЛМ

Пишући једну од првих целовитих студија о пиониру српске филмске теорије, Марко Бабац приметио је да је Бошко Токин¹ „имао изузетно разноврстан и узбудљив живот попут филма у којем се мешају (...) различити жанрови: од комедије и фарсе, до акционе драме, мелодраме и трагедије.“²

* Захваљујем се проф. др Ирени Суботић и проф. др Симони Чупић на подршци и драгоценим сугестијама у току рада на овом тексту.

1 Душан Стојановић први је указао на значај Токина за српску филмску теорију. Д. Стојановић, „Бошко Токин, пионир“, *Филмске свеске*, св. IX, бр. 4, 1977.

2 М. Бабац, *Бошко Токин, новинар и писац*, Нови Сад, 2009, 15.



Истакнута жанровска слојевитост може се применити и на животни пут Љубомира Мицића, уредника часописа *Зенић*, основаног у Загребу 1921, а угашеног забраном и Мицићевим бекством пред полицијом из Београда 1926. године.³ Ове паралеле нису случајне. Мицић и Токин били су сарадници у *Зенићу*, у којем је Токин писао преваходно о новој уметности – филму. Исте године када су браћа Лимијер (Lumière) представили кинематограф у Паризу, децембра 1895, родио се Мицић у Сошицама, округ Јастребарско (тадашња Аустроугарска монархија): „Преконоћ су се распадали стари облици и на све стране јављале утваре *чуда*. Свет се тумбе окренуо.“⁴

О овим променама сведочи Мицићев текст „Радио филм и зенитистичка окомица духа“⁵ писан поводом предавања у Аполо кину у Загребу априла 1923. године које никада није одржано. У тексту он описује рани доживљај биоскопа који је судбински одредио његову књижевну мисао у духу филмске асоцијативности, антимиметичности, парадокса, динамизма и симултаности. Била је то поезија усаглашена са законима филмског ритма:

„И често се подсећам на ’лантерну магику’, мог јединог друга и пријатеља из детињства. Малена играчка постала је велики живот и догађај. Колико дивних и чистих детињских заноса било је везано за пројецтиране слике најпре на белом зиду или белом разапетом платну украденом из постеље. Колико чисте радости испунило је моју душу, када сам први пут, после панораме у којој сам видео утамниченог Лукениа, видео помичне живе слике у путујућем Бахмајеровом биоскопу. (...) Било је то 1905. године.“⁶

На значај седме уметности за Мицића указују његови бројни текстови о кинематографу, као и оригинални филмски огледи истакнутих теоретичара, редитеља и глумаца објављени у ревији *Зенић*. Поједине сараднике Мицић је упознао на путовањима по Европи (издваја се боравак у Немачкој)⁷ и са њима одржавао везе у редовним препискама. Забележено је, такође, учешће браће Мицић у годишњим филмским анкетама берлинског листа *Der*

3 Ирина Суботић и Видосава Голубовић више од четири деценије биле су посвећене личности и делу Љубомира Мицића, часопису *Зенић* и његовим сарадницима, истражујући везе зенитизма са домаћом и европском уметношћу. Њиховим напорима, зенитизам је први пут целовито представљен јавности у Народном музеју у Београду 1983. године. Монографијом из 2008. године употпуњеном репринтима четрдесет и три броја ревије *Зенић*, оне су заокружиле један део истраживачког рада, отварајући нова питања о српској авангарди. В. Голубовић и И. Суботић, *ЗЕНИТ 1921–1926*, Београд, 2008. Ирина Суботић публиковала је и списак заоставштине Љубомира Мицића подељен између Народне библиотеке у Београду и Народне библиотеке Србије. И. Суботић, „Преглед заоставштине Љубомира Мицића“ и „Списак дела заоставштине“ у: *Лейтмотив српској културној групи* „Просвјета“, свезак XX, 2015, 240–283.

4 В. Зећевић, *Srpska avangarda i film, 1920–1932*, Београд, 2013, 21.

5 Лј. Мичић, „Radio film i zenitistička okomica duha“, *Zenit* br. 23, 1923, 2–5.

6 *Isto*, 4.

7 Јула 1922. године Анушка и Љубомир Мицић посетили су Берлин, где их је дочекао песник Франц Рихард Беренс (Franz Richard Behrens) и упознао са три филмске звезде: Астом Нилсен (Asta Nielsen), Албертом Басерманом (Albert Bassermann) и Конрадом Фајтом (Conrad Veidt). В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 121–122; Ј. Субрило, „The Yugoslav Avantgarde Review Zenit (1921–1926) and its links with Berlin“, in: *Centropa* 12, 3, 2012, 234–252.

Deutsche. Разумевању филма у *Зенићу* допринео је и Мицићев брат Бранко Ве Пољански, упркос чињеници да је већ 1922. године основао *Кинофон* (сл. 1), први јужнословенски филмски часопис, са Чарлијем Чаплином (Charlie Chaplin) као заштитном фигуром ревије.⁸ О кинематографу и естетици филма у *Зенићу* писали су и Иван Гол (Ivan Goll) и Жан Епстен (Jean Epstein) чији су текстови штампани у бројевима 8 (1921) и 14 (1922), преклапајући се с темама лионског часописа *Promenoir*.⁹ На истраживање феномена клоуна Шарла, кроз теорију фотогеничности и уметност бурлеске, утицао је шпански књижевник Гиљермо де Торе (Guillermo de Torre) песмом *Charlot* (*Зенић* бр. 13)¹⁰. Она се надовезује на Голову поему *Die Chaplinade* коју у првом броју *Зенића* Токин описује као „епос-драму-биоскопску песму нашег времена.“¹¹

У полемичком одељку *Зенића*, *Макроскоју*, Токин и браћа Мицић разматрали су примену филма у пропагандне сврхе и анализирали актуелни биоскопски репертоар. Часопис *Зенић* је међу првим у локалној средини штампао оригиналне есеје о филму и допринео томе да буде једнако подстицајан за критичко-теоријску анализу, попут књижевности, сликарства и позоришта. Сарадници *Зенића* били су и иницијатори идеје о снимању експерименталног филма у духу европске кинематографије двадесетих година прошлог века. Како је Зечевић приметио:

„Дух и природа кинематографа дубоко су покренули ново осећање и разумевање света које је носила српска авангарда. Без филма, она се не би догодила.“¹²

ШИМИ НА ГРОБЉУ ЛАТИНСКЕ ЧЕТВРТИ

„Не тврдим да је *Пројрес* дао идеју Мицићу да покрене *Зенић* (...) али се активност наша, после престанка београдског листа, наставила на Мицићев позив у *Зенићу* и тиме је постављен континуитет у тражењу нових могућности.“¹³

Сарадња о којој пише Токин трајала је од фебруара до октобра 1921. године и крунисана је *Манифестом зенићизма*, који су у јуну потписали он, Мицић и Гол. У програмском тексту састављеном од три независне целине, аутори су сумирали дотадашње идеје фрагментарно изложене у ревији.

8 *Кинофон* је рекламиран у *Зенићу*, у бројевима 11, 12 и 13. Садржаји *Кинофона* превазилазе оквире овог рада.

9 В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 119.

10 Бојан Јовић истиче да је Де Тореова песма један од ретких покушаја интерпретације феномена Шарла у ултраистичко-футуристичком духу. Б. Јовић, *Јунаци модерних времена*, Београд, 2012, 101.

11 В. Tokin, „Европски песник Ivan Goll“, у: *Zenit* br. 1, 1921, 5.

12 В. Zečević, *нав. дело*, 149. Автор говори о покушају Tokina и Dragana Aleksića да snime први београдски авангардни филм *Vudibogsname ili kačaci u Topčideru* у лето 1924. године. Snimljeni materijal је izgubljen, али су његов бурлески ритам и динамика уграђени у Tokinov roman *Terazije* (1932). *Isto*, 128–138.

13 *Isto*, 65.

Темељне одреднице зенитизма биле су у вези са Мицићевим проглашењем апсолутног почетка („Ми смо голи и чисти“) и именовањем носиоца симболичких значења покрета – Барбарогенија. Гол се залагао за негирање свих вредности у име интернационалне уметности – зенитизма, док је Токин изједначио појам барбар с почетком, стварањем и новим могућностима, одредивши зенитизам као естетизацију свих динамизама.¹⁴

Токинов однос према филму уобличен је у огледима штампаним и пре *Манифестиа*. У тексту „У атмосфери чудеса“ (*Зенић* бр. 3) он истиче значај аероплана, кинематографије и Ајнштајнове (Einstein) теорије релативитета, првобитно присутне у уметности. Кубизам, експресионизам и футуризам он дефинише као три облика динамизма, док појам *прекувавање* уводи као принцип еквивалентан авангардном *превредновању* свих вредности. У *Зенићу* бр. 4 Токин анализира Мирендорфову (Mierendorff) књигу *Hätte Ich das Kino*, преузимајући његово схватање филма као моћног средства пропаганде, истичући да су „динамика и покрет“ основе кинематографије¹⁵. Тиме антиципира темељне поставке Мицићеве *филмске* поетике практиковане у зенитистичком комаду од седамнаест чинова – „Шими на гробљу Латинске четврти“ (*Зенић* бр. 12, сл. 2), обједињене у „Категоричком императиву зенитистичке песничке школе“ (*Зенић* бр. 13, сл. 3):

„Симултана експанзија једновременских и многоврских догађаја најважнији је елемент зенитистичког песништва. (...) Зенитистичко песништво мора бити стварна филм пројекција времена. (...) Асоцијација је моћно средство зенитистичког пуног израза у песми.“¹⁶

Већ у „Зенит манифесту“ фебруара 1922. године Мицић раскида са тековинама театра, одриче се Молијера (Molière), Дантеа (Dante) и Шекспира (Shakespeare), а кино проглашава есперанто позориштем и основом зенитистичке поетике:

„Асоцијација без логике догађаја: симулт. Догађај без закона психологије: простор. Не без логике смисла: идеја. Не само један део и једно место без тоталности: Живот. Хомокосмос. Метакосмос.“¹⁷

У „Шимију“ Мицић демонстрира своје схватање модерне књижевности, подређујући је законима кинематографије. Овај кинолитерарни колаж (Зеचेвићев термин), тј. радио-филм, како га аутор назива, почиње у Петрограду крај Татлиновог (Татлин) *Сиоменика Трећој интернационали*, а завршава се зенитистичким збором у Родченковом (Родченко) киоску¹⁸ у Москви, као „метафори Вавилонске куле коју је могуће изградити упркос помешаности

14 Tokin piše o estetizaciji dinamike u eseju „Moj zenitizam“ (1921), a dinamizam definiše u studiji o Meštroviću 1919. godine. Njegov princip Zečević dovodi u vezu sa dekupažom i simultanitetom. B. Zečević, *nav. delo*, 70.

15 B. Tokin, „Mierendorff: Haette Ich das Kino“, *Zenit* br. 4, 1921, 13–14.

16 Lj. Micić, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, *Zenit* br. 13, 1922, 17–19.

17 Lj. Micić, „Zenit manifest“, *Zenit* br. 11, 1922, 1.

18 Пројекат Киоска настао је 1919. године и први пут је презентован на Једанаестој државној изложби у Москви. Он је укључивао плакатирање, приказивање филмова и сто

језика.¹⁹ У комаду глуме зенитистички духовници: уз Мицића и Анушку, ту су још Чаплин и Фајт као његове невиђене сензације, Мајаковски, Еренбург (Эренбург), Гол, Драган Алексић и други. У екстатичком смењивању чинова, свака личност шаље телеграфске вести из различитих светских центара, првог фебруара, на годишњицу оснивања *Зениџа*, чиме Мицић потцртава начело интернационализма нове уметности.

Александар Флакер је изједначио сукцесивни телеграфски низ с америчким филмским журналом, *news-reel*-ом,²⁰ док га Зечевић повезује са руском *кинохроником* Дзиге Вертова²¹ из 1923. године, која има карактер прогласа: „Испадају утробе, црева проживљавања, из трбуха кинематографије, распореног подводним гребенем револуције.“²² Мицић је до „Шимија“ вероватније стигао преко Родченка, који је применом монтаже у фотографији отворио пут Вертову и Ејзенштејну (Эйзенштейн) ка филму.²³ Јукстапозицијом слика, он наглашава опозицију исток/запад и старо/ново (Руси гладују, док се у Европи плеше шими), оживљавајући идеје из првог броја *Зениџа*.

Након путовања по Немачкој Мицић и коначно потврђује наговештено окретање руском конструктивистичком моделу под утицајем Еренбурга и Ел Лисицког (Эль Лисицкий), који ће уређивати специјални двоброј *Зениџа* 17/18, 1922. године. У Берлину је Мицић присуствовао затвореним биоскопским пројекцијама, али вероватно није видео ништа од револуционарне руске кинематографије (сл. 4).²⁴ Управо зато је важна његова књижевна варијанта главног Ејзенштејновог изражајног поступка – *монџаже айтракције* – који редитељ из театра преноси на филм 1923. године:

„Атракција (са становишта позоришта) јесте сваки агресивни тренутак позоришта, то јест, сваки његов елеменат који гледаоца излаже чулном или психолошком деловању (...) то је слободна монтажа произвољно одабраних, самосталних (...) деловања (атракција), али тачно усмерених на постизање одређеног коначног тематског ефекта – монтажа атракција.“²⁵

Захваљујући контактима са Русима, Токиновом боравку у Паризу (који му је пренео искуства француских теоретичара филма), као и сопственој наклоности ка мултижанровским формама, Мицић је почетком двадесетих година прошлог века са „Шимијем“ реализовао оригинални литерарни кон-

за говорнике. О њему пише Еренбург у књизи *Људи, године, живои*. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 183.

19 *Исџо*, 115.

20 А. Flaker, „Globalna zenitistička montaža“, u: *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Zagreb, 1988, 240.

21 Termini *kinohronika* i *radiohronika* prvi put upotrebljeni su u odlomcima iz tzv. *Saveta trojice* 1923. godine, objedinjeni u programskom tekstu Vertova *Kinoki. Prevrat*. D. Vertov, „Kinoki. Prevrat“, u: *Teorija filma*, priir. D. Stojanović, Beograd, 1978, 272–280.

22 *Isto*.

23 В. Зећевић, *нав. дело*, 83.

24 У тексту „Кинофилм у Русији“ Мицић пише о стању у руској кинематографији, снимању пропагандних филмова, оснивању школе филмске уметности која за циљ има образовање филмског аутора ослобођеног позоришне естетике. *Зениџ* бр. 18, 57.

25 S. Ejzenštejn, „Montaža atrakcija“, u: D. Stojanović, *нав. дело*, 178–190.

структивни метод који Флакер назива *зенијистичка глобална монџажа* и који по њему „значи реализацију једног од темељних начела европске авангарде – глобалног симултанизма.“²⁶

КОЛА ЗА СПАСАВАЊЕ

Филмска средства примењена су и у независним *Зенијовим* издањима, посебно у полижанровском делу *Спошину вам бојева* из 1922. године – Зенијистичкој барбарогеници у тридесет чинова с веселом предигром у осам вежби – посвећеном „балканском човеку, убици мрака, откривачу радиотелеграфије, барбарогенију Николи Тесли“, у којем је потврђена Мицићева фасцинираност савременом технологијом. После забране у Загребу, објављено је друго издање књиге под називом *Кола за спасавање* без цензурисаних стихова који су вређали јавни морал.²⁷

У прологу дела Мицић објављује да је филм једина колективна уметност, а да је Чаплин – филмски пролетер, нови Шекспир пројциран на платно.²⁸ Он намеће обавезу стварања уметности која би била свечовечја, наднационална, бескласна²⁹ и у оквиру које би филм био схваћен као једина савременост, израз што се одриче елитног статуса: „Сваки човек улази слободно и без фрака доживи уметност.“³⁰

Мицић и Токин доживљавали су Чаплина истоветно, као „оличење критике грађанског друштва и старе естетике“.³¹ Неме комедије о Шарлу Токин је гледао у Екс-ле-Бену 1916. године, где је боравио као избеглица српске војске у Француској. Већ у првом теоријском тексту о филму код нас под називом „Покушај једне кинематографске естетике“, објављеном за француски лист *L'Esprit nouveau*, а затим прештампаном у *Пројресу* 1920. године, Токин говори о Чаплину као о „конструктивном генију који мисли кинематографски“, наглашавајући интернационални карактер филма чије се основне вредности – симултанитет, покрет, светлост и драматичност – постижу применом увеличавања, суперпозиција и декупажа. Године 1922. у тексту „Чарли Чаплен“, који је публиковао у часопису *Мисао*, Токин „даје апсолутно првенство најпотпунијем представнику филма“;³² Чаплину – ствараоцу који је недвосмислено потврдио да филм не припада свету снобова већ народу.³³ О Чаплину као о „развеселивачу милијуна“ писао је у *Кинофону* Бранко Ве Пољански, говорећи да су кинематографи храмови у којима милиони завршавају радни дан уз осмех, који им измамљује Шарло.³⁴

26 A. Flaker, *nav. delo*, 246.

27 Више о визуелној и типографској структури књиге и њеном програмском карактеру, видети у: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 126–127.

28 Љ. Мицић, „Спотину вам богова“, у: Г. Тешић, *Васионски самовар*, Београд, 2001, 130.

29 Лј. Мичић, „Човек и Уметност“, *Zenit* br. 1, 1921, 2.

30 Лј. Мичић, „Zenit manifest“, *Zenit* br. 11, 1922, 1.

31 Б. Јовић, *нав. дело*, 144.

32 *Истио*, 145.

33 Б. Токин, „Чарли Чаплен“, у: М. Бабац, *нав. дело*, 248251.

34 В. Ве Пољански, „Razveseljivač milijuna“, *Kinofon* br. 2, 1922, 2–3.

Исти ентузијазам према Чаплину исказао је и Гол у остварењу *Die Chaplinade* објављеном у Немачкој 1920. године о којем у *Зенићу* бр. 1 Токин пише као о *йочетйној* тачки нове уметности – *кинематйографској йоезији*, чија је основа – покрет преузет из филма. Своје *Кинематйографске йесме* Токин је највероватније објавио први пут у амланаху *Црно на бело* Монија де Булија 1924. године. Иако оне немају наративни квалитет, нити јединственог јунака (попут Шарла у *Чайлинадама*), у њима се, као и у Головим стиховима, примењује филмски динамизам и симултанизам.³⁵ Голова кинопоема, „дело које означава тренутак увођења жанра чаплиновске књижевности“,³⁶ сасвим сигурно је написана *йосле* сусрета са Токином у Паризу. Гол

„није волео кинематограф и чудео се мом (Токиновом – *Прим. аућ.*) одушевљењу. Када је при крају 1919. године дошао у Париз одведох га да види Чаплина, Фербанкса и још друге. И заволео је кинематограф и данас пева 'Chaplin(i)ade'.“³⁷

Француски препев *La Chaplinade, ou Charlot poète* појавио се 1923. године као део књиге *Нови Орфеј*, са четири литографије Фернана Лежеа (Fernand Léger) на којима је Шарлов лик разложен на геометријске, кубистичке плоче. Исти дрвени лутак реконструисан је у уметниковом једином филму *Механички балет* (*Le Ballet Mécanique*) 1924. године.³⁸ Голова поема састављена од кратких вињета инспирисаних Чаплиновим филмовима комбинује слободни стих и прозне пасаже у функцији мизансцена.³⁹ Од *Чайлинада*, Гол у филму види основу сваке будуће уметности, баш као што и Ричото Канудо (Ricciotto Canudo) говори о кинематографу као о великој синтези свих уметности: „сликар – скулптор – архитект светлост – музичар – песник – кореограф црног и белог дао је *meteor en scène* (редитеља – *Прим. аућ.*).“⁴⁰

У делу *Кола за сјасавање* Мицић се разрачунава са културном традицијом предратног доба. Он преобликује песнички језик унапређујући успостављени „промењени однос према појму текста, под утицајем сликарства, масовних медија (радија) и нарочито филма.“⁴¹ Комбинујући правила из

35 У стручној литератури о Токину постоји недоследност у вези с датумом објављивања *Кинематйографских йесема*. Стојановић их датује у 1924. годину, као део алманаха *Црно на бело*. Исто датовање преузимају Тешћи и Зечевић. Бабац, међутим, у студији о Токину песме штампа два пута: први пут као део циклуса – *Васионски самовар* – објављен у *Пројресу* 1920. године и други пут, самостално у Де Булијевом алманаху. Ауторка овог текста није успела да у прегледаним издањима *Пројреса* из 1920. лоцира Токинове *Кинематйографске йесме*, иако је његова поезија у више наврата штампана у овом дневном листу. Податак на који Бабац упућује не би био неважан, јер би потврдио да се идеја о примени филмских принципа у поезији појавила код Токина, ако не раније, онда бар истовремено кад и код Гола.

36 Б. Јовић, *нав. дело*, 86.

37 В. Tokin, *нав. дело*, *Zenit* br. 1, 1921, 8.

38 Б. Јовић, *нав. дело*, 128–133.

39 С. Wall-Romana, “Doing Filmic Things with Words: On Chaplin“, у: *Cinempoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, 2013, 158–177.

40 В. Tokin, *нав. дело*.

41 V. Golubović, “Eksperiment Zenita“, у: *ZENIT i avangarda 20ih godina*, Beograd, 1983, 37.

„Категоричког императива“ са типографским правоугаоницима што садрже издвојене пароле, писац монтира (колажну) целину налик на кинематографску поезију Токина и Гола. Захваљујући руским ствараоцима, међутим, Мицић практикује дисконтинуитет и дислокацију речи у простору (вертикална усмереност реченица, уоквиравање делова текста, дијагонални ритам), чиме нарушава доживљај текста као „мртвог слова на папиру“, организујући га у органску типографско-кинематографску целину. За разлику од Токина који у *Кинематографским њесмама* искључиво стихом глорификује аероплан, покрет и брзину као означитеље динамичког модернизма („У једном цртежу хиљаду линија / у једном аероплану сто могућности / у једном филму милион покрета“)⁴², Мицић својим стиховима-паролама објављује да „све је ново под капом небеском“,⁴³ доказујући то одабраним илустрацијама убаченим између „речи у простору“. Комбинацијом илустрације и текста, он је ближи Головом поступку из *Чайлинада*, али за разлику од Лежеових литографија у којима је Шарло глорификован као неприкосновени симбол *модерних времена*, Мицићев избор је сложенији и суштински одређује пропозиције на којима почива зенитизам. У питању су: 1) Татљинов *Сјоменик Трећој интернационали* – предајник који почев од „Шимија“ обезбеђује везу зенитизма са светом и симболизује идеју *интернационализма*; 2) Маљевичев (Казимир Малевич) *Црни квадрант* као *tabula rasa* – метафора *зенићизма као новој њочешки* и нулте тачке развоја; 3) Силуета птице у лету – префигурација аероплана и симбол зенитизма као покрета утемељеног у технолошкој револуцији; и 4) фотографија филмског пројектора која упућује на нераскидиву спону између зенитизма и седме уметности. Мицић, дакле, филму даје истакнуто место у будућем друштвеном и културном развоју, закључујући:

„Филм је есперанто: киноизам
Претворите цркве у кинематографе
У несвест падају деца туђег времена
Не пред црквом
Не пред краљем
Не пред богом
ПРЕД КИНОВРАТИМА
ГОМИЛЕ ЉУБЕ ПРАВДУ САМО НА КИНОПЛАТНИМА.“⁴⁴

ФИЛМСКИ ОГЛЕДИ У ЗЕНИТУ ОД 1923. ДО 1926. ГОДИНЕ

Кинематограф остаје у фокусу интересовања ревије *Зенић* и непосредно пошто је редакција пребачена у Београд. У тексту „Радио филм или Зенитичка окомица духа“ (*Зенић* бр. 23) Мицић и даље расветљава везе између поезије, позоришта и филма. Одбацујући театар као нешто „досадно, непо-

42 М. Бабац, *нав. дело*, 192.

43 Љ. Мицић, „Стотину вам богова“, у: Г. Тешић, *Васионски самовар*, 138.

44 *Истио*.

мично, тромо и старачко“;⁴⁵ он фаворизује филмску естетику због конструктивно-машинске брзине и рафинираности режије. Нова уметност не може се стварати ван филмске симултаности – „једновремене, ритмичке концентрације времена, простора и разноврсних догађаја, без обзира на њихову привидну нелогичност“.⁴⁶ Филмизам или „брзометни-симултанизам“ изједначен је са *принципом конструисања* зенитистичке поезије или како Флакер каже, „зенитистичком монтажом“:

„Руски човек умире од глади
Новинска смрт Лењина
Чарли Чаплин јаше на магарцу
Увоз луксузне робе забрањен.“⁴⁷

У шестом параграфу текста „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма“ (*Зенић* 26–33, 1924), Мицић доводи у везу постојеће уметности (песништво, сликарство, пластику, музику, плес, драму и филм) са простором и конструкцијом и каже: „Филм је седма равна контраметрије, а зенитизам – осма равна надсиметрије.“ Коначно, у 38. броју (1926) у есеју под називом „Филм једног књижевног покрета и једне духовне револуције“, у форми филмског журнала, он рекапитулира зенитистичке активности од 1918. до 1925. године. На крају овог издања налази се потписана фотографија Конрада Фајта⁴⁸ (сл. 5), који се сврстава у омиљене Мицићеве уметнике и о којем је написао чланак „Conrad Veidt i film kao projekcija umetnosti“ у часопису *Esperanto Triumfonta* (април 1923).⁴⁹

Мицић се и раније критички освртао на филмове које је сматрао подстицајним за развој уметности, показујући свој истанчани укус. О остварењу Фрица Ланга (Fritz Lang) *Доктор Мабuze, коцкар* он, између осталог, примећује:

„Др. Мабuze је тип савремене Европе и дегенеративног друштва капиталистичког, које је после рата заробило и науку и уметност и живот и политику – за величину свог стомака и масноћу зликовачке шије.“⁵⁰

У рубрици „Филмографија“, у наредним издањима *Зенића*, он истиче супериорност америчке над европском кинематографијом и пита се: „Мо-

45 У Мицићевој зенит гротески *Суд њороије*, изведеној у Загребу 1923. године, аутор успешно обједињује театар и филм. Садржај новина које чита власник салона за чишћење ципела, у једном тренутку, пројигира се на платно. Користећи се филмском пројекцијом, Мицић омогућава публици да прочита текст, а тиме и да правилно разуме драмску радњу. Видети: З. Маркуш, *Зенићизам*, Београд, 2003, 188–189.

46 Лј. Мичић, „Radio film i zenitistička okomica duha“, *Zenit* br. 23, 1923, 3.

47 *Isti*, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, *Zenit* br. 13, 1922, 17–19.

48 Tokin prvi piše o Konradu Fajtu u *Zenitu* br. 4 (1921), u kritici ekspresionističkog filma *Kabinet doktora Kaligarija* Roberta Vinea (Robert Wiene). Micić je Fajtu posvetio deo eseja „Tri ličnosti vremena“ u *Zenitu* br. 7 (1921), naglašavajući da je svaka Fajtova kreacija na platnu jedan umetnički doživljaj. Videti: Лј. Мичић, „Tri ličnosti vremena“, *Zenit* br. 7, 1921, 11–13.

49 „Makroskop“, u: *Zenit* br. 24, 1923.

50 Лј. Мичић, *Zenit* br. 22, 1923, 7.

жда је американски филм и највећа американска уметност? Можда је филм *американска народна уметност*?⁵¹

Учествујући у анкети берлинског дневника *Der Deutsche* првог јануара 1926. године, Мицић констатује кризу у филмској продукцији⁵² и додаје да „нас само наша стара љубав гони да идемо у кино.“⁵³ Ве Пољански издваја Чаплинову *Поштеру за златом* која се те године заиста нашла на врху листе најбољих филмова.⁵⁴ О њему је Мицић писао у *Зенићу* бр. 39 (1926) потцртавајући свој ранији став да Чаплинова дела „значе епоху нове уметности, у области филма и поезије, у области дестилованог духа.“⁵⁵ У једном од последњих обимнијих есеја о филму „Држава и кинофилм“ у *Зенићу* бр. 41 (1926), Ве Пољански предлаже оснивање Државног киноинститута, као и Државне фабрике филмова која би била задужена за производњу жанровски различитих филмова.

„Кинофилм је (...) једна врло јака база, на којој би држава могла саградити чудеса, уз добру вољу и спремину људи, који би целу институцију имали у својим рукама. За Србију филм је – Колумбово јаје.“

Поменути текст практично се завршавају писања о филму у *Зенићу*. Часопис је забрањен 1926. године, а Мицић је преко Ријеке и Трста емигрирао у Француску, где је провео наредну деценију. Ве Пољански је 1927, разочаран неукошћу средине, поделио све преостале штампане примерке својих књига на Теразијама и напустио Србију. Токин је 1932. године написао роман *Теразије* чији ритам заснива на филмском динамизму и симултанizmu. Интересантно је да је Маријан Микац,⁵⁶ блиски сарадник *Зенића*, помагао Мицићу да заради за живот у постзенитистичком периоду, ангажујући га као преводиоца Парамантових тон-филмских журнала од 1933. године.⁵⁷ „Исте те године када је Раскољников поново прошетао петроградским Невским Проспектом у време руске револуције, био је филм стар тек десет година. (...) Скупљао сам све крајцере већ за будућу годину и био веома несретан у очекивању биоскопа и циркуса. Дивно! Какве песме? Какви романи? Биоскоп! Живе слике! Филм!“⁵⁸

51 *Isti, Zenit* br. 24, 1923, 7.

52 Мицић вероватно није гледао Ејзенштејнове филмове *Штрајк* и *Оклопњача Поштемкин* из 1925. године, у којима је коначно примењена *монтажа акција* са којом Флакер пореди зенитистичку глобалну монтажу.

53 Према: В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 238.

54 У истој анкети Ве Пољански истиче да је најбољи филм његов зенитистички роман *77 самоубица*, који чека на екранизацију. *Зенић* је писао о овој књизи фебруара 1924, као о нафантастичном, веома брзом љубавном роману. В. *Зенић* бр. 25, 1924, 4.

55 В. *Зенић* бр. 39, 1926, 26.

56 Микац је био сарадник Мицића у Хрватској, а у библиотеци *Зенић* објавио је збирку поезије *Ефекти на дефекти* (1923) и сатирични роман *Феномен мајмун* (1925). В: G. Miloradović, „Od anarhizma do šovinizma: Drugi svetski rat i pripadnici avangardnog umetničkog kruga oko časopisa Zenit – Ljubomir Micić i Marijan Mikac“, у: *Intelektualci i rat 1939–1947*, Zagreb 2013, 305-331.

57 В. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 277–280.

58 Лј. Мичић, „Radio film i zenitistička okomica duha“, *Zenit* br. 23, 1923, 3.

Од детињег одушевљења филмском чаролијом, Мицић, је постепено, као уредник и једини прави идеатор *Зенића*, успео да интегрише кинематограф у властити књижевни израз, указујући на утицај који ће филм имати у будућем развоју уметности. У том смислу, улога његове ревије од непроцењивог је значаја за рецепцију филмске уметности у нашој средини. Писање о филму у *Зенићу*, усаглашено са савременим струјањима у Европи, довело је до појачаног интересовања наредне генерације наших уметника – Марка Ристића, Стевана Живадиновића Бора, Монија де Булија – за кинематографију, као и за бележење филмских прича на папиру или целулоидној траци. Поменути ствараоци су у томе бар делимично успели.⁵⁹

⁵⁹ О покушају стварања авангардних филмова код нас, без употребе камере и целулоидне траке, већ посредством других изражајних поступака (колаж, фотомонтажа, комбинација фотографије и текста) писао је Pavle Levi. Видети: P. Levi. *Kino drugim sredstvima*, Beograd, 2013, 71–105.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бабац, Марко. *Бошко Токин, новинар и њисац*, том I и II, Матица српска, Нови Сад, 2009.
- Vertov, Dziga. „Kinoki. Prevrat“, u: Stojanović, Dušan (ur.). *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, 272–280.
- Голубовић, Видосава и Суботић, Ирина. *ЗЕНИТ 1921–1926*, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Београд, СКД Просвјета, Загреб,
- Golubović, Vidosava. „Eksperiment Zenita“, u: *ZENIT i avangarda 20ih godina*, Narodni muzej, Beograd, 1983.
- Ejzenštejn, Sergej. „Montaža atrakcija“, u: *Teorija filma*, ur. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, 178–190.
- Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film, 1920–1932*, Udruženje filmskih umetnika Srbije, Beograd, 2013.
- Јовић, Бојан. *Јунаци модерних времена: Чарли Чајлин у очима евројске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Маркуш, Зоран. *Зенићизам*, Сигнатуре, Београд, 2003.
- Micić, Ljubomir. „Čovek i Umetnost“, *Zenit* br. 1 (Zagreb), 1921, 1–2.
- Micić, Ljubomir. „Tri ličnosti vremena“, *Zenit* br. 7 (Zagreb), 1921, 11–13
- Micić, Ljubomir. „Zenit manifest“, *Zenit* br. 11 (Zagreb), 1922, 1.
- Micić, Ljubomir. „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, *Zenit* br. 13 (Zagreb), 1922, 17–19.
- Micić, Ljubomir. „Kinofilm u Rusiji“, *Zenit* br. 18 (Zagreb), 1922, 57.
- Мицић, Љубомир. „Стотину вам богова“, у: *Васионски самовар, анџолоиџа јуџо-словенске авангарде 1904–1934*, ур. Гојко Тешић, Чигоја штампа, Београд, 2001, 130–142.
- Micić Ljubomir. „Radio film i zenitistička okomica duha“, *Zenit* br. 23 (Zagreb), 1923, 2–5.
- Суботић Ирина. „Преглед заоставштине Љубомира Мицића“ и „Списак дела заоставштине“, *Љејџојис срјској кулџурној друшџива „Просвјејџа“* (Загреб), свезак 20, 2015, 240–283.
- Токин, Бошко. „Pokušaj jedne kinematografske estetike“, u: Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film, 1920–1932*, Udruženje filmskih umetnika Srbije, Beograd, 2013, 260–263.
- Токин, Бошко. „Чарли Чаплен“, у: Бабац, Марко. *Бошко Токин, новинар и њисац*, том I, Матица српска, Нови Сад, 2009, 248–251.
- Токин, Бошко. „Evropski pesnik Ivan Goll“, *Zenit* br. 1 (Zagreb), 1921, 5–9.
- Токин, Бошко. „Mierendorff: Haette Ich das Kino“, *Zenit* br. 4 (Zagreb), 1921, 13–14.
- Токин, Бошко. „Kabinet dr. Caligaria“, *Zenit* br. 4 (Zagreb), 1921, 14.

Flaker, Aleksandar. „Globalna zenitistička montaža“, u: *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988, 237-250.

Wall-Romana, Christophe. “Doing Filmic Things with Words: On Chaplin”, u: *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, 2013, 158–177.

LJUBOMIR MICIĆ AND FILM TOPICS IN THE REVIEW *ZENIT*

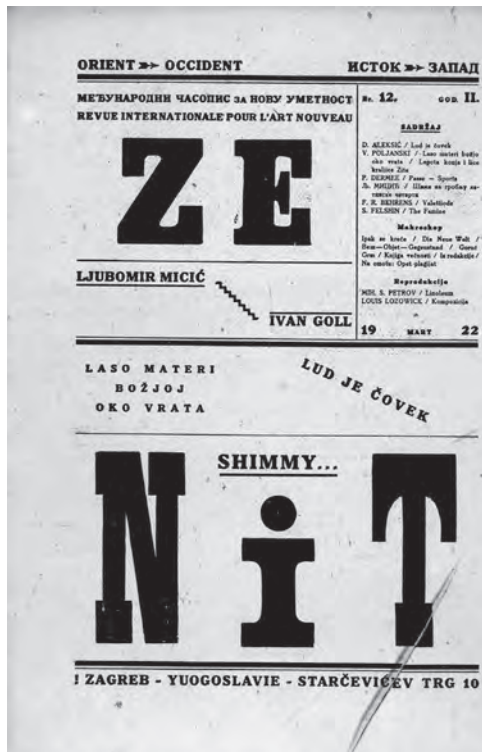
SUMMARY

This article presents an analysis of the influence of film on the development of the essential aesthetic ideas of Zenitism. *Zenit* was an International Review of Arts and Culture, founded in Zagreb in 1921 by Ljubomir Micić. In addition to examining the effects of film on modern art, Micić, along with Boško Tokin, Ivan Goll and Branko Ve Poljanski, applied techniques characteristic of film – dynamics, simultaneity and editing – in his writings. By merging cinematography and literature, they overcame the boundaries between the elite and the popular culture, transcending thus the limitations of a so-called institutional art. The aim of this article is to stress the importance of film for Micić's writings published in the periodical *Zenit* and to single out diverse influences which shaped his specific approach to literature through film, such as: his childhood cinema experience, Tokin's texts on film, Goll's cinempoetry and specific works of the Russian Constructivists – Rodchenko, Vertov and Eisenstein – who praised film as the art of the future.

Key words: Ljubomir Micić, Boško Tokin, Ivan Gol, Branko Ve Poljanski, review *Zenit*, film, cinempoetry

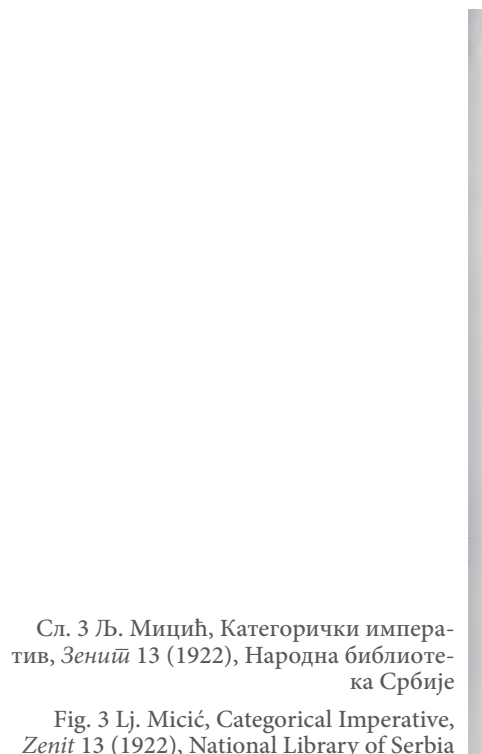


Сл. 1 *Кинофон* 3 (1922), Насловна страна са Чаплином. Народна библиотека Србије
Fig. 1 *Kinofon* 3 (1922), Cover page with Charles Chaplin. National Library of Serbia



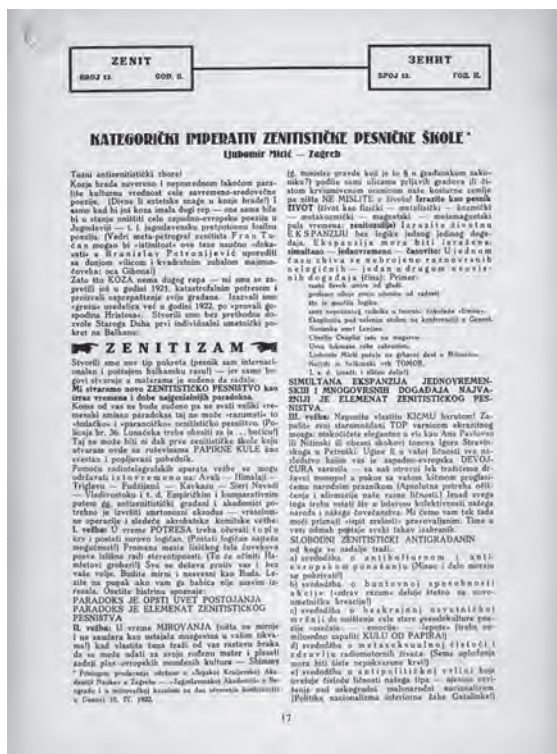
Сл. 2 Насловна страна *Зеница* 12 (1922), Народна библиотека Србије

Fig. 2 Cover page of *Zenit* 12 (1922), National Library of Serbia



Сл. 3 Љ. Мицић, Категорички императив, *Зеница* 13 (1922), Народна библиотека Србије

Fig. 3 Lj. Micić, Categorical Imperative, *Zenit* 13 (1922), National Library of Serbia



Сл. 4 Љ. Мицић, Кинофилм у Русији, *Зенић* 18 (1922), Народна библиотека Србије
 Fig. 4 Lj. Micić, Kinofilm in Russia, *Zenit* 18 (1922), National Library of Serbia

18 ZENIT 18
 ОКТОБАР ОКТОБАР



Мицић, снимачница филма у Русији
Кинофилм у Русији

Помоћу револуције се истраживају различите границе уметности и уметничког изразног средства. Све се дешава уметнички, али се не издваја од живота. Уметност се развија у саопштењу са животом, у саопштењу са његовим идејама и идејним стањима. Уметност се развија у саопштењу са животом, у саопштењу са његовим идејама и идејним стањима. Уметност се развија у саопштењу са животом, у саопштењу са његовим идејама и идејним стањима. Уметност се развија у саопштењу са животом, у саопштењу са његовим идејама и идејним стањима.

18
 ОКТОБАР

Композитор Прокофјев

С. Прокофјев је један од највећих руских композитора. Он је рођен у Сиверске, а живео је у Москви, Кијеву, Петрограду, Берлину и Вијени. Он је био један од највећих руских композитора. Он је рођен у Сиверске, а живео је у Москви, Кијеву, Петрограду, Берлину и Вијени. Он је био један од највећих руских композитора.

Декларација на међународном конгресу

1. Конгресу се позивају сви уметници да се придруже овоме и да се придруже овоме и да се придруже овоме. 2. Конгресу се позивају сви уметници да се придруже овоме и да се придруже овоме и да се придруже овоме. 3. Конгресу се позивају сви уметници да се придруже овоме и да се придруже овоме и да се придруже овоме.

année VI **ZENIT** numéro 38

Овај јединствени атак на песничку слободу, целокупна штампана књижевна и новинарска, осуђује се својим заједничким буњњем. Аутора је узела у подмалу у толикој мери да се сатко смејати, глумити том неочекиваном пожељом и тожденом. Али није остало само при том. Одељење Опште Полиције, окружено општом анатемом ЗЕНИТА, тужила је Љубомира Мицића суду на основу 49. члана закона о штицама, према коме се појединачна казна до године дана затвора и новчано 10.000 динара. Ни то све ради энциклопедије поезије! Ми не знамо добро историју, али нама се чини, да је ово први случај код нас, да се оптужује песник суду ради поезије односно ради неразумљива нове поезије. И тако, у зајску борбе преса о прса, намече и ова година, пре него смо јој набили рогове на главу — са јубиларном свесном ЗЕНИТА и ЗЕНИТИЗМА — после пет година борбе за нову уметност, за нов дух и нова стварана. Према „Српском Књижевном Гласнику“, ништа се није десило — све је поново, све је нестало или полузубило његове екуте. Да, то је све тако јединствено и тако разумљиво. Та окуда и да зна, још једном промовицијална часопис што се догађа у престоници?.. То доста није за обичну замиеру, већ само да се — плаује...

Уређиваштво ЗЕНИТА

ЗЕНИТУ и савима његовим приатељима срећну 1926.
 Конрад ФАЈТ — Берлин

Сл. 5 Потписана фотографија Конрада Фајта, *Зенић* 38 (1926), Народна библиотека Србије
 Fig. 5 Autographed photo of Conrad Veidt, *Zenit* 38 (1926), National Library of Serbia



Драган Д. ЧИХОРИЋ

*Универзитет у Источном Сарајеву –
Академија ликовних уметности у Требињу*

У ГРАДУ, НА ПЕРИФЕРИЈИ ЗЕМЉЕ: ОМЕР МУЈАЏИЋ, МИЦА ТОДОРОВИЋ И ФИЗИОНОМИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА 1930. ГОДИНЕ

Сажетак: Одвајајући се од претходних анализа критичне 1930. године, углавном модернистичких и везаних строгим испитивањем формалних аспеката ликовног дела, рад уводи другачији методолошки ракурс. Базиран на испитивању тадашњег дела Мице Тодоровић и Омера Мујаџића, на анализи њихових амбиција и ликовних разлога који ће их са радне периферије *Земље* одвести након наведене године у дивергентним правцима, као основну тачку у трагању за одговорима поставиће питање о вредносном значењу већ готово у потпуности политизованих околности за разумевање лика жене у слици, цртежу или културној стварности тадашњег Загреба. Залазећи иза оптичких података, разматраће идејне претпоставке које су условиле животне и радне егзистенције двоје уметника, наглашавајући квалитативно одлучујући утицај елемената педагошких процедура Љуба Бабића и енигматичног интелектуалног кружока једне модерне загребачке жене, каква је у то време била Ирина Александер.

Кључне речи: *Земља*, град, конзервативност, идеологија, лик жене, цртеж

Проблем уметничке групе *Земља* није могуће разрешити затварањем у идеолошке или искључиво националне оквире. Нестабилна и никада до краја хомогенизована, *Земља* је од тренутка настанка (1929) неизбежно носила трагове компликоване хрватске и југословенске стварности с краја треће деценије прошлог века.¹ Новија хрватска историографија препознала ју је као део целовите националне реакције на ургентност политичке чињенице

1 I. Krtalić, *Sukob s desnicom*, Mladost-Komunist, Zagreb 1989; D. Đokić, *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd, 2010.



хрватског питања у Краљевини СХС (Југославији), наглашену након атентата у Скупштини 1928. године, смрти Стјепана Радића и административних одлука краља Александра Карађорђевића (јануар 1929).² Без обзира на могућу конвергенцију два идејна света, Крста Хегедушића и Љуба Бабића, два света стасала двадесетих година 20. века, а у перспективној дубини следеће деценије обухваћена помириатељском облогом Крлежиног политичког става, *Земља* је на самом почетку поседовала нешто другачије постављене параметре отпора.³ Смештена у историјски контекст, она је, пре свега, била израз специфичне генерацијске потребе оних који су прошли кроз ликовно-педагошки систем Љуба Бабића.⁴ Обележена бунтовништвом, високом социјалном свешћу и на посебан начин национално маркирана, *Земља* није могла да запостави модерни град као свеprisутну и опипљиву околност хрватске модерности двадесетих година.⁵ Да би им град и феномени савремености били разумљивији, није било довољно везивање уз аскетизоване принципе класно-националне имагинације. Данас углавном занемарена у историчарским анализама, Ирина Александер, могуће и кључна личност за комплекснију профилацију појединих чланова групе, са својим загребачким салоном поделила је искуство формирања и широке пропаганде *Земље*, доносећи целокупној идејности групе специфичну и неопходну тежину.⁶

У околностима хрватског националног окупљања након 1928. године, обележеног есенцијализацијом руралне платформе и вандискурзивном

- 2 I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu. Magično, klasično, objektivno*, Zagreb, 1997; P. Prelog, „Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju“, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975*, ur. Lj. Kolešnik, P. Prelog, Zagreb 2012, 236–257; P. Prelog, „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 36, Zagreb, 2012, 203–209.
- 3 „Drugi je faktor utjecaj Miroslava Krleže. Dogodilo se, da je, kao kulturna činjenica, književno djelo Krležino postalo prvorazredni politički čimbenik uzrokujući centrifugalna gibanja u svim strankama i centripetalna koheziona, međustranačka kretanja... pri čemu su nadstranačkim ili svestranačkim vrednotama smatrani narod i kultura, a imperativima narodni probitak i kulturne norme.“ I. Zidić, „Slikari čistog oka. Neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća“, u: *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, ur. M. B. Protić, Beograd, 1971, 41.
- 4 О томе понајбоље сведоче Ружичкина писма Ивану Табаковићу, упућивана у Минхен и Загреб, у сукцесивном временском распону од 1922. до 1924. године, а данас похрањена у Архиву Ликовне галерије САНУ. „Чини ми се да нешто видим. Један пропали покушај – основати на темељу једног интелекта једну шниту солидног сликарства, т.ј. постати усљед свије немоћи *maître d'ecole*, и доћи у историју! Културу! Али, ствар је пропала, међутим ти пионири су ту, сликају званичне портрете... Али, има једна кука. Незадовољан елемент оде у разне мохиканере и купи појмове. Може да се догоди и какова мала ретроспектива опасна по осниваче. Али, мора да се догоди провала мохиканаца у царство трулих.“ Фрагмент писма упућеног из Сушака Табаковићу у Загреб, средином 1924. године. АСАНУ, инв. бр. 897/78.
- 5 Трагајући за коренима српско-хрватског међуратног неспоразума, Јово Бакић изнео је занимљиве податке о Загребу двадесетих година прошлог века. Он је по свим индустријско-финансијским параметрима предњаčio у Краљевини СХС (Југославији), уvelико економски надмашујући политичку престоницу Београд. Tanki sloj zagrebačke buržoazije (ne populaciono brojniji od 5%) izvlačio je samo dobit iz изменjenih тржиšnih околности, navodeći Бакића да закључи да је конфликт из двадесетих година почињао „у наметнутим и до краја непrecizираним правилима етничког такмичења у јужнословенској држави.“ J. Bakić, *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1914-1941. Sociološko-istorijska studija*, Zrenjanin, 2004, 282–297.
- 6 Рођена у Санкт Петербургу као Ираида Кунина (1900), након револуционарних догађања у Русији обрела се у Загребу, где је након венчања са индустријалцем Божидаром

вредношћу нативне земље, Ирнин салон говорио је заграничним језиком индивидуализоване модерности.⁷ Та модерност пред очима младих чланова Земље попримала је другачију физиономију од оних ексклузивистички скројених; активну, неконвенционалну и тренутачну, физиономију женског портрета какав је у условима градског живота двадесетих једино и било могуће оцртати.⁸ Етикеција, одела, кравате и одабрана јестива, библиотека и графички листови, и она перманентна екстензија ка примерима немачке и берлинске сцене двадесетих запарали су Симићево око у Ђорђевићевој на броју 7, али су и хранили и нежно култивисали несвикле и поприлично запрепашћене уметнике.⁹ Уосталом, њих је педагошка процедура уверавала у другачији модел, културно и родно стабилизован око динарске планинске регије и њеног уникатног становника, виталног мушкарца неоптерећеног било каквим цивилизацијским обавезама.¹⁰ Конзервативна форма такве антрополошке пројекције насељавала је строги центар Бабићеве тезе о „нашем изразу“, али је истовремено у неразрешиво мизогини комплекс увезала питања односа ликовног поступка са елементима модерности савременог света.¹¹ Нова жена, тај неочекивани и нежељени продукт модернизације (и добитка оних 5%), била је у разумевању хрватске конзервативне свести двадесетих (левичарске колико и десничарске), епитома моралног распада и авангардистичког хибриса којим је нарушаван мирни ток линеарног постојања органички конципираних ентитета (или онај здрави револуционарни корак ка марксистичком преображају стварности). У складу са тако развијеним светоназором, уметничка пракса чинила је неразлучиви део заједнице, како је то Бабићева комплексологија прецизно кодирала, условљавајући младе уметнике да одрже високу предострожност и дистанцу у односу на

Александером (1921) стекла моћ да у салонској атмосфери стана у Ђорђевићевој 7 окупи готово комплетну културну елиту левичарског и марксистичког Загреба, па, између осталих, и главне актере *Земље*. Образована и енергична, и сама списатељица и критичарка (прилози у *Књижевнику*), репрезентовала је посебну, градску и модерну визуру за очи чланова кружока којим је председавала.

- 7 Тај нови есенцијализујући дискурс обележили су крајем деценије геополитички ставови Љуба Бабића и Филипа Лукаса. За наше потребе издвајамо Бабићеве текстове штампане у *Књижевнику*, у којима је развијана ексклузивистичка теза о два непомирљиво одвојена ликовно-психолошка комплекса (источном, српском, византијско-деспотском и западном, хрватском, европском, динамичном ренесансно-барокном) и о „нашем изразу“ као логичној мери хрватског културног говора.
- 8 Poduhvat nimalo jednostavan, o čemu svedoči i rezultat nemačkog likovnog konkursa za idealno portretno rešenje moderne Nemice 1928. D. Price, "The New Woman in 1920s Berlin", in: *Berlin Metropolis 1918-1933*, ed. O. Peters, New York, 2015, 284–288.
- 9 Dragocene informacije o 1930. godini, Irini, salonu i gostima, doneo je u intervjuu Kemal Mujičiću, Novak Simić, zagrebački književnik, tada angažovan u *Književniku* i blizak Miroslavu Krleži. Simićev odbojan i apsolutno negatorski stav, gotovo mizogin u ostrašćenosti, govorio je o potrebama 1980. godine, ali i o istrajavajućoj konzervativnosti koja je obeležavala idejni svet hrvatske i jugoslovenske marksističke levice u međuratnim godinama. K. Mujičić, „Razgovor sa Novakom Simićem III“, *Oko*, 16. 10. 1980, 5.
- 10 Lj. Babić, „Umjetnička nastava. Kratak predgovor jednom referatu“, *Нова Европа* 14, 1921, 554–561.
- 11 Lj. Babić, „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše“, *Hrvatska revija* 3, 1929, 196–202; *Isti*, „Uz slike Marina Tartagliе“, *Književnik* 8, 1929, 277–282.

некомпатибилне феномене модерности. Основна премиса Бабићевог педагошког поступка, а ту је и био почетак дубоког, примамљивог и идејно разгранатог корена који је окупао и хранио раних двадесетих, захтевала је да студенти/уметници, технолошки инхибирани и бескрајно удаљени од савремених императива моде и помодног, развију и ојачају чистоту властитог ока ликовним наслеђем венецијанско-шпанске зоне, а затим да ту чистоту опробају ликовним тематима везаним за хрватски простор и хрватског човека у њему.

Суделовање у стварности подразумевало је и суочавање са знатно широм културном платформом од оне стегнуте моралним облигацијама идеализоване провинције. Чланови Земље ликовно су одрастали у свету који није био искључиво мушки, у свету који их је суочавао са градом и његовим модерним женама, и то до мере да их је и у просторима педагошког одрастања укрштао са модерним и амбициозним колегиницама. Преписка двојице од њих, Ивана Табаковића и Камила Ружичке, упозорава читаоца да су у Ружичкином случају Бабићеве или уопште конзервативне, антиурбане тезе дубоко инфилтрирале његову свест, и да је у првој половини двадесетих година прошлог века за младог уметника модерни град са својим аномалијама и сензацијама представљао главну препреку личној уметничкој реализацији.¹² Материјално лоше ситуирани, готово сви из ситнопоседничке планинске регије, загребачки Бабићеви студенти сваки детаљ поседовања посматрали су с неповерењем и готово есхатолошким немиром. Модерност, мобилност и упадљива конфекцијска различитост колегиница одбијала је било какву помисао да се у Загребу, иза жуте фасаде саме институције може наћи утеха и чврст ослонац.¹³ Горка жуч није водила уметничкој самосталности. Друга половина двадесетих биће отуда у знаку генерацијског покушаја да се ликовним језиком сублимише погубно неподударење грубе стварности и идеализованог света педагошке процедуре. Критика је ћутала или је површно и рутински читала техничке и технолошке податке уписане у материјалну кожу дела. Можда би у таквим условима управо Табаковићев енигматични цртеж, Ајфелов торањ (1926), могао да послужи у сврху новог репера и путоказа ка другачијој модерности. Ефемеран и необавезан, изван већ тешко подношљивог забрана обавезујућих регула, Табаковићев темат-

12 А то је у случају загребачке прве половине двадесетих година прошлог века и Камила Ружичке значило упућивање од Бабића прописаном трајекторијом на трагу „велике тројке“, Рачића, Краљевића и Бецића, од Загреба, преко Минхена, па све до Париза и либегинског наслеђа Манеових шездесетих 19. века. Све то, али једино у случају поседовања новца или какве другачије и опиљиве моћи. У супротном: „Чини ми се као да ми је неко треснуо о главу црну која је имала да садржи потпун смисао живота, са свим његовим идеалима... У мојој самоћи грдно ме је то забољело, па сам се препустио улици... десет дана био сам пијан, десет ноћи нисам спавао. Хтио сам... да залијем жуч или да је изригам свету у образ.“ Писмо Табаковићу у Минхен, 19. 1. 1923. АСАНУ, инв. бр. 905/78.

13 Ружичка изузетно јетко и са презиром пише о колегиницама и уопште модерним женама, о Мици Тодоровић и анонимној Љ. Следи њен скицозни портрет на начин Ружичкин: „Неколико пута видео сам... Љ. у друштву официра у кавани – еманципована је већ тотално, има шишане косе и пуши у кавани.“ Писмо Табаковићу у Минхен. 15. 4. 1923. АСАНУ, инв. бр. 909/78.

ски избор сугерисао је дужи, убрзанији и модернији крвоток, онај којим је колалала згуснута и по свом карактеру све више иконичка информација европске културне савремености.¹⁴

Бити у Ђорђевићеву 7, у Иринујој близини, или у току са прапочетним манифестацијама Земље, системом изузетно сугестивних парентеза значило је и бити делом тог широког крвотока. Поделити његове импулсе и доскочити његовим очекивањима; у целини, декларисати се замахом ширим од онога који је прописивао етно-политички дискурс кризне југословенске деценије. Млади уметнички нараштај који је двадесетих година 20. столећа одрастао и у европским атељеима, у париској метрополи, пре свих, сензибилисао је свој идентитет у смислу ширег разумевања уметничких потреба и тражења. О њима се расправља, учествује се на међународним изложбама, а затим се пажљиво ослушкује тоналитет критичарских реакција.¹⁵ Вредност Ђорђевићеве 7 је незаменљива. Иконично израстајући над слојевитом синтезом стварносних аспеката данашњице, Ирина Александер у очима младих уметника репрезентовала је метонимијску замену за општи појам модерности. Хировита, моћна и беспоговорна, вребала је грешку и слабост, опијала и заборављала, неухватљива и несхватљива као што је то био и сам модерни град пред њом. Мамила је као ликовни модел (неки су се и осмелили), али је за потпуну реконструкцију такве физиономије било потребно претходно сазревање кроз једну другачије формирану педагогију. У случају Земље и загребачке 1930. године, у разумевању те нове педагогије издвојили су се Омер Мујацић и Мица Тодоровић.

Вредносно потекло из идејне зоне која је захтевала обнову перцептивно стабилзоване форме, Мујацићево рано дело представљало је за услове загребачких двадесетих година принципијелну вертикалу и савршени пример шта је у стварности уметничког рада значило трагање за детаљима у музејским колекцијама Лувра (Louvre), Прада (Prado) или Белведереа (Belvedere).¹⁶ У његовом случају, као што су накнадне митологизације дидактичких епизода то и захтевале, фокус је био усмерен на један Рембрантов (Rembrandt van Rijn) бакропис, који је по сведочењу саопштеном Матку Пејићу представљао тачку потпуног преокрета.

14 Ajfelov toranj funkcionisao je kao jedna od Krležinih polemičarskih poluga u raspravi sa Ivom Pasarićem 1926. godine. Makar negativno konotiran, Krležin stav gotovo da je definisao osnovne momente moderne ikoničnosti, njenu istrajnost, trenutačnost manifestacije i nesavitljivost pri tehnološki razudeanim transkripcijama: „Tabaković je svoj crtež: *Ejfelov toranj* deset puta skidao i nanovo donosio“ kaže g. I. P. za Tabakovića, a ja držim da je Tabaković mogao svoj crtež skidati i na novo donositi i pune tri godine ne samo deset puta, a da to ipak ne bi ni povisilo ni smanjilo likovnu vrednost toga crteža.“ М. Krleža, „Kako se kod naš piše o slikarstvu“, *Književna republika* 2, 1926, 68–81, 77.

15 Тако је почетком 1930. године Мица Тодоровић служила попут споне између Табаковића, *Земље* и уредника *Нове Европе*, Милана Ђурчина, а све поводом правовремених и тачних информација са лондонске Изложбе југословенске скулптуре и сликарства (април 1930). Погледати Мицино писмо Табаковићу: АСАНУ, инв. бр. 1098/80.

16 А. Abadžić-Hodžić, *Omer Mujadžić 1903-1991*, Zagreb, 2002; F. Dulibić, *Omer Mujadžić*, Zagreb, 2015.

„Унутрашњост Рембрандтова *Расјеченої вола* својим насликаним костима, месом, жилама и крвљу поучила га је више него академијина предаваоница у којој је слушао анатомију, перспективу, технологију и естетику.“¹⁷

Стриктно модернистички моделован, усмерен ка чистој форми и микро-слојевима, Пејићев став истовремено је релативизовао академску процедуру колико ју је у проширеном смислу и афирмисао. Релативизација није могла никога да повреди, уосталом, Рембрантово дело представља значајну раскрсницу на од Бабића прописаној магистралу учења, па је тачно везивање за његов пример више последица бројних тактичких репозиционирања која су уметници из треће деценије 20. века обавили у својим зрелим годинама него што је тачно тај детаљ, макар и Рембрантов пореклом, за префињене тонске градације углађених епидерми Мујацићевих ликова могао заиста у себи да носи снагу открочења. Култивисан и посвећен чистој уметности, истовремено и конзервативан и модернистички настројен, он, наизглед, није ни могао да буде искрено заинтересован за револуционарне аспекте које је у себи доносила марксистичка свест о земљи, бунту и социјалној неправди, уколико бисмо их као такве стриктно приписали *Земљи*. Одређене чињенице говоре супротно.

Анализирајући универзалистичке претензије совјетске Русије у периоду првог петогодишњег плана (1928–1932), Катерина Кларк нагласила је осовински положај који је у датом времену припадао Берлину. У тренуцима у којима је совјетска Русија стаљинизовала властиту радну матрицу, Берлин је функционално оспособљен као град размене и прецизних идеолошких утицаја, истовремено и филтер и вентил за комплексни и увек неизвесни свет изникао на месту додира истока са западом. Југославија и Хрватска суделовале су у описаном искуству, при чему су млади и амбициозни марксисте, сваки на свој начин, бирали и тумачили чињенице са којима су били суочени.¹⁸

Нова лијература заузела је стриктно револуционарну позицију, оптерећену патосом класе и морализаторским аспектима колективног учешћа у процесу најшире разумеване производње. У имагинацији њеног уредништва модерна жена исувише је одступала од правоверног модела, коју чињеницу није била у стању да коригује ни околност њеног марксистичког идејног порекла. Писмо једне модерне жене (новембар 1928), индивидуалистичко и еманципаторско по свом карактеру, и поред цитатног ослањања на примере тадашње административне праксе совјетске Русије и текстове Александра Колонтаја, морало је за очи читалаца бити ограђено упозорењем редакције.¹⁹ Ауторка (О. Х) начинила је један корак више ка слободи личног избора којом је одисала стварност савремене градске културе, и корекција

17 F. Dulibić, *nav. delo*, 22.

18 K. Clark, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture 1931-1941*, Cambridge, 2011, 42–7.

19 О. Н, „Pismo jedne moderne žene“, *Nova literatura* 1, 1928, 19–20. Zabrinuta za posledice reakcija pravovernih čitalaca, redakcija je ispod objavljenog pisma štampala i upozorenje: „Ovo pismo objavljujemo, sa namerom da primamo i na ovom mestu publikujemo druga mišljenja.“

је уследила. Уколико су и биле присутне у ликовним садржајима часописа, модерне жене репрезентоване су попут страног и опасног елемента, кодираних на непознатом месту, непознатим језиком.²⁰

Улога Омера Мујаџића у раној фази *Земље* значајна је за разумевање ширих идејних околности наведене групе, а начин на који је поставио основне тематско-иконографске нагласке потврђује да феномен модерног града није априорно одбачен у свести марксистички настројене интелигенције двадесетих година прошлог века. Да би ушао у свет градске имагинације, Мујаџић је неизбежно морао да разуме основне претпоставке, да упије у своје радно поље актуелне ставове о граду и човеку у њему. Његова антрополошка база већ је била у потпуности развијена за један у целини различит амбијент, и целовита трансформација захтевала је озбиљну и промишљену подршку. Иренин салон наметао се по себи, провокативни лик домаћице можда и више. Доживети га значило је отворати га у слојевима, јачајући властиту свест и радне потенцијале. Била је то обострана размена, вероватно не увек и пријатна (Мујаџић се деценијама после са израженом нетрпељивошћу сећао епизоде у *Земљи* – Иблера и Хегедушића!). Бертолт Брехт, високо вреднована берлинска конекција, немилосрдно искреним параболома секла је кроз немачку модерност двадесетих. *Барбара* је била међу њима и кључ за декодирање модерности која је фриксијски прштала између амбициозних жена и још увек несвиклих мушкараца. Да би разумео и преживео, и мушкарац је морао да уђе у палестру савремености, да загази у град и на властитом телу осети његове неслућене могућности.²¹ Околности модерног градског агона биле су неопходни детаљ у сазревању модерног мушкараца, у његовом суочењу са несигурном и увек променљивом физиономијом *нове жене*, у његовом надрастању стерилних оквира *захлихкајша* и пратеће му идејне летаргије (али, и тип пројективног кондиционирања за драму будућег суочења са оном другачије разумеваном и беспризорно бруталном фашистичком мушкошћу). Модерни, супербрзи крајзлер, стан уређен по последњем маниру *Баухауса*, лет у Јункерсовом авиону, страхови, кафане, моралне обавезе и крвави рингови сензацијама увек гладног Берлина; све то било је део целине која је чинила композитни портрет *новој мушкараца*, пред којим се, и једино пред њим, могла у пуној снази властитог антрополошког императива указати *нова жена*.

20 Карактеристичне репродукције обухватале су кафанске темате, у којима је лик модерне жене суочаван са ликом мушкараца, у карикатуралној и морално деградирајућој позицији. Издавајемо *Кафану* Ханса Белмера и *Крчму* Ернста Нојшула. Меланхолија, друштвена отупљеност и корозивни аспекти помодности карактерисали су њихову иконографију, али и идејно разумевање које је редакција испољавала по питањима женине слободе и положаја у јавном простору савременог града.

21 То још увек нису педагошке једночинке, попут *Lindbergovog leta*, већ, наизглед, неформалне приче, исећи савремености у којој на различите начине учествују мушкарци, са издвојеним, зрелим и идејно провокативним ликом инжењера Милера, који као *spiritus movens* одводи misao читаоца за један корак изван захлихкајта. J. Willet and R. Manheim (ed.), *The Collected Short Stories of Bertolt Brecht*, London, 2015, 85–145.

Мујацић зрело, и са њему карактеристичном прибраношћу, сакупља информације и закључује. Улог је висок. Уколико намерава уметнички да одрасте, утолико је принуђен да напусти Бабићеву ексклузивистичку матрицу, и да се у тематском смислу одвоји од оријентализујућег стереотипа босанских простора. У том смислу загребачка Изложба удружења уметника Земља (новембар 1929) носила је за Мујацића терет промене и искушења у суочењу са публиком и критичарима формираним на предубеђењима и претходно обликованим закључцима.

„Мујацић Омер није овог пута дао оно, што смо видјели на посљедњој изложби Прољетног Салона, гдје су велики портрети његових сестара и неке женске фигуре дочаравале рафинирану отмјеност какве шпањолске краљевске галерије. Па ипак је он најјача и најизрађенија личност читаве ове изложбе, и у својих пет уља дао је поглед у најновију фазу свог стварања.“²²

Критичар *Хрватске ревије*, разочаран због промене, покушао је да раствори њене површинске последице, али не и дубље разлоге који су водили ка њој.

„Његова палета изгубила је ону загаситу и полутамну мекоћу баршуна, и стала се одједном цаклити сивим седефом, који се прелијева у руменило и модрина. Рвачи и Боксачи композирани су ефектно, али и на ефект. Оно ковитлање голог меса има гротескне снаге, али није изразита карикатура данашњег спортског времена, што би можда хтјело да буде. Мноштво детаља одузима тим сликама еквилибар.“²³

Потпуно фасциниран ранијим делима и чврсто затворен вредносном визуром формалистичке критике, Славко Батушић није гледао испод епидерме, све му се чинило неискреним и намештено гротескним; девијацијом, а не озбиљним разматрањем нечега што је могуће исходиште слике конструисане на стецишту ликовне дисциплине двадесетих година 20. века и света који је својом виталношћу једва више био ухватљив у прастаре кодове разапете линеарном мрежом геометријске перспективе. Мујацић је *Боксачима*, *Рвачима* и *Нојомејашима* помакнуо властите ауторске капацитете, извесно спреман да безобзирно и свесно подривачки, управо попут Брехтових јунака, загази у идеолошким везивом облепљени свет конзервативних предубеђења. Батушић, руковођен грађанским укусом, чезнуо је за приликом која би му најскорије омогућила да дистанцирано, са одмереним укусом и онако, помало ескапистички, Мујацићевим сликама учита вредности презрелог венецијанског сликарства. Оштрија критика уследила је са крајње левице, у *Новој лијератури*, потписана од Рудеа Иванковића.

„Нажалост Мујацић је разочарао, и оне наде које су стављене у њега, све се више расплињују. Не миче се из своје техничке виртуозности, не про-

22 S. Batušić, „Izložba udruženja umjetnika Zemlja“, *Hrvatska revija* 12, 1929, 720–723, 722.

23 *Isto*.

дубљује и не решава ликовни проблем данашњег доба... све је површно, меланхолично, делује неугодно када се покушава да реши ликовни сиже Боксача. Не само да делује неуверљиво и празно, него шта више губе се у тим радовима његове иначе одличне сликарске квалитете.²⁴

Без обзира на идеолошку разлику која је стајала између уређивачких политика *Хрвајске ревије* и *Нове лијераиуре*, чињеница је да су и грађанска и марксистичка левица биле затечене Мујацићевом трансформацијом, и да им посебно није пријала околност модернизације његовог тематског избора. Удаљени од шпанске етикеције и класне свести о земљи као генератору револуционарне промене, Мујацићеви спортисти, витални и спремни и на последње консеквенце властитог животног избора, нису истовремено били у стању да издрже притисак публике са ове стране њихове храбрости. Мујацић није могао да им приушти простор, да непроблематично реконструише пластично димензионирана упоришта властите ауторске зрелости и да их нахрани садржајем какав су и сама тражила. Била је то захтевна операција и за критичарском нерватуром богатије сцене него што је у том тренутку била хрватска. Мујацићеве атлете, креиране аутентичним радом града као слојевитог конфликта интереса и супротстављених моћи, властиту вештину преживљавања преточиле су у једну другачије постулирану анатомију, у мишиће и нерве стасале за урбану игру карактера, снаге и издржљивости. За палестру и механичко борилиште града. Необично за Мујацићев дотадашњи репертоар и евидентно под врло значајним утицајем неконвенционалне левичарске идејности, управо посредоване контактима, библиотеком и полемичким дискусијама у салону градској култури више него наклоњене Ирине Александер.²⁵

Уметнички одрасла у амбијенту Бабићеве сликарске класе, а самим тим, по оној истој инерцији која је покретала и њене колеге, Мица Тодоровић готово да је била предодређена да постане легитимним чланом *Земље*.²⁶ Иако постоје сведочења о њеној присутности на оснивачком састанку групе у загребачком хотелу *Есџланада*, она ипак није ушла у њену ужу радну структуру. Порекло такве одлуке несумњиво је у себи различито и слојевито. Један сегмент могла је да представља чињеница да Мица није морала на крају треће деценије да пролази кроз процес адаптације и да се прилагођава усло-

24 R. Ivanković, „Izložba Zemlje“, *Nova literatura* 12, 1929, 359–360, 360.

25 „Композиције *Боксача* и *Ногометаша* нетипичне су за Мујаджића, то су масовне scene s brojnim tijelima u pokretu koja djeluju poput zaustavljenog kadra iz animiranog filma. S *Boksačima* Mujadžić se pokušao približiti grotesknim elementima njemačkog, groszovskog načina, dok su *Nogometaši* samo smiješni jer više podsjećaju na neku kaotičnu ragbi situaciju nego na stvarnu situaciju iz nogometne utakmice.“ F. Dulibić, *nav. delo*, 39–40.

26 Рођена у Сарајеву 1900. године, Мица Тодоровић била је у то време (1920–1926) једина студенткиња у сликарској класи Љуба Бабића, што ју је стављало у занимљиву и захтевну позицију. Немирна и слободоумна, често је свесно и провокативно развијала негативне страсти и моралне страхове међу колегама. За време које разматрамо посебно је драгоцена њена блиска релација с Иваном Табаковићем, којем је могуће и значајно помогла да се у постминхенским околностима адаптира на Загреб и продубљену модерност савременог града.

вима града и модерности. Физиономија *нове жене* загребачких двадесетих година већ јој је омогућила партиципацију у растреситом свету градских сензација, без потребе да их форсирано транскрибује у простор властите ликовне имагинације. Уместо документаристичког превођења, уметница је инсистирала на алегоризованом пласирању пажљиво одабраних ситуација у омотач карактеристичне структуре пореклом потеклим из каквог сакралног наратива. Овде је неопходно приметити да је за њену регенерацију и физиономијску еластичност управо и било потребно постојање меканог неразумевања средине; слојевитог јавног дискурса, нискофреквентне белине која је гунђала, али истовремено није била спремна препустити се поражавајућем диктату споља.²⁷ Чињенице ће до 1930. године да поприме драматично другачији карактер.

„Друштво обично сматрам за прави дрек, *voll-bad*, иако сам увјек имала тзв. Друштвени успјех. Наравски да ту не мислим никога нарочито, него само тврдим да друштво из непознатих разлога квари људе. Сви наједанпут добију жељу да се купају у дреку. И зато је онај мој стари систем – држати људе сепаратно – женијална идеја. Тек кад су сви лично сепаратни, онда је зрак чист у друштву, иначе, плажа.“²⁸

Радикална атомизација друштва, о којој је са приметним умором Мица сведочила Табаковићу, била је потпуна супротност доминантним тенденцијама времена. Очајнички предложена као последње уточиште сензитивних појединаца, парцелизација је заиста била продукт умора, тупе резигнације и уопште загушења које су све репресивније околности живота на крају деценије остављале за собом као густе талог егзистенције. Некадашња, меканим шумом постављена белина, неизбежни омотач урбане физиономије модерне жене, сада је, у освит злослутне деценије која је надлазила, претећи израстала у нешто гломазно и неосетљиво, руковођено неразумљивим нагонима колективизоване потребе. Мица је то добро осећала и није само благовремено поделила сазнање о ужасу који је претио него је и у ликовном смислу прецизно евидентирала елементе наведене тенденције.

Пришавши на љубљанској Изложби савремене графике (мај 1930) најближе што је у датом тренутку могла организационој структури *Земље*, Мица је (каталогом представљена као гошћа) изложила три цртежа. Поигравајући се тематима и одабраним насловима, деликатно је приступила основној пропозицији изложбе. Миха Малеш, учесник и теоретичар догађаја, нагласио је предговором промењену природу савремене ауторске амбиције, која се, упућена од једне до друге тачке нимало романтизоване стварности – фабричке сирене, радио, официри и инвалиди, мензе, биоскопи, дневне новине и магацини – изоштравала свакодневним трењем о

27 Ту незаобилазну чињеницу одлично је ликовним решењем цртачког *Портрета М. Т.* (1923) саопштио и у иконографски живот пласирао Иван Табаковић.

28 Загребачко писмо Табаковићу у Нови Сад, 5. 8. 1930. АСАНУ, инв. бр. 1085/80.

честице документарно свеже истине.²⁹ У љубљанском случају, то је значило до границе оптичке издржљивости појачати чињенице друштвене аномije – посебно наглашавајући претворни изглед проститутке, сав од парфема, ружа и модне маске скројен или догађања у просторима узурпираним страшћу за халапљивим гојењем, стварним или метафоричким, све до нивоа на којем изузев апсолутне припадности једној друштвеној групи, једној класи и њеном моралном етосу ништа друго није ни било могуће.³⁰ Свесна танке и крајње порозне баријере повучене између различитих типова моралне одговорности, између класне и оне малограђанске по свом пореклу, Мица је свој „изам“, наметнуту јој обавезу документарне тачности, преформулисала у тренутку. Цртеж, *Три генерације. На кућању* (1930) (сл. 1), скелеталан у овлашном цитирању диспропорционалних облика и моралним кодовима усидрен са обе стране нимало истанчане границе, без обзира на финесе његове номиналне класификације, последњи је слој у оном дееволутивном згушњавању позадинских аспеката градске реалности.³¹

„Да вам пишем о Загребу? Већина ми људи изгледа као саме од себе рјешене крижаљке. Нешто шарених кулиса, много воштаних фигура. Тисо шаблоне које чак одузимају најобичнија изненађења што их пружа живот. Групни калупи... Почевши од 1929. много крупних наслова, ријечи, парола – кулисе, кулисе. Можда са малим изнимкама. Немојте то ником казати – а шта знам како и вама изгледају.“³²

Пнеуматични, разлабављени и уопште поражавајући шаблони деловали су као гомила и групни калуп, претећи колико и неодољиво привлачни. Где је заиста требало тражити њихово порекло? Неизвесност њихове физиономије створена је чињеницом стајања на пресеку различитих перцептивних зона, при чему је било све теже одредити основни идејни тон новонасталој мешавини. Ко је све инвестирао у те калупе, из којих разлога и са каквим последицама, питања су која су чекала одговоре, а њихову тежину осећала је и Мица Тодоровић. Сажето: „чувајте постављена питања као тајну, мада ни о вама нисам у стању да донесем коначан суд“. Ледени је то закључак пред очима пријатеља о актуелном времену, о његовој празнини и насумице уметнутим протезама. Да ли су, уосталом, генерације купача у све гаднијем

29 „Grafika je beležnica sadanjosti in zrcalo bodočnosti. Sodobni umetnik mora dnevu izoblikovati obraz eksaktno in realistično, brez maske, brez parfuma, brez rougea.“ M. Maleš, „Predgovor“, u: *Razstava sodobne grafike*, Ljubljana, 1930.

30 Занимљивост, која то можда то и није. У каталогу изложбе, у Табаковићевом сегменту, поред различитих *Гројески*, набројан је и цртеж *Ајфелов шоран* (1926).

31 На љубљанској изложби *Земље и Четврте генерације*, изложила је три цртежа, у каталогу забележена под насловима *На кућању*, *У ресшорану* и *Људождери*. Није нам ништа подробније о њима познато, али са високим нивоом извесности можемо да тврдимо да је цртеж *На кућању* у скорашњој будућности променио име у *Три генерације. На кућању*. Игра насловима и датумима настанка дела била је део уобичајене репрезентационе стратегије Мице Тодоровић, и овде смо, несумњиво, суочени с том стратегијом.

32 Загребачко писмо Табаковићу, вероватно из друге половине 1930. године. АСАНУ, инв. бр. 1083/80.

талогу колективизоване свести протеза или здраво ткиво? Да ли су пријатељи и истомишљеници из већ прадавне прошлости двадесетих година сада и сами у себе интегрисали делове тих шаблона?

Колико год вешта у променама властите стратегије, у цитатима и поступцима методолошког прилагођавања, она није била у стању да разреши проблем идејног исклизнућа у времену потпуно другачијих перспектива. *Берџа монденка* (1930) (сл. 2) савршено је сведочила о проблему. Штедљива линеарност цртежа и графички акценти на местима од значаја за целокупни наратив, водили су посматрача у свет градске деградације, на место моралног дефицита и физичке презасићености. Пнеуматична фигура дегутантно мондене Берте, апсолутна негација свега онога што је у дефиниционом смислу представљао друштвено пожељни лик модерне жене, за референт властитог оправдања узимала је свет Мицине ентропије. Статична, угојена и смештена у протективну близину некакве моћне господе, вероватно и саме укалупљене и пнеуматизоване, Берта није била Мицин напад на моралну релативност савременог живота и савремене жене, него констатација о новим предиспозицијама градског простора. Упадљиви грех њене глутоније није непролематично и без изостанка разоткривао властито порекло, убедљиво потврђујући Мици да је град као перцептивна целина сада непоправљиво контаминиран ненарушивим предубеђењима и да је управо лик модерне жене смештене у јавни простор представљао кључ којим су отворани најзахтевнији дискурзивни претинци. Бертина карактеризација потекла са марксистичке левице (оне блиске *Новој лиџерајџури*) препознала ју је у смислу карикатуре грађанског света, инертно се ослањајући на мизогине аспекте властитих идејних предиспозиција, што би се, са готово непромењеним закључком, могло рећи и за постигнути консензус у ставовима конзервативне деснице. У оба случаја град је представљао фатални отров којим је Берта разобличена. Међусобно непомирљиви идеолошки блокови заједничку нит налазили су у императиву снажења идејне фикције о два света, два функционално и органички раздвојена простора, при чему су оне – преваходно модерне, слободоумне и радно активне жене – које су се одважиле да искораче и наруше уврежени поредак стигматизоване као проблематичне, неморалне и друштвено бескорисне. Цртана негде у времену које се подударало са Мициним болничким искуством, Берта је била замка, логички кавез у којем се свако, у небезбедности тешко испрљене модернистичке инфраструктуре и заведен морализаторском странпутицом наметнутих му протеза, стропоштавао равно до дна и есенцијалистичког минимума. За Мицу, Берта је била искушење, претња, немогуће место дискурса, понајмање карикатура или какав беспримерни морализаторски чин.

Чињенице суочења и обазривости да се нехотичном грешком не постане једном од идеолошких протеза обележиле су диспозитив цртежа. Пресечен вертикалним резом на Бертин, женски, и онај други, анонимни, у властитом изостанку затворен алудираним импликацијом, али извесно мушки део, цртеж је пласирао другачије мишљену допуну деградираној модерности.

Мицина иконографска способност сазрела је и није могла себи да допусти олака решења. Насилно морализована стварност тридесетих година 20. века захтеваће детаљ, испитиваће и најситније трагове, биће стриктна и, по својој суштини, наративна. О томе су сведочиле и Симићеве речи о Иренином кружоку и накнадној борби за доминацију над уредништвом загребачког *Књижевника*, о томе је сведочила и фанатична и до у бескрај распричана борба на културној левици хрватских и југословенских тридесетих. Пикантна Берта није своју телесну конституцију упарила са пикантношћу или пикантеријама целокупног контекста. Ко, шта, где, у којем тренутку, изнад свега, зашто, све то развејавало се антинаративним форматирањем папирне подлоге. Био је то акт саосећања и родно мотивисане емпатије, не толико ре-дак у космополитанском миљеу европских двадесетих. Жан Мамен (Jeanne Mammen), Немица и Берлинка, наглашеним контурама одвајала је приватност модерне жене у јавном простору, заштитнички је конзервирајући пред незаситом потребом контекста да проникне и да све зна.³³ Мица је штитила механички и неприродно, усаглашено са тренутком цртежа и онолико колико је то већ изгубљена Берта могла да поднесе.

У инфицираним околностима једино је потпуни и бескомпромисни раскид још увек могао нешто да значи. Три девојачка *Акџиа: сџојећи, сегећи, лежећи* (1930) (сл. 3), монументализована димензијама и стилским избором, ректификовала су *Берџу монденку* на начин који је једино био могућ.³⁴ Њихова позадина белила се изостанком простора. Антинаративни и парадоксално непретенциозни Мицини *Акџиови* реализовали су нову потенцију женског идентитета, одвојеног од јавног простора и могућности да буде потврђен уобичајеним чиновима саморепрезентације и оним неизбежним ужитком у модерности. Све то није више вредело, а сама модерност била је сада сведена до нивоа херметизоване интимае, за властито огледало или око најближе пријатељице. Већ дугогодишњи однос модела и Мице Тодоровић, *Акџиовима* је насупротстављен неопрезном поверењу у моћ града коју су емитовали упадљиво разрешени портрети немачких двадесетих: на пример, онај Лоте Лазерштајн (Lotte Laserstein), њеног модела и града Берлина уклопљеног у оквир прозорске позадине.³⁵ Мица и модел не виде Загреб, затвориле су се и преокупирале пркосном меланхолијом обостране снаге која је сада морала да застане, да се усмери ка крхотинама конфекцијске модерности, на елегантну ципелу или путено затегнуту чарапу. Меканом оловком повлачене линије упућивале су на своју властиту материјалност и чињеничну опипљивост, изван које је сва раскошност и магија до у детаљ расклопљеног света била само штура мочвара идеолошки запоседнуте

33 A. Lutgens, "The Conspiracy of Women: Images of City Life in the Work of Jeanne Mammen", in: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ed. K. Von Ankum, Berkeley, 1997, 128–144.

34 Сви одреда изгубљени, вероватно и уништени.

35 О њему више и прецизније видети у: M. Meskimmon, *We Weren't Modern Enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*, Berkeley, 1999, 237–240.

стварности. Девојачко тело чезнуло је под трагом Мицине оловке за простором, самосталношћу и другачијом одевном претпоставком од оних које су управо прописиване све оштријим редовима контролног дискурса.

У којем се смеру померао наведени ултиматум обавештавали су текстови у специјализованим публикацијама, а можда је најзанимљивији био онај Бранке Франгеш-Хегедушић.³⁶ Приступом и формом, следио је методологију научног обраћања, заузимајући се за примат етнологије, раздвојених простора и прописујући каритативним атрибутима обележено место жене у стварности хомогене националне заједнице.³⁷ Текст је пратила фотографија ауторке у пажљиво припремљеном етничком костиму, што је неизбежно имплицирало цели низ питања о намерама и уопште способности *Земље* да економише идејним аспектима женске модерности. Намера која је довела Омера Мујацића у близину Ирине салонске атмосфере, у новоствореним околностима након 1929. године, изгубила је на вредности. Пресечена кризама и општим неповерењем, она није била у стању да увеже моменте града и ликовне имагинације, уколико је ико са реалном озбиљношћу нешто такво у протоку будућих догађаја и очекивао. Критичарска негација Мујацићевих атлета довршила је парадоксом његов покушај. Вероватно највише од свих тадашњих чланова *Земље* привржен конзервативном иделу слике двадесетих година прошлог века, Мујацић је најозбиљније и најдаље отишао у присвајању постулата новостварносне поетике, идејно-тематски иницирајући лик *новој човека*. Пре него што су антрополошки сазрели, *Боксачи* и остали изгубили су просторно оправдање властитом постојању.

Већ одвојен од чињеница функционалног припадања *Земљи*, Омер Мујацић учествовао је на Другој пролетњој изложби у Београду (1930), изложивши *Колџорџерку* (1930) (сл. 4) заједно са сликама које је претходне године представио у Загребу. Занемарена у скорашњим анализама Мујацићевог опуса, она је у то време скренула пажњу критичара *Српској књижевној гласнику*.

„Мујацић, у *Колџорџерци*, *Боксачима*, кроз прилагођени кубизам делује у исти мах и гротескно набрекло и површински. Челични тон, глаткост фактуре, појачавају нешто основно кошмарско у тим стварима.“³⁸

Примедба Момчила Настасијевића избором дескриптивних координата наговештавала је другачији квалитет Мујацићевог дела, то „нешто основно кошмарско“ које се пробијало кроз челично конструисану фактуру композиције. Још увек у свету класицистички разумеване форме, у свету моралне обавезе двадесетих година прошлог века која је терала на лично искупљење радом, на спирање авангардистичког греха и укотвљење у вредносном по-

36 B. Frangeš, „Naš narodni kućni obrt i njegovo značenje“, *Ženski list* 11, 1930, 30–31.

37 Ljubo Babić etnologiju je prepoznao kao savršeni delatni prostor, spojen sa kuhinjom i dečjom sobom, u kojem su umetnički nastrojene žene mogle da realizuju svoje afinitete, i to prevashodno u smislu zaštitnica statičnog i uvek prisutnog ideala kolektivno razumevanog 19. veka. Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti II“, *Obzor*, 21. 10. 1928, 2.

38 M. Nastasijević, „Друга пролетња изложба југословенских уметника“, *Српски књижевни гласник* 30, 2, 1930, 211–216, 214.

ретку локалне заједнице, Мујаџић је напустио резолутност атлета, на место којих је наступила еклектика једне другачије стварности. Она више није стајала у сагласности са инспиративним фреквенцијама левичарских текстова, са чудесним Ирининим салоном, није била храбра и оптички превратна, већ прилагођена плитком императиву тренутка и отуда наративна до самих гралица Настасијевићевог кошмара. Град је заменио палестру, али не обичан, свакодневним ритмовима ношен, документаристички и тренутачан. Била је то само кулиса функционалистичке архитектуре модерног града, испуњена аутомобилима и шаблонизованим фигурама дистанциране господе и у тамна крзна огрнутих жена. Одржавани у целини друштвеног субјективитета фундаменталним шавом модерности – новинском информацијом – били су жртве и актери у вртложењу већ на зао глас изашлог „четвртог сталџа“, манипулисаног и манипулативног, а истовремено и визуелни цитат Крлежиног ониричког страха пред заматном опипљивошћу једне другачије Москве.³⁹ Њега је ка чврстом тлу водио далеки, новозаветни Бројгел (Peter Bruegel), Мујаџића, енигматична колпортерка.

У предњем плану, рефлекторски осветљена, снагом здравља, костимом и анатомским обрисима упућивала је посматрача у другачије разумеване околности града, у чињеницу да је негде у његовој позадини постојао витални резервоар, земља и скромни параметри рурале моралности, уз чију би помоћ декаденција велеградске културе била залечена и трансформисана у нешто читљиво и подређено симплификованијој, али нашој и заједничкој граматици. Палестру и њене небројене исходе сменио је стазис конзервативне имагинације. Сукоб снаге и зреле мушке моћи, мекана диспозиција етничког здравља које у перспективи неизбежно побеђује. *Колпортерком* је теза Иде Ограјшек-Горењак о понародњивању, темпоралним мостовима и жени као конективном феномену међуратне хрватске модерности добила и своју унапред спремљену ликовну потврду.⁴⁰

Уколико физиономију беспрекорно модерне Ирине Александер, са свим предностима и последицама такве чињенице, узмемо попут нулте тачке за декодирање женске урбане физиономије загребачке и хрватске 1930. године, онда су генеричке интерпретације Мице Тодоровић и Омера Мујаџића представљале два у потпуности раздвојена закључка. Динамична и без трауматичних предрасуда пред модерношћу, Мица је цртала и саосећала, цртала и трагала за излазом, којег ће коначно да разоткрије у суштинском диспозитиву *Акћова*. Уклонила је опипљиве чињенице простора и поред

39 O praktičnim poslasticama apsolutne dominacije novinskih informacija na političku i kulturnu stvarnost Evrope i Vajmarske Republike videti u: B. Fulda, *Press and Politics in the Weimar Republic*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

40 I. Ograjšek-Gorenjak, *Opasne iluzije. Rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji*, Srednja Europa, Zagreb, 2014; *Kolporterku* možemo kvalifikovano da priključimo razmatranjima Ane Šeparović i Frana Dulibića o dominantno konzervativnoj podlozi na kojoj je počivala hrvatska likovna modernost međuratnih godina. A. Šeparović i F. Dulibić, „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2013, 199–210.

сада већ испарцелисане, у крхотинама и готово никоме потребне модерности изашла је у радну тишину уметничке апстиненције, све тамо негде до 1937. године, и новог и потпуно другачијег сарајевског почетка. За то време, Мујаџић је, извесно разочаран реакцијама критичара и вероватно одбијен атмосфером конфликта и играма моћи које су се развијале око *Земље*, готово покајнички, а *Колџорџерка* је несумњиво део такве намере, променио стилску платформу, напустивши претензију да буде део увек компликоване градске културе. Град је ишчезнуо, вредносно се спустио за један степен ик ниже, а као просторна константа није наступила белина или шум дубоких зона разочарања, већ за њега лековита есенцијализација земље и идеализованог женског рада на њој.

Прилазећи Ирени Александер из супротних смерова, Мица и Мујаџић нису уметнички разрешили проблематику њеног портрета. Привилегујући различите уметничке контексте, обоје су само, у својеврсном ликовном имплицирању, дотакнули слојевиту физиономију модерне жене (Мица сензитивно и са дубоком емпатијом, без обзира на пратеће околности темата). Директни приказ Ирениног лика изостао је, а она је била принуђена да сачека Ивана Табаковића и његове цртачке реализације из 1933. године да би се и ликом отелотворила у галерији загребачке међуратне модерности. Настали у другачијим околностима од оних из 1930. године, Табаковићеви портрети отварали су нову епизоду, скидајући следећи слој ликовне модерности на начин створен за потребе перцептивног поља и когнитивне свести српског интимизма, бескрајно удаљеног од *Земље* и загребачких двадесетих година прошлог века.⁴¹

41 Л. Мереник, *Иван Табаковић 1898-1977*, Нови Сад, 2004, 33–34.

ЛИТЕРАТУРА:

- Abadžić-Hodžić, Aida. *Omer Mujadžić 1903-1991*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2002.
- Babić, Ljubo. „Umjetnička nastava. Kratak predgovor jednom referatu“, *Нова Европа* 14, 1921, 554–561.
- Babić, Ljubo. „Žena u likovnoj umjetnosti II“, *Obzor*, 21. 10. 1928, 2.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše“, *Hrvatska revija* 3, 1929, 196–202.
- Babić, Ljubo. „Uz slike Marina Tartaglie“, *Književnik* 8, 1929, 277–282.
- Bakić, Jovo. *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1914-1941. Sociološko-istorijska studija*, Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, Zrenjanin, 2004.
- Batušić, Slavko. „Izložba udruženja umjetnika Zemlja“, *Hrvatska revija* 12, 1929, 720–723.
- Von Ankum, Katharina (ed.). *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Dulibić, Frano. *Omer Mujadžić*, Školska knjiga, Zagreb, 2015.
- Đokić, Dejan. *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2010.
- Zidić, Igor. „Slikari čistog oka. Neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća“, u: *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, ur. M. B. Protić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971, 37–51.
- Ivanković, Rude. „Izložba Zemlje“, *Nova literatura* 12, 1929, 359–360.
- Krleža, Miroslav. „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, *Književna republika* 2, 1926, 68–81.
- Крлежа, Мирослав. *Излеџи у Русују*, Нолит, Београд, 1958.
- Krtalić, Ivan. *Sukob s desnicom*, Mladost-Komunist, Zagreb, 1989.
- Мереник, Лидија. *Иван Табаковић 1898-1977*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004.
- Meskimmon, Marsha. *We Weren't Modern Enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- Mujičić, Kemal. „Razgovor s Novakom Simićem III“, *Oko*, 16. 10. 1980, 5.
- Настасијевић, Момчило. „Друга пролетња изложба југословенских уметника“, *Српски књижевни гласник* 30, 2, 1930, 211–216.
- Ograjšek-Gorenjak, Ida. *Opasne iluzije. Rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji*, Srednja Europa, Zagreb, 2014.
- О. Н. „Pismo jedne moderne žene“, *Nova literatura* 1, 1928, 19–20.
- Prelog, Petar. „Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju“, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, ur. Lj. Kolešnik i P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, 236–257.

- Prelog, Petar. „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 36, Zagreb, 2012, 203–209.
- Price, Dorothy. “The New Woman in 1920s Berlin”, in: *Berlin Metropolis 1918-1933*, ed. O. Peters, Prestel, Neue Galerie, New York, 2015, 274–293.
- Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina: magično, klasično, objektivno u hrvatskom slikarstvu*, Institut za povijest umjetnosti, ArTresor studio, Zagreb, 1997.
- Frangješ, Branka. „Naš narodni kućni obrt i njegovo značenje“, *Ženski list* 11, 1930, 30–31.
- Fulda, Bernhard. *Press and Politics in the Weimar Republic*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Clark, Katerine. *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.
- Willet, John and R. Manheim (ed.). *The Collected Short Stories of Bertolt Brecht*, Bloomsbury, London, 2015.
- Šeparović, Ana i F. Dulibić. „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2013, 199–210.

Dragan D. ČIHORIĆ

IN THE CITY, ON THE PERIPHERY OF *LAND*: OMER MUJADŽIĆ,
MICA TODOROVIĆ AND THE PHYSIOGNOMY OF THE FEMALE IMAGE
DURING 1930

SUMMARY

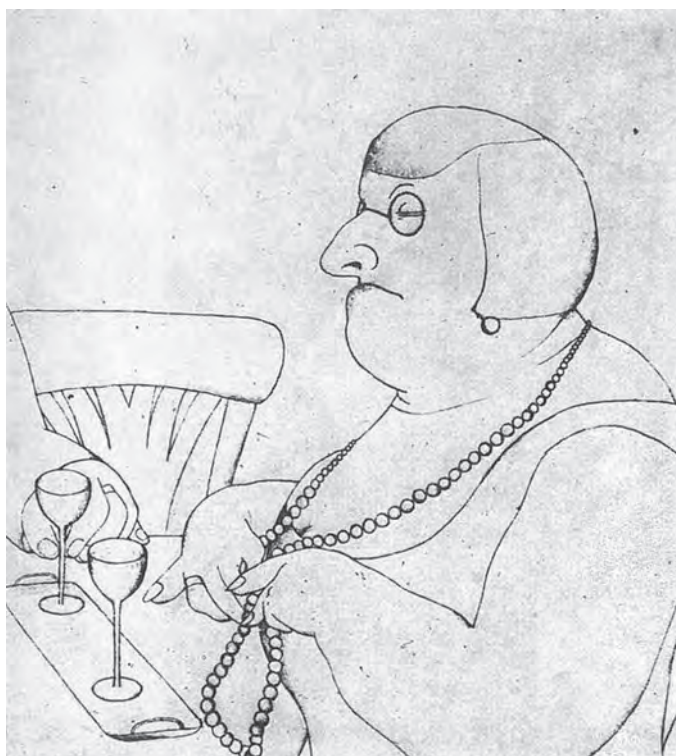
Having originated from the same pedagogical environment - the Royal Academy of Arts and Crafts in Zagreb, in the painting class of Professor Ljubo Babić, Mica Todorović and Omer Mujadžić, who were bound by their life and work to Zagreb in the 1920s, each had their own way of comprehending the complex facts of the city and modern city existence. Mujadžić, who was a prominent representative of the established Croatian visual arts scene of the 1920s, and thus close to and informed about the basic premises of Babić's essentialist aesthetics, used his brief membership in the society of artists, *Zemlja (Land)*, in 1929 to become conceptually and thematically closer to the leftist vision of the city as the arena and exclusive area of struggle and authentic male power. Mica, enriched by the experience and moderate traumas of the city in the 1920s, was left standing in dismay at the end of the decade by the almost inescapably growing intensity of anti-urban parameters of conservative culture, registering in her drawing repertoire (*Three Generations; Nudes: sitting, standing, lying down*) the manifest details of the mentioned decline. Eventually, the degradation of reality and her highly individualistic sensibility brought her to an impenetrable wall of collectivistic prejudices and her exhaustion from contesting them and, thus, to the fact of visual emptiness during a period of artistic silence that lasted almost a decade. Unlike her, Mujadžić attempted to preclude the described change of public discourse by a process of compositionally integrating the image of a woman from the Croatian rural regions, stereotypically shaped and pleasing to the conservative eye with, what was for him, an already debatable, city background (*Newspaper Vendor*).

Key words: *Zemlja (Land)*, city, conservativeness, ideology, female image, drawing



Сл. 1. Мица Тодоровић, *Три генерације*, око 1930, оловка на папиру, 36 × 25 cm, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (фото: Маја Абдомеровић)

Fig. 1 Mica Todorović, *Three Generations*, around 1930, pencil on paper, 36 × 25 cm, Art Gallery of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo (photo: Maja Abdomerović)

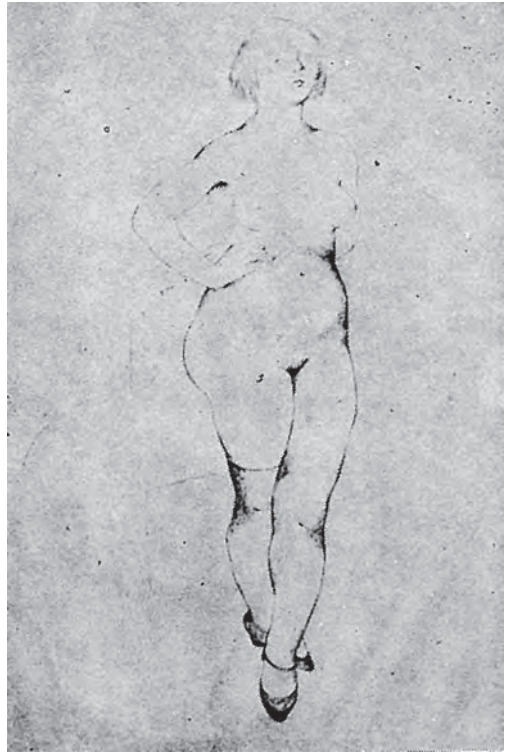


Сл. 2. Мица Тодоровић, *Берта моднена*, око 1930, оловка на папиру, 31 × 29 cm, Умјетничка галерија БиХ, Сарајево (фото: Маја Абдомеровић)

Fig. 2 Mica Todorović, *Fashionable Berta*, around 1930, pencil on paper, 31 × 29 cm, Art Gallery of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo (photo: Maja Abdomerović).

Сл. 3 Мица Тодоровић, *Акѝ: сѝојећѝи*, 1930,
оловка на папиру, 100 × 67 cm, изгубљено
(А. Бегић, *Мица Тодоровић. Ретроспектива*,
Умјетничка галерија БиХ, Сарајево, 1980,
цртеж број 223)

Fig. 3 Mica Todorović, *Nude: standing*, 1930,
pencil on paper, 100 × 67 cm, lost (A. Begić, *Mica
Todorović. Retrospective*, Art Gallery of Bosnia
and Herzegovina, Sarajevo 1980,
drawing number 223).



Сл. 4 Омер Мујацић, *Колиорѝтерка*,
1929/30, уље на платну, 91 × 76 cm,
инв. бр. 032_94,
Народни музеј у Београду

Fig. 4 Omer Mujadžić, *Newspaper
Vendor*, 1929/1930, oil on canvas,
91 × 76 cm, Inv. No. 032_94,
National Museum in Belgrade

Katarina E. MOHAR

*Research Centre of Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana –
France Stele Institute of Art History*

ARCHITECTURAL HISTORY OF THE SUVOBOR MANOR IN BLEĐ

Abstract: The original scientific article focuses on the previously unresearched (architectural) history of the Suvobor manor in Bled. The building was purchased by the King of Yugoslavia, Alexander I. Karađorđević in 1922 and subsequently turned into one of the royal summer residences. As it was soon deemed too small and unfit to adequately represent the greatness of the state and its royal family, the King decided to have it replaced by a new, significantly larger and more representative palace. While several projects for the new architecture were commissioned over the following decades, some with the leading architects of the period, their completion was interrupted by important historical events. It was not until the first post-war years that one of them was finalised and the building was adapted into President Josip Broz – Tito's new official residence.

The article presents the manor's earliest history, investigates the circumstances of its purchase by the royal family and focuses particularly on the commissions to architects Jože Plečnik (1872–1957) and Rajko M. Tatić (1900–1979). It aims to reconstruct the course and scope of the erection of the new building and examines its fate during the Nazi occupation of Bled, when it was replaced by a hotel built according to plans by Klagenfurt architect Karl Hayek (1910–1994), until its adaptation into a stately residence by Vinko Glanz (1902–1977) after World War 2.

Key Words: Architectural history, Suvobor manor, Bled, Franz Ritter von Neumann Jr. (1844–1905), Jože Plečnik (1872–1957), Rajko M. Tatić (1900–1979), Karl Hayek (1910–1994), Vinko Glanz (1902–1977)

In 1922, the King of Yugoslavia, Alexander I. Karađorđević (1888–1934), purchased his new summer residence in the Slovenian town of Bled, one of the region's most popular resorts, which was at the time fashionable particularly among the aristocracy and the high bourgeoisie. He named the estate Suvobor,



after the hill south of the town of Valjevo, where the Kingdom of Serbia defeated the Austro-Hungarian army at the Battle of Kolubara (3rd – 15th December 1914) during World War I. The Suvobor manor was a typical example of late 19th century architecture, commissioned for the wealthy wishing to spend their holidays at the alpine lake.

Over the following decades the estate underwent transformations, reflecting the changing circumstance of the royal family, political shifts and changes of ownership, which influenced the various architectural commissions for the locale, awarded to some of the leading architects of the period, including Jože Plečnik (1872–1957), Rajko M. Tatić (1900–1979) and Vinko Glanz (1902–1977). Aspects of their individual contributions have previously only been researched separately, frequently not taking into consideration relevant studies by other authors or the continuity of the rich architectural history of the estate.¹ Based on extensive archival research and a comparative assessment of the literature the present article attempts to highlight the architectural evolution of the Suvobor estate in a comprehensive manner, through time, from the period of the late 19th century, when the first manor was erected,² until the period following World War 2, which saw its last thorough adaptation into the *Vila Bled*, President Josip Broz – Tito's summer residence.³

WINDISCHGRÄTZ MANOR

Before being sold to Alexander I. Karađorđević the estate, which occupied one of the best locations along the lake's shore, was owned by the noble Windischgrätz family.⁴ The manor was built between 1882 and 1886 for Ernst Ferdinand Werian

- 1 On Plečnik's plans for the Suvobor manor see: D. Prelovšek, "Vila/Villa Bled", *Piranesi* 7–8, 1998, 9; idem, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Ljubljana, 2016, 216–217; on contribution by Tatić see: S. Mihajlov, *Rajko M. Tatić. 1900–1979*, Beograd, 2013, 136–137; I. R. Marković and M. P. Milovanović, *Na vrelu neimarstva – Arhitekti porodice Tatić*, Beograd, 2017, 34–35; on contribution by Glanz see: D. Prelovšek, "Vila/Villa Bled", *Piranesi* 7–8, 1998, 8–27; N. Grabar, *Between Classicism and Modernism. Architecture of Vinko Glanz/ Med klasicizmom in modernizmom. Arhitektura Vinka Glanza* (doctoral thesis), Ljubljana, 2009. The only attempt at presenting the evolution of the Suvobor estate through time was made by Damjan Prelovšek (D. Prelovšek, "Vila/Villa Bled", *Piranesi* 7–8, 1998, 8–27; idem, "Vila Bled", in: *Slavne vile na Slovenskem*, ed. D. Prelovšek, Praha, 2013, 218–223). None of the Slovenian architectural historians have considered Tatić in their research, while the Serbian researchers focused on him exclusively.
- 2 For a brief description of the Windischgrätz manor see I. Sapač, F. Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana, 2015, 367. Aspects of its history have also been presented in J. Fajfar, "Blejski dvorec knežje rodbine Windischgrätz", *Razgledi Muzejskega društva Bled* 4, 2012, 35–44.
- 3 The article is based on the author's monograph on the Vila Bled: K. Mohar, *Vila Bled*, Ljubljana, 2017. While the monograph was written for the general public, the scientific article presents expanded and more comprehensive research findings using scientific apparatus.
- 4 The Windischgrätz belonged among the most distinguished families in the Habsburg monarchy. Its members occupied important political and social functions and were known also for the manors they owned – in Slovenia these included Bizeljско, Bogenšperk, Gornji Logatec, Konjice, Planina, and Predjama; see: S. Granda, "Windischgrätz", in: *Slovenski biografski leksikon*, v. 14, ed. J. Minda et al., Ljubljana, 1986. For the most comprehensive work in the family see: H. Stekl, M. Wakounig, *Windisch-Grätz. Ein Fürstenhaus im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1992.

Count Windischgrätz (1827–1918), a representative at the *Krainer Landtag* and avid collector of antiquities and archaeological artefacts,⁵ who awarded the commission to the Viennese architect Franz Ritter von Neumann Jr. (1844–1905).⁶ Neumann belonged among the Monarchy's most sought-after architects, devoting his attention to planning both religious and secular projects, but he specialised particularly in designs for residential architecture.⁷ The numerous villas built according to his plans in the resort town of Semmering in Austria since the 1880s belong among his prime achievements, combining innovative design with elements of vernacular alpine construction in wood.⁸ His villas in Bled – the Villa Muhr/Ilsenheim (1892) and the Villa Muhr/Zlatorog (1896) – clearly reflect the styles of his earlier Semmering projects.⁹

Neumann's architectural plans for the Bled manor, also known as *Schloss Seebach*,¹⁰ remain unknown and were most likely destroyed in a fire at the Windischgrätz castle Hošperk at Planina near Postojna during World War 2.¹¹ Conclusions on the architectural characteristics of the building can therefore only be drawn based on preserved photographs (fig. 1), scarce correspondence related to the project,¹² and plans made in the 1920s, when the manor underwent adaptations.¹³ The two-storey neo-Renaissance architecture was built upon a rectangular ground-plan accentuated by four corner turrets and covered with a steep roof with mansard windows. The bottom level was rusticated on all sides, which were 9- and 5-axes wide. The main façade, facing the lake, was articulated by a strongly projecting risalit covered by a pyramidal roof, which created the appearance of a castle tower and dominated the architecture. A polygonal annex was placed in front of it, and continued into a 5/8-ended terrace, with a horseshoe shaped staircase descending into the vast, lush garden. The turrets and mansard windows added a picturesque quality typical of the English cottage style, which was fashionable in contemporary Viennese architecture, while all other building characteristics

5 S. Granda, *op. cit.*

6 On Neumann see: Anon., "Franz Neumann Jun." in: *Architektenlexikon. Wien 1770–1945*. www.architektenlexikon.at/de/426.htm; on his work in Slovenia see: I. Sapač, F. Lazarini, *op. cit.*, 684. Neumann himself mentions his project for the Bled manor: F. R. von Neumann, "Der Castellbau in Dioszég, Schlösschen Veldes, die Gruppenbauten am Franz Josef-Quai in Wien und Oekonomisches über unsere Wohnhäuser", *Wochenzeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins* 12/5, 1887, 33.

7 He also devised plans for the Villa Eugen (1883–1886), built for Archduke Wilhelm Franz of Austria in Baden near Vienna. For a list of his projects see: Anon., "Franz Neumann Jun." in: *Architektenlexikon. Wien 1770–1945*. www.architektenlexikon.at/de/426.htm

8 For more on the Semmering villas see: G. Buchinger, *Villennarchitektur am Semmering*, Wien–Köln–Weimar, 2006; M. Schwarz, "Stilfragen zur Semmeringarchitektur", in: *Die Eroberung der Landschaft*, Wien, 1992.

9 N. Leben, *Počitniške vile na Bledu od leta 1850 do druge svetovne vojne* (bachelor thesis), Kranj, 1990, 30; cf. I. Sapač, F. Lazarini, *op. cit.*, 370. Neumann also planned the Bled town cemetery (plans: 1887, built: 1889–90); *ibid.*, 366–367; and Villa Muhr in Ribčev laz on the nearby lake Bohinj (1902–1904); *ibid.* 595.

10 Anon., *Führer durch Veldes und Umgebung mit 8 Ansichts-Postkarten in Lichtdruck*, Bled, 1903.

11 J. Fajfar, *op. cit.*, 36.

12 ZAL KR, (ZAL RAD 0004) B. 40, 19. 7. 1886.

13 A], DKJ (74) 393–130, 22. 4. 1922.

pertained to the more traditional typology, combining elements of modern villas with the long-established principles of medieval castle construction.¹⁴

Neumann also planned a stable for the Windischgrätz estate and signed the plans and correspondence together with Francesco (Franco) Faleschini Jr. (1840–1917), a Friulan builder from Ljubljana.¹⁵ The stylistic features of the drawings suggest that their author was in fact Neumann, while the role of Faleschini was most likely limited to overseeing and managing the construction, as he enjoyed a greater reputation with the investors than local building firms, which were often commissioned to carry out plans created by foreign architects.¹⁶ A small, centralised chapel was also built on the shore in close proximity to the manor. Despite the wooden entry porch, which was typical of contemporary church architecture in the local Gorenjska region, it resembled a secular, garden pavilion rather than a place of religious worship. Its authorship remains unknown.

SUVOBOR MANOR

Following the dissolution of Austria-Hungary, Bled became part of the new Yugoslav state. When the land reform began being implemented *Schloss Seebach*, now owned by Ernest Windischgrätz's son Otto (1873–1952), who had inherited it after his father's death in 1918,¹⁷ was put under sequester and managed by the state, as it belonged to Habsburg aristocracy.¹⁸

At the same time, the provisional representative for Slovenia Ivan Hribar (1851–1941) had decided to buy the manor in the name of the Slovenes and present it as a wedding gift to King Alexander I. Karadorđević.¹⁹ He organised an extensive fundraising for the so-called 'crown gift', for which Otto Windischgrätz had set the asking price at four million dinars. The initiative was stopped just short of being finalised as the gesture had been interpreted by Hribar's political opponents as leading to further, excessive attachment of the monarch to Slovenia – which was indeed Hribar's motivation – and to increased recognition of the National Radical Party in Slovenia.²⁰ A campaign against Hribar was initiated in the media, claiming that his attempts were motivated only by his will for self-promotion, which had led him to abandon his previously expressed views regarding the pro-Habsburg

14 D. Prelovšek, "Vila/Villa Bled", *Piranesi* 7–8, 1998, 9; I. Sapač, F. Lazarini, *op. cit.*, 367.

15 ZAL KR (ZAL RAD 0004) B. 40, 1886; ZAL KR (ZAL RAD 0004) B. 40, 19. 7. 1886.

16 N. Leben, *Vloga furlanskih stavbenikov v arhitekturi in stavbarstvu Gorenjske na prelomu 19. stoletja in prenova meščanske arhitekture v tem času* (doctoral dissertation), Ljubljana, 2012, 190–191; N. Leben, *Počitniške vile na Bledu od leta 1850 do druge svetovne vojne* (bachelor thesis), Kranj, 1990, 30. On Faleschini see also: V. Valenčič, "Ljubljansko stavbeništvo od srede 19. do začetka 20. stoletja", *Kronika* 3, 1970, 139.

17 AJ, DKJ (74) 135–215, 3. 12. 1921.

18 AJ, DKJ (74) 520–4, 31. 7. 1922.

19 Documentation on the project is kept at: AJ, DKJ (74) 393, 1922.

20 I. Grdina, "Jedini resnični radikalec Slovenski", in: *Hribarjev zbornik*, ed. I. Grdina, Ljubljana, 2010, 72–73.

orientation of the Windischgrätz family and to collaborate with the opponents of the new regime by doing favours for Otto Windischgrätz, thereby sabotaging the land reform.²¹ The latter in turn claimed that he had not intended to sell the manor and was ready to do so only out of allegiance to the King and the new state.²² At a session of the National Government in Belgrade Hribar was ordered to stop his attempts as the King would purchase the manor himself. On 1st August 1922 he bought the entire estate for the asking price and officially became its sole owner.²³ A year later he gave it to his wife, Queen Maria by deed of donation.²⁴

The manor was thoroughly renovated already within the initiative for the 'crown gift' in order to prepare the premises for their new owner. All operations were financed by the provisional government.²⁵ The preserved invoices reveal that already at this time Slovenia's foremost architect Jože Plečnik became involved in the plans concerning the King's new summer residence, although it is unclear how and to what extent. The brief notes mention the 'selection of location' and 'determination of the building programme', indicating that he could have already been asked to propose an alternative location where a new palace was to be built, although several more years were to pass before further measures were taken.²⁶

The presence of the royal family, who regularly spent their summers in Bled, caused the town soon to establish itself as a centre of politics and diplomacy, as it attracted a large part of the court, as well as foreign ambassadors and high-ranking politicians. By the late 1930s Bled became an important venue for political and diplomatic events, which usually took place at the Grand Hotel Toplice, close to the castle.²⁷ The nearby villas were regularly rented out in order to adequately accommodate delegations and guests, while the need for new, more representative spaces became increasingly pronounced. King Alexander soon decided to build a second, larger palace and turned to Plečnik with the commission.

The monarch's ultimate decision was most likely influenced by his tour of the Prague castle and President Tomáš Masaryk's summer residence at Lányh – two of Plečnik's major works – in the autumn of 1922.²⁸ The architect reportedly did not get along with Karadorđević whose taste he deemed poor.²⁹ The King had

21 A. Ristić, "Odprto pismo gospodu kraljevemu namestniku Iv. Hribarju", *Naprej*, 28. 4. 1922, 4; Anon., "SKS in namestnik Hribar", *Jutro*, 28. 4. 1922, 1. For reactions see: Anon., "Pokrajinskemu namestniku Hribarju", *Straža*, 3. 5. 1922, 4; Ivan Hribar, "Popravek", *Avtonomist*, 27. 5. 1922, 3.

22 Anon., "Politični dogodki. Državotvorci med seboj", *Novi čas*, 2. 5. 1922, 1–2.

23 AJ, DKJ (74) 135–213, 29. 7. 1922.

24 AJ, DKJ (74) 135–218, 4. 8. 1923.

25 AJ, DKJ (74) 393, 1922.

26 AJ, DKJ (74) 393–171, 19. 6. 1922.

27 Among the most important were the meetings of the Little Entente, which met in Bled three times and also signed the Bled Treaty (1938): Bled was also the location of reaching the Cvetković – Maček Agreement (1939). B. Benedik, B. Repe, "Bled kot prizorišče politične in diplomatske dejavnosti v obdobjih Karadorđevićev in Josipa Broza – Tita. Izbrana poglavja iz blejske turistične zgodovine", in: *Bled tisoč let. Blejski zbornik 2004*, ed. J. Dežman, Radovljica, 2004, 265–274.

28 D. Prelovšek, "Vila/Villa Bled", *Piranesi* 7–8, 1998, 10.

29 *Ibid.*, 11.

previously tried to include him in the projects for his castle and villa at Dedinje in Belgrade, which Plečnik had declined as plans were already too far along. He visited the King again in 1927 to suggest that a new royal palace be built at Kalemegdan.³⁰ It was at this time that he began seriously considering the project for Suvobor and finally started developing it in the 1930s.³¹

The preserved plans show that Plečnik imagined the new residence as a parallel to Bled's medieval hill-top castle by placing it on a slope close to the Suvobor manor, offering beautiful vistas over the surrounding area.³² He planned the imposing architecture to have a rusticated stone exterior and be built on a rectangular ground plan. Due to the steep terrain, he designed it on three levels (fig. 2). The top floor, which was to occupy the entire length of the building (52.7 x 14.7 m), was intended for the royal couple's apartment, a circular café, salon and dining room overlooking the lake. From here, a couple of staircases would lead to the lower, smaller second floor intended for guests (27.2 x 14.7 m), and further down to the smallest bottom floor with facilities for servants (13.5 x 14.7 m). The royal couple could enter the top floor directly from the garden and the terrace on top of the slope, while the visitors and staff would enter the lower floors from the circular panoramic path, supported by monumental arched pillars. Three such pillars were also planned to support the palace architecture on the steep lake side.

Plečnik also created plans for King Alexander's commemorative clock on the bell-tower at the nearby Bled island, which could easily be seen from the new palace, and designed a small cottage for the queen, most likely to be located on the Suvobor grounds.³³

The construction of the new palace complex began in the summer of 1934,³⁴ but was terminated by Queen Maria immediately after the assassination of King Alexander in October of the same year.³⁵ By that time, only parts of the panoramic path and pillars had been built and Plečnik was called to suggest how best to transform them into a terrace.³⁶

Four years later Queen Maria revisited the idea of building a new palace and appointed Belgrade architect Rajko Tatić to the task.³⁷ Tatić, who in the late 1930s became her court architect, had already distinguished himself with several successful projects carried out both for the Technical Directorate of the City of Belgrade and private investors' housing projects. His most important and first royal commission was Her Majesty's villa in Topliš in Miločer in Montenegro (1938),

30 D. Prelovšek, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Ljubljana, 2016, 216–217.

31 *Loc. cit.*

32 AP MGML, zbirka del Jožeta Plečnika za Bled.

33 *Loc. cit.*

34 AJ, DKJ (74) 520, 7.–10. 1934.

35 AJ, DKJ (74) 394–354, 15. 10. 1934.

36 *Loc. cit.*

37 On Tatić, see particularly: S. Mihajlov, *op. cit.*; I. R. Marković and M. P. Milovanović, *op. cit.*

built in the style of ‘regional traditionalism’,³⁸ which reflected the architect’s views on the necessity of considering local climate conditions and regional building tradition in architectural design.³⁹ His plans for the new Suvo bor complex supported the concept and were adapted to the typical alpine architecture of the Gorenjska region. The first task to be undertaken by Tatić was that of planning a large palace garage intended to house 28 cars and personnel.⁴⁰ The facility, known today as *Pristava*, is characterised by a massive roof, small windows with forged iron nets (*gavter*) and narrow, wooden balconies (*gank*) typical of the local architectural tradition. Constructed in 1939, it was the only one of the Serbian architect’s plans for Bled to be realised before the German occupation, which prevented the completion of the new palace.

Tatić initially devised several project variants for the new palace, which included proposals for the reconstruction of the old building,⁴¹ as well as plans which significantly differed from the old castle architecture, which was finally demolished in the autumn of 1939.⁴² The approved version was to be built in its place and featured a three-storey structure built on a dynamic ground plan, covered by a steep roof, and featuring small windows and wooden *ganks* (figs. 3, 4).

Tatić, who in his projects aimed to unify architectural exteriors and interiors,⁴³ most likely also carefully planned the palace interiors. According to examinations of the architect’s family archive by Saša Mihajlov, author of several works on Tatić, the palace interiors included separate apartments for members of the royal family and guests, each of which would include private bedrooms, a salon, dining room, bathroom and a drawing room/study.⁴⁴ The English style park in front of the palace was to be planned by Katarina Graselli.⁴⁵ Work on the new palace began in the spring of 1940,⁴⁶ but was halted at the onset of World War 2.

THE FORMER SUVOBOR MANOR DURING AND AFTER WORLD WAR 2

After the German occupation Bled became the centre of the temporary regional administrative unit of the occupied territories of Carinthia and Carniola. The occu-

38 S. Mihajlov, *op. cit.*, 125. His other important royal commission was for the Student restaurant in Aberdareva street in Belgrade (plans: 1939, construction: 1941 and 1945, adapted for the needs of Avala film).

39 *Loc. cit.*

40 ZAL KR, Občina Bled (ZAL RAD 0004), B. 53, *Auto garaža*, July 1934.

41 For illustrations of the different versions see: S. Mihajlov, *op. cit.*, 138; I. R. Marković and M. P. Milovanović, *op. cit.*, 81.

42 Anon., “Kraljevi dvorec Suvo bor podirajo”, *Cerkev in dom. Cerkevni list za blejsko župnijo* 11, 1939, 42; Anon., “Suvo bora ni več”, *Večernik*, 26. 1. 1940. 3.

43 S. Mihajlov, *op. cit.*, 138.

44 *Loc. cit.*

45 AJ, DKJ (74), 135–533, 2. 12. 1940.

46 M. S., “Pomladne lepote vabijo na Bled”, *Jutro*, 31. 5. 1940, 3; Anon., “Od tu in tam”, *Slovenski dom*, 23. 1. 1940, 5.

pying forces had a clear vision for the future development of the town, which was to become the German state's southern-most holiday resort after its formal and legal annexation. In accordance with this strategy the unfinished Suvobor manor was to be turned into a hotel, while the newly constructed castle garage became accommodation for police dog units *Polizei Diensthunde Abteilung Südost*.⁴⁷

It has been stated, that the hotel was built according to the plans created by Danilo Fürst (1912–2005), who had in 1937 been appointed Bled town architect, and was employed at the German construction office during the occupation.⁴⁸ An unknown architect from Klagenfurt has also been mentioned in connection with the project,⁴⁹ although reliable information on hotel architecture and its author(s) remained unknown until recently. The newly discovered architectural plans for the Bled Castle hotel (*Schlosshotel Veldes*) reveal that the building was planned by Klagenfurt architect Dr. Karl Hayek (1910–1994) and engineer Kurt Moritz, a fact which is also supported by short articles published in contemporary periodicals.⁵⁰ While still in the early stages of his career and having just recently been appointed a professor at the *Staatsgewerbeschule* in Villach at the time of creating the project for the hotel, Hayek went on to become the author of numerous architectural plans which shaped the outline of the town of Villach from the 1950s onwards.⁵¹

The plans, dated July 1941, show a four-storey building covered by a steep gable roof, with a simple and unified façade in the neo-Renaissance style (fig. 5).⁵² The central axis is emphasised by a portal, a small balcony supported by columns and biforate windows above them. The architects intended the roof to be covered with larch wood shingles, and the door- and window frames to be made of Peračica tuff, a green stone typical of the Gorenjska region, which was regularly used in important local architecture.⁵³ The ground plan was designed in the shape of an elongated letter H; smaller rooms with views of the lake were lined along the longitudinal part, while the couple of shorter crosswise sections included larger rooms and suites (fig. 6). The hotel, which was supposed to be built by the end of 1941 and opened after the war, was planned for the capacity of 110 units.⁵⁴

A comparison of the German plans with models and drawings by Tatić reveal several similarities. Although the exterior views created by the Belgrade architect suggest that his palace was to have a significantly more varied and dynamic appearance it is clear that the ground plan – although simplified and reduced, particularly with respect to the side porches was essentially unchanged in Hayek's project. He

47 B. Benedik, "Nemški okupatorji v blejskih hotelih in vilah", *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 1–2, 1988, 98.

48 N. Koselj, *Arhitekt Danilo Fürst*, Celje, 2013.

49 D. Prelovšek, "Vila/Villa Bled", *Piranesi* 7–8, 1998, 11.

50 Anon., "Z Gorenjskega", *Jutro*, 21. 9. 1941, 4.

51 S. Aigner (ed.), *Emanzipation und Konfrontation. Architektur aus Kärnten seit 1945 und Kunst im öffentlichen Raum Heute*, Wien-New York, 2008, 267.

52 ARS (AS 1068), 1941.

53 Anon., "Iz domovine", *Karawanken Bote*, 27. 9. 1941, 3.

54 Anon., "Z Gorenjskega", *Jutro*, 21. 9. 1941, 4.

kept the longer, central volume flanked by a shorter annex on either side, likely changed the interior division of spaces and raised the entire structure – most notably on the main façade – in order to accommodate the desired number of hotel bedrooms. While the task of clearly delineating the contributions by Tatić and Hayek remains impossible due to the lack of documentation, it is important to stress the continuity between both plans, particularly as it is also evident in the next (and last) significant alteration of the architecture on the former Suvobor estate.

After the War the new Yugoslav authorities decided to change the hotel into a summer residence for President Josip Broz – Tito.⁵⁵ They commissioned architect Vinko Glanz to appropriately adapt the building,⁵⁶ which still lacked the finishing fine construction work, but had for the most part already been finished during the war. Due to the limited funds and the short time available for realising the project, Glanz resorted to relatively small interventions to change the hotel into a representative stately residence, a fact which becomes even more evident when comparing the present architecture, known as the *Vila Bled*, with drawings for the *Schlosshotel*, created by Hayek. On the lakeside, Glanz added a long terrace supported by arches, spanning the entire length of the façade, and thereby created secluded outdoor areas protected from weather conditions and unwelcome looks (fig. 7). The roughly chiselled stone he used for the arches greatly contributes to the monumentality of the building, which is particularly noticeable on the main façade. He emphasised the previously unimposing portal by two tall stone pillars supporting a balcony with a baldachin, added a couple of single story garages with terraces on each side and closed several axes of windows on the sides – an intervention which also ensured a greater level of safety for important residents and guests (fig. 8). Glanz also replaced the steep, gable roof with a flat one, according to one source, particularly because the former was deemed ‘too German’ by the new authorities.⁵⁷

Further buildings designed by Glanz were built on the premises of the *Vila Bled* in the following years and included a guardhouse, a boiler facility with a greenhouse, and a summer pavilion (*Belvedere*).⁵⁸ The latter was planned to include the three monumental pillars left behind from the unfinished palace for Alexander I Karadorđević. The small, intimate architecture of the pavilion, combining elements by Plečnik and his pupil Glanz, could be described as an intriguing example of the merging together of architectural expressions marked by very different historical contexts and personalities. Such is the case of the entire architectural history of the former Suvobor estate, marked by a lively succession of transformations and innovations. While not always easily interpreted, particu-

55 AJ, VFNRJ (50) 82–439, 24. 9. 1946.

56 On Glanz, see: N. Grabar, *op. cit.* He later became the chief architect in charge of commissions for buildings of state representation in Slovenia, his projects including renovations of the Villa Podrožnik (1949–1950) and Brdo pri Kranju castle (1951–1975), as well as the new Town Hall in Nova Gorica (1950), the Villa Brionka at Brioni (1956), the Villa Tartini in Strunjan (1957) and the People’s Assembly of the People’s Republic of Slovenia in Ljubljana (1954–1958).

57 D. Prelovšek, “Vila/Villa Bled”, *Piranesi* 7–8, 1998, 12.

58 K. Mohar, *op. cit.*, 43–66.

larly due to the complex circumstances in which they occurred, they contribute to its richness and offer numerous insights into both the tastes of the commissioners and creativity of the architects, selected to tackle them.⁵⁹

⁵⁹ The author acknowledges the financial support from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0061: research programme *Slovenian Artistic Identity in European Context*, conducted at the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Ljubljana).

BIBLIOGRAPHY:

- Aigner, Sabine (ed.). *Emanzipation und Konfrontation. Architektur aus Kärnten seit 1945 und Kunst im öffentlichen Raum Heute*, Springer, Wien-New York, 2008.
- Anonymous. "Franz Neumann Jun." in: *Architektenlexikon. Wien 1770–1945*. www.architektenlexikon.at/de/426.htm
- Anonymous. *Führer durch Veldes und Umgebung mit 8 Ansichts-Postkarten in Lichtdruck*, Bled, 1903.
- Anonymous. "Iz domovine", *Karawanken Bote*, 27. 9. 1941, 3.
- Anonymous. "Kraljevi dvorec Suvobor podirajo", *Cerkev in dom. Cerkvni list za blejsko župnijo* 11, 1939, 42.
- Anonymous. "Od tu in tam", *Slovenski dom*, 23. 1. 1940, 5.
- Anonymous. "Suvobora ni več", *Večernik*, 26. 1. 1940. 3.
- Anonymous. "SKS in namestnik Hribar", *Jutro*, 28. 4. 1922, 1.
- Anonymous. "Pokrajinskemu namestniku Hribarju", *Straža*, 3. 5. 1922, 4.
- Anonymous. "Politični dogodki. Državotvorci med seboj", *Novi čas*, 2. 5. 1922, 1–2.
- Anonymous. "Z Gorenjskega", *Jutro*, 21. 9. 1941, 4.
- Benedik, Božo. "Nemški okupatorji v blejskih hotelih in vilah", *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 1–2, 1988, 96–100.
- Benedik, Božo and Repe, Božo. "Bled kot prizorišče politične in diplomatske dejavnosti v obdobjih Karadorževičev in Josipa Broza – Tita", in: *Bled tisoč let. Blejski zbornik 2004*, ed. J. Dežman, Didakta, Radovljica, 2004, 265–274.
- Buchinger, Günther. *Villenarchitektur am Semmering*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 2006.
- Fajfar, Janez. "Blejski dvorec knežje rodbine Windischgrätz", *Razgledi Muzejskega društva Bled* 4, 2012, 35–44.
- Grabar, Nika. *Between Classicism and Modernism. Architecture of Vinko Glanz/Med klasicizmom in modernizmom. Arhitektura Vinka Glanza* (doctoral thesis), Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 2009.
- Granda, Stane. "Windischgrätz", in: *Slovenski biografski leksikon*, v. 14, ed. J. Minda et al., Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1986.
- Grdina, Igor. "Jedini resnični radikalec Slovenski", in: *Hribarjev zbornik*, ed. I. Grdina, Založba ZRC, Ljubljana, 2010, 9–85.
- Hribar, Ivan. "Popravek", *Avtonomist*, 27. 5. 1922, 3.
- Koselj, Nataša. *Arhitekt Danilo Fürst*, Mohorjeva družba, Celje, 2013.
- Leben, Nika. *Počitniške vile na Bledu od leta 1850 do druge svetovne vojne* (bachelor thesis), Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Kranj, 1990.
- Leben, Nika. *Vloga furlanskih stavbenikov v arhitekturi in stavbarstvu Gorenjske na prelomu 19. stoletja in prenova meščanske arhitekture v tem času* (doctoral dissertation), Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 2012.

- Mihajlov, Saša. *Rajko M. Tatić. 1900–1979*, Zavod za zaščitu spomenika klture grada Beograda, Beograd 2013.
- Marković, Ivan R. and Milovanović, Milan P. *Na vrelu neimarstva – Arhitekti porodice Tatić*, Heraldiki klub, Beograd, 2017.
- Mohar, Katarina. *Vila Bled*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2017.
- M. S. “Pomladne lepote vabijo na Bled”, *Jutro*, 31. 5. 1940, 3.
- Neumann, Franz Ritter von. “Der Castellbau in Dioszég, Schlösschen Veldes, die Gruppenbauten am Franz Josef-Quai in Wien und Oekonomisches über unsere Wohnhäuser”, *Wochenzeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins* 12, 1887, 33–37.
- Prelovšek, Damjan. “Vila/Villa Bled”, *Piranesi* 7–8, 1998, 8–27.
- Prelovšek, Damjan. “Vila Bled”, in: *Slavne vile na Slovenskem*, ed. D. Prelovšek, Foibos, Praha, 2013, 218–223.
- Prelovšek, Damjan. *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2016.
- Ristić, Anastazij. “Odprto pismo gospodu kraljevemu namestniku Iv. Hribarju”, *Naprej*, 28. 4. 1922, 4.
- Sapač, Igor and Lazarini, Franci. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana, 2015.
- Schwarz, Mario. “Stilfragen zur Semmeringarchitektur”, in: *Die Eroberung der Landschaft*, ed. W. Kos, Wien, 1992.
- Stekl, Hannes and Wakounig, Marija. *Windisch-Grätz. Ein Fürstenhaus im 19. und 20. Jahrhundert*, Böhlau, Wien, 1992.
- Valenčič, Vlado. “Ljubljansko stavbenišvo od srede 19. do začetka 20. stoletja», *Kronika* 3, 1970, 135–146.

SOURCES:

- Arhiv Plečnikove hiše, Muzeji in galerije mesta Ljubljane (AP MGML)
- zbirka del Jožeta Plečnika za Bled
- Arhiv Republike Slovenije (ARS)
- zbirka načrtov (AS 1068), *Schlosshotel*, 1941.
- Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota za Gorenjsko, Kranj (ZAL KR)
- Občina Bled (ZAL RAD 0004), Box 40, *Befund un Gutachten*, 19. 7. 1886, document without number.
 - Občina Bled (ZAL RAD 0004), Box 40, *Plan zur Erbauung eines Stallgebäudes*, 1886, document without number.
 - Občina Bled (ZAL RAD 0004), Box 53, *Auto garaža pri kraljevskom dvorcu »Suhobor« na Bledu*, July 1934, series of documents without number.
- Arhiv Jugoslavije (AJ)
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74), F. 135, 135–213 *Kupna pogodba*, 29. 7. 1922.

- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74), F. 135, 135–215 *Prisvojitilna listina*, 3. 12. 1921.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74), F. 135, 135–218, *Sklep*, 4. 8. 1923.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74), F. 135, 135–533, *Letter to the Royal Banate management of the Drava Banate*, 2. 12. 1940
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74), Uprava dvora, F. 393, 393–130, *Sklepno pismo*, 22. 4. 1922.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74) Uprava dvora, F. 393, *series of documents "Kronski dar"*, 1922.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74) Uprava dvora, F. 393, 393-171, *Obračun o stroških za stavbno vodstvo*, 19. 6. 1922.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74) Uprava dvora, F. 394, 394–354, *Letter to Plečnik from manager of the royal court*, 15. 10. 1934.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74) Uprava dvora, F. 520, *series of lists with costs for construction works*, 7.–10. 1934.
- Dvor Kraljevine Jugoslavije (74) Uprava dvora, F. 520, 520–4. *Note on annulation of the sequester*, 31. 7. 1922.
- Vlada FNRJ (50) Predsedništvo vlade FNRJ, F. 82, 82–439. *Letter to the Presidency of the Government of the Federal Peoples' Republic of Yugoslavia from the Ministry of Construction of the National Government of Slovenia*, 24. 9. 1946.

ИСТОРИЈАТ АРХИТЕКТУРЕ ВИЛЕ СУВОБОР У БЛЕДУ

РЕЗИМЕ

Тема овог научног рада је претходно неистражени (архитектонски) историјат Виле Сувобор у Бледу. Зграду је купио краљ Југославије Александар I Карађорђевић 1922. године и претворио је у једну од летњих краљевских резиденција. С обзиром на то да је недуго затим установљено да је премала и не погодна да адекватно представља величину државе и њене краљевске породице, краљ је одлучио да је замени новом, знатно већом палатом, на основу пројекта који је израдио Јоже Плечник (1872–1957). Након неколико година припрема изградња је почела 1934. године, али је нагло прекинута само неколико месеци касније због атентата на краља. Ипак, планови за изградњу нове виле нису напуштени и крајем тридесетих година прошлог века задатак да пројектује нову резиденцију која би заменила стару вилу поверен је Рајку Татићу (1900–1979), новом дворском архитекти краљице Марије. Радови на основу његовог пројекта су започели 1939. године и били су у највећој мери завршени до почетка Другог светског рата у Југославији.

У раду су истражене околности под којима је вила купљена и разлози због којих су ангажовани Плечник и Татић. Циљ рада је био да реконструише ток и обим изградње новог објекта и пружи сазнања о његовој судбини за време нацистичке окупације Бледа, када је замењен хотелом, изграђеним на основу пројекта клагенфуртског архитекте Карла Хајека (Karl Hayek, 1910–1994). Такође се бави архитектонским пројектом Винка Гланца (Vinko Glanz, 1902–1977), коме је поверен задатак да адаптира палату како би служила као нова званична резиденција председника Јосипа Броза Тита након Другог светског рата. По први пут у научној литератури доприноси Гланца, Хајека и Татића описани су кроз компаративну анализу у овом раду.

Кључне речи: Историјат архитектуре, Вила Сувобор, Блед, Франц Ритер фон Нојман млађи (Franz Ritter von Neumann Jr. 1844–1905), Јоже Плечник (1872–1957), Рајко М. Татић (1900–1979), Карл Хајек (Karl Hayek, 1910–1994), Винко Гланц (Vinko Glanz, 1902–1977)



Fig. 1 Windischgrätz manor and chapel (Benedik, Božo, Kolman, Leopold and Rozman, Franc. *Bled na starih razglednicah*, Bled, 1997, 23)

Sl. 1 Виндишгрец вила и капела (Benedik, Božo, Kolman, Leopold and Rozman, Franc. *Bled na starih razglednicah*, Bled, 1997, 23)

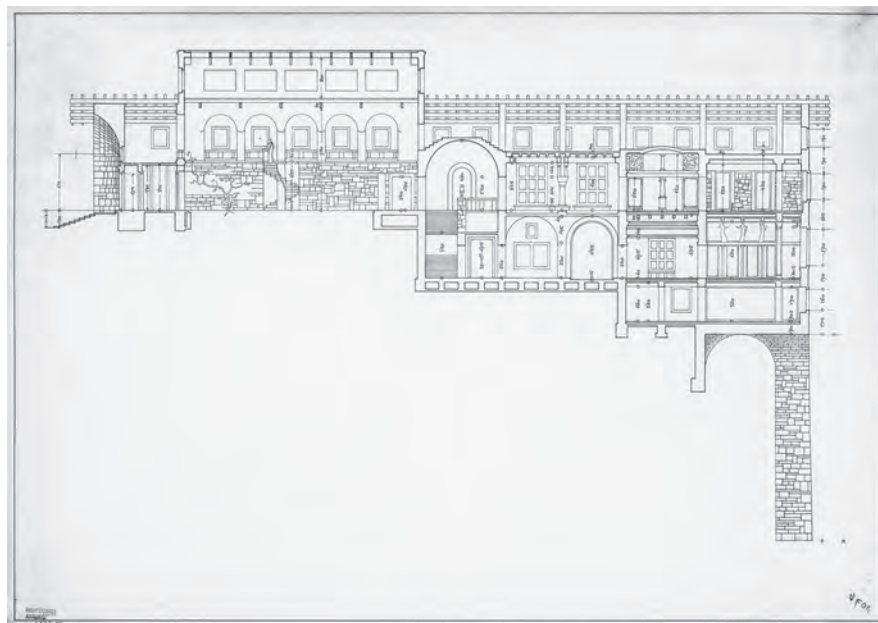


Fig. 2 Cross-section of the new Suvorov palace (Arhiv Plečnikove hiše, Muzeji in galerije mesta Ljubljane, zbirka del Jožeta Plečnika za Bled)

Sl. 2 Поперечни пресек нове палате Сувороб (Arhiv Plečnikove hiše, Muzeji in galerije mesta Ljubljane, zbirka del Jožeta Plečnika za Bled)

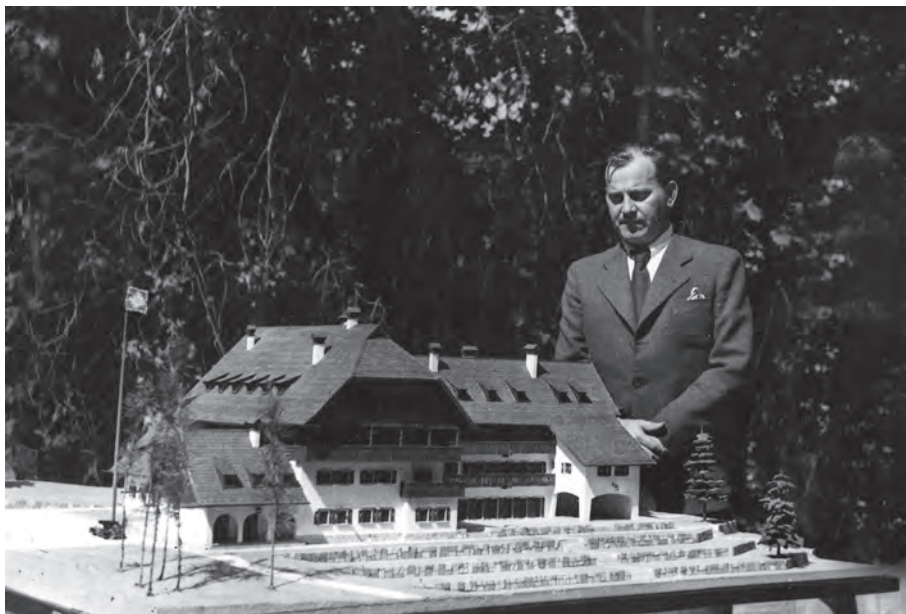


Fig. 3 Rajko M. Tatić with the model for the new Suvobor manor (Mihajlov, Saša. Rajko M. Tatić. 1900–1979, Zavod za zaštitu spomenika klture grada Beograda, Beograd 2013, 137)

Sl. 3 Rajko M. Tatić sa maketom nove vile Suvobor (Mihajlov, Saša. *Rajko M. Tatić. 1900–1979, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, Beograd, 2013, 137)*

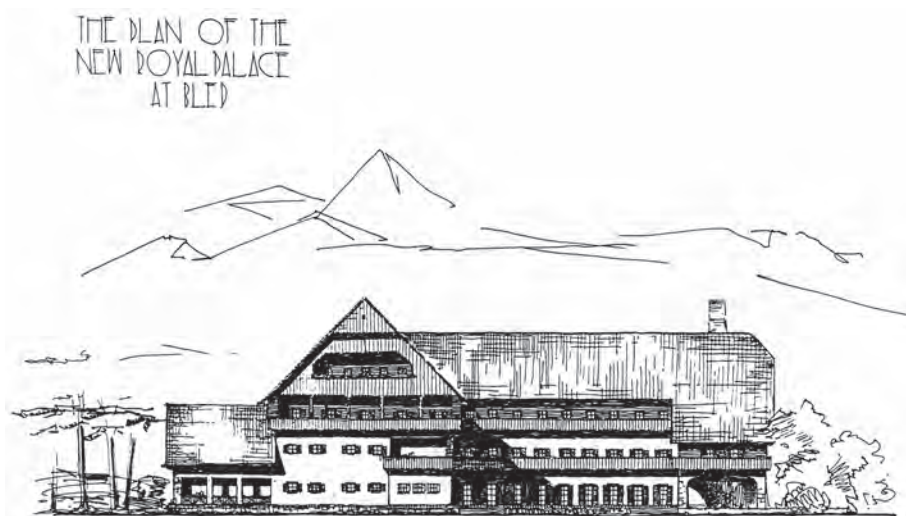


Fig. 4 Rajko M. Tatić, plan for the new Suvobor manor, view from the lake, (Mihajlov, Saša. Rajko M. Tatić. 1900–1979, Zavod za zaštitu spomenika klture grada Beograda, Beograd 2013, 138)

Sl. 4 Rajko M. Tatić, nacrt nove vile Suvobor, pogled sa jezera (Mihajlov, Saša. *Rajko M. Tatić. 1900–1979, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, Beograd, 2013, 138)*

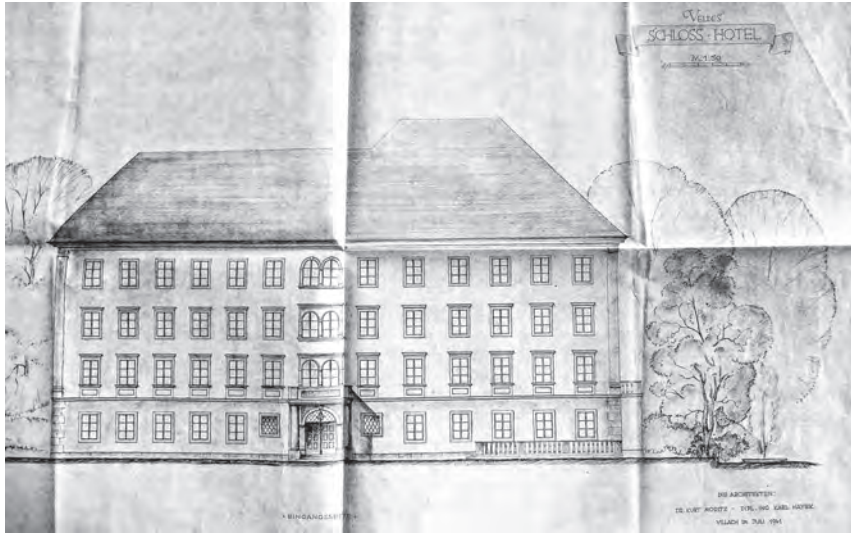


Fig. 5 Karl Hayek and Kurt Moritz, plan for the main facade of Schlosshotel Veldes, 1941 (Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, AS 1068, Zbirka načrtov)

Sl. 5 Karl Hajek i Kurt Mориц, нацрт главне фасаде хотела Фелдес замок-хотел, 1941 (Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, AS 1068, Zbirka načrtov)

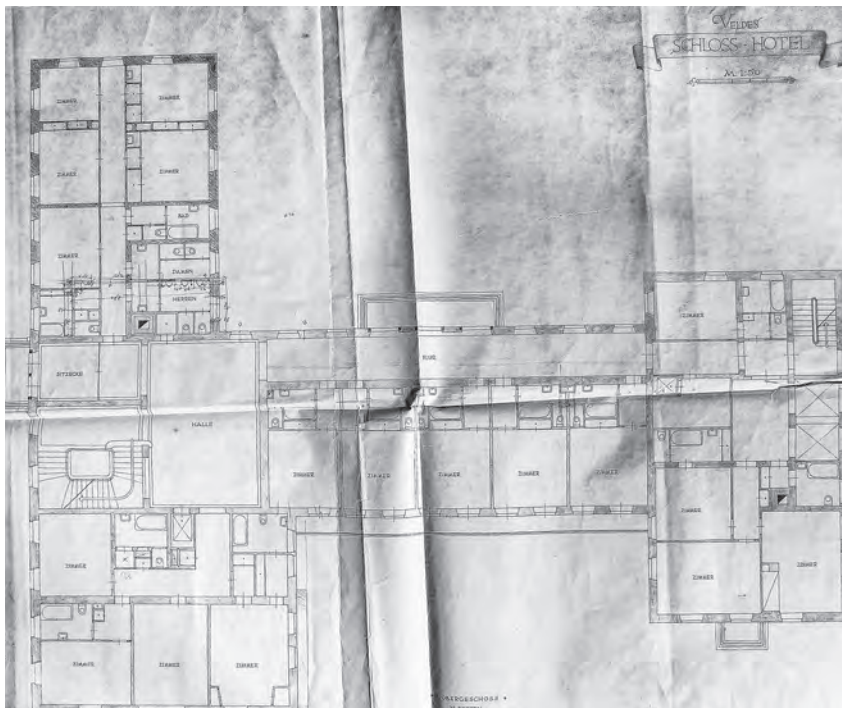


Fig. 6 Karl Hayek and Kurt Moritz, ground plan for the upper floor of the Schlosshotel Veldes, 1941 (Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, AS 1068, Zbirka načrtov)

Sl. 6 Karl Hajek i Kurt Mориц, нацрт основе горњег нивоа хотела Фелдес замок-хотел, 1941 (Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, AS 1068, Zbirka načrtov)



Fig. 7 Vinko Glanz, the Villa Bled, view of the main facade, present situation
 (©Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, photo: Andrej Furlan)

Sl. 7 Винко Гланц, Вила Блед, поглед на главну фасаду, садашње стање (©Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, foto: Andrej Furlan)



Fig. 8 Vinko Glanz, the Villa Bled, view from the lake, present situation
 (©Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, photo: Andrej Furlan)

Sl. 8 Винко Гланц, Вила Блед, поглед са језера, садашње стање (©Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, foto: Andrej Furlan)

Милан И. ПРОСЕН

Универзитет уметности у Београду – Факултет примењених уметности

РЕЉЕФИ СРЕТЕНА СТОЈАНОВИЋА У РЕЦЕПЦИЈИ СТИЛА АР ДЕКО У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ

Сажетак: Сретен Стојановић је вајар који је оставио изузетно значајан допринос развоју српске уметности 20. века. Иако је његов уметнички опус углавном истражен и историографски валоризован, један сегмент Стојановићевог рада остао је на маргинама приказа и оцена његове плодне делатности. У питању је велики опус фасадне пластике, остварен у међуратном периоду на јавним и приватним објектима у Београду и Новом Саду. Промовишући примену модерног стилског рељефа на фасадама и у ентеријерима, Стојановић је рефлектовао утицај Париза и стила ар деко, који је еволуирао у француској престоници у време његовог школовања. Сарађујући са најзначајнијим градитељима у Србији међуратног раздобља Миланом Злоковићем и Драгишом Брашованом, као и архитектима Миланом Секулићем и Проком Бајићем, Стојановић је пласманом својих рељефа подигао визуелне квалитете архитектуре коју су они креирали и допринео стилској дефиницији самих објеката. Градитељска остварења попут Трговачке коморе у улици Модене у Новом Саду, палате *Асикурациони Ђенерали* у београдском булевару Краља Александра и двојне куће са ателеом Сретена Стојановића и Младена Јосића, врхунска су остварења зрелог стила ар деко у српској архитектури. Поред улоге који су имали у развоју српске архитектуре стила ар деко, токови ликовне мисли које исказује стилска варијабилност ових рељефа насталих у периоду од пет година, као и њихова уметничка вредност оправдава сазнање да је то сегмент Стојановићевог рада без којег будући прегледи остварења овог уметника неће бити потпуни.

Кључне речи: Сретен Стојановић, Милан Злоковић, Драгиша Брашован, Милан Секулић, примењени рељеф, фасадна пластика, ар деко, српска архитектура



Уметничка критика је Сретена Стојановића (Приједор, 1898 – Београд, 1960), уз Тому Росандића, Петра Палавичинија и Ристу Стијовића, још за живота уврстила међу протагонисте српске савремене скулптуре.¹ Његова дела налазе се у збиркама Народног музеја у Београду, Спомен-збирци Павла Бељанског у Музеју савремене уметности, Фондације Сретена Стојановића итд. Иако је Стојановићев уметнички опус углавном истражен и историографски валоризован, његови рељефи настали у међуратном периоду као дела примењене фасадне пластике, реализовани у сарадњи са најзначајнијим српским архитектима овог периода, остали су на маргинама приказа и оцена његове плодне делатности.

Склоност ка рељефу Стојановић је изразио још у младости, када је као следбеник идеја *Младе Босне* утамничен у Зеници и у затворској резбарској радионици украшавао кутије за дуван од липовог дрвета, стекавши тако своје прво искуство. Стојановићево школовање започело је у Бечу (с почетка 1918. до лета 1919. године) под покровитељством Кристе и Ђурице Ђорђевића. Учио је моделовање у дрвету и камену код мајстора декоративне скулптуре Франца Целезног (Franz Zelezny), а израду бисте у радионици пољског вајара Станислава Романа Левандовског (Stanisław Roman Lewandowski), где је ушао у многе тајне заната и стекао важну основу своје будуће уметности. Левандовски, који је неко време провео у атељеу Огиста Родена (François-Auguste-René Rodin), сугерисао му је да настави школовање у Паризу.²

Сретен Стојановић је стигао у Париз крајем октобра 1919. године, где је поред могућности да се упише на угледну Академију лепих уметности за своје школовање одабрао приватну школу Grande Chaumière, у којој је класу водио Антоан Бурдел (Antoine Bourdelle). Привучен његовим стваралаштвом, право „са станице одлетео је пред Théâtre des Champs-Élysées, да види Бурделове рељефе“.³ Бурделова посвећеност, знање и искуство, као и умешност у педагошком раду омогућили су Стојановићу да развије свој пластични израз, као и свој лични уметнички дух, који не прати неки устаљени систем, већ учи да тражи лепоту у разним формама. Бурдел је својим ученицима саветовао:

„Учите од Грка, од Романа и свуда тражите лепоту, а највише у природи, јер знајте да у уметности нема правила и система“.⁴

У тежњи ка синтези пластичних вредности облика, Стојановић је током формативног, париског периода имао прилику да се упозна с уметношћу готике и романике, с античком и примитивном уметношћу коју је налазио у музејима француске престонице. У овим формама он је тражио пластичну изворност којом ће надоградити своје приједорске корене, чистоту

1 М. В. Протић, *Савременици: ликовне критике и есеји*, књ. 1, Београд, 1955, 97.

2 Л. Трифуновић, *Сретен Стојановић*, Београд, 1973, 9–12.

3 *Истио*, 13.

4 Према: С. Стојановић, *О уметности и уметницима*, Београд, 1952, 59.

и инстинкт. Уметност Бурдела, Родена, Аристиде Мајоа (Aristide Joseph Bonaventure Maillol) и Јозефа Бернара (Joseph Bernard) била је за Стојановића пут ка перцепцији утицаја различитих форми. Како Лазар Трифуновић наводи:

„За свега три године Стојановић је створио циклус зрелих дела, тематски разноврстан и пластично усмерен ка модерним токовима европске скулптуре, - више и комплексније од својих савременика он је померио границе српског вајарства према модерном пластичном сензибилитету, а архаизам, обојеност, стилизација и геометријски облици представљали су прве експерименталне продоре у нашој уметности“.⁵

Након три године боравка у Паризу, које је обележило уметничко формирање и боемски живот на Монпарнасу око кафана *Ројонда* и *Ла Кујол*, где су се кретали Сава Шумановић, Мило Милуновић, Ристо Стијовић, Душан Јовановић Ђукин и други, Сретен Стојановић се 1922. године настанио у Београду.

Будући да су у време његовог доласка у Београд наруџбине значајнијих вајаних дела биле ретке, Стојановић се прилагодио потребама наручиоца, правећи пластику мањег формата: фигурине, портрете и рељефе, радећи надгробне споменике на Новом гробљу, као и фасадне рељефе.⁶ Стојановић је у Паризу стекао сазнање о важности спреге између декоративних уметности и архитектуре, као и о томе да су многи париски вајари у време непосредно пре и за време његовог трогодишњег боравка у Паризу интензивно пласирали свој рад на фасадама и у ентеријерима тада подизаних објеката. Стојановић је српској средини понудио овај вид уметничке продукције препознавајући је као врсту уметничке промоције и начин осигуравања материјалне сигурности, због чега га сматрамо за једног од промотера фасадног рељефа у Београду. Стварајући модерне, карактером, темом и стилем увек уникатне радове, он је инвеститорима и градитељима понудио драгоцен уметнички производ, који директно преноси дух Париза, а који је у трагању за моделом грађанског идентитета био веома цењен у поратној Србији у тренутку послератног формирања њеног уметничког и културног живота.

УПОТРЕБА ФАСАДНЕ ПЛАСТИКЕ У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ

Развој фасадне скулптуре у српској архитектури је доживео врхунац између два светска рата,⁷ када су многи вајари и ликоресци украсили око 400 здања југословенске престонице.⁸ У овом периоду фасаде и ентеријере јавних здања и грађанских домова обогатила су, поред Стојановићевих и дела

5 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 20.

6 *Исјо*, 5.

7 З. Јаковљевић, „Фасадна скулптура у Београду – проблеми заштите“, *Гласник ДКС* 16 (Београд), 1992, 179.

8 Ј. Sekulić, „Predgovor“, у: Ђ. Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd, 1965, 1.

других истакнутих вајара: Ристе Стијовића, Живојина Лукића, Владимира Загородњука, Томе Росандића, Драгомира Арамбашића, Петра Палавичи-нија, Ђорђа Јовановића, Стаменка Ђурђевића, Михаила Томића, Душана Јовановића Ђукина, Илије Коларевића, Лојзе Долинара, Карла и Злате Барањи, Бранка Крстића, Марка Брежанина, као и бројних ликорезаца попут истакнутог Аце Стојановића.⁹ Реч је о свежој напредној струји младих уметника, који су, превасходно у Београду, тражили своју афирмацију. Процват рељефа у архитектури настао је у тренутку уметничке еманципације друштва у којем су изложбе и уметничке критике биле ретке, а примењени рељеф, уз портрет и фигурину, могућа наруџбина. Интензивна примена архитектонске пластике била је након 1920. године подстакнута позитивном рецепцијом стила ар деко у градитељству,¹⁰ а изузетан потенцијал домаћих вајара овог периода додатно је потенцирао овај, у Србији широко прихваћен, декоративни стил. Архитектонски израз стила ар деко дао је рељефу функцију исказивања укуса и социјалног статуса наручиоца, а објектима луксузну, декоративну компоненту овог стила.

Фебруара 1924. године у згради некадашњег Министарства иностраних дела организована је изложба, чији је приход био намењен изградњи Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“. На изложби је излагало двадесет четири сликара и осам вајара, међу којима и Сретен Стојановић. Излажући своје радове изведене у дрвету, Стојановић је скренуо пажњу критике Густава Крклеца и Милана Кашанина, који у његовим рељефима препознају баланс између вајарске бруталности и сензибилности изражене у моделацији, као и дар за композицију и линију који „показују вајара од знатне будућности“.¹¹ Иако је тенденција пласирања рељефа била јасно изражена у пројектима и раним реализацијама елемента фасадне пластике на здањима с почетка треће деценије 20. века, Стојановић рељеф прво развија у ентеријеру.

По доласку у Београд Стојановић је био посвећен изради рељефа за хол куће својих пријатеља Кристе и Ђурице Ђорђевић. Ђорђевићи су упознали Сретена Стојановића као талентованог младог уметника мобилисаног у војсци двојне монархије у Првом светском рату. Ђурица Ђорђевић, професор Медицинског факултета, помогао је Стојановићу да се ослободи војне обавезе и био је покровитељ његовог уметничког формирања у Бечу и Паризу. Криста Ђорђевић, блиска рођака Саве Шумановића, била је подпредседница Друштва „Цвијета Зузорић“, и личност од кључног значаја за прикупљање средстава и подизање Уметничког павиљона удружења на Малом Калемегдану.¹² Када су Ђорђевићи након рата прешли из Загреба у Београд, њихов

9 В. Поповић, *Применјена уметност и Београд 1918–1941*, Београд, 2011, 59–71.

10 М. Јовановић, „Француски архитект Експер и ар деко у Београду“, *Наслеђе 3* (Београд), 2001, 67–83; М. Prosen et V. Popović, „L'Art Déco en Serbie“, in: *1925, quand l'Art déco séduit le monde*, (eds.) E. Bréon et Ph. Rivoirard, Paris, 2013, 198–207; М. Просен, *Ар деко у српској архитектури* (докторска дисертација), Београд, 2014.

11 Г. Крклец, „Велика изложба у Београду“, *Мисао* 14 (Београд), 1924, 311; М. Кашанин, „Изложба београдских сликара и вајара“, *Српски књижевни гласник* 11 (Београд), 1924, 309.

12 Детаљније о томе видети у: Р. Вучетић Младеновић, *Европа на Калемегдану: „Цвијета Зузорић“ и културни животи Београда 1918 – 1941*, Београд, 2003.

дом у улици Страхињића Бана 67 постао је стециште београдских интелектуалаца и уметника, глумаца, писаца, музичара, сликара и вајара. Адаптирајући ову кућу, коју је Криста Ђорђевић добила у мираз, Ђорђевићи су трагајући за идејним решењем одбацили иницијални пројекат, који је 1921. године сачинио архитекта Данило Владисављевић, као и други пројекат архитекте Милана Секулића из 1923, те усвојили коначни план инжењера Винка Ђуровића из исте године.¹³ Ђорђевићи не само да су свој дом испунили уметничким делима и етнографским предметима већ су и ангажовали сликара Мила Милуновића да у трпезарији наслика фреску с алегориским мотивом, а архитекту Милана Злоковића¹⁴ да пројектује хол, познат као „Босанска соба“, за који је Сретен Стојановић од 1922. до 1927. године извео тридесет шест рељефа у храстовини. Према Злоковићевој замисли, зидови су били обложени ламперијом, са обе стране хола пројектоване су нише за седење одвојене двочланим дрвеним аркадама, док је таваница била покривена дрвеним панелима са ортогоналном геометријском шаром. Новинару листа *Полиџика*, који је јануара 1927. године дошао у Стојановићев атеље смештен иза фабрике гума у улици Кнеза Данила 47, уметник је показао завршене рељефе за хол куће Ђорђевића.¹⁵ Представљали су сцене робовања под Турцима, отмице, насиља, продају робиња, севдах, игре босанских младића, појединачне фигуре са темом уживања у дувану (сл. 1). Дом породице Ђорђевић уништен је у бомбардовању Београда 6. априла 1941.

Хол куће Ђорђевића био је први познати контакт Сретена Стојановића са српском архитектуром. У време када је завршен „Босански хол“, након прве поратне деценије, Београд почиње да губи обележја културне провинције. Био је то тренутак када се престоница већ делом обновила и изградила, а када је еманципована грађанска класа почела да препознаје улогу уметности у резиденцијалном простору и њен значај у самопрезентацији идентитета појединца. До 1928. године у градитељском погледу настала су бројна јавна и приватна здања: Нови двор, плате министарстава, универзитетске зграде, аеродром. У Београду се прати светска мода, развија се спорт, оснивају елитни клубови – Београд добија боб стазу, ски стазу, одржавају се ауто трке, филм и позориште постају део градског живота. У Београду гостују иностране изложбе и светски познати уметници различитих профила. Павиљон „Цвијета Зузорић“ отвара своја врата 1928. године стварајући нове услове културног и уметничког живота.

У оваквом амбијенту Стојановић почиње интензивније да сарађује са својим колегама градитељима, од којих је неке могао упознати још у париским боемским данима, будући да су у Паризу боравили и школовали се

13 Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia. The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, London, 2003, 44, 241.

14 Опширније о Милану Злоковићу видети: З. Маневић, *Архитекти Милан Злоковић*, Београд, 1989; М. Ђурђевић, *Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965)*, ГГБ 38 (Београд), 1991, 145–162.

15 Ђ. П. Б. „У Атељеу г. Сретена Стојановића“, *Полиџика*, 22. 1. 1927, 6.

многи српски градитељи.¹⁶ Париз је како у погледу ликовних уметности, тако и у погледу архитектуре дао узоре и моделе, који су многи покушали да следе. Следити Париз није било лако, посебно не у финансијском погледу, те многе замисли српских архитеката остају неиспуњене жеље инвеститора који финансијски још увек нису били спремни на велике изазове. Ипак, и градитељи и инвеститори нашли су средњи пут између финансијске слабости и заводљивог париског луксуза у који су се многи уверили на изложби модерних декоративних и уметности и дизајна *Exposition Internationale des arts Décoratifs et Industriels Modernes* у Паризу 1925. године. У Београду, као и у другим српским градовима у модернизацијском развоју, брзо се искристалисала идеја о прилагодљивости новом стилу живота, чији одјек пратимо у градитељском стилу ар деко пониклом у Паризу, који се брзим модерним средствима комуникације лако проширио светом.¹⁷

Ову париску разиграност лудих двадесетих *Les Années folles*, који су неки сматрали за „галску ексцентричност која као таква нигде другде не може ухватити корена“,¹⁸ Стојановић је донео из Париза, подједнако обузет њеним новим духом као и Милан Злоковић, Драгиша Брашован, Милан Секулић, Прока Бајић, архитекти с којима је сарађивао у периоду 1928–1932. године. Недуго након завршетка ентеријерског обликовања куће Ђорђевића, Стојановића је позвао на сарадњу славни српски архитекта Драгиша Брашован.¹⁹ На згради Индустијске коморе у Македонској 25,²⁰ која је саграђена 1928/29. године (сл. 2),²¹ Брашован је применио осавремењен академски концепт фасаде. Он пројектује функционално разуђено приземље, троделну поделу фасаде са пластично наглашеним првим спратом. Брашован фасадну композицију употпуњује низом од четири рељефа постављеним високо, међу прозорима четвртог спрата, одмах изнад завршног венца. Складно завршавајући фасаду овим низом рељефа, архитекта је унео додатни живи и декоративни акценат у обликовању, чији је ефекат умањен накнадним надзиђивањем објекта, које је пореметило хармоничне односе међу деловима композиције. Брашован се увођењем Стојановићевих рељефа удаљио од академизма и приближио ар деко стилу. Постављени високо, ван фокуса посматрача, ови рељефи имају чисто декоративну сврху, подређени су архитектонској композицији и не долазе у потпуности до изражаја. На њима су

16 О школовању српских архитеката у Паризу видети у: М. Просен, *Ар деко у српској архитектури* (докторска дисертација), Београд, 2014, 50–53.

17 V. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, Minneapolis, 1968; D. Klein, N. Mc. Clelland et M. Haslam, *In the Deco style*, London, 1987; A. Duncan, *Art Deco*, London, 1988; A. Duncan, *The Encyclopedia of Art Deco*, New York, 1988; P. Bayer, *Art Deco Architecture*, London, 1992; P. Bayer, *Art Deco source Book*, London, 1997; I. Zaiczek, *Essential Art Deco*, London, 2000; Ch. Benton, T. Benton et G. Wood (eds.), *Art Deco 1910–1939*, London, 2003; E. Bréon et Ph. Rivoirard (eds.), *1925, quand l'Art deco séduit le monde*, Paris, 2013.

18 A. Duncan, *Art Deco*, London, 1988, 9.

19 Опширније о Драгиши Брашовану видети у: З. Маневић, „Дело архитекте Драгише Брашована“, *ЗЛУМС 6* (Нови Сад), 1970, 187–199; А. Кадијевић, „Живот и дело архитекте Драгише Брашована“, *ГГБ 37* (Београд), 1990, 141–173.

20 Ђ. Sikimić, *nav. delo*, 98; М. Маринковић, *Архитектонска џластџика јавних објеката Београда (1918–1941)* (магистарски рад), Београд, 2005, 169–170.

21 ИАБ, X-4-1928.

приказани мушкарац са муњама – бог Зевс, до њега је представљена жена са жрвњем, потом женска фигура са ћупом (питос), која представља прву жену коју је створио Зевс – Пандору, а на крају мушка фигура са овном – претпоставља се да је реч о богу Аполону, чији је атрибут ован (сл. 3).

Следећи пројекат настао као плод сарадње Брашована и Стојановића била је двојна зграда са становима и атељеима Сретена Стојановића и Младена Јосића, из 1929. године, а подигнута 1929/30. у улици Османа Ђикића 10–12 (сл. 4).²² Брашован је, за разлику од ранијих наговештаја у промени концепта архитектонског обликовања, на овом објекту применио јединство модерне функције и форме објекта, користећи глатке неорнаментисане површине, равно сечене форме и геометријску стилизацију маса. Фасадна пластика била је уклопљена у форме објекта на модеран начин, без посебних декоративних оквира који би нарушавали њену пластичну аутономност. На углу објекта у оштро исеченој правоугаоној ниши постављена је Стојановићева „каријатида са воћем“ симбол плодности, просперитета и благостања. У средишту објекта, над првобитним улазом постављен је плитки рељеф *Венера и Амор у јондоли*, који је приказивао алегорију љубави, док је на бочној фасади био постављен рељеф са приказом два стрелца.²³ Стрелац као персонификација љубави био је општеприхваћен симбол епохе и стила ар деко. Изглед куће у улици Османа Ђикића 10–12 данас је драстично измењен. Кариијатида и Стрелци нису више део ансамбла фасаде, а судбина ова два Стојановићева дела није позната аутору у тренутку настанка овог рада. О првобитном изгледу ове зграде можемо судити само на основу архивске грађе и сачуваних фотографија. У односу на друга скулпторална дела, архитектонска пластика представља наслеђе високе осетљивости, које с обзиром на то заслужује подробније истраживање и заштиту.

Брашованов пријатељ и блиски сарадник архитекта Милан Секулић,²⁴ који је са Брашованом делио атеље до 1925. године, био је инвеститор и пројектант стамбене зграде подигнуте 1929. у улици Страхињића Бана 82 (сл. 5).²⁵ Своју модерну оријентацију Секулић је осведочио сведеним неорнаментисаним фасадним платном на којем је истакнуто улазно прочеље са рељефном представом два женска акта са лоптом, рад Сретена Стојановића, постављеном као ликовни оквир модернистичког окулуса.²⁶ Симетрично постављене фигуре које придржавају лопту (универзум), представљају универзалну хармонију.

Стојановић и Секулић сарађивали су наредне године на згради Трговачке коморе у Новом Саду,²⁷ која се убраја у најрепрезентативније објекте ар деко архитектуре у овом граду подигнутој 1930/31. на углу улица Модене 5 и

22 ИАБ, 15-16-1929.

23 Ђ. Sikimić, *nav. delo*, 122–123.

24 Документација која сведочи о раду архитекте Милана Секулића сачувана је у његовој породичној заоставштини.

25 ИАБ, 20-8-1929.

26 Ђ. Sikimić, *nav. delo*, 148.

27 В. Брдар, *Од Париза до Брашована. Архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата*, Нови Сад, 2003, 52–53.

Илије Огњановића (сл. 6).²⁸ Објекат је конципиран као равни неорнаментисани положени квадар са вертикалним кубусом над улазом, који надвисује објекат и носи декоративни кружни рељеф Сретена Стојановића, хоризонталну профилисану траку и носач за заставу. Вертикане акценте стварају клинасти двоспратни еркери, од којих је један на улазном ризалиту, а два смештена на бочној, мирније компонованој фасади. Њима супротстављена је хоризонтала надстрешница улазног степеништа, под којом је други Стојановићев рељеф, на којем је представљена ткаља са разбојем, везиље, као и две женске фигуре с преслицама за вуну. Стојановићеви рељефи, свакако, представљају основни мотив стила ар деко на овом објекту, који би се по својој једноставној кубичности, у формалном и орнаменталном погледу могао посматрати у контексту прочишћене модерне архитектуре. Поменути рељефи преставаљају јак ликовни акценат и у потпуности одређују стил објекта. У овом погледу посебно се издваја кружни рељеф са представом три радника унутар рељефног диска. Својим нагим и полунагим мишићавим телима, они покрећу точак индустријског развоја.

Сретен Стојановић и Милан Злоковић остварили су у Земуну 1929. године необичан декоративни ансамбл на кући Ђорђа Драгутиновића у Змај Јовиној улици број 31. Прикључен престоници након Другог светског рата, Земун је интензивно грађен, а у њему су остварена дела водећих српских архитеката овог периода: Милана Злоковића, Драгише Брашована, Миладина Прљевића, Леонида Макшејева, Светомира Лазића и Ђорђа Табаковића. Злоковићева фасада послужила је као рам за рељефе са националним мотивима. Према сведочењу власника, ови рељефи су коштали колико и сама зграда.²⁹ Постављени у два хоризонтална низа, у приземљу су крајње лево приказани сејачи као млади пар. До њих су човек са косом и жена са класјем обучени у ношње. Десно од њих су две жене са воћем постављене у динамичан однос тако што је једна окренута леђима, а друга фронтално ка посматрачу. Ова два рељефа указују на Плодност и убирање плодова. До улаза, позиционирани су Стрелци у одећи постављеној крзном. Млади стрелац је спреман да стави стрелу и затегне лук, док га старији задржава хватајући лук. Окренути су један ка другом. Стрелац је симбол љубави. Задржавајући младог стрелца, старији стрелац указује на Искуство. На првом спрату је „кокета“, девојка која скреће пажњу на себе својом младошћу и лепом одећом, гестом и положајем главе. На супротној страни је гајдаш, код кога се Стојановић потписао иницијалима и гоудином 1929. Млади гајдаш гестом руке указује на своју збуњеност у сусрету са „кокетом“. Млади пар сеје, старији пар жање, две жене указују на младост и плодност, док стрелци исказују поуку искуства зрелости потребног у љубави (сл. 7).

Зграду осигуравајуће компаније *Асикурациони Ђенерали*, на углу Булевара краља Александра 94 са Молеровом и улицом Патријарха Гаврила,³⁰ извео је

28 М. Prosen et B. Popović, *op. cit.*, 200.

29 Lj. Blagojević, *op. cit.*, 48.

30 Ђ. Sikimić, *nav. delo*, 22; М. Јовановић, *нав. дело*, 80; В. Popović, *nav. delo*, 62.

1931/32. године инжењер Прока Бајић.³¹ Декоративни акценти формиран су рафинирано, у виду стилизованих ковина оградe балкона и модерних картуша са копљима за заставу, постављених на један угао објекта, који у ликовном погледу ствара контрасте другом, заобљеном углу (сл. 8). Врх ризалита фасаде ка главном београдском булевару краси рад Сретена Стојановића – таласаста бордура и дуга рељефна трака са представама актова приказаних у динамичном ритму у различитим позицијама. Стапање модерних декоративних форми и фигуралног рељефа у декорацији прочишћене фасаде карактеришу овај објекат као врхунско остварење стила ар деко у српској архитектури. На рељефној траци представљена су четири пара актова у међусобној интеракцији (сл. 9). Први акт представља мушкарца који се одмара ослоњен на лакат, благо спуштене браде, са руком опуштеном преко колена савијене ноге. Са његовим ногама, укршта се забачена нога женског акта који лежи на стомаку једне руке ослоњене о под, док у другој држи огледало у којем се љупко огледа. У наредном пару мушки акт је придигнут, ослоњен на полуиспружену руку. Другом посеже за лоптом (симбол Универзума) који му нуди женски акт, држећи га за цеваницу, окренут ка њему у клечећој позицији. Иза ове групе налази се котарица са јабукама, која одређује центар композиције и одваја наредни пар. Мушки акт лежи на боку ослоњен на лакат. У рукама држи објекат са пискотом, који би могао бити идентификован као гајде. На њега се наслања полулежећи женски акт који преко испружене руке има пребачену драперију. Последњи пар чине женски акт на боку који је обгрлио ногу мушког акта, који у гесту заноса има забачену руку.

Стамбено-пословни објекат подигнут на углу Булеvara краља Александра 17 и Ресавске улице,³² подигнут 1932/33. према пројекту архитектке Јована Ранковића (сл. 10),³³ пружа разноврстан спектар орнаменталне декорације, који укључује пуну скулптуру – две истоветне пуне скулптуре жене са траком, које су постављене на бочним ризалитима у нивоу првог спрата, декоративне маске, рељефну декорацију улазних врата, као и вертикални низ од четири рељефа изведен у средишњој оси фасаде, које је стилизованим линијама и апстрахованом формом у духу париског ар декоа извео Сретен Стојановић.³⁴ На најнижем и највишем рељефу представљене су по две женске фигуре оријентисане у супротним смеровима, чиме се потенцира

31 Постојећа документација чува се у Историјском архиву Београда (ИАБ, XI-4-1931) и садржи изјаву Проке Бајића о ауторству овог објекта. Усамљено у његовом опусу, будући да се бавио извођењем, а не пројектовањем објеката, ово изузетно дело ар деко стила може се на нивоу хипотезе довести у везу са његовим колегом Миланом Секулићем, који је био ожењен Бајићевом сестром. Бајић је рођен у Шапцу 1895. године, а дипломирао грађевински одсек Техничког факултета у Београду 1926. В. С. Марковић (ур.), *Именик дигломираних инжењера и архитекта на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1939*, Београд, 1939, 32.

32 ИАБ, II-54-1932.

33 З. Маневић (ур.), *Лексикон неимара*, Београд, 2008, 344. Архитекта Јован Ранковић (1902–1992) дипломирао је у фебруару 1928. године. В. С. Марковић (ур.), *Именик дигломираних инжењера и архитекта на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1939*, Београд, 1939, 42.

34 Ђ. Sikimić, *nav. delo*, 19.

покрет и динамика сцене (сл. 11). Други и трећи рељеф представљају мушку и женску фигуру које остварују присан међусобни однос истакнут тиме што су им лица окренута једно ка другом (сл. 12). Међу рељефима које је Сретен Стојановић радио за зграду у Булевару краља Александра број 17 потребно је указати на рељефне плоче резбарене у дрвету за средишњи стуб улазног портала. На дрвеним улазним вратима налази се пет актова изведених у дуборезу, а представљених у истоветној пози са једном руком подигнутом преко главе, наизменично окренутих налево и надесно. Рађени су у плитком рељефу и постављени у правоугаоне оквире (сл. 13).

Није познато када су настали Стојановићеви рељефи на згради у улици Тадеуша Кошћушка 20.³⁵ Постављени у кружне, делом конвексне оквире, они се унутар њих развијају, испуњавајући их својим облим линеарним формама, нежног лирског тона. На рељефима су представљени мушки акт који седи, жена са дететом и жена са корпом воћа, који указују на материнство, плодност и благостање. Приликом каснијих градитељских интервенција рељефи су дислоцирани на више етажe (сл. 14).

СТИЛ СТОЈАНОВИЋЕВИХ РЕЉЕФА

Већ у својим најранијим радовима, у бисти оца и мајке са којима се представио Антоану Бурделу, Стојановић је испољио дуалитет у интерпретацији мотива и прилагодљивост технике теми и задатку који је себи поставио. Фасадна пластика коју он креира у кратком временском периоду од 1927. до 1932. године говори о његовој ликовној речитости. Разносврсном стилизацијом форме, која се креће од облик матисовских линија до вибрантности готичких узора, Стојановић избегава натурализам, на исти начин као што уметност његовог доба тежи одрицању од директних узора из природе и постојећих уметничких дела, тражећи у њима само суштину естетике и карактера који треба поновити на нови, индивидуални начин. Свеједно да ли пројектује рељеф развијене или сасвим сведене композиције, он га испуњава ритмом који заснива на стабилности коју смењује покрет, снагом која за алтернативу има разиграност линије. У његовом раду исказују се лирска осећајност и суптилна грација, чврсто моделоване, зидане масе и вибрантна моделација детаља, који их покрећу и оживљавају.

Рељефе у кући Ђурице Ђорђевића карактерише декоративно-орнаментални карактер, са линеарним видом стилизације и плитком пластиком. Они су строгом стилизацијом и оштрином цртежа одражавали преовлађујућу тенденцију треће деценије ка синтетичким и стилизованим формама. Стојановић у овим рељефима развија стил артикулисан у Паризу и исказан у дрвеном рељефу *Девојка са ружом* из збирке Народног музеја у Београду. У овој групи лирских интерпретација налазе се и дрвени рељефи портала

³⁵ Isto, 153.

зграде у Булевару краља Александра 17, изведени с изражајном непосредношћу као и рељефи које је у младости резбариио на кутијицама за дуван. У обликовању форми, он се користи обликом моделовањем и сенчењем. Овај стил се понавља и на рељефима постављеним на зграду у Тадеуша Кошћушка 20, где Стојановић ствара контраст пуне масе плосних фигура и линеарности форме и детаља резаних у различитим нивоима. Дубљим и плићим урезивањем, постигнута је игра светла и сенке. Нежне обле линије показују утицај Анрија Матиса (Henri Émile Benoît Matisse), док меком формом и заносном сензуалношћу буде асосијацију на скулптуру Аристиде Мајоа, као модела које је Стојановићу понудило париско искуство. Стојановићеве рељефе одликују фини сензибилитет, лирска осећајност и сликарски разиране линије.

На рељефима рађеним за зграду Индустријске коморе 1928/29. године, Стојановић је ликовима дао јасне обресе сечењем ивица које потенцира сенке и обликовао њихов простор тродимензионалношћу форме и перспективним решењем планова. Форме рељефа дате су меко, са драперијама које прате фигуру и потом стварају динамичне наборе. Фина стилизација форме, модерно компоновање планова и ликови дати у профилу уносе извесни архаизам и удаљеност од реализма као особеност стила ар деко. Рељефи на кући Драгутиновића у Земуну поседују извесну барокну усковитланост покрета и форме која динамиком тела одаје чулни сензибилитет. Стојановић својим поетичним синтезама, у којима се огледа његово виђење историје и фолклора представља различите физиономије и психолошке моменте. На својим рељефима Стојановић истиче чулност, форме и материју, динамику и пластичне трептаје фигурације, који нам преносе пуноћу локалног тона.

У стилском погледу извесан помак у Стојановићевом раду чини представа „универзалне хармоније“ на згради Милана Секулића (1929), која је изведена у стилизованој форми карактеристичној за љупку иконичност алегоријских представа ар деко стила. Ову форму Стојановић истиче меком обрадом, издуженом формом, исказаним гестом и ликовима приказаним у профилу. Рељефе на згради *Асикурациони Ђенерали* у Булевару краља Александра 94 одликује стилизација форме у чијем се моделовању Стојановић у потпуности удаљио од натурализма. Уочљива је његова концентрисаност на исказивање пластичности, стабилности и ритма оствареног кроз алтернације покрета и гестова. Он постиже ефекат лакоће како стилем и моделовањем, тако и растерећеном развијеном композицијом.

На кружном рељефу постављеном на зграду Трговачке коморе у Новом Саду осећамо моћ потребну да се обузда и украти енергија и савлада снага. Мускулозност, пластичност тела, блиски су стилу Стојановићевог *Роба* – изложеног у Уметничком павиљону 1934. године. Покрет, и ослобођена и умножена енергија коју Стојановић потенцира на свом рељефу извиру из материјала који аутор обликује, претварајући тврду непокретну материју у живо експлозивно кретање форме. Заснивајући снагу и чврстину на оквиру композиције, његови ликови усклађеним ритмом покрећу кружни

рам упирујући у њега. Својом унутрашњом снагом која тежи да избије ван овог оквира, они стварају замајац и покрећу точак индустрије. Стојановић је снагом свог уметничког генија, произашлом из урођене сирове енергије, обликоване кроз париско искуство, претворио мирну и хладну материју у узаврелу и незауостављиву магму физичке духовне енергије (сл. 15). Томе у прилог говоре његове речи:

„Скулптор мисли покретом, покрет га инспирише, покрет условљава композицију, он намеће пропорцију, [...] чини једно дело истинитим и, ако га је уметник добро осетио, даје замаха стварању у највећој мери“.³⁶

У Фондацији Сретена Стојановића сачувана је бронзана плакета *Покрећачи* рађена као модел за кружни рељеф на палати Трговачке коморе, која у сведеној форми исказује непосредност снаге и покрета који је Стојановић разрадио на монументалном рељефу на поменутој палати у Новом Саду (сл. 16). Два рељефа на палати Трговачке коморе у Новом Саду говоре о прилагодљивости форми рељефа и њихове стилизације која је зависила од места постављања рељефа и њихове тематике. Свеједно да ли представља спортисту, музичара, радника или ратника, човек је у Стојановићевим делима оличење снаге. Његово тело је гипко, мускулозно, вретенасто, испреплетено са другим телима. Мушко тело је деификовано, а женско поприма карактер нимфе.

Стилизација и материјализација које Стојановић примењује на рељефима постављеним на зграду у Булевару краља Александра 17 (1932/33) аналогично могу пронаћи у рељефима Антоана Бурдела рађеним за Позориште на Шанзелизеу (Théâtre des Champs-Élysées) у авенији Монтањ у Паризу (1910–1913),³⁷ на којима је Бурдел приказао плес, инспиришући се игром Исадоре Данкан (Angela Isadora Duncan) и Вацлава Нижинског (Wacław Niżyński).³⁸ Поменути Бурделови рељефи представљали су изузетну сензацију за Сретена Стојановића по његовом доласку у Париз.³⁹ Као и Бурдел, Стојановић рељефе поставља у јасан правоугаони оквир. Он ствара динамику сучељених позиција фигура, а у равной подлози линијом истиче ликове дате у профилу. Са снажним линеарним профилацијама, Стојановић „слика“ композицију светлим и осеченим партијама, чиме раствара површину рељефа дочаравајући покрет, енергију, коју одражава на коси и драперији приказаних фигура. Третман косе је орнаменталан, изведен у стилизованим линијама цикцак мотива, који је карактеристичан за ар деко. Стојановић врши градацију планова рељефа. Стојановићеви рељефи архаизмом, линеаризмом, сенчењем, покренутошћу и енергијом коју је уметник удахнуо у материјал представљају својеврсни омаж великом учитељу Антоану Бурделу. Ово препознајемо у смерницама да плошни рељеф мора да буде оштро засечен по

36 Према: Л. Трифуновић, *нав. дело*, 215.

37 J. M. Labodière, *Paris Art deco. L'architecture des années 20*, Paris, 2008, 89.

38 P. Curtis, “Deco Sculpture and Archaism”, in: *Art Deco 1910–1939*, Ch. Benton, T. Benton et G. Wood (eds.), London, 2003, 52.

39 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 13.

ивицама фигура како би се стварала сенка, без које би светлост у потпуности избрисала све ефекте, а да линије које су оивичиле фигуре дефинишу композицију и дају карактер рељефу. Стојановић је сматрао да:

„Ако су линије оштре и једноставне, онда је рељеф декоративно-орнаменталног карактера, ако су једноставне али садржајне, онда је рељеф монументалног карактера“⁴⁰

Период од пет година када настају Стојановићеве рељефи наставља се на период дрвених рељефа и, према мишљењу Лазара Трифуновића, представља прелазак из фазе стилизације и фазе реализма у Стојановићевом раду. Пишући поводом заједничке изложбе Марина Тартаље и Сретена Стојановића 1929. године, Густав Крклец је приметио изузетну разноврсност Стојановићевих радова који остављају утисак као да их је радило неколико људи.⁴¹ Ова стилска хетерогеност коју опажамо у Стојановићевим рељефима насталим у кратком временском периоду од 1928. до 1931. године није плод пуког тражења пластичне концепције, него је проистекла из дубљег промишљања сврхе и положаја рељефа у архитектури. Стојановић је истицао да архитектонска скулптура често оправдава постојање објекта кога краси, који по вредности рељефа остаје уметничко дело.⁴² Такође, тврдио је да:

„Ако дело треба да дође уз архитектуру, скулптор мора да осећа архитектонски. Његово дело мора бити тако замишљено да се хармонично повезује са целином, мора да је у складу са стилем архитектуре...“⁴³

„О важности рељефа није потребно ни говорити, јер је та грана скулптуре потпуно равноправна са статуом и раширена је скоро исто толико као и статуа. Разлика постоји само у примени и обради“⁴⁴

Рељеф сам по себи представља уметничко дело. Уметник води рачуна о томе где ће рељеф бити постављен, на којој висини и на каквом светлу, од чега зависе размера фигура, дубина рељефа и обрада детаља.⁴⁵ То потврђују и Стојановићеве тврдње:

„Скулптор мора даље да води рачуна да ли ће дело доћи у кућу или на кућу, [...] да ли ће доћи у зеленило парка, на јавни трг, велики или мали, архитектонски изграђен или неизграђен, или у свечану дворану. Из овога се види да простор такође игра значајну улогу код скулптуре. Исто толико је важно и осветљење [...] Значи да је потребно и у овом погледу наћи решење за сваки случај понаособ [...] Стил, хармонија, линија, силуета,

40 Према: Л. Трифуновић, *нав. дело*, 230.

41 Г. Крклец, „Изложба Марина Тартаље и Сретена Стојановића“, *Живои и рад* 3(Београд), 1929, 315.

42 Према: Л. Трифуновић, *нав. дело*, 232.

43 *Истио*, 214.

44 *Истио*, 228.

45 *Истио*, 229.

симетрија односно асиметрија, тродимензионалност скулптуре, сви ти елементи засновани на конструкцији, подели маса, плановима, формама и моделацији својствени су сваком скулпторском делу било оно нечим условљено или потпуно слободно замишљено. Помоћу њих се постиже да дело има живота и израза, дакле да је истинито, и тек ако се на њима оснива, оно је производ праве стваралачке снаге и разликује се од занатства⁴⁶.

Године 1931. Стојановић је на изложби коју је организовао са Костом Хакманом приказао рељефе у дрвету: *Ира, Коло, Под њуним једрима и Домаћа Музика*.⁴⁷ Настали истовремено кад и поједина дела архитектонске пластике, они пружају могућност компарације у стилским тенденцијама. Сматра се да је после изложбе са Хакманом Стојановић „подвукао црту испод свог рада“ и да са тридесет и три године уноси измене у свој живот, напуштајући уметничку критику и место наставника на Вишој педагошкој школи, потпуно се предајући вајарству у свом новом атељеу.⁴⁸ Завршивши циклус рељефа пласираних у виду архитектонске пластике на објектима у Београду и Новом Саду 1928–1932, он се тим видом уметничког стваралаштва више није бавио. Године 1934. у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ Стојановић први пут излаже десет својих плакета у бронзи насталих у претходном периоду. Ова изложба, која је означила пресек полетног периода у којем су настали радови које посматрамо, показала је, осим тематске и пластичне разноврсности, интимни карактер Стојановићевог рада, скулптуру „са којом се може живети“, у чему се он разликовао од својих савременика.⁴⁹ Овај интимни карактер његовог рада створио је приврженост публике Стојановићевог делу, а тиме и популарност међу градитељима који су са њим имали прилике да у овом кратком периоду сарађују.

Према мишљењу Лазара Трифуновића, „Сретен Стојановић је наш први скулптор који се појавио тек после рата, у тренутку када је цело вајарство било на прекретници“.⁵⁰ Као уметник који је био усредсређен на аналитичко продирање у суштину модела, Стојановић је истицан као творац психолошког портрета у српској скулптури.⁵¹ У његовим рељефима препозната је стилизација, преовладавање волумена и архаична уопштеност,⁵² елементи који су пратили ар деко стил.⁵³ Вајарска остварења Сретена Стојановића изразито су

46 *Истио*, 216.

47 Ђ. Бошковић, „Изложбе“, *Српски књижевни гласник* 32 (Београд), 1931, 337.

48 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 39–40.

49 *Истио*, 43.

50 Р. Петровић, „Изложба Сретена Стојановића у Уметничком павиљону“, *Полијтика*, 21. 4. 1934, 11.

51 М. В. Протић, *Savremenici: likovne kritike i eseji*, knj. 1, Београд, 1955, 97.

52 *Истио*, 99.

53 Р. Curtis, *op. cit.*, 50–56.

допринела стилској дефиницији и уздизању визуелне и уметничке вредности српске архитектуре. Надахнут уметничком сценом Париза, Стојановић је као један од најснажнијих промотера примењене фасадне пластике утицао на афинитете српских градитеља и наручиоца да прихвате модеран и декоративан стил – ар деко, који је обележио градитељство међуратне епохе.⁵⁴

Стојановић је за тему својих рељефа одабрао људску фигуру симболичко-алегоријског карактера. Рељефи стварају средину у којој се креће човек новог доба, осликавају ексапизам економске кризе и бег од ратне трауме, уводећи представе новог раја: богове, нимфе, егзотично цвеће, птице, теме љубави, младости и радости живота. Представе античких божанстава као персонификације људских емоција и врлина, тек повремено срећемо код Стојановића, попут Венере и Амора, Јупитера и Аполона. Стојановић не потенцира божанске атрибуте, приближавајући божанску аркадију нашем простору. Теме његових рељефа су љубав, младост, плодност, благостање, материнство, универзална хармонија и покретачка енергија.

Деликатност изведбе, декоративна разиграност пластичним елементима и фина стилизација карактеришу Стојановићеве рељефе. За разлику од портрета на којима није усредсређен на стил колико на психолошку дијагностику,⁵⁵ на рељефима аутор се окреће тражењу стила, којим ће дефинисати како рељеф, тако и фасаду објекта. Карактер његових рељефа постигнут је смелим ликовним поигравањем линијама и пластично обликованих маса. Разноврсност његове депикције прилагођена је концепту објекта и материјалу, и исказана диверзитетом форме и фактуре површине. Она се креће од мускулозних набреклих и напетих тела у акцији исказаних на тонду Палате Трговачког фонда у Новом Саду, до плошних линеарно исказаних рељефних представа на фасади зграде у Булевару краља Александра 17. Такође, супротно ликовно поларизовани, налазе се алегоријски рељефи на објектима у улици Страхињића Бана 82 и Булевару краља Александра 94, са једне стране, а са друге, дескриптивни, у детаљу истанчанији и концептуално различити рељефи националних мотива на дому Драгутиновића у Земуну. Дом Трговачке коморе у Новом Саду архитекте Милана Секулића, као и палата осигуравајућег друштва *Асикурациони Бенерали* у Београду Проке Бајића, представљају остварења зрелог стила ар деко, чије се ликовне вредности и естетика не би могле реализовати без акцента који дају рељефи Сретена Стојановића.

Стојановић ствара корпус архитектонске пластике у садејству с водећим архитектама посматраног периода. Близак његов сарадник, Милан Злоковић, након студија у Грацу и Београду боравио је у Паризу (1921–1923) као стипендиста француске владе и Министарства просвете Краљевине СХС, допуњујући своје школовање на *École supérieure des arts*.⁵⁶ Његов рад предат на конкурс

54 М. Prosen et В. Popović, *op. cit.*

55 М. В. Protić, *nav. delo*, 98

56 Милан Злоковић као тема српске историографије обрађен је у: D. Milašinović-Marić, „Srpska istoriografija o arhitekti Milanu Zlokoviću“, *Arhitektura i urbanizam* 9 (Београд), 2002, 62–69.

за Дом инжењера и архитектата јануара 1923. године истиче исту импресионираност париским уметничким миљеом коју налазимо код Стојановића, и препознатљив дух Позоришта на Шанзелизеу на којем се прожимају архитектонске форме и вајарска остварења. Као професор на Архитектонском одсеку Техничког факултета и учесник на скоро свим значајним конкурсима међуратног периода, Злоковић је својим педагошким и пројектантским радом утицао на формирање градитеља млађих генерација, као и на стварање укуса српског градитељства, у којем се прожимају модерни, национални слог са духом Париза. Значај њиховог заједничког рада на ентеријеру дома породице Ђорђевић лежи у стварању првог модерног ентеријера у српској средини. Постављени као репрезентативне сценографије, овакви ентеријери претварају приватни простор у јавни, који постаје простор друштвеног живота појединца. Улога стила ар деко представљала је уобличавање репрезентативног простора у модерном европском духу, чија савременост и актуелност потискује историцистички ентеријер предратних салона.

Драгиша Брашован сврстава се у најпризнатије српске градитеље и значајне учеснике домаћих конкурса, као и неретко привилеговани идеатор изложбених павиљона Краљевине СХС/Југославије на међународним изложбама. Сарађивао је са Стојановићем у периоду кад и сам чини помак ка модерном дискурсу павиљоном у Барселони, а потом и у Милану. Брашован је пројектом двојне зграде са атељеом за Стојановића и Јосића 1929. године реализовао своје прво у потпуности савремено конципирано градитељско дело, у којем је подредио конструкцију и основу функцији животног и радног простора, а екстеријер функцији идентитета савременог уметника.

Концептуалне финесе Стојановићевих рељефа, сем оригиналности и формалног диверзитета, одликује избор пробраних детаља који су у функцији целине рељефа и доприносе његовом употпуњавању и оживљавању. Сам рељеф консеквентно делује на ликовност фасаде објекта и не представља пуку декорацију, него даје дубљи стилски и ликовни аспект који је одређује квалитет градитељског остварења. У својим рељефима Стојановић тежи интимној, поетској уметности било да је реч о митолошким, алегоријским, било фолклорним темама. Његови рељефи нису празни наративи, него се у њима користи снага симбола: љубави, плодности, напретка и хармоније. У питању су општи симболи једног времена, чији је полет најсликовитије обележио ар деко стил, стил наклоњен ескапизму у времену кризе, склон сликању радости живота и љубави. Модеран а декоративан, приступачан и популаран, овај стил карактерише мека стилизација кроз наговештај геометријске апстракције форми и архаизма, које читамо у Стојановићевом раду. Апстракција није потпуна јер тежи читљивости и естетском уживљавању у интимности њене лирике. Ова геометријска апстракција која стилизује форму тек је толико истакнута колико је потребно удаљити форму од натурализма. Архаизам поникао из бројних изворишта ар деко скулптуре надахнуте древним цивилизацијама од Египта до готике такође је изражен код Стојановића у благој, суптилно одмереној мери, као што је случај са ап-

стракцијом, примењен толико да не ремети локални карактер поднебља из којег је поникао. Линеаризам у Стојановићевим рељефима потекао из апстракције и архаизма близак је сликарском Шумановићевом линеаризму, и у њему се читају париски узор Андреа Лота (André Lhote) и Матиса.

Лазар Трифуновић у Стојановићевом стваралаштву препознаје три уметничка периода који карактеришу различите пластичке концепције. Први период 1919–1928, као период стилизације; други период 1929–1944, као период реализма; и трећи од 1945. до смрти 1960. године, као период романтике. У другом периоду, он издваја онај од 1929. до 1934. као прелазну фазу, којој припадају рељефи настали на објектима у Београду и Новом Саду,⁵⁷ у којој је исцрпљено тражење израза и карактера, а експериментисање довело до приближавања животу реалистичким начином изражавања, који је прво развијен у бисти, а потом на рељефима. У раду Сретена Стојановића преовлађује сензуалност проистекла из осећања за материју и облик и израз пластичне форме, које остварују јасан и логичан међусобни однос и однос према простору у који су смештене. Његов рад избегава форсирану монументалност и тежи лирском, сензуалном тону. Посматрајући период настанка Стојановићевих примењених рељефа, уочавамо га као период истраживања различитих форми изражавања и пластичких концепција, који се подудара са периодом развоја зрелог стила ар деко у српској архитектури и највеће експанзије примене рељефа на градитељским остварењима и у концепцијама српских архитеката.

Ар деко стил је одражавао савремене потребе, а његова прилагодљивост свакој средини и њеним традиционалним вредностима и формама одразила се на ширину његове распрострањености. Полазећи од карактера архитектуре, Стојановић дефинише карактер својих рељефа, стварајући прожимање два ликовна израза. Било да је рељеф по својим димензијама и експресивности дискретан, као што је то случај са Зградом осигуравајућег завода *Асикурациони Ђенерали* у Булевару краља Александра и стамбеном зградом Милана Секулића у улици Страхињића Бана, било да је карактер рељефа доминантан као на згради Трговачке коморе у Новом Саду, он објекту даје преовлађујући тон, и ни у ком случају се не своди на пуку декорацију. Умерена модерност, комуникативност и пријемчивост у односу на апстрактност и херметичност пуристичког дискурса модернизма, као и избегавање натурализма и еклектичног копирања стилова прошлости карактеришу архитектуру и вајарство ар декоа. Стојановићеве рељефи постају деликатан скупостен украс модерно конципираних објеката. Подређивање ефекта фасадне композиције његовим рељефима исказује поштовање које су међу уметницима других профила, али и инвеститорима уживала дела Сретена Стојановића. Пред Стојановићевим рељефима повлаче се други видови декорације и орнаментисања који су карактерисали рецепцију ар декоа у српској архитектури, дајући децентну софистицирану фасадну концепцију,

57 Л. Трифуновић, *нав. дело*, 58, 61.

која осликава визуелну културу времена у којем је настала. Стојановићеви рељефи одају савремени израз чулне лепоте облика, визуелности која одражава стварање новог животног простора и потребу напуштања старог поретка окончаног првим светским ратом, и окретању новом, полетном, савременом животу. Обимом мали, али уметничким карактером богат опус примењене архитектонске пластике настао у кратком петогодишњем периоду на фасадама београдских и новосадских објеката говоре о широким уметничким хоризонтима, креативности и свежини концепција при сваком наредном приступању архитектонском делу. Његово уосећавање с архитектуром, лично и урођено, подстакнуто рељефима париских грађевина попут Позоришта на Шанзелизеу и Фоли Бержер (Folies Bergère), остварено у сарадњи са најзначајнијим пројектантима овог времена, створило је врхунска дела рецепције стила ар деко у српској архитектури. Градитељска остварења попут Трговачке коморе у Новом Саду, палате *Асикурациони Ђенерали* у београдском Булевару краља Александра и двојне куће са атељеом Сретена Стојановића и Младена Јосића представљају врхунска дела зрелог стила ар деко у српској архитектури. Поред улоге који су имали у развоју српске архитектуре стила ар деко, токови ликовне мисли које исказује стилска варијабилност ових рељефа насталих у периоду од пет година, као и њихова уметничка вредност, оправдава сазнање да је то сегмент његовог рада без кога будући прегледи остварења овог уметника неће бити потпуни.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bayer, Patricia. *Art Deco Architecture*, Harry N. Abrams, London, 1992.
- Bayer, Patricia. *Art Deco source Book*, Sandstone Books, London, 1997.
- Benton, Charlotte, Benton, Timet et Wood, Ghislaine. *Art Deco 1910–1939*, V&A Publications, London, 2003.
- Blagojević, Liljana. *Modernism in Serbia. The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, MIT Press, London, 2003.
- Бошковић, Ђурђе. „Изложбе“, *Српски књижевни гласник* 32 (Београд) 1931, 337.
- Брдар, Валентина. *Од Париса до Брашована. Архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2003.
- Вучетић-Младеновић, Радина. *Европа на Калемегдану: „Цвијетиа Зузорић“ и културни животи Београда 1918–1941*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2003.
- Bréon, Emmanuel et Rivoirard, Philippe (eds.). *1925, quand l'Art deco séduit le monde, Cité de l'architecture et du patrimoine*, Norma éditions, Paris, 2013.
- Duncan, Alistair. *Art Deco*, Thames Hudson, London, 1988.
- Duncan, Alistair. *The Encyclopedia of Art Deco*, E. P. Dutton, New York, 1988.
- Ђ. П. Б. „У Атељеу г. Сретена Стојановића“, *Полиџика*, 22. 1. 1927.
- Ђурђевић, Марина. „Живот и дело архитектке Милана Злоковића (1898–1965)“, *ГГБ* 38 (Београд), 1991, 145–168.
- Zacsek, Iain. *Essential Art Deco*, Parragon, London, 2000.
- Марковић, Војислав С. (ур.). *Именик дипломираних инжењера и архитектура на Техничком факултету Универзитета у Београду 1919–1939*, Универзитет у Београду, Београд, 1939.
- Јаковљевић, Зоран. „Фасадна скулптура у Београду – проблеми заштите“, *Гласник ДКС* 16 (Београд), 1992, 177–181.
- Јовановић, Миодраг. „Француски архитект Експер и ар деко у Београду“, *Наслеђе* 3 (Београд), 2001, 67–83.
- Кадиевић, Александар. „Живот и дело архитектке Драгише Брашована“, *ГГБ* 37 (Београд), 1990, 141–173.
- Кашанин, Милан. „Изложба београдских сликара и вајара“, *Српски књижевни гласник* 11 (Београд), 1924, 306–309.
- Klein, Dan, Mc.Clelland, Nancy et Haslam, Malcolm. *In the Deco style*, Rizzoli, London, 1987.
- Крклец, Густав. „Велика изложба у Београду“, *Мисао* 14 (Београд) 1924, 25–28.
- Крклец, Густав. „Изложба Марина Тартаље и Сретена Стојановића“, *Животи и рај* 3 (Београд) 1929, 5–8.
- Labodiére, Jean-Marc. *Paris Art deco. L'architecture des années 20*, Massin, Paris, 2008.

- Маневић, Зоран (ур.). *Лексикон неимара*, Грађевинска књига, Београд, 2008.
- Маневић, Зоран. „Дело архитектке Драгише Брашована“, *ЗЛУМС 6* (Нови Сад) 1970, 187–208.
- Маневић, Зоран. *Архитектура Милан Злоковић*, Музеј савремене уметности у Београду, Београд, 1989.
- Маринковић, Мина. *Архитектонска илустрација јавних објеката Београда (1918–1941)* (магистарски рад), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2005.
- Milašinić-Marić, Dijana. „Srpska istoriografija o arhitekti Milanu Zlokoviću“, *Arhitektura i urbanizam 9* (Beograd), 2002, 62–69.
- Петровић, Растко, „Изложба Сретена Стојановића у Уметничком павильону“, *Полијтика*, 21. 4. 1934.
- Popović, Vojana. *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, MPU, Beograd, 2011.
- Prosen, Milan et Popović, Vojana. „L'Art Déco en Serbie“, in: *1925, quand l'Art deco séduit le monde*, E. Bréon et Ph. Rivoirard (eds.), La Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2013.
- Просен, Милан. *Ар деко у српској архитектури* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2014.
- Protić, Miodrag B. *Savremenici: likovne kritike i eseji*, knj. 1, Nolit, Beograd, 1955.
- Протић, Миодраг Б. *Сликари и вајари*, књ.1, Просвета, Београд, 1957.
- Sikimić, Đurđica. *Fasadna skulptura u Beogradu*, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, Beograd, 1965.
- Стојановић, Сретен. *О уметности и уметницима*, Просвета, Београд, 1952.
- Трифунковић, Лазар. *Сретен Стојановић*, САНУ, Београд, 1973.
- Hillier, Bevis, *Art Deco of the 20s and 30s*, Studio Vista, Minneapolis, 1968.

ИЗВОРИ:

- Историјски архив Београда
 Фонд: Техничка документација Општине Града Београда
 Ф X-4-1928, Индустијска комора, Македонска 25
 Ф 15-16-1929, Османа Ђикића 10–12
 Ф 20-8-1929, Страхињића Бана 82.
 Ф XI-4-1931, Асикурациони Ђенерали, Булевар краља Александра 94
 Ф II-54-1932, Булевар краља Александра 17
 Колекција Милоша Јуришића, Османа Ђикића 10–12, Двојна зграда са станови-
 ма и атељеима Сретена Стојановића и Младена Јосића (1929/30)
 Заоставштина архитектке Милана Секулића, приватна колекција
 Фотографија зграде Трговачке коморе, угао улица Модене 5 и Илије Огњанови-
 ћа, Нови Сад (1930/31)

СКРАЋЕНИЦЕ:

Гласник ДКС – Гласник Друштва конзерватора Србије

ГГБ – Годишњак града Београда

ЗЛУМС – Зборник за ликовне уметности Матице српске

ИАБ – Историјски архив Београда

Краљевина СХС – Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца

МРУ/МПУ – Музеј примењене уметности

САНУ – Српска академија наука и уметности

**RELIEFS OF SRETEN STOJANOVIĆ IN THE RECEPTION OF THE ART DECO
STYLE IN SERBIAN ARCHITECTURE**

SUMMARY

Sreten Stojanović is a sculptor who made an exceptionally significant contribution to the development of 20th century Serbian art. Although his artistic opus has mostly been researched and evaluated in the context of historiography, one segment of Stojanović's work has remained on the margins in reviews and assessments of his prolific activity. That is his sizable opus of facade plastics, created during the inter-war period on public and private buildings in Belgrade and Novi Sad. In promoting the application of modern stylistic relief on facades and in interiors, Stojanović reflected the influence of Paris and the Art Deco style, which evolved in the French capital while he was studying there. In cooperating with the most renowned builders in Serbia of the inter-war period, Milan Zloković and Dragiša Brašovan, as well as with architects Milan Sekulić and Proka Bajić, Stojanović elevated the visual qualities of the architecture they were creating with the installation of his reliefs, and contributed to the definition of the style of these buildings. The architectural achievements such as the Trade Chamber in Modena Street in Novi Sad, the Assicurazioni Generali palace in the Bulevar Kralja Aleksandra in Belgrade and the dual building containing the studio of Sreten Stojanović and Mladen Josić, are supreme works of mature Art Deco style in Serbian architecture. Besides the role they played in the development of Serbian architecture in the style of Art Deco, the trends of thought in visual art expressed by the variability of the style of these reliefs, created over the period of five years, and their artistic value, justify the realisation that this segment of Stojanović's work is one without which future reviews of this artist's opus would not be complete.

Key words: Sreten Stojanović, Milan Zloković, Dragiša Brašovan, Milan Sekulić, applied relief, facade plastics, Art Deco, Art Deco architecture, Serbian architecture



Сл. 1 Фигура која седи и пуши, Хол куће др Ђурице Ђорђевића (1922–1927)

1. A Figure Sitting and Smoking, Hall in the house of Dr. Đurica Đorđević (1922-1927)

Сл. 2 Зграда Индустрijske коморе, Македонска 25 (1928–1929), фото: М. Просен

2. Chamber of Industry building, Makedonska 25 (1928-1929), photo by M. Prosen



Сл. 3 Човек са Муњом, рељеф на згради Индустрijske коморе, Македонска 25 (1928–1929), фото: М. Просен

3. Man with Lightning, relief on the Chamber of Industry building, Makedonska 25 (1928-1929), photo by M. Prosen



Сл. 4 Османа Ђикића
10–12, двојна зграда са ста-
новима и атељеима Сретена
Стојановића и Младена Јо-
сића (1929–1930), колекција
М. Јуришић

4. Osmana Đikića 10-12,
Dual building with apart-
ments and studios of Sreten
Stojanović and Mladen Josić,
(1929-1930),
Collection of M. Jurišić

Сл. 5 Универзална Хармонија, рељеф на
згради Милана Секулића, Страхињића
Бана 82 (1929), фото: М. Просен

5. 'Universal Harmony', relief on the
building of Milan Sekulić, Strahinjča
Bana 82 (1929), photo by M. Prosen



Сл. 6 Трговачка комора,
угао улица Модене 5 и
Илије Огњановића, Нови
Сад (1930–1931), Заостав-
штина архитекте Милана
Секулића

6. Trade Chamber, corner
of Modene 5 and Ilije
Ognjanovića streets, Novi
Sad (1930-1931), Heritage
of architect Milan Sekulić

Сл. 7 *Гајгаш*, рељеф на кући Ђорђа Драгутиновића у
Змај Јовиној улици број 31, Земун (1929),
фото: М. Просен

7. 'Piper', relief on the house of Đorđe Dragutinović in
Zmaj Jovina Street No. 31 in Zemun (1929),
photo by M. Prosen



Сл. 8 Зграда осигуравајуће компаније
Асикурациони Ђенерали, угао Буле-
вара краља Александра 94 са Моле-
ровом и улицом Патријарха Гаврила,
(1931–1932), фото: М. Просен

8. Building of the Assicurazioni
Generali insurance company, corner of
Bulevar Kralja Aleksandra 94, Molerova
and Patrijarha Gavriła streets (1931-
1932), photo by M. Prosen



Сл. 9 Детаљ рељефа на згради осигуравајуће компаније *Асикурациони Ђенерали*, угао
Булевар краља Александра 94 са Молеровом и улицом Патријарха Гаврила
(1931–1932), фото: М. Просен

9. Detail of relief on the building of the Assicurazioni Generali insurance company, corner of
Bulevar Kralja Aleksandra 94, Molerova and Patrijarha Gavriła streets, (1931-1932),
photo by M. Prosen

Сл. 10 Објекат на углу
Булевара краља Алекса-
ндра 17 и Ресавске улице
(1932–1933),
фото: М. Просен

10. Building on the corner of
Bulevar Kralja Aleksandra
17 and Resavska streets
(1932-1933),
photo by M. Prosen



Сл. 11 Рељеф, објекат на
углу Булевара краља Алек-
сандра 17 и Ресавске улице
(1932–1933),
фото: М. Просен

11. Relief, building on the
corner of Bulevar Kralja
Aleksandra 17 and Resavska
streets (1932-1933),
photo by M. Prosen

Сл. 12 Детаљ рељефа, објекат на
углу Булевара краља Алекса-
ндра 17 и Ресавске улице (1932–1933),
фото: М. Просен

12. Detail of relief, building on
the corner of Bulevar Kralja
Aleksandra 17 and Resavska streets
(1932-1933), photo by M. Prosen





Сл. 13 Дрвени рељеф портала зграде, угао Булевар краља Александра 17 и Ресавске улице (1932–33), фото: М. Просен

13. Wooden relief on the building's portal, corner of Bulevar Kralja Aleksandra 17 and Resavska streets (1932-1933) photo by M. Prosen



Сл. 14 *Материнство*, рељеф на згради у улици Тадеуша Кошћушка 20 (време настанка није познато), фото: М. Просен.

14. "Motherhood", relief on the building in Tadeuša Koščuška street number 20 (time of creation unknown)



Сл. 15 *Покрећачи*, рељеф на палати Трговачке коморе у Новом Саду, угао улица Модене 5 и Илије Огњановића (1930–1931), фото: М. Просен

15. "Motivators", relief on the Trade Chamber Palace in Novi Sad, corner of Modene 5 and Ilije Ognjanovića streets, Novi Sad (1930-1931), photo by M. Prosen

Сл. 16 *Покрећачи*, бронзана скица (п. 8 cm), Фондација Сретен Стојановић (преузето из: Л. Трифуновић, *Срећен Стојановић*, каталог изложбе САНУ, Београд, 1973)

16. "Motivators", bronze study (d. 8 cm), Foundation of Sreten Stojanović (taken from Трифуновић Лазар, *Срећен Стојановић*, Каталог изложбе САНУ, Serbian Academy of Science and Arts (SANU), Belgrade 1973)





Весна Л. КРУЉАЦ

Народни музеј у Београду

ЛИКОВНИ ОПУС ВЛАДИСЛАВА ШИЉЕ ТОДОРОВИЋА (1933–1988)

Апстракт: Овај рад резултат је рецентних истраживања ликовног опуса Владислава Шиље Тодоровића (1933–1988). Године 2018. навршава се осамдесет пет година од рођења и три деценије од смрти овог уметника, чије је стваралаштво углавном само лапидарно сагледавано у домаћој уметничкој историографији. Писан са циљем да се постојеће оцене преиспитају и прошире новим сазнањима, рад расветљава Тодоровићеву улогу у конституисању методологије исказа и структуре савремене слике са идејним и формалним исходиштима у енформелу, а касније и средњовековном културном наслеђу Србије. У тој намери, основно полазиште пружили су методолошки приступи који обухватају елементе културне историје, нове социологије уметности, формалне анализе и компарације. Тежиште експликације усмерено је на Тодоровићев формативни, енформелни период и специфичности његових остварења у контексту београдског покрета, уз референтна указивања на елаборацију енформелне синтаксе у каснијим фазама стваралаштва. У том сегменту, пажња је посвећена Тодоровићевом методу транссемиотичке цитатности са елементима инклузије иницијалног предлошка (мотива средњовековних панцира, штитова, црквених врата и представа историјских личности) у артикулацији самосвојног уметничког идиома.

Кључне речи: Владислав Шиља Тодоровић, енформел, модерно сликарство, постмодернизам, средњовековно културно наслеђе, Србија, 20. век

Године 2018. навршава се осамдесет пет година од рођења и три деценије од смрти Владислава Шиље Тодоровића (Крушевац, 19. март 1933 – Београд, 6. фебруар 1988), чији је ликовни опус углавном само лапидарно сагледаван у оквиру општих историзација српске уметности друге половине 20.



века.¹ Резултати рецентних истражиња не само да су проширили постојећа знања већ су и пружили основ за потпуније сагледавање и ревалоризацију његовог комплексног, формално-језички еволутивног и медијски хетерогеног стваралаштва.² Подаци из Тодоровићеве биографије потврђују да је у формативном периоду био чврсто везан за београдску уметничку средину, где се школовао и профилисао као један од водећих носилаца енформела млађе генерације.³ Студије сликарства на Академији ликовних уметности у Београду започео је 1954. године у класи професора Мирјане Михаћ, наставио код Ђорђа Бошана, а завршио код Недељка Гвозденовића (1959),⁴ код кога је и специјализирао (1961).⁵ Већ у том периоду Тодоровић је почео да се удаљава од класичне пиктуралности и концепције слике, интуитивно се опредељујући за енформел као примарно подручје властитог уметничког деловања. Са овим покретом први пут у српској послератној уметности долази до радикалног одклона према традицији „позитивног“ пројектовања слике као јединствене пластичке целине, естетског предмета који афирмише читљивост предметног плана и једнодимензионалну поруку. Реч је о антиестетичној апстракцији заснованој на истраживањима материје и технолошким експериментима, тј. примени несликарских материјала и оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање класичне форме, обликовних принципа и хармоније ликовних елемената на којима је почивала вискомодернистичка слика. Артикулисан у Београду крајем педесетих и почетком шездесетих година 20. века, енформел је представљао једну од првих тенденција везаних за егзистенцијалистички немир, у којој се сумња у идеју прогреса, рационали поредак ствари и оптимистички, политички пројектован поглед на стварност манифестовала у радикалном облику антислике. Делимично инспирисан решењима западно-европског покрета, београдски енформел заправо је био суштински одређен ситуацијом симулиране, партијски контролисане, ограничене демократије и толерисаног плурализма уметничког говора у Југославији. Проистекао из психолошких преиспитивања, индивидуалних истраживања и личних опре-

1 Videti: S. Ristić i G. Dobrić, *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Beograd, 2010 (sa referentnom starijom literaturom); L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2010, 133–134.

2 Захваљујем госпођи Ружици Башкот из Београда на уступљеној документарној и уметничкој грађи за потребе истраживања Тодоровићевог позног стваралаштва, а колегиници Александри Мирчић на увиду у референтне изворе и литературу из фонда Музеја савремене уметности у Београду.

3 Владислав Тодоровић, Бранко Протић, Зоран Павловић, Живојин Турински и Бранко Филиповић Фило деловали су као неформална група и независно од експоната београдског енформела старије генерације: Миодрага Миће Поповића, Вере Божичковић Поповић и Лазара Возаревића. Упркос генерацијским и разликама у степену артикулисано-сти енформелног исказа, захваљујући кохезивном организационом и промотивном критичарском деловању Лазара Трифуновића, београдски покрет је постао кохерентна и важна појава српске уметничке сцене шездесетих година 20. века. В. Круљац, *Лазар Трифуновић – пропхетски и антипрофитски једне епохе*, Београд, 2009, 67–95.

4 Д. Ђорђевић, „Три занимљиве изложбе“, *Борба* (Београд), 21. 9. 1965; S. Ristić i G. Dobrić, *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Beograd, 2010, s.p.

5 С. Вуковић, *Владислав Тодоровић Шиља: цртежи*, Београд, 1986, s.p.

дељења неколицине студената Академије ликовних уметности у Београду незадовољних тада још увек крутим, анахроним наставним програмима у односу на актуелна збивања на светској уметничкој сцени,⁶ те њиховог отклона према етаблираним токовима домаће уметности после 1950. године,⁷ енформел се у локалној средини манифестовао у низу особених поетика. Потврду да је Тодоровићев улазак у подручје енформела био спонтан чин мотивисан интимним осећањем природе и унутрашњим доживљајем света налазимо у његовом аутобиографском исказу из 1962. године:

„можда је то било када сам први пут чуо причу о мору. Тада је оно постало моја жеља. Замишљао сам га којекако [...] На његовим обалама није било ни села ни градова [...] волим море, волим његове дубине, његове тајне, његов живот, његову смрт и све што се не види, што се само осећа.“⁸

Метафизички доживљај мора, примордијалних предела и исконских сила природе, послужио је Тодоровићу само као претекст за испитивања материје, простора и времена, која су резултирала посве неуобичајеним, особеним пројекцијама реалности (*Окамењено море* сл. 1, 1962; *Осећање мора* и *Од неба до мора* 1963). Утисак да је у питању асоцијативна иконографија изведена

6 У време када се већина будућих експоната београдског енформела млађе генерације школовала на београдској Академији ликовних уметности, у југословенској престоници гостовале су репрезентативне изложбе савремене европске и америчке уметности: 1952. године *Савремена француска уметност* (Пабло Пикасо/Pablo Picasso, Жорж Брак/Georges Braque, Анри Матис/Henri Matisse, Фернан Леже/Fernand Léger, Роберт Делоне/Robert Delaunay, Амедео Модиглиани/Amedeo Modigliani, Хуан Миро/Juan Miró, Ханс Хартунг/Hans Hartung, Виктор Вазарели/Victor Vasarely и др.); 1953. *Избор дела холандској сликарској 1850–1950* (Пит Мондријан/Piet Mondrian, Тео ван Дузбург/Theo van Doesburg и др.); 1955. самостална изложба британског скулптора Хенрија Мура/Henry Moore; 1956. *Савремена уметност САД из збирки Музеја модерне уметности у Њујорку* (Аршил Горки/Arshile Gorky, Вилем де Кунинг/Willem de Kooning, Роберт Мадервел/Robert Motherwell, Џексон Полок/Jackson Pollock, Марк Тоби/Mark Tobey, Хартунг и др.); 1957. *Савремена италијанска уметност* (Карло Кара/Carlo Carrà, Ђорџо Моранди/Giorgio Morandi, Емилио Ведова/Emilio Vedova, Афро Базалдела/Afro Basaldella, Ђузепе Сантомасо/Giuseppe Santomaso и др.); 1958. *Савремено француско сликарство* (послератна „париска школа“); 1959. *Збирка Урвајсер: надреалистички и аистиракцини* (Василиј Кандински/Wassily Kandinsky, Пол Кле/Paul Klee, Макс Ернст/Max Ernst, Ман Реј/Man Ray, Курт Швитцерс/Kurt Schwitters, Волс/Wols, Анри Мишо/Henri Michaux, Хартунг и др.); 1961. *Савремена америчка уметност* (Полок, Горки, Тоби, Де Кунинг, Мадервел, Ханс Хофман/Hans Hofmann, Ив Клајн/Yves Klein и др.) и 1963. *Савремено француско сликарство* (Хартунг, Вазарели и др.). J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad, 1993, 10; *Isti*, „Izložbe inostrane moderne i savremene umetnosti u Srbiji“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, Beograd, 2012, 375–379.

7 Реч је о „социјалистичком модернизму“, који се спрегом политичког и уметничког фактора педесетих година 20. века успоставља као доминантна југословенска уметничка формација, у оквиру које су „модерни традиционализам“ групе *Шесторица* и „социјалистички естетизам“ *Децембарске групе* представљали главне естетичке манифестације. Уздигнути на ниво универзалног критеријума вредности, били су главна препрека развоју радикалног уметничког експеримента. Детаљније о појмовима „модерни традиционализам“ и „социјалистички естетизам“, као и о полемици поводом потоњег феномена у ликовним уметностима са референтном литературом, видети: J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993; *Isti*, *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Beograd, 2009; *Isti*, „Mnogostruka lica modernizma“, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Novi Sad i Beograd, 2010, 100–171; *Isti*, „Socijalistički estetizam“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, Beograd, 2012, 395–401.

8 Према: L. Trifunović, *Enformel – mladi slikari Beograda*, Beograd, 1962.

из структуре „оронулог зида“ према Леонардовом упутству,⁹ потенцирају изузетно велики формати којима је Тодоровић релативизовао конвенцију штафелајне слике. Томе је претходила серија раних радова са идентичним називом *композиција* настајала у периоду 1958–1961. године, која, осим што открива Тодоровићеву склоност ка експресији лирског типа и оперативном поступку у којем случај умногоме одређује крајњи резултат, показује и за домаће прилике тог времена врло висок степен неререференцијалности. У *Композицији IV* (1961) достигнуто је такво стање „умртвљености“ материје, после чега би свака даља интервенција била излишна. Трагови утискивања, отирања, стругања, гребања материје, те њеног поновног наношења или цурења представљају доказ уметникове егзистенције у времену креативне акције. Препознавши у овим радовима, презентованим на заједничкој изложби са Протићем и Павловићем у Музеју примењене уметности и Октобарском салону 1961, израз „личне снаге“ и креативног доприноса апстракцији,¹⁰ Лазар Трифуновић је у избор за промотивну изложбу *Енформел – млади сликари Београда* 1962. године уврстио и неколико Тодоровићевих остварења. То су: *Светила ипре* (1960), *Прасијари завети* (1961), *Наново рођен и заборављен и Камен, вода и животи* (оба из 1962), дела лишена фиксне форме и композиционог фокуса, претежно заснована на монохромiji и гестуалном третману материје, као и аплицирању несликарских материјала (кудеља, кожа, дрво, метал, стакло, камен). У питању су радови у којима су рељефни слојеви бојеног пигмента (црна, загаситозелена или црвена) концентрисани у неколико пунктова, који се постепено стањују, дезинтегришу или утапају у фон. Рудиментарна фактура тамних жаришта материје оставља утисак тензије, пулсације на светлој основи рафиниране текстуре, док њихова диспозиција ствара илузију кретања, простирања пластичког збивања изван граница платна.¹¹ Местимична просветљења подлоге немају обликовну него функцију отварања метафизичке димензије простора. Елаборација овакве синтаксе довела је Тодоровићева дела надомак „друге морфологије“ (*morphologie autre*) радикалних примера француског енформела, која не рачуна на класично схватање просторности и темпоралности нити на формално-композициони поредак високомодернистичке слике. Томе у прилог говоре Тодоровићева остварења *Црвено и црно* (сл. 2) и *Бесћујносii мора* (оба из 1963) или *Пејезаsиio небо, Месечева обала и Бескрајно море шyиe и радосiiи* (сви из 1964), у којима је оперативни поступак радикализован комбиновањем технике цурења ликида и концентрације слојева са различитим методама деструисања материје.¹² Уместо сликања четком, Тодоровић по слојевитим конфигурацијама несликарске материје пролива ликиде, интервенише ватром, киселином, оштрим предметима и широким назубљеним шпахтлама које остављају траг попут

9 L. da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, Beograd, 1953, 34–35, 37.

10 Л. Трифуновић, „Октобарски салон – у знаку млађих генерација“, *НИИ*, 5. 11. 1961.

11 Z. Pavlović, „Izložba slika Vladislava Todorovića“, *Umetnost* 17, 1969, 93–94.

12 S. Ristić, „Između strukturalizma i gestualnosti: slikarstvo Vladislava Todorovića (1959–1963)“, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, 2010, s.p.

чешља. Еруптивна светлосна просијавања и опори колористички акценти (црвено, жуто, зелено) умногоме су драматизовали експресију пластичке визије. Јавно приказана 1963. године, заједно са радовима Бранка Филиповића Фила у Културном центру Београда, поменута Тодоровићева дела привукла су пажњу једино промотивне критике. У свом аналитичком приказу изложбе, увек одмерени и објективни Зоран Павловић апострофирао је „убојиту снагу, одлучну опорост и оштрину“ Тодоровићеве енформелне побуне.¹³ Засновани на деструкцији материје, диспаратним материјалним чиниоцима, антиестетичној, нереференцијалној лексици и семантичкој поливалентности, ови радови представљали су парадигму енформелне концепције антислике. Међутим, убрзо су све кључне тековине енформелне еманципације материјалног статуса Тодоровићевог дела трансформисане у естетизовану конвенцију. Његову уметничку продукцију из времена кризе и опадања енформелне тенденције на српској уметничкој сцени одликује класична организација слике, пиктурална материја, колористичке хармоније и виртуозност извођења. Услед тога, дела (*Црвене шире* 1965, *Пуш у неизвесности* 1966) су губила ударну моћ и изражајну снагу ранијих радова.¹⁴ Упркос томе, појединим остварењима из овог периода ипак се не могу порицати самосвојност и критичка димензија. Из тих разлога Трифуновић је, полазећи од дефиниције нереференцијалног знака на „барокном ступњу“ артикулације Жоржа Матјеа/Georges Mathieu,¹⁵ као суштинско обележје тих Тодоровићевих радова истакао „барокну узнемиреност“.¹⁶ Слика *Крв Шијаније* из 1965. године (попут серије *Елеија Шијанској републици* Роберта Мадервела из 1949. или дела *У славу Хулиана Гримоа* Зорана Павловића из 1963) настала је као непосредна рефлексивна, протестна реакција Тодоровића на репресију, драматичне догађаје у земљи којом је тада владала војна хунта. Управо ово дело доказује да енформел као концепција није био скучен и строго канонизован програм, те да антиестетичност није једини и одлучујући његов принцип, него да је то подједнако и другачије поимање ангажованости уметника, питање његовог етичког става и погледа на свет.

Мада је Тодоровић био актер свих значајнијих манифестација и изложби везаних за промоцију и афирмацију београдског енформела, колико је његова позиција била апартна указује чињеница да су његове изложбе углавном измицале пажњи критике, па чак и оне промотивне.¹⁷ То нису промениле ни награде на Трећем бијеналу младих у Риједи и Сликарске колоније „Сићево“ 1964,¹⁸ којима је Тодоровићево позно енформелно дело добило формалну потврду, признање. Када је и било предмет критичарских опсервација,

13 Z. Pavlović, *Filipović – Todorović*, Beograd, 1963.

14 L. Trifunović, *Studije, ogledi, kritike*, knj. 3, Beograd, 1990, 136.

15 Ž. Matije, „Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke I“, *Delo* (Beograd) 2, 1961, 202.

16 L. Trifunović, *Vladislav Todorović – Šilja*, Beograd, 1968, s.p.

17 G. Dobrić, „Uvod“, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Beograd, 2010, s.p.

18 S. Ristić i G. Dobrić, *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Beograd, 2010, s.p.

оно је најчешће тумачено као резултат „опседнутости“ виртуозношћу извођења¹⁹ или „позитивним исходом“ таквог поступка,²⁰ у којем не постоји било какво егзистенцијално потврђивање.²¹ И тек са Трифуновићевом историјском изложбом *Енформел у Београду* 1982. године Тодоровићева продукција из шездесетих година добила је релевантно место у контексту београдског енформела, а његова улога у настанку, ширењу и артикулацији овог феномена у домаћој средини дефинитивно потврђена.²² Мада Тодоровићев енформелни исказ углавном није имао особине „друге уметности“ (*art autre*) или имплицирао социјални бунт, нити је поседовао ону спекулативну, филозофску компоненту својствену радикалним примерима, његово дело и уметничка позиција остају трајно везани за енформел. Иако на првом нивоу читања поруке његових енформелних радова остају примарно везане за дубоко личне, емоционалне и мисаоне подстицаје, дилеме везане за питања властитог идентитета и егзистенције у савременом свету, други слој њиховог значења чине садржаји који имплицирају релативност истина, нови поглед на свет, промене у схватању самог појма уметности, њене и улоге уметника у затеченом социокултурном контексту. Вођен егзистенцијалним осећањем изолованости властитог бића, Владислав Тодоровић је у оквиру шире схваћене енформелне концепције – која у крајњем исходу допушта и могућност естетског резултата – дефинисао властиту позицију на линији „пиктуралног енформела“, коју су унутар београдског покрета успоставили Бранислав Протић и Фило Филиповић. По природи непретенциозан и незаинтересован за теоријско-критичарске експликације властитог дела и тенденције којој је безрезервно припадао, Тодоровић се определио за „стратегију ћутања“,²³ која је својеврсни индикатор одређеног уметничког, моралног и друштвеног става аутора. Такав модел понашања одговара профилу бескомпромисног аутсајдера, који представља једно од суштинских обележја енформела. У датом социокултурном контексту и времену значило је то позицију уметника који не учествује у уметничко-политичком пројекту хегемоније значења, па самим тим и не ужива привилегије носилаца локалног институционализованог мејнстрима. Томе у прилог говори чињеница да је знатан део Тодоровићеве енформелне, као и постенформелне продукције остао сачуван у приватним колекцијама, галеријама и домовима културе у провинцији, фондовима уметничких колонија и локалних манифестација.

И по завршетку проблемске актуелности енформела, Тодоровић је остао доследан у неговању, али и варирању, елаборацији успостављеног модела слике настојећи да избегне хиперпродукцију и репетиције постојећих решења, којима је у стадијуму академизације ова тенденција била подложна.

19 J. Denegri, „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd, 1980, 138.

20 M. Поповић, *Владислав Тодоровић Шиља*, Београд, 1964, s.p.

21 G. Dobrić, *nav. delo*, s.p.

22 L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Beograd, 1982, 3, 10, 14–15, 17, 20.

23 J. Denegri, „Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja“, *Umetnost* 65, 1979, 30.

Развијајући властити исказ у правцу контролисане изградње композиције, подређености ликових елемената целини и превођења материје у организовано стање форме са снажним светлосним или колористичким акцентима, Тодоровић је у сликама насталим током 1971/72. године постигао естетски резултат. У средишту ових композиција налази се кружна или елипсоидна форма као наговештај ембрионалног језгра, плода у процесима рађања, метаморфозе и распадања, чија конзистентна структура потцртава физичку материјалност постојања. Динамизована ритмичном алтернацијом високих пасти и лазурних партија, контрастима мрких тонова и црвено-наранџастих акцената, она још увек не прелази границу која дели апстракцију од фигурације. Њена асоцијативност отворена је за различита значења, која се наслућују из назива слика *Плод и њејео* (сл. 3), *Почетак*, *Оглазак* и *Одвајање*.²⁴ У евокативности пиктуралне материје лежи феноменолошка и семантичка суштина ових радова, који се на метафоричком нивоу читања указују као еманација јединства супротности, рационалног и емоционалног аспекта уметничког бића. Године 1973. настала је серија цртежа изведених кинеским тушевима и уљаним пастелима, у којима је предметни мотив старих преслица, ћупова и чутура ослобођен фабулације и референцијалности, а у коначном исходу преведен на ниво „чистог знака“.²⁵ Комбинујући овај метод транссемиотичке цитатности са елементима инклузије иницијалног предлошка и енформелну структуру дела, Тодоровић је крајем осме деценије реализовао серију апстрактних слика рељефне површине, али са јасним референцијама на мотиве средњовековних панцира, штитова и оронулих црквених врата. Налазећи инспирацију и подстицај у њиховој тактилној, рељефној фактури и профилактичкој функцији, он разрађује материјалну и значењску структуру радова из циклуса *Знаци* (сл. 4, 1975/76), *Панцири* (сл. 5, 1976–1978) и *Спшара врашш* (сл. 6, 1978).²⁶ Њихова пластичка организација почива на сукцесивном, али строго контролисаном утискивању оштрих предмета у житку масу бојеног (црвеног, окер, плавог) пигмента и/или пиктуралном третману материје уз примену металних апликација (жица и закивака). На такав начин елаборирана фактура у функцији је индексирања иницијалног предлошка. Дуж периферних ивица тог конзистентно структурираног поља сликарским поступком постигнута је илузија „избочина и процепа“, док је у средишту артикулисано језгро, композициони фокус слике. Тиме је Тодоровић ревитализовао питање централне перспективе и треће димензије, које су израз његове потребе за очувањем унутрашње хармоније, стабилности и реда насупрот хаосу, неизвесности и анархији спољашњег света. У овим делима цитатна релација је постала онтолошко и семиотичко начело, а иницијални предлогак трансформисан у материјалну конкретност новог типа веризма. У тим аспектима, аналогич-

24 Videti: D. Smiljanić, *Vladislav Todorović Šilja*, Beograd, 1972.

25 Видети: Д. Колунџија, *Владислав Тодоровић Шиља. Знаци за време*, Београд, 1973.

26 Видети: С. Вуковић, *нав. дело*.

је овом сегменту Тодоровићевог опуса могуће је наћи у постенформелним остварењима Лазара Возаревића.

Евокација „идеје прошлости“ у уметности и њено циклично понављање у различитим видовима може се детектовати у скоро свакој историјској епохи и средини. Однос према прошлости и савремености, тј. питање превазилажења традиције и увођења иновације јесу моменти који су суштински обележили југословенску и српску уметност 20. века. Фактори који су имали снажан утицај на превагу једног од ова два момената и битно одредили развој домаће уметности јесу интереси државе, менталитет и укус средине, традиционално нетрпељиве према радикалним уметничким искорацима и иновативним експериментима. Подршка коју су у прошлости институције политике, религије, културе и јавно мњење пружали на традицији утемељеном, али претежно еклектичном и анахроном уметничком дискурсу била је мотивисана остваривањем одређених политичких или националних интереса, циљева.²⁷ Ипак, историја модерне српске уметности друге половине 20. столећа бележи више аутономних примера инвентивног инкорпорирања елемената средњовековне ликовне традиције у савремено стваралаштво.²⁸ Том дискурсу припада и позни Тодоровићев опус. Његов афинитет према националној уметничкој баштини средњег века и етно наслеђу формиран је већ на првој години студија сликарства на Академији ликовних уметности у Београду 1954, када је као сарадник конзерваторско-рестаураторског тима Савезног института за заштиту споменика културе, који су чинили Александар Томашевић,²⁹ Милан Лађевић и Бранислав Живковић, боравио у Дечанима, Сопоћанима, Грачаници и другим српским средњовековним манастирима.³⁰ Позитивни подстицаји за каснију разраду „идеје прошлости“ долазили су и од професора са Академије, пре свих Јарослава Кратине.³¹ До-

27 Детаљније о тој проблематици видети: Л. Трифуновић, „Стара и нова уметност: идеја прошлости у савременој уметности“, *Зограф* 3, 1969, 39–52.

28 Детаљније видети: И. Томић, „Византијско наслеђе у српској модерној уметности“, у: *Византијско наслеђе и српска уметност*, т. III, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XIX века, ур. Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан, Београд, 2016, 149–168.

29 Радећи у Савезном институту за заштиту споменика културе (1953–1962), Александар Томашевић је знања стицао приликом школовања у Школи за примењену уметност (1946) и на Академији ликовних уметности у Београду (1947–1952), те усавршавања у иностранству (Париз 1949, Брисел 1952/53. и 1955) примењивао у пракси, радећи на конзервацији и рестаурацији живописа и иконописа бројних цркава и манастира у Србији (М. Продановић, „Александар Томашевић – пут од материје фреске до духа Византије“, у: *Византијско наслеђе и српска уметност*, т. III, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XIX века, ур. Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан, Београд, 2016, 179–186; И. Томић, *нав. дело*, 156, 158, 160). Године 1962. посветио се сликарству и педагошким радом на Академији примењених уметности у Београду (М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Београд, 1970, 458–460).

30 Приватна документација Ружиче Башкот из Београда: В. Ј. Ђурић, *Уводна реч на ошварану изложбу Владислава Тодоровића Шиље у Културном центру Београда* 14. 4. 1986.

31 Један од првих домаћих кописта српског средњовековног живописа, Јарослав Кратина специјализирао је технику фрескосликарства у више европских уметничких центара, а у периоду 1947–1962. године био је професор на предмету Зидно сликарство на Академији ликовних уметности у Београду. М. Продановић и П. В. Арбутина (ур.), *Факултетски ликовних уметности у Београду (1937–2012)*, Београд, 2012, 60.

датни импулс у том правцу дао је, вероватно, и државни пројекат идеолошке рехабилитације домаћег уметничког наслеђа средњег века и афирмације „аутентично југословенске“ савремене уметничке продукције, који је након идеолошког сукоба са СССР-ом и земљама „народне демократије“ покренут 1948. године на иницијативу партијско-политичког и културног естаблишмента, а који је имао за циљ међународно потврђивање толерантности и еманципованости југословенског самоуправног социјалистичког поретка и његове аутономне позиције у односу на друге комунистичке режиме на Истоку.³² Ови догађаји коинцидирали су са изузетним полетом „београдске византолошке школе“ окупљене око историчара Георгија Острогорског и доминантно медијевалистички оријентисане катедре за историју уметности Филозофског факултета у Београду на челу са Светозаром Радојчићем.³³ Круну државне политике везане за афирмацију средњовековног наслеђа представљало је отварање за јавност Галерије фресака у Београду 1953. године.³⁴ Најзад, Тодоровићево учешће у раду Ликовне колоније „Сопоћанска виђења“ 1984. било је пресудно за његово окретање фигуративном изразу и историјским темама.³⁵ Поновни сусрет са сопоћанским фрескама и иконама резултирао је цртежима и скицама насталим *in situ*, који су представљали основ за циклус цртежа *Лоза* (1985/86) великих формата изведених у техници кинеских тушева и сепија. Реч је о двадесет четири портрета историјских личности средњег века, припадника српских владарских породица Немањић и Хребелановић. Примењујући у процесу извођења синтаксу и поступак прскања, цурења ликида својствен сликарству акције, Тодоровић је у артикулацији ових портретних представа сублимирао спиритуална својстава средњовековних фресака и икона. Евокативне пројекције према иницијалном предлошку читавају се у елементима иконографије и аскетским физиономијама ликова, као и метафизичким својствима простора, боје и светла. То је овим делима дало трансцендентални карактер, ауру иконе као драгоценог сакралног предмета и објекта медитације. Међутим, иако

32 М. Перишић, *Од Стаљина ка Сарјуру. Формирање југословенске интелекцијелне на европским универзитетима 1945–1958*, Београд, 2008, 333–358.

Изложба Средњовековна уметност народа Југославије премијерно отворена 1950. године у Палати Шајо у Паризу, а затим пренета у друге западноевропске центре (М. Перишић, *нав. дело*, 371), представљала је важан моменат у процесу реконструисања националног идентитета угушеног интернационализмом комунистичке идеологије, али и конституисања специфичног идејно-естетичког конструкта, тзв. „крлежијанског концепта уметности“ на којем се у наредним деценијама темељио знатан део југословенске уметничке продукције. У питању је стилски хетероген и језички еманципован, изразито естетизован и идеолошки неутралан ликовни дискурс, утемељен на традицији домаћег међуратног интимизма и решењима „париске школе“, која су била модификована и обогаћена „политички коректним“ елементима уметности и културе минулих епоха са јасном транспозицијом специфичности географског поднебља, националне историје, ликовног наслеђа и духовне традиције. Видети: АС, Б-2 (ЦК СКС), К-15, *Информација „Крлежијанство“ – надреализам – социјална лихература*, акт без бр., 1963; П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада (1948–1965)*, Београд, 1996, 395, 421.

33 М. Перишић, *нав. дело*, 80–81.

34 И. Томић, *нав. дело*, 156.

35 М. Влајић, „Инспирација у историји“, *Вечерње новости*, 20. 4. 1986.

деривирају из средњовековног историјског наратива и иконографије, иницијални предлошци су трансформисани у експресивне студије карактера – посебно у приказима архиепископа Саве (сл. 7), краљевског пара Уроша I и Јелене Анжујске, краља Милутина (сл. 8), цара Душана и деспота Стефана Лазаревића – у складу са поетиком доминантном у уметности осамдесетих година прошлог века. Ипак, у питању су дубоко личне уметничке реинтерпретације портрета историјских личности подигнуте на ниво „знака“, које су својим катарзичним својствима надјачале све стилове и мене времена. Оне су пример креативног приступа ликовној традицији и постмодернистичког интелектуалног номадизма, тј. метајезичког оперативног поступка понављања с разликама, као и примене сложеног система цитата, метафора и алегорија, у које су суптилно интерполирани уметнички лични ставови, погледи на свет и вишезначне поруке. То потврђују речи Војислава Ј. Ђурића, супериорног тумача српске средњовековне уметности, на отварању Тодоровићеве изложбе у Културном центру Београда 1986. године, када су ова дела први пут представљена јавности:

„Краљеви и свеци [...] толико су продуховљени да су скоро бестелесни, а говоре једино изразом лица. Сећају на оне у се загледање пророке Теофана Грка из куполе једне новгородске цркве с краја XIV века, иако је јасно да Шиља у њих није гледао док је сликао. Он их црта и слика с таквом вештином да се у њој подразумева вишегодишње искуство модерног и зрелог уметника. Шиља не глорификује прошлост, али и не жали што је њена величина нестала; он, једноставно, размишља над њом не би ли сазнао ко смо данас и која нам је судбина. Оно ‚Лоза‘ из наслова књиге ваљда хоће да каже да смо с њене гране, а они болни и узвишени изрази на лицима – кроз шта смо све прошли и која духовна богатства стекли, делују и толико молитвено и тако, у суштини, иконично.“³⁶

Проистекла из медитативног поимања савремене слике у непосредном односу са њеним *genius loci*, ова галерија портрета представља Тодоровићев аутентичан допринос конституисању постмодерне методологије исказа и структуре уметничког дела на српској уметничкој сцени осамдесетих година 20. века, а у комуникацији са посматрачем подстицај за даља промишљања прошлости и садашњости, духовних садржаја националног бића и индивидуалних слобода у уметничкој интерпретацији културног наслеђа које је донело модерно доба.

Својом постенформелном продукцијом смањеног обима, Тодоровић је доказао да је српско ликовно наслеђе средњег века и у 20. столећу настави-

36 Приватна документација Ружице Башкот из Београда: В. Ј. Ђурић, *Уводна реч на отварању изложбе Владислава Тодоровића Шиље у Културном центру Београда 14.4.1986.* Књига *Лоза* поменута у цитираном одломку јесте специјално издање загребачког издавача „Југоарт“ са текстовима Душана Миловановића о истакнутим личностима српских средњовековних владара из династија Немањић и Хребељановић илустрованим Тодоровићевим радовима, које је публикувано 1986. поводом 800 година манастира Студеница (Д. Миловановић, *Лоза*, Загреб, 1986).

ло да егзистира као идејно витално и уметнички подстицајно полазиште у артикулацији иновативних визуелних идиома. Са друге стране, податак да је у вишедеценијској каријери приредио тек нешто више од десет самосталних изложби и да је последњих петнаест година радио као наставник у основној школи „Лазар Саватић“ у Земуну (1972–1988)³⁷ потврђује да се у случају Владислава Тодоровића Шиље радило о апартној уметничкој позицији и личности неоптерећеној каријеризмом и друштвеним престижом, којој је једино уметност представљала чврсто егзистенцијално, психолошко и морално упориште.

37 I. Simeonović Ćelić, *Muzej Zepher: kolekcija*, Beograd, 2010.

ЛИТЕРАТУРА:

- Влајић, М. „Инспирација у историји“, *Вечерње новости*, 20. 4. 1986.
- Вуковић, Синиша. *Владислав Тодоровић Шиља: цртежи*, Ликовна галерија Културног центра, Београд, 1986.
- Denegri, Ješa. „Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja“, *Umetnost* 65, 1979, 27–42.
- Denegri, Ješa. „Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji“, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 125–143.
- Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Denegri, Ješa. *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i TOPY, Beograd, 2009.
- Denegri, Ješa. „Mногоstruka lica modernizma“, u: *Trijumf savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Fond Vujičić kolekcija, Novi Sad i Beograd, 2010, 100–171.
- Denegri, Ješa. „Izložbe inostrane moderne i savremene umetnosti u Srbiji“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 375–379.
- Denegri, Ješa. „Socijalistički estetizam“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, knj. 2, ORION ART, Beograd, 2012, 395–401.
- Dobrić, Gordana. „Uvod“, u: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010, s.p.
- Ђорђевић, Драгослав. „Три занимљиве изложбе“, *Борба* (Београд), 21. 9. 1965.
- Колунџија, Драган. *Владислав Тодоровић Шиља. Знаци за време*, Галерија Коларчевог народног универзитета, Београд, 1973.
- Круљац, Весна. *Лазар Трифуновић – ирошајонист и антиајонист једне епохе*, Народни музеј, Београд, 2009.
- Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1953.
- Марковић, Предраг Ј. *Београд између Истока и Запада (1948–1965)*, Службени лист СРЈ, Београд, 1996.
- Matije, Žorž. „Ka novoj konvergenciji umetnosti, misli i nauke I“, *Delo* (Beograd) 2, 1961, 199–219.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet i Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2010.
- Миловановић, Душан. *Лоза*, „Југоарт“, Загреб, 1986.
- Pavlović, Zoran. *Filipović – Todorović*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1963.
- Pavlović, Zoran. „Izložba slika Vladislava Todorovića“, *Umetnost* 17, 1969.
- Перишић, Мирослав. *Од Сјаљина ка Сартуру. Формирање југословенске интелектуалне епохе на европским универзитетима 1945–1958*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008.
- Поповић, Миодраг Мића. *Владислав Тодоровић Шиља*, Галерија Коларчевог народног универзитета, Београд, 1964.

- Продановић, Милета и Арбутина, Петар В. (ур.), *Факултет ликовних уметности у Београду (1937–2012)*, Факултет ликовних уметности и Службени гласник, Београд, 2012.
- Продановић, Милета. „Александар Томашевић – пут од материје фреске до духа Византије“, у: *Византијско наслеђе и српска уметности*, т. III, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XIX века, ур. Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник и Византолошки институт САНУ, Београд, 2016, 179–186.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Нолит, Београд, 1970.
- Ristić, Slobodan. „Između strukturalizma i gestualnosti: slikarstvo Vladislava Todorovića (1959–1963)“, у: *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 2010, s.p.
- Ristić, Slobodan i Dobrić, Gordana. *Vladislav Šilja Todorović. Radovi 1959–1966*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 2010.
- Simeonović Ćelić, Ivana. *Muzej Zepster: kolekcija*, Galerija Zepster, Beograd, 2010.
- Smiljanić, Dobroslav. *Vladislav Todorović Šilja*, Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1972.
- Томић, Ирина. „Византијско наслеђе у српској модерној уметности“, у: *Византијско наслеђе и српска уметности*, т. III, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XIX века, ур. Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник и Византолошки институт САНУ, Београд, 2016, 149–168.
- Трифуновић, Лазар. „Октобарски салон – у знаку млађих генерација“, *НИН*, 5. 11. 1961.
- Trifunović, Lazar. *Enformel – mladi slikari Beograda*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1962.
- Trifunović, Lazar. *Vladislav Todorović – Šilja*, Salon Muzeja Savremene umetnosti, Beograd, 1968.
- Трифуновић, Лазар. „Стара и нова уметност: идеја прошлости у савременој уметности“, *Зограф* 3, 1969, 39–52.
- Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd, 1982.
- Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*, књ. 3, прир. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Filozofski fakultet i Narodni muzej, Beograd, 1990.

ИЗВОРИ:

Архив Србије:

Ђ-2 (ЦК СКС), К-15, Информација „Крлежијанство“ – надреализам – социјална литература, акт без броја, 1963.

Приватна документација Ружице Башкот из Београда:

Ђурић, Војислав Ј. *Уводна реч на отварању изложбе Владислава Тодоровића Шилје у Културном центру Београда 14. 4. 1986.*

VISUAL ARTISTIC OPUS OF VLADISLAV ŠILJA TODOROVIĆ (1933–1988)

SUMMARY

This paper is the result of recent research of the artistic opus of Vladislav Šilja Todorović (1933–1988). The year 2018 marks 75 years since the birth and three decades since the death of this artist, whose work in the main was only briefly considered in the Serbian historiography of modern art. Written with the aim of reviewing the existing assessments and extending them with new facts, this paper sheds light on Todorović's role in constituting the methodology of the statement and structure of modern painting with conceptual and formal outcomes in the *art informel*, and subsequently in the medieval cultural heritage of Serbia. With that in mind, the basic starting point was provided by the methodological approaches that encompass elements of cultural history, a new sociology of art, formal analysis and comparison. The focal point of the explication is directed to Todorović's formative, *art informel* period and the specifics of these achievements in the context of the Belgrade movement, with references to the elaboration of the *art informel* syntax in the latter phases of his creative work. In that segment, attention is devoted to Todorović's method of trans-semiotic quotation with elements that include an initial template (motifs of medieval armour, shields, church doors and representations of historical figures) in the articulation of the artist's autonomous idiom.

Key words: Vladislav Šilja Todorović, *art informel*, modern painting, post-modernism, medieval cultural heritage, Serbia, 20th century

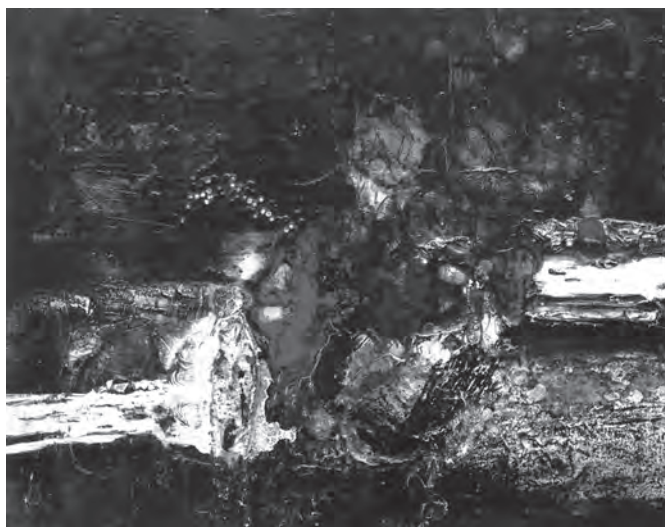


Сл. 1 Владислав Шиља Тодоровић, *Окамењено море*, 1962, уље на платну, 100 × 100 cm, вл. Фонд Вујићић колекција, Београд

Fig. 1 Vladislav Šilja Todorović, *Petrified Sea*, 1962, oil on canvas, 100 100 cm, property of the Fund Vujičić Collection, Belgrade

Сл. 2 Владислав Шиља Тодоровић, *Црвено и црно*, 1963, комбинована техника, 38,5 × 48,2 cm, вл. Збирка Вукмановић – Народни музеј Црне Горе, Цетиње

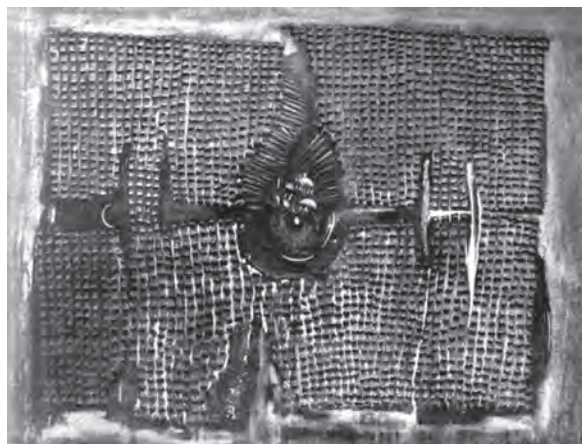
Fig. 2 Vladislav Šilja Todorović, *Red and Black*, 1963, combined technique, 38,5 × 48,2 cm, property of the Vukmanović Collection – National Museum of Montenegro, Cetinje



Сл. 3 Владислав Шиља Тодоровић, *Плод и њејео*, 1971, уље на платну, 150 × 135 cm, вл. приватно

Fig. 3 Vladislav Šilja Todorović, *Fruit and Ashes*, 1971, oil on canvas, 150 × 135 cm, private owner

Сл. 4 Владислав Шиља Тодоровић, *Знак 208*, 1975, комбинована техника, 130 × 110 cm, вл. приватно
Fig. 4 Vladislav Šilja Todorović, *Sign 208*, 1975, combined technique, 130 × 110 cm, private owner



Сл. 5 Владислав Шиља Тодоровић, *Панцир 3*, 1976, комбинована техника
130 × 160 cm, вл. приватно

Fig. 5 Vladislav Šilja Todorović, *Armour 3*, 1976, combined technique, 130 × 160 cm, private owner



Сл. 6 Владислав Шиља Тодоровић, *Стара врата*, 1978, комбинована техника, 73 × 53 cm, вл. приватно

Fig. 6 Vladislav Šilja Todorović, *Old Door*, 1978, combined technique, 73 × 53 cm, private owner



Сл. 7 Владислав Шиља Тодоровић, *Свети Сава*, 1985, кинески туш и сепија, 100 × 71 cm, вл. приватно

Fig. 7 Vladislav Šilja Todorović, *Saint Sava*, 1985, Chinese ink and sepia, 100 × 71 cm, private owner



Сл. 8 Владислав Шиља Тодоровић, *Краљ Милутин*, 1986, кинески туш и сепија, 100 × 71 cm, вл. приватно

Fig. 8 Vladislav Šilja Todorović, *King Milutin*, 1986, Chinese ink and sepia, 100 × 71 cm, private owner



Дубравка М. ПРЕРАДОВИЋ

Лион, Француска

ЕДИЦИЈА СРПСКИ СПОМЕНИЦИ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У
БЕОГРАДУ И ФОНД МИХАИЛА ПУПИНА.
ПРЕПИСКА МИХАИЛА ПУПИНА И ВЛАДИМИРА Р. ПЕТКОВИЋА

Апстракт: Године 1922. Народни музеј у Београду покренуо је едицију *Српски сѝоменици*, посвећену публикавању богато илустрованих научних монографија српских средњовековних цркава и манастира, првих те врсте у домаћој средини. Почев од другог издања, те публикације су финансиране средствима фонда Михаила Пупина, коју је знаменити научник 1923. године основао при Народном музеју. Та фондација је 1932. године прерасла у Задужбину Михаила Пупина при Народном историјско-уметничком музеју у Београду, а њени приходи су, као и случају фонда, били намењени за „издавање публикација српских старина, и с времена на време за куповину дела српских уметника за Народни музеј“. До 1934. године, када је задужбина Михаила Пупина прешла у надлежност Српске краљевске академије, њеним приходима је финансирано објављивање шест ванредно значајних публикација едиције *Српски сѝоменици*, монографије Студенице, Марковог манастира, Каленића и Манасије и два албума српског средњовековног сликарства *La peinture serbe du moyen âge*. У којој мери је знаменити научник био заинтересован за публикације посвећене српској средњовековној уметности, као и за промоцију српског средњовековног наслеђа, показују, између осталог, и сачувана писма преписке између Пупина и Владимира Р. Петковића, оновременог директора Народного музеја, а која се чувају у архиви Народного музеја. Мада очувана у скромном броју, четири Пупинова писма и један нацрт писма Петковића, ова преписка настала у времену између 1923. и 1933. године многоструко је значајна, утолико пре што у рецентним публикацијама о Михаилу Пупину није посебно истраживан његов ангажман на истраживању и публикавању српских средњовековних споменика.

Кључне речи: Народни музеј у Београду, едиција *Српски сѝоменици*, фонд Михаила Пупина, Михаило Пупин, Владимир Р. Петковић, српска средњовековна уметност



Залагањем Михаила Пупина (1858–1935), угледног научника интернационалног реномеа и професора Колумбија универзитета (сл. 1), објављена је 1918. године у Лондону књига наслова *Serbian Orthodox Church* као прва публикација шире замишљеног корпуса насловљеног *South Slav Monuments* (сл. 2).¹ Била је то прва књига посвећена српским средњовековним споменицима на енглеском језику.² Уводни текст посвећен српској средњовековној архитектури потписао је сер Томас Грахам Џексон (Sir Thomas Graham Jackson, 1835–1924), угледни британски архитекта и истраживач, познат научној јавности, између осталог, по својој обимној тротомној студији о Далмацији и Кварнеру.³ Описе двадесет и пет средњовековних цркава и манастира потписао је Коста Јовановић (1884–1934), архитекта и пројектант маузолеја Карађорђевића на Опленцу, Цркве Светог Ђорђа, која је такође нашла своје место у овој публикацији. Нико Жупанчић (1876–1961), етнолог и антрополог, велики борац за осамостаљење Јужних Словена, у то време кустос музеја у Крањској, урадио је генеолошке табле српских владарских династија, од Властимира и његових наследника преко Војисављевића, Немањића и Лазаревића, до династије Обреновића и тада владајуће династије Карађорђевића, као и мапу територија насељених Јужних Словенима у времену пре Првог светског рата. Читав овај подухват надгледао је потоњи епископ жички и охридски, Николај Велимировић (1881–1956), који је ратне године провео у Америци и Енглеској, активно радећи на промоцији идеје југословенства.

У кратком *post scriptum*-у временски и географски ограничен избор споменика представљених у књизи Пупин образлаже немогућношћу да дође до квалитетних илустрација.⁴ Наиме, будући да материјал из Србије није био доступан, уредник се морао ограничити на фотографије и цртеже планова и пресека цркава који су били доступни у „савезничким и неутралним земљама“. У самом издању, међутим, није наведено прецизно порекло фотографија. Но могуће је препознати фотографије знаменитог француског византолога Габријела Мијеа (1867–1953), који је 1906. године истраживао и снимио цркве и манастире у Србији, Старој Србији и Македонији,⁵ а које

1 M. J. Pupin, (ed.). *South Slav Monuments*. Vol 1. *Serbian Orthodox Church*, London, 1918.

2 Недавно о овој публикацији а у вези са њеним значајем за заштиту архитектонског наслеђа након Првог светског: J. Bogdanović, “The Preservation of Architectural Heritage after World War One: Mihajlo Pupin and His Book *Serbian Orthodox Church*” *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 43, 2015, 195–210.

3 T. G. Jackson, *Dalmatia: the Quarnero and Istria with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado*, I-III, Oxford, 1887.

4 У Француској је појава књиге забележена у референтном научном гласилу („Ouvrages récemment parus“ *Journal des savants*, 17^e année, Mars-avril 1919, 108), док је у Енглеској објављен један приказ из пера аутора којем није била посебно блиска средњовековна архитектура простора о којем је реч. У том приказу се скреће пажња на неке мањкавости ове публикације, као што је непостојање фотографија унутрашњости цркава, чега је њен приређивач свакако био свестан. A. E. Henderson, “South Slav Monuments. I-Serbian Orthodox Church”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 34, No. 191 (Feb., 1919), 77–78.

5 О овом, првом, Мијеовом истраживању српских средњовековних споменика видети у: Д. Прерадовић, „Прво путовање Габријела Мијеа по Србији и његови резултати“, у: *Срби о Французима, Французи о Србима*, ур. Н. Јелена и Љ. Ристић, Београд, 2014, 187–205.

су објављене 1917. у његовој познатој студији о српској средњовековној уметности, првој те врсте у Француској.⁶ Пупин је након књиге о српским средњовековним споменицима имао намеру да наредно издање посвети римокатоличким црквама на територији јужнословенских земаља. Нажалост, очито да се нису стекли услови за наставак рада на едицији Јужнословенских споменика, те најављена друга књига никада није објављена.

Међутим, Пупинова намера да узме активно учешће у упознавању научне и шире јавности са средњовековним наслеђем на простору новоформиране Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца остварена је сарадњом са Народним музејом у Београду на објављивању монографија српских средњовековних цркава. Пупин је почетком 1923. године при Народном музеју основао фонд. Он је 1932. године прерастао у Задужбину Михаила Пупина, главнице у износу од милион динара, а која је Пупиновом жељом требало да служи за „издавање публикација српских старина, и с времена на време за куповину дела српских уметника за Народни музеј“.⁷ Није познато како су Петковић и Пупин ступили у контакт, нити ко је иницирао плодну сарадњу између угледног научника и Народног музеја у Београду. Но у периоду нешто дужем од деценије уметничка колекција Народног музеја обогаћена је делима Уроша Предића, Паје Јовановића, Константина Данила, Влаха Буковца, Стевана Алексића и других која су купљена средствима из Пупинове фондације или задужбине или су пак у Музеј доспела његовим личним донацијама.⁸ До 1934. године, када жељом самог Пупина његова задужбина прелази у надлежност Српске краљевске академије, захваљујући новцу из његове фондације или задужбине финансирано је штампање шест публикација едиције *Српски споменици* Народног музеја у Београду. Све је то речима овог угледног научника био израз „моје чисте љубави према овој скромној установи која је за рата толико страдала“.⁹

Доиста, у годинама након Великог рата Народни музеј узалудно је тражио излазак из „кобне привремености“.¹⁰ Зграда на Студенском тргу, у којој су до 1914. године биле смештене музејске збирке, тешко је страдала у бомбардовању још првих дана рата и том је приликом знатан део музејског фонда оштећен или трајно изгубљен.¹¹ Узалудни су били покушаји Владимира Р. Петковића (1874–1956), директора Народног музеја од 1. септембра 1919,¹²

6 G. Millet, „L’ancien art Serbe“, *L’Art et les Artistes*, t. 22, ser 3, n. 1, 1917, 30–56.

7 Цитирано према документу објављеном у М. Софронијевић, *Даривали су своје ојечество*, Београд 1995.
http://www.rastko.rs/istorija/zaduzbinari/msofronijevic1995/13_c.html

8 П. Петровић, „Легат Михаила Пупина у Народном музеју у Београду“, у: *Пупин: од физичке ка духовној реалности*, прир. А. Нинковић-Ташић, Београд, 2016, 139.

9 Прилог I.

10 В. Петковић, „Народни музеј у 1920. години“, *Годишњак СКА* 29, 1921, 141.

11 В. Петковић, „Народни музеј у 1914., 1915., 1916., 1917., 1918. и 1919. год“, *Годишњак СКА* 28, 1921, 205–207.

12 О Народном музеју у време управе В. Р. Петковића видети у: Г. Томић, „Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В.

да пронађе трајно решење за смештај и излагање музејских колекција. Музеј је, наиме, крајем 1922. године смештен у приватну зграду у Улици Милоша Великог 58, што је било импровизовано решење које није могло да одговори потребама најзначајније музејске институције у земљи.¹³ Упркос неповољним околностима, неадекватном смештају, скромном броју запослених и ограниченим финансијским средствима, Петковић је упрегао све снаге да музеј постави на солидне научне и стручне основе и уздигне на

„ниво једне културне установе, која је данас неопходно потребна у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца.“¹⁴

Петковић је био мишљења да средњовековно одељење треба да буде кључно у музеју те је стога у циљу стварања средњовековне збирке примарно место у музејској активности дато раду на проучавању српске средњовековне уметности.¹⁵ Стога су 1920. године настављена још 1907. започета, али ратовима заустављена истраживања и снимања средњовековних споменика.¹⁶ Године 1922. Народни музеј покренуо је едицију *Српски сјоменици* као део шире осмишљеног издавачког програма који су чиниле још и серије *Преисторијски сјоменици*, *Анђички сјоменици*, и *Писани сјоменици*, а све у циљу публикавања резултата обимних истраживања који су обављали стручњаци Народног музеја и други оновремени истраживачи под његовим прокровитељством. Исте године објављена је и прва публикација едиције *Српски сјоменици*, монографија Раванице из пера Владимира Р. Петковића.¹⁷ Текст публикације, уобичајено издељен на поглавља о историји, архитектури и живопису, пратило је 36 илустрација, међу којима и су и акварели орнамената које је израдио архитекта Бранко Таназевић.

Монографија о Раваници била је прва публикација те врсте у домаћој средини. До установљења едиције *Српски сјоменици*, научни написи монографског карактера објављивани су примарно у стручном часопису *Стари-нар*, неретко у наставцима.¹⁸ Тако је прва модерна монографија једног сред-

Петковића) – у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема“, *Зборник Народној музеја* 11/2, 1982, 235–255; М. Коларић, *Народни музеј у Београду 1844–1944, крајњак историјатај*, Београд, 1991, 13–16; В. Поповић и Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду: 1844–1994*, каталог изложбе, Београд, 1994, 19–23; А. Вујновић, „Предисторија Историјског музеја Србије. Историјска музејска делатност у Србији од 1840. до 1963“, у: *50 година Историјској музеја Србије: 1963–2013*, ур. С. Бојковић, Београд, 2013, 25–28.

13 Иако се управа Музеја упорно обраћала надлежним министарствима у нади да ће држава коначно одредити место у Генералном плану Београда и финансијска средства за изградњу нове и примерене зграде, Народни, тј. од 1929. године званично (Х)историјско-уметнички музеј остао је у просторијама у Улици Милоша Великог до сједињавања са Музејом савремене уметности у Музеј кнеза Павла 1935. године.

14 В. Петковић, „Народни музеј у 1914...“, 208.

15 Г. Томић, „Рад на формирању средњовековне збирке“, 235.

16 Д. Прерадовић, „Истраживање и снимање средњовековних споменика под окриљем Народног музеја у Београду до 1941“, *Зограф* 40, 2017, 1–33.

17 В. Петковић, *Манастир Раваница*, Београд, 1922.

18 С. Петковић, „Средњовековна уметност и археологија у Старинару (1884–1984)“ *Стари-нар* (н.с.) 35, 1984, 135–168.

њовековног споменика, она посвећена Жичи из пера Владимира Петковића, објављена у неколико наставака у првим бројевима новооснованог часописа *Старинар*.¹⁹ Том је приликом студија о архитектури Жиче илустрована цртежима Михаила Валтровића, док је илустративни материјал о живопису у потпуности изостао будући да се те 1906. године у домаћој средини још увек нису били стекли услови за снимање споменика. На срећу, та се околност већ наредне, 1907. године, променила, када је под руководством Владимира Петковића, у то време кустоса одељења за византијске и средњовековне старине Народног музеја, започето систематско снимање и истраживање средњовековних споменика. Из теренских истраживања проистекле су бројне научне студије и стручни прилози у којима је постављена темељна основа свим будућим изучавањима српске средњовековне уметности и архитектуре. Само Петковић је до почетка Великог рата објавио више од двадесет написа претежно посвећених средњовековном живопису.²⁰

Објављивање прве публикације едиције *Српски споменици* било је скопчано са низом проблема. Наиме, првобитна намера је била да Петковићеву монографију о Раваници објави Краљевска академија, али рукопис није предат у штампу будући да писац није могао да приложи илустрације примерене издању ове престижне институције. С обзиром на то да је већина снимака насталих у времену пре 1912. године страдала у ратним сукобима, Петковић је 1920. године у пратњи сликара Пашка Вучетића и Светислава Страле и препаратора Народног музеја, Анте Мудровчића, извео нове снимке и до 1922. године успео да нађе финансијска средства која су омогућила да Народни музеј објави ову дуго припреману студију историје, архитектуре и живописа задужбине и маузолеја кнеза Лазара.²¹

Оснивање фонда Михаила Пупина при Народног музеју умногоме је олакшало рад на публикавању наредних издања те новоутемељене едиције. У извештају о раду Народног музеја за 1923. годину може да се прочита да је професор Пупин приликом оснивања фонда у њега уложио 80.000 динара.²² Према правилима о коришћењу ових финансијских средстава које је прописао оновремени министар просвете, знатан део наведене суме, 50.000 динара, употребљен је за штампање богато илустроване монографије о манастиру Студеница, што је била друга публикација серије *Српски споменици* (сл. 3).²³

Из писма Михаила Пупина директору Народног музеја од 20. јуна 1923, види се да је договор у вези са штампањем монографије манастира Студенице већ постигнут, као и да је рад на њеном писању окончан. Наиме, Петковић је Пупину у писму од марта исте године тражио фотографију како би је ставио у најављену публикацију. Истом приликом му је послао монографију *Манасџир Раваница*, објављену претходне године која се Пупину

19 В. Петковић, „Жича I-II“, *Старинар* (н.р) 1, (1907), 141–187.

20 Д. Поповић, *Библиографија радова Владимира Р. Пејковић, Старинар* (н.с.) 5-6, 1956, XV-XXIV.

21 В. Петковић, „Народни музеј у 1920. год.“, 143–144.

22 В. Петковић, „Народни музеј у 1923. години“, *Годишњак СКА XXXII* (1924), 290.

23 В. Петковић, *Манасџир Студеница*, Београд, 1924.

необично дојмила те он у свом писму изражава наду да ће и монографија о Студеници бити једнаког квалитета. Монографија о манастиру Студеници, као и претходна о Раваници, представља резултат вишегодишњих систематских истраживања Владимира Петковића. Он је у пратњи Анте Мудровчића прва истраживања и снимања Богородичине и Краљеве цркве у Студеници предузео 1910, а потом и 1922. године. Снимке Студенице направио је и Милоје Васић, који је овај споменик истражио 1920. године.²⁴ Планове црква је извео Мудровчић, аквареле орнамената Светислав Страла, а као илустративни материјал коришћени су и цртежи Михаила Валтровића. Као у случају објављивања монографије о Раваници, бригу око штампања књиге о Студеници преузела је *Издавачка књижарница Најредак* из Београда. Монографија о Студеници је изашла из штампе 1924. године. Она је обимом и бројем фотографија премашила прву књигу серије *Српски споменици*. У предговору аутор подвлачи значај средстава фонда Михаила Пупина којима је омогућено штампање књиге са чак 114 илустрација.

Мада нема података о Пупиновој реакцији на ову монографију, може се претпоставити да је био задовољан и њеним садржајем – који је обухватио историју манастира, те анализу архитектуре манастирског католикона Богородичине цркве, Краљеве цркве и малог Храма Светог Николе, као и студије живописа како Немањине, тако и задужбине краља Милутина – и њеним изгледом. После монографије о Студеници уследила је публикација о Марковом манастиру, коју су заједнички написали Лазар Мирковић (1885–1968), професор Богословског факултета и од 1923. кустос Средњовековног одељења и Жарко Татић (1894–1931), архитекта и кустос Историјске збирке Народног музеја.²⁵ Монографија о манастиру Каленић, коју је Петковић написао у сарадњи са Жарком Татићем, била је четврта публикација едиције Српски споменици.²⁶ Ова књига објављена је пред почетак обимних радова на реконструкцији Богородичине цркве. У предговору ове публикације Петковић још једанпут подвлачи немерљив значај Пупинове помоћи у објављивању монографија средњовековних цркава речима:

„Слика Великог добротвора Нар. Музеја г. Д-р. Мих. Пупина, професора Колумбија Универзитета у Њујорку, која стоји на челу ове монографије, приказује „ктитора“ који је омогућио, да се она „сагради“. На тај начин црква у Каленићу постала је у слици и речи, доступна целом свету.“²⁷

Резимеи на француском језику на крају сва три поглавља, према уобичајеној структури посвећеним историји, архитектури и живопису, додатно су допринели доступности ове публикације Народног музеја.

24 Хронологију снимања средњовековних цркава и манастира под руководством Народног музеја видети у: Д. Прерадовић, „Каталогизација колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду: историјат и проблематика“, *Зборник Народног музеја* 22-2, историја уметности (2016), 96–98.

25 Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков Манастир*, Нови Сад, 1925.

26 В. Петковић и Ж. Татић, *Манасијир Каленић*, Вршац, 1926.

27 В. Петковић, „Предговор“, у: В. Петковић и Ж. Татић, *Манасијир Каленић*, s.p.

Мада је планирано да буде објављена 1926. године, поводом обележавања петстогодишњице смрти деспота Стефана Лазаревића, монографија о Манасији, пета публикација серије *Српски споменици*, изашла је из штампе две године касније (сл. 4).²⁸ Њу потписују три аутора. Поглавље о историји написао је Станоје Станојевић (1874–1937). О сликарству је писао Лазар Мирковић, а о архитектури Ђурђе Бошковић (1904–1990) којем је студија о архитектури Манасије била један од првих истраживачко-научних написа. У заоставштини Владимира Петковића која се чува у Народном музеју у Београду налази се нацрт писма које је директор музеја упутио Пупину, а у вези са објављивањем ове књиге.²⁹ Из писма написаног крајем новембра 1927. године сазнаје се да је публикација спремна за штампу и да је планирано да има 70 илустрација. Цена тиража од 1.000 примерака коштала је према предрачуна 70.000 динара. Петковић је био мишљења да књига може да буде објављена најкасније до априла наредне године, под условом да се одмах почне с њеним штампањем. Из Петковићевог писма види се да су он и Пупин промишљали илустрације у боји, те да је поменута сума подразумевала и штампање две репродукције живописа у колору. Двојица истраживача сложила су се и око тога да „би требало одвојити албум слика од научног текста“. Петковић у овом писму обавештава Пупина да је спремио обимну публикацију са отприлике две хиљаде илустрација, од којих је чак сто у боји, али да прво намерава да објави албум сликарства за који тражи издавача.

Монографија о Манасији објављена је према плану. Нажалост, у њој се нису нашле две планиране колор репродукције живописа, али је ипак објављена једна репродукција у боји – цртеж пода припрате цркве који је у акварелу извео Ђурђе Бошковић. За разлику од претходних публикација у којима су илустрације пратиле текст, овде су оне смештене на табле иза текста, како су Петковић и Пупин сматрали примеренијим, док су у самом тексту остављени цртежи архитектуре.

Пупин је књигу о Манасији добио у лето 1928. године, што потврђује писмом од 24. августа.³⁰ Ово писмо је као и претходно откуцано на ћириличној писаној машини, али овога пута на личном меморандуму њеног потписника, а не оном Колумбија универзитета. Њиме Пупин обавештава Петковића да је примио најновије издање Народног музеја и изражава своје задовољство. Он писму придружује чек у износу од 30.000 динара. Тим средствима исплаћени су трошкови око објављивања монографије о Манасији, будући да Пупин није желео да се његова фондација „крњи“. Намера му је, наиме, била да износ досегне цифру од милион динара. У том циљу он саветује Петковића на који начин да тим новцем располаже, предлажући му да инвестира у облигације унутрашњег зајма Краљевине, што показује у којој је мери Пупин био упознат с унутрашњим приликама у домовини. Но не с мањим

28 С. Станојевић, Л. Мирковић и Ђ. Бошковић, *Манасијин Манасија*, Београд, 1928.

29 Прилог V.

30 Прилог II.

интересом, он је пратио Петковићев ангажман на ископавањима у Јужној Србији, те га моли да му пошаље извештај о том ископавању када буде објављен. На овом месту је, наиме, реч о ископавању Стоба, које је Петковић почео да истражује 1927. године, а те 1928, упркос скромним средствима која су омогућила ископавања у трајању од само 20 дана, на светло дана изашло је и низ бронзаних и мермерних статуа и уломака скулптуре.³¹ И три године касније у прилогу писма од 11. фебруара 1931. Пупин се још једанпут осврће на ископавања у Стобима забринут за безбедност артефаката са локалитета похрањених у импровизованом музеју у оближњем Градском. Подсећајући на Цвијећеву анализу сеизмолошких карактеристика егејске обале, као и на недавне потресе у Бугарској и у околини Струмице, Пупин се пита да ли би било добро да се ископине ипак пренесу у северне делове Србије.³²

Албуми средњовековног сликарства које је Петковић најавио Пупину у свом писму с краја 1928. угледали су светлост дана 1931 и 1934. године. Реч је о два обимна албума са фотографијама средњовековних фресака и седам стотина илустрација, с уводним студијама на француском језику.³³ Познато је да је неуморни Пупин други албум ове публикације проследио принстонској библиотеци почетком 1935. године пред своју смрт, показујући тиме да се и у месецима пред смрт активно старао о промоцији српског средњовековног наслеђа. Наиме, библиотекар принстонског универзитета потврдио је писмом од 25. јануара 1935, упућеним на Пупинову њујоршку адресу, пријем другог тома Петковићевог албума српског средњовековног сликарства *La peinture serbe du moyen âge*, који им је Пупин поклонио. Библиотека је већ имала први том ове публикације, али не и друге публикације серије *Српски сџоменици*, које због неповољне финансијске ситуације није, у том тренутку, могла да прибави.³⁴ Добро обавештени принстонски библиотекар или неки његов наследник успео је да већ богати фонд библиотеке овог престижног америчког универзитета обогати међуратним издањима Народног музеја.

Једнако као што се старао да књиге објављиване захваљујући његовој фондацији стигну у најзначајније америчке универзитетске библиотеке, Пупин је прегао да Универзитетској библиотеци у Београду поклони публикације из своје библиотеке, која је изабрао и сматрао корисним за научни рад у домаћој средини. Међу пет стотина публикација, које су 1932. и 1933. године стигле у Београд, налазила се вишетомна *Енциклопедија Бриџаника*, коју до тада нису имале библиотеке Београдског универзитета, као и важна научна дела с његовим белешкама из времена студирања на Кембриџу и у Берлину.³⁵

31 В. Петковић, „Историјско-уметнички Музеј у 1928. год.“, *Годишњак СКА* 37, 1929, 220–221.

32 Прилог III.

33 V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge I*, Beograd, 1930; *La peinture serbe du moyen âge II*, Beograd, 1934.

34 Писмо библиотекара Принстонског универзитета чува се у архиви Народног музеју у Београду.

35 С. Михајлов, Д. Филиповић и Н. Марковић, „Универзитетска библиотека“, у: *Добројвори Београдском универзитету*, каталог изложбе (Галерија САНУ, октобар – новембар 2005), ур. М. Шупут и Т. Бошњак, Београд, 2005, 77–78; Ј. Ђурђилов, „Поклон Михајла Пупи-

Пупинова фондација при Народном, или Историјско-уметничком музеју трансформисана је 1932. године у задужбину. Према његовој жељи, имовином задужбине, која је на дан оснивања износила милион динара, управљао је одбор који су чинили: директор Музеја (или онај ко ту дужност врши), најстарији кустос Музеја и председник удружења *Привредник* из Београда. Сврха задужбине није се променила у односу на претходни период. Приход задужбине, као што је то био случај и са приходима фондације, примарно је био намењен објављивању публикација које су за тему имале српску средњовековну уметност.

Последње Пупиново писмо упућено Петковићу које се чува у Народном музеју написано је 4. августа 1933. у његовој кући у Норфолку.³⁶ Упркос годинама, а тада на средини осме деценије, Пупун се и даље с једнаким интересовањем и радозналошћу истраживача занимао за прилике у Народном музеју. То писмо одговор је на Петковићево упућено из Дечана, где је боравио зарад истраживања сликарства и рада на монографији. Из овог писма се, такође, сазнаје да је Пупина у Америци посетио Радослав Грујић (1878–1955), теолог и историчар, истраживач манастира и маузолеја цара Душана, Светих арханђела код Призрена, у то време професор историје на Филозофском факултету у Скопљу. Грујић је Пупина детаљно информисао о истраживањима која су вршена под окриљем Народног музеја, као и о Петковићем раду на припреми обимне монографије о Дечанима, која би била објављена средствима из Пупинове фондације.

Жељом самог Пупина, његова задужбина прешла је у надлежност Краљевске академије крајем 1934. године. При овој институцији, Пупин је још 1914. године основао Фонд Пијаде Алексић-Пупин, у знак сећања на мајку Олимпијаду, а из којег су додељиване стипендије за школовање сиромашној деци у Старој Србији и Македонији.³⁷ Како је било планирано, средствима Пупинове задужбине, објављена је монографија о Дечанима. Пупин је преминуо у марту 1935. године и није имао прилике да види дуго припреману, обимну и ванредно илустровану двотомну монографију тог манастира, коју су приредили Владимир Петковић и Ђурђе Бошковић. Она је објављена као друга књига академијине едиције *Сѣтари Југословенски уметнички сѣоменици – Сѣтари српски уметнички сѣоменици*.

Пупинов добротворни рад на помагању српске науке и културе није усањен пример тог времена. У истом периоду многи добротвори, попут великодушног и дарежљивог Луке Ђеловића Требињца, знатно су помогли рад

на Универзитетској библиотеци у Београду, у: *Пупин: од физичке ка духовној реалности*, 144–153.

36 Прилог IV.

37 Из овог фонда је на годишњем нивоу додељивано двадесет награда од по 100 динара и двадесет награда од по 50 динара за радове из књижевности и историје, као и за такмичење гуслара.

Београдског универзитета и Српске краљевске академије.³⁸ Примера ради, штампање прве књиге поменуте академијине едиције *Сѣтаро Наѣоричино – Псача –Каленић* аутора Петра Поповића и Владимира Р. Петковића остварено је средствима Задужбине браће Каменка и Павла Јовановића. Но ваља подвући да је захваљујући новцу Пупинове фондације, а потом задужбине, омогућено систематско објављивање публикација посвећених искључиво српској средњовековној уметности, што је имало посебан значај у развоју ове научне дисциплине у домаћој средини и у упознавању шире, па и међународне публике, с овдашњим средњовековним наслеђем и резултатима њеног изучавања. Са правом сматрајући да је спајањем Народног музеја са Музејом савремене уметности у Музеј кнеза Павла, марта 1935. године започета нова фаза у историји Народног музеја, Александар Дероко (1894–1988) анализирао је у недугом напису сва издања едиције *Срѣски сѣоменици*, која је у новооснованом музеју укинута.³⁹ Он том приликом закључује:

„Значај ових публикација Народног Музеја већ као саме појаве је огроман. Средњовековна наша уметност је заслужила да код нас буде проучена и позната ако не више оно свакако бар колико и преисторија или античко доба наших крајева. [...] Старохришћанска, Византијска уметност и Средњи век европски, заједно са Ориентом, оним ближим Ориентом, који је овим поменутим гранама давао главни млаз животних сокова – све је то сматрано за нешто мало важно, ако не и инфериорно. Сад се већ и ту ствари другачије гледају. Тако је и наша средњовековна уметност већ почела стицати онај интерес и значај који заслужује а велики део заслуге за то припада баш овим публикацијама Београдског Народног Музеја“.⁴⁰

Те прве научне монографије српских средњовековних споменика наишле су и на повољне оцене у интернационалној стручној јавности, посебно у Француској, чији су оновремени византолози и иначе показивали интерес за српску средњовековну уметност. Кратки прикази и библиографске белешке објављиване су у *Revue des études slaves*⁴¹ и у најзначајнијим стручним гласилима византолога *Échos d'Orient*⁴² и *Byzantinische Zeitschrift*-у.⁴³ Поред квалитета

38 Тако је главница задужбине Луке Ђеловића износила је 30 милиона динара, што је 1939. године била готово половина укупне вредности свих универзитетских завештања. Љ. Трговчевић, „Добротвори Београдском универзитету“, у: *Добројвори Београдском универзитету*, 15–37.

39 А. Дероко, „Публикације Народног музеја у Београду о нашој средњовековној уметности“, *ЈИЧ* 1/1–4, 1935, 142–146.

40 *Исѣо*, 146.

41 A. Mazon et al., „Publications“, *Revue des études slaves* 2, fasc. 1-2, 1922, 167.

42 D. Lathoud, „Dr. Vlad. R. Petkovic, Manastir Studenica (Collection du Musée national. Monuments serbes II)“, *Échos d'Orient* 26, 1927, 203–204; D. Lathoud, „Lazare Mirkovic et Zarko Tatic, Markov Manastir (Collection du Musée national de Belgrade. Monuments serbes, III)“, *Échos d'Orient* 26, 1927, 204–205; S. Salaville, St. Stanojevic, L. Mirkovic, Dj. Boskovic, Le monastère de Manasija (Musée National de Belgrade: Monuments Serbes, V)“, *Échos d'Orient* 28 (1929), 251–252.

43 „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 26/1, 1926, 209–210 (белешка о монографијама Раванице, Студенице, Марковог мана-

текста, приказивачи музејских издања истичу вредност илустративног материјала који је често био тема у преписци између Петковића и Пупина.

Едиција *Јужнословенски споменици* (*South Slav Monuments*), упркос Пупиновим намерама, није заживела, али је овај југословенски патриота и амерички грађанин један део своје замисли о истраживању и промоцији наслеђа на просторима Краљевине у чијем је стварању и дефинисању граница активно учествовао,⁴⁴ остварио оснивањем фонда, а потом задужбине при Народном музеју у Београду. Пупин је у лику Владимира Р. Петковића пронашао идеалног сарадника посвећеног плодним и неретко пионирским научним истраживањима српске средњовековне уметности, једнако кадро да као директор Народног музеја на проучавању средњовековног наслеђа ангажује најбоље стручњаке тог времена. Иако скроман број писама, сачуван у Народном музеју, без сумње, део много обимније преписке, показује у којој мери је Михаило Пупин био укључен у израду књига финансираних из фонда који је носио његово име и колико је био искрено заинтересован и за најмање детаље у вези с њиховим публикавањем и дистрибуцијом. Пупин ове споменике није имао прилике да посети и с њима се и непосредно упозна, али је поседовао јасну визију о значају и неопходности валоризовања средњовековног наслеђа на читавом простору ондашње Краљевине Југославије. Коначно, у складу са својим уверењима, родољубиви Пупин није желео да му се по оснивању његовог фонда при Народном музеју на било који начин укаже почаст или искаже захвалност јер, како сам пише: „ја не примам никаква одликовања за тако мале поконе, који ми може бити чине још више задовољства него онима који те поклоне примају“.⁴⁵

стира); „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 27/1, 1927, 208 (белешка о монографијама Студенице и Марковог манастира); „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 31, 1931, 212 (белешка о *La peinture serbe du moyen age I*); „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 35/1, 1935, 248 (белешка о *La peinture serbe du moyen age II*).

44 М. Грчић и Р. Ђато, „О националном раду Михајла Пупина“, *Гласник српској географској друштва* 84/2, 2004, 71–82.

45 Прилог I.

ЛИТЕРАТУРА:

- „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 26/1 (1926), 152–252.
- „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 27/1 (1927), 167–240.
- „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 31 (1931), 119–240.
- „III. Abteilung. Bibliographische Notizen und kleinere Mitteilungen“, *Byzantinische Zeitschrift* 35/1 (1935), 150–272.
- Bogdanović, Jelena. “The Preservation of Architectural Heritage after World War One: Mihajlo Pupin and His Book *Serbian Orthodox Church*”, *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* 43 (2015), 195–210.
- Вујновић, Андреј. „Предисторија Историјског музеја Србије. Историјска музејска делатност у Србији од 1840. до 1963“, у: *50 година Историјског музеја Србије: 1963-2013*, ур. С. Бојковић, Историјски музеј Србије, Београд, 2013, 25–28.
- Грчић Мирко и Ђато Рајко. „О националном раду Михајла Пупина“, *Гласник српског географског друштва* 84/2 (2004), 71–82.
- Дероко, Александар. „Публикације Народног музеја у Београду о нашој средњовековној уметности“, *ЈИЧ* 1/1–4 (1935), 142–146.
- Ђурђилов, Јелена. “Поклон Михајла Пупина Универзитетској библиотеци у Београду”, у: Пупин: од физичке ка духовној реалности, прир. А. Нинковић-Ташић, Историјски музеј Србије, Београд 2016, 144–153.
- Коларић, Миодраг. *Народни музеј у Београду 1844-1944, крајњак историјски*, Музеолошке свеске 4, Народни музеј у Београду, Београд 1991, 13–16.
- Jackson, Thomas Graham, *Dalmatia : the Quarnero and Istria with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado*, I-III, Clarendon Press, Oxford, 1887.
- Lathoud, David, “Dr. Vlad. R. Petkovic, Manastir Studenica (Collection du Musée national. Monuments serbes II, *Échos d'Orient* 26 (1927), 203-204.
- Lathoud, David. “Lazare Mirkovic et Zarko Tatic, Markov Manastir (Collection du Musée national de Belgrade. Monuments serbes, III)”, *Échos d'Orient* 26, 1927, 204-205.
- Mazon, André et al., „Publications“, *Revue des études slaves* 2, fasc. 1-2 (1922), 147-172.
- Millet, Gabriel. „L'ancien art Serbe“, *L'Art et les Artistes*, t. 22, ser 3, n. 1 (1917), 30-56.
- Мирковић, Лазар и Татић, Жарко. *Марков Манастир*, Српски споменици 3, Народни музеј у Београду, Нови Сад, 1925.
- Михајлов Саша, Филиповић Даница и Марковић Никола. „Универзитетска библиотека“, у: *Добројвори Београдском универзитету, каталоги изложбе*, ур. М. Шупут и Т. Бошњак, Београдски универзитет, Српска академија наука и уметности, и Народни музеј у Београду, Београд, 2005, 77–78.
- „Ouvrages récemment parus“, *Journal des savants*, 17^e année, (Mars-avril 1919), 106–110.

- Петковић, Владимир. *Манасџир Раваница*, Српски споменици 1, Народни музеј у Београду, Београд, 1922.
- Петковић, Владимир. „Жича I-II“, *Старинар* (н.р.) 1 (1907), 141–187.
- Петковић, Владимир. „Историјско-уметнички Музеј у 1928. год.“, *Годишњак СКА* 37 (1929), 218–225.
- Petković, Vladimir. *La peinture serbe du moyen âge*, I-II, Monuments serbes 6-7, Musée d'Histoire de l'Art, Beograd, 1930, 1934.
- Петковић, Владимир. *Манасџир Сџугеница*, Српски споменици 2, Народни музеј у Београду, Београд, 1924.
- Петковић, Владимир. „Народни музеј у 1914., 1915., 1916., 1917., 1918. и 1919. год.“, *Годишњак СКА* 28 (1921), 205–08.
- Петковић, Владимир. „Народни музеј у 1920. год.“, *Годишњак СКА* 29 (1921), 141–160.
- Петковић, Владимир. „Народни музеј у 1923. години“, *Годишњак СКА* 32 (1924), 284–298.
- Петковић, Владимир и Татић, Жарко. *Манасџир Каленић*, Српски споменици 4, Народни музеј у Београду, Вршац, 1926.
- Петковић, Владимир. „Предговор“, у: В. Р. Петковић и Ж. Татић, *Манасџир Каленић*, с.р.
- Петковић, Сретен. „Средњовековна уметност и археологија у Старинару (1884-1984)“, *Старинар* (н.с.) 35 (1984), 135–168.
- Петровић, Петар. „Легат Михаила Пупина у Народном музеју у Београду“, у: *Пуйин: од физичке ка духовној реалности*, прир. А. Нинковић-Ташић, Историјски музеј Србије, Београд, 2016, 134–139.
- Поповић В. и Јевремовић, Неда. *Народни музеј у Београду: 1844-1994*, каталог изложбе, Народни музеј у Београду, Београд, 1994, 19–23;
- Поповић, Добрила. „Библиографија радова Владимира Р. Петковић“, *Старинар* (н.с.) 5-6 (1956), XV-XXIV.
- Прерадовић Дубравка. „Истраживање и снимање средњовековних споменика под окриљем Народног музеја у Београду до 1941“, *Зограф* 40 (2017), 1–33.
- Прерадовић, Дубравка. „Каталогизација колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду: историјат и проблематика“, *Зборник Народног музеја у Београду 22-2*, историја уметности, 2016, 81–98.
- Прерадовић, Дубравка. „Прво путовање Габријела Мијеа по Србији и његови резултати“, у: *Срби о Французима, Французи о Србима*, ур. Ј. Новаковић Јелена и Љ. Ристић, Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Друштво за сарадњу Србија-Француска, Београд, 1914, 187–205.
- Pupin, Michael J. (ed.). *South Slav Monuments*. Vol. 1. *Serbian Orthodox Church*, John Murray, Albermale Street, W, London, 1918.
- Salaville, Sévérien. “St. Stanojevic, L. Mirkovic, Dj. Boskovic, Le monastère de Manasija. (Musée National de Belgrade: Monuments Serbes, V)“, *Échos d'Orient* 28 (1929), 251–252.
- Софронијевић, Мира. *Даривали су своје ошечеству*, Београд, 1995. http://www.rastko.rs/istorija/zaduzbinari/msofronijevic1995/13_c.html [приступљено 18. 4. 2018].

Станојевић, Сретен, Мирковић, Лазар и Бошковић, Ђурђе. *Манастир Манасија*, Српски споменици 5, Народни музеј у Београду, Београд, 1928.

Томић, Гордана. „Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1935. године (за време управе В. Петковића) – у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема“, *Зборник Народној музеја* 11/2 (1982), 235–255.

Трговчевић, Љубинка. „Добротвори Београдском универзитету“, у: *Добројволи Београдском универзитету*, кат. изложбе, ур. М. Шупут и Т. Бошњак, Београдски универзитет, Српска академија наука и уметности, Народни музеј у Београду, Београд, 2005, 15–37.

Henderson, Arthur E. “South Slav Monuments. I-Serbian Orthodox Church”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 34, No. 191 (Feb., 1919), 77–78.

ИЗВОРИ:

Архива Народног музеја у Београду:

Пупиново писмо Петковићу од 20. јуна 1923.

Пупиново писмо Петковићу од 24. августа 1928.

Пупиново писмо Петковићу од 11. фебруара 1931.

Пупиново писмо Петковићу од 4. августа 1933.

Писмо библиотекара Принстонског универзитета Михаилу Пупину од 23. јануара 1935.

Заоставштина Владимира Р. Петковића: Нацрт писма Пупину од 25. новембра 1927.

СКРАЋЕНИЦЕ:

Годишњак СКА – *Годишњак Српске краљевске академије*

ЈИЧ – *Југословенски историјски часопис*

Dubravka M. PRERADOVIĆ

THE 'SERBIAN MONUMENTS' COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN
BELGRADE AND THE FUND OF MIHAILO PUPIN.
CORRESPONDENCE BETWEEN MIHAILO PUPIN AND VLADIMIR R. PETKOVIĆ

SUMMARY

Mihailo Pupin (1858-1935), a renowned scientist of international reputation and professor of Columbia University, formed a fund within the National Museum in Belgrade in 1923, the income from which was intended for 'issuing publications about Serbian antiquities and the occasional purchase of works of Serbian artists for the National Museum'. This fund grew into an endowment in 1932. Until 1934, when the Mihailo Pupin endowment was transferred to the jurisdiction of the Serbian Royal Academy, its proceeds were used to finance the issuing of six publications of exceptional significance in the 'Serbian Monuments' collection of the National Museum in Belgrade, monographs about Studenica, Marko's Monastery, Kalenić and Manasija and two albums of Serbian medieval painting *La peinture serbe du moyen âge*.

The preserved items are part of the apparently much larger correspondence between the famous scientist and Vladimir R. Petković (1874-1956), an art historian and director of the National Museum in that period. They are four letters by Pupin and one draft by Petković, written between 1923 and 1933. The letters demonstrate the extent of Mihailo Pupin's engagement in the edition of books financed by the fund that bore his name and how truly interested he was in the smallest of details in connection with their publishing and distribution. Namely, Pupin possessed a clear vision about the significance and necessity of valorising the medieval heritage of the entire territory of what was then the Kingdom of Yugoslavia. With that intention, Pupin prepared a book in 1918, titled *Serbian Orthodox Church*, which was to be the first publication in a more broadly conceived collection, with the title *South Slav Monuments*. Considering that this project had not come to life, Pupin realised a part of his idea about researching and promoting the South Slav heritage through cooperation with the National Museum. The money from his fund/endowment enabled the systematic issuing of publications dedicated to Serbian medieval art, which had particular significance for the development of this research discipline on the local level and for presenting of Serbian medieval heritage to the international public.

Key words: National Museum in Belgrade, 'Serbian Monuments' collection, fund of Mihailo Pupin, Mihailo Pupin, Vladimir R. Petković, Serbian medieval art

ПРИЛОЗИ / ATTACHMENTS

Прилог 1a / Attachment 1a

Columbia University
in the City of New York
DEPARTMENT OF PHYSICS
RESEARCH LABORATORY
PHILOSOPHY HALL

Норфолк, Конектикот,
20 јуна, 1923.

Поштовани и драги господине Петковићу:-

Ваше љубезно писмо од 8 марта примио сам већ одавно и намеравао сам да Вам на њега што пре одговорим. Не вреди трошити времена разлагањем зашто то до данас није учињено.

Примио сам прву публикацију "Српских Споменика," ~~и~~ "Манастир Раваница." Та је публикација изванредно лепа и ја се чудим како Вам је могуће да са тако малим средствима издајете тако лепе књиге? Мени ће бити особито мило ако монографија о Студеници буде тако исто лепа као ова о Раваници. Благовремено ћу Вам послати моју слику, јер Ви мислите да Вам је потребна у вези са публикацијом из фонда којег сте Ви основали са новцем кога сам Вам послао. Приложено Вам шаљем мој чек од 50,000 динара, вучен на Српско Американску Банку у Београду. Из ове суме молим Вас, да узмете 30,000 динара и додате фонду "Михаила Пупина, Професора КОЛУМБИЈА Универзитета из Њујорка." Молим Вас приметите реч Колумбија, подвучена, јер велика је разлика између Колумбија Универзитета у Њујорку и Универзитета у Њујорку.

Двадесет хиљада динара који преостају од послате Вам суме од 50,000 динара употребите као што следи:

Ја сам спаковао четири слике: две Предићеве и две Јовановићеве, у један сандук, и два рама сам спаковао у два сандука. Ти рамови су за Јовановићеве слике, а за Предићеве молим Вас да поручите нове рамове у Београду, јер рамове које сам ја имао за његове слике није било вредно слати преко мора. За ову ствар, молим Вас, употребите потребну суму из 20,000 динара.

Ти сандуци се крећу из Њујорка 7 јула, и биће у Дубровнику око 23 јула. Они су послати лађом "Президент Вилсон" и адресирани су овако: Народном Музеју у Београду, преко Шефа Жељезничке Станице у Дубровнику, С.Х.С. Шефу жељезничке станице су послати документи о пошиљци, тако да их само он може са лађе примити. Молим Вас да му одма по пријему овог писма наредите да сандуке одма упути к Вама у Београд.

Транспортирација ће бити сва плаћена до Дубровника, а ако је могуће биће плаћена до Београда. Ја верујем да држава неће наплатити царину на ствари које су поклоњене Народном Музеју. Мени је особито мило што Народни Музеј радосно прима Предићеве и Јовановићеве радове. Ја сам пре две године намеравао да купим од Предића портрет Војводе Мишића, и да га поклоним Београдском музеју. Мислим да смо се Предић и ја сложили што се тиче цене, али ми је

Columbia University
in the City of New York
DEPARTMENT OF PHYSICS
RESEARCH LABORATORY
PHILOSOPHY HALL

- 2 -


наједанпут у глави родила се нека предрасуда, да музеј немари за Предићеве радове. Ако је Ваше мишљење да музеј жели Мишићев портрет од Предића, молим Вас разговарајте се са Предићем и испитајте дал је тај портрет још у његовим рукама и дали жели да га ја узмем и поклоним народном музеју?

Вео кога сам покљонио народном музеју не шаћем сада, јер постоји могућност да ћу овог лета отићи у Европу и том ћу приликом посетити Београд за неколико дана и понећу тада вео са собом. Мени је особито мило да је Њег. Величанство Краљ Александер пристао да овај мој дар музеју буде успомена на венчање Краља Александра и Краљице Марије. Молим Вас наручите одма да се о мом трошку изради надпис на белој пантљизи "Успомена на Венчање Краља Александра и Краљице Марије," или томе нешто слично. Тај надпис треба да је извежен златним концем, и то на највештији начин. Извежена пантљика не треба да је шири од три сантиметра, и биће пришивена на плаветну свилу на којој је и вео пришивен. Што год буде трошка у вези са овим послом ја ћу драге воље подмирити.

Ви кажете: "Бићу слободан предложити да Вам се као родољубу и добротвору укаже признање достојним одликовањем." Молим Вас најљубазније да то никако не чините, јер ја непримам никаква одликовања за мале поклоне, који ми може бити чине још више задовољства него онима који те поклоне примају. Молим Вас да будете уверени да што год ја чиним сад и што ћу може бити доцније учинити за народни музеј, израз је моје чисте љубави према овој скромној установи која је за време рата толико страдала.

Примите, поштовани господине, моје најсрдачније повараве са жељом за највећи напредак установе којој Ви председавате.

Ваш одани,



Госп. Професору Влад. Р. Петковићу,
Предсенику Народнoг Музеја,
Београд, Србија.



MICHAEL I. PUPIN
ONE WEST SEVENTY-SECOND STREET
NEW YORK CITY

Норфолк, Кон.,
24 августа, 1925.

Др. Влад. Р. Петковић, Директор,
Народни Музеј,
Београд.

Поштовани и драги пријатељу:

Примио сам Ваше писмо од 21ег августа, а такође
сам примио и публикацију "Манастир Манасија". Публикација
ми се много допада, јер је заиста лепо израђена.

У прилогу Вам шаљем мој чек за 30,000 динара,
са којима се омогућава исплата трошкова тако да не
крвите моју фондацију. Надам се да ће Др. Гргин у јануару
исплатити своје двогодишње обавезе, и тада ће фонд
порасти тако да га могу кроз кратко време после тога
довести до његовог коначног врхунца, а то је, милион
динара.

Како би било да из новца који ће бити у фонду
у јануару месецу, купите једну облигацију унутарњег
зајма ваше Краљевине, који носи 7% у Сар није тај улог
исто тако сигуран као и ма који други улог?

Радујем се што тако лепо напредујете у вашим
ископавањима у Јужној Србији. Кад сте већ до сада иско-
пали толико драгоцених ствари, мислим да ће те наћи још
више драгоцених ствари што даље продужите Ваш рад. Би
ће те на сваки начин кроз кратко време написати и пуб-
ликовати извештај о том ископавању, па нас молим, да и
мени пошаљете ту публикацију.

Са срдчним поздравом бележим се,

Искрени Вам,

M. I. Pupin

2.



MICHAEL I. PUPIN
ONE WEST SEVENTY-SECOND STREET
NEW YORK CITY

Би кажете да постоји мали музеј у Градском, где
су смештене све до сад ископане ствари. Мени је некад
пок. професор Цвијић рекао, да је егејска обала у врло
лабилном стању. Земљотрес у Бугарској пре кратког вре-
мена и овај последњи земљотрес у околини Струмице,
доказују да је проф. Цвијић имао право. Можда је и Стоби
био жртва сличних земљотреса, па зато би можда било
добро да се ископане ствари пренесу у северне делове
Србије.

Са ордачним поздравом и најлепшим жељама за Ваш
успех, бележим се,

Одани Вам,

M. I. Pupin

Прилог.



MICHAEL I. PUPIN
ONE WEST SEVENTY-SECOND STREET
NEW YORK CITY

11 фебруара, 1931.

Др. Вл. Р. Петковић,
Народни Музеј,
Београд.

Поштовани господине:

Примио сам три примерка најновије публикације Музеја "La Peinture Serbe du Moyen Age", и много ми се допадају. Љубопитив сам да знам, ко ће Вам ту књигу откупити.

Не верујем да ће те у Југославији добити много претплатника. Зар у Француској има толико особа које се интересују за стару српску уметност?

Ви кажете у Вашем писму: "Треба ових дана да примимо и претплату на последњу публикацију од стране општине у износу од 20,000 динара." Која је то општина? Из којих се разлога она претплатила на последњу публикацију. Кад ми другом приликом пишете, молим Вас разјасните ми то.

У прилогу шаљем молбу на Народни Музеј, да одложи рок исплате Др. Гргиног дуга. Он се некако завалио у неке финансијске тешкоће, па не може никако да се извуче. Жао ми је што му није могуће да ове године исплати свој дуг, јер онда би се мој Фонд заокруглио и постао би Фонд од милијон динара, које је моја жеља. Ове ми године није могуће да Вам из мога џепа пошљем суму која би га тако заокруглила. Финансијске прилике овде постале су изванредно критичне, али верујем да ће се ускоро поправити.

Непишете ми како напредујете са ископавањем оних римских старина о којима сте ми пре писали. У овдашњим новинама била је пре кратког времена кратка белешка о томе.

Са ордачним поздравом и искреним жељама за
Ваш успех, бележим се,

Одани Вам



MICHAEL I. PUPIN
ONE WEST SEVENTY-SECOND STREET
NEW YORK CITY

Норфолк, Конетикот,
4 августа, 1933.

Др. Влад. Р. Петковић, Директор,
Народни Музеј,
Београд.

Поштовани и драги пријатељу:

Примио сам Ваше ценено писмо које сте ми послали из Манастира Дечани. Пре недељу дана посетио ме је госп. професор Радослав Грујић и известио ме је да Ви сада спремасте материјал за један подужи монограф о Манастиру Дечани, и да ће те га издати о трошку из прихода мога Фонда при Народном Музеју. То ме је много обрадовало. Г. Др. Грујић ми је такође испоручио Ваш поздрав, и то ме је потсетило на Народни Музеј. Ја сам му тада предао једну малу руску икону као мој поклон Музеју. Нисам доста вешт у стварима уметности да могу одредити уметничку вредност те иконе. Али ме је госп. професор Грујић уверавао, да ће та икона бити достојна места у Народном Музеју.

Ако се Ви не слажете са госп. Грујићем и самном, онда молим Вас немојте изложити ту икону у Музеју, него је предајте ма којој цркви у Београду. Ја сам случајно наишао на ту икону у Њу Јорку у једној малој трговини која је купила ту слику од неког руског избеглице. Нисам био у стању да изнађем ко је тај избеглица, али сам ипак купио слику кад ми је била понуђена.

Госп. Грујић ми је испричао неколико интересантних ствари о Музеју и о вашим радовима на издавању српских старина. То ме је много интересовало, а госп. Грујића је опет много интересовало што ја, један стручњак у природним наукама, налазим толико задовољства у проучавању српских старина које се највише односе на религију нашега народа.

Са срдчним пољавом,

Одани Вам,

М. И. Пупин

25. XI 1927.

Веома уважени Господине
Професоре,

Обрадовало ме је много ваше писмо од 31. октобра. Ваша готовост да изађете на сусрет Нар. Музеју приликом издања публикације „Манастир Манасија“ изазвала је одушевљење код свих пријатеља наше старе уметности. Публикација је готова за штампу. Она ће имати 70 илустрација. Историју манастира написао је проф. Универзитета Д^р С. Станојевић, архитектуру Ђ. Бошковић, архитект, а сликарство Д^р Л. Мирковић, професор Универзитета. Према прорачуну сви трошкови око опреме и штампања не би прешли 70.000 динара (за 1000 нечитко). Ако би се књига дала одмах у штампу, мислим да би, најдаље до 1. априла идуће године била готова. Ми бисмо за то време имали од прилике 11.000 дин. на име камата из фонда. Надам се да ћемо и од распродаје „Ман. Каленића“ до тог времена добити бар 10.000 дин.

Ако ми допустите, да искажем своје мишљење о бојадисаним сликама, ја сам присталица мишљења, да би у публикацију требале да уђу две слике у боји. То је неопходно потребно због илустровања технике и због демонстрирања колорита слика. Ја сам у суму од 70.000 дин. укључио и израду две слике у боји. Сарадници на публикацијама из родољубља задовољавају се са 25 егземплара публикације и до сада нису никад тражили нарочиту награду.

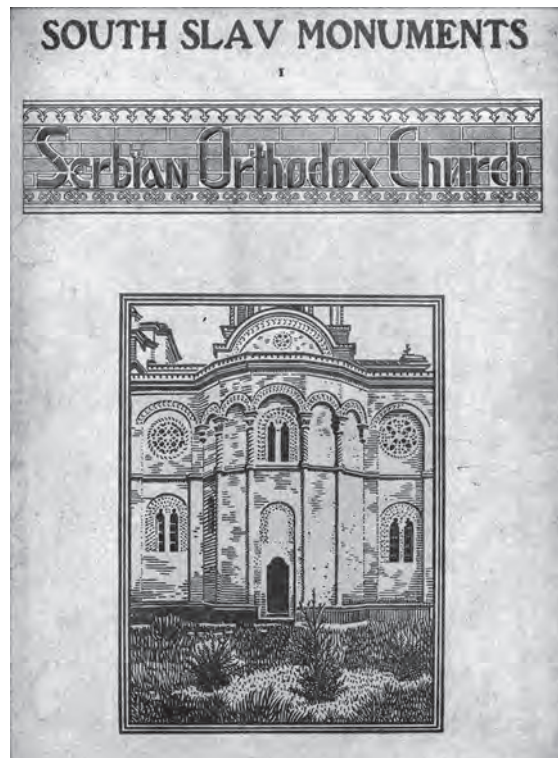
Ја сам спремио једну велику публикацију о нашој уметности Средњег века (архитектура и скулптура, сликарство и ситни занати), која би имала око 2000 илустрација (од њих око 100 у боји). За сада мислим да издам партију о сликарству и то прво само албум и намеран сам да нађем издавача за ово велико дело, које ће учинити сензацију у научном свету. Ја, дакле, стојим на гледишту, да је корисно, да поред слика у црном стоје и бојадисане слике и да би требало одвојити албум слика од научнога текста, као што и Ви мислите.

Радоваћу се много, да имам што скорије вести о Вама и молим Вас Господине професоре, да верујете у моје најдубље поштовање према Вама и да примите много срдачних поздрава.

ВП



Сл. 1 Михаило Пупин
Fig. 1 Mihailo Pupin



Сл. 2 Насловна страна књиге Pupin,
Michael J., (ed.). *South Slav Monuments*. Vol.
1. *Serbian Orthodox Church*, London, 1918.

Fig. 2 Front cover of the book Pupin,
Michael J., (ed.). *South Slav Monuments*. Vol.
1. *Serbian Orthodox Church*, London, 1918.

Сл. 3 Владимир Петковић
Fig. 3 Vladimir Petković



Сл. 4 Насловна страна књиге В. Петковић,
Манастир Студеница, Београд, 1924.

Fig. 4 Front cover of the book V. Petković,
Манастир Студеница, Београд 1924.



Јелена З. ПРЕМОВИЋ

Народни музеј у Београду

ФОТОГРАФСКЕ ТЕХНИКЕ У ДОКУМЕНТОВАЊУ БАШТИНЕ У 19. И 20. ВЕКУ

Сажетак: Примена савремене технологије у контексту очувања културне баштине подразумева, пре свега, дигиталне технологије као начин преношења и чувања информација за будуће генерације. У овом тексту биће разматран значај технолошког развоја за процес баштињења, као и оживљавања заборављених технологија фотодокументовања у контексту читања и разумевања прошлости. Кроз анализу фотографија сачуваних на стакленим плочама из Народног музеја у Београду, за чији су настанак најзаслужнији Михаило Валтровић и Владимир Петковић, као и фотографија малобројних савремених професионалних фотографа који су усвојили технологију амбротипије, указаће се на значај оживљавања светлосних записа на стаклу за разумевање прошлости и документовања садашњости. Иако је фокус рада на технологији израде фотографије као информацијског и комуникацијског медија, исти принцип се може применити и на остале врсте документарних записа.

Кључне речи: Народни музеј у Београду, Михаило Валтровић, Владимир Р. Петковић, документација, амбротипија, баштина, технологија

Индустријска револуција, која је великом брзином захватила западни свет на почетку 19. века, у многоме је променила дотадашње посматрање и поимање света. Развој науке и индустрије, пре свега, оптике као гране физике и хемије условио је појаву прве фотографије. Иако је посматрање и запажање понашања бројних светлосно осетљивих супстанци, као и развој камере обскуре (*camera obscura*), претходило 1800. години, изум фотографије представља феномен 19. века. Одмах по појављивању, могућности фотографије обећавале су примену у многим областима, а нарочито у уметности и индустрији. Успон колонијализма повећао је интензитет путовања, па



самим тим, и потребу за архивирањем прикупљених информација и знања. Фотографија је имала важну улогу у обезбеђивању визуелног доказа за потребе истраживања у научним дисциплинама у повоју. Омогућила је неметано изучавање уметничких дела и историјских споменика са дистанце, модернији приступ едукацији, где се употребљавала као илустрација, као и архивирање и документовање колекција.¹ Француска комисија за историјске споменике (French Historic Monuments Commission) ангажовала је 1850. године Гистава ле Греја (Gustave Le Gray) за снимање средњовековне француске архитектуре како би се осигурала конзервација и рестаурација ових споменика,² док је фотографски атеље браће Алинари био ангажован на снимању Сикстинске капеле 1867,³ након чега су уследила снимања предмета у Ватиканским музејима и Лувру.⁴

У периоду настанка фотографски процес био је веома компликован, захтевао је употребу опреме која није била нимало лака и овладавање одређеним физичко-хемијским процесима, који су подразумевали велику концентрацију и вештину нарочито при коришћењу опреме на терену, ван фотографског атељеа. Из наведених разлога, 19. век су обележили експерименти везани за проналажење што једноставнијег метода фотографског снимања и покушаји да се фотографија приближи што већем броју људи. Са појавом мокре колодијумске плоче, тзв. „суве плоче“, а нарочито флексибилног филма, оснивају се клубови фотографа аматера и организују изложбе радова аматерских фотографа.⁵ Аматерском фотографијом у Србији бавиле су се личности које су, директно или индиректно, биле везане за науку и уметност, а имале финансијске могућности за набавку скупе опреме и потребних хемикалија.⁶

Усавршавање фотографске технике довело је до поједностављења самог процеса израде, нарочито с појавом суве желатинске плоче. Она је осло-

1 P. Smith et C. Lefley, *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, New York and London, 2016, 55.

2 Густав Ле Греј, примарно академски сликар, напустио је своје занимање у корист фотографије. Изумео је варијанту колодијумског процеса и усавршио је Талботов калотипски процес. P. Smith et C. Lefley, *loc. cit.*, 56.

3 Fratelli Alinari Istituto di edizioni atistiche.
<https://www.alinari.it/en/120/timeline>

4 Д. Прерадовић, „Истраживање и снимање средњовековних споменика под окриљем Народног музеја у Београду до 1941. године“, *Зограф* 40, 2016, 4.

5 Прва аматерска фото-изложба у Србији уприличена у просторијама Грађанске Касине 20. маја 1901. године у 9 сати ујутру. Међу излагачима, аматерима, биле су познате личности јавног и културног живота, а изложбу је отворио Михаило Валтровић, тадашњи „чувар“ Народног музеја. Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд, 2005, 187–194. О аматерском покрету у Србији видети у: М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839-1940)*, Београд, 1993, 67–77.

6 Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд, 2005, 195-196. Аутор наводи текст „Статута Клуба фотографских аматера“, објављеног у *Вечерњим новостима* 20. јуна 1901, у којем се наводе имена чланова клупског одбора: Анђа Магдаленић (супруга генерала), др Марко Николић, управник државне хемијске лабораторије, Марко Стојановић адвокат, др Јован Цвијић, професор Велике школе, Љуба Крсмановић, трговац, Риста Одавић, професор, Исак Леви, трговац, Марко Мурат, академски сликар, Војислав Стефановић, учитељ цртања, Драгутин Дероко, предавач, Михаило Живковић, професор из Ваљева,

бодила фотографу вештина неопходних за рад на мокрим колодијумским плочама. Цена израде фотографија с временом бивала је све нижа, што је омогућило њену ширу употребу. Такав тренд ће се наставити и у 20. веку, када су и опрема и техника постале веома једноставне за коришћење, а развијање филма и израда позитива се мерила минутима, све до појаве дигиталне фотографије која је постала део свакодневице и широко доступна.

РАЗВОЈ ФОТОГРАФСКИХ ТЕХНИКА У 19. И 20. ВЕКУ

О питању ко је заиста пронашао фотографију расправљано је од самих почетака, мада би задатак био једноставнији да је постојала универзална дефиниција фотографије. Дословно преведене, грчке речи *photos* и *graphos* заједно значе цртање/писање светлом. У новије време термин *фотографија* је проширен како би се њиме обухватио и процес дигиталне слике. У суштини, фотографија је стабилна слика настала деловањем светлости на хемијску супстанцу.⁷

Стабилност слике настале деловањем светлости има веома значајну улогу у дефинисању појма фотографије. Без те стабилности, термин *фотографија* би се могао применити на непостојане и ефемерне примере слика као што су сенке. Увођење термина *фотографија* био је логичан избор оних који су познавали грчки језик и контемплирали о самом појму. Тај појам је 1833. године, највероватније, први пут употребио Антоан Херкулес Ромулдо Флоренс (Antoine Hercules Romuald Florence), који је живео и радио у Бразилу у релативној изолацији и није имао директних утицаја на европску научну заједницу. Џон Хершл (John Herschel) у Енглеској, такође, употребљава термин *фотографија* 1839, али за разлику од Флоренса, уз широке контакте које је имао, постао је име за које се традиционално везује увођење термина *фотографија*, као појма који означава како сам процес, тако и крајњи производ.⁸

Рани експерименти. Прве слике забележене помоћу материјала осетљивих на светлост настале су у експериментима Томаса Веџвуда (Thomas Wedgwood), који је у сарадњи са Хемфријем Дејвијем (Humphry Davy) објавио резултате и запажања у *Journal of Royal Institution* 1802. године. Као основу за слику, Веџвуд и Дејви су користили папир, кожу и други материјал, растегнут на рам и премазан раствором сребро-нитрата. Унапред осликана стаклена плоча је постављана у директан контакт са овако припремљеном површином и излагана дејству сунчевих зрака, што је доводило до потамњивања сребра.⁹ У покушају да задрже овако насталу слику, испирали

Павле Софрић, професор из Ниша, Милан Вучић, трговац из Јагодине, Фрањо Шистек, инжињер из Костолца и Димитрије Тешић, техничар из Ужица.

7 M. Osterman, "The Technical Evolution of Photography in the 19th Century", in: M. R. Peres (ed.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, London and New York, 2007, 27.

8 *Ibid.*, 27.

9 J. Towler, *The Silver Sunbeam*, New York, 1864, Chapter I, History of Photography. http://albumen.conservations.org/library/monographs/sunbeam/chap01.html#chap1_2

су третирани материјал. Иако у томе нису успели, то ни у ком случају не умањује значај њиховог експеримента вођеног намером да се добије слика помоћу светлости.¹⁰

Хелиографија. Неколико година касније Жозеф Нисифор Непс (Joseph Nicéphore Niépce) експериментише са папиром сензитиваним сребро-хлоридом.¹¹ Око 1816. године произвео је помоћу камере обскуре негатив слику на папиру (*printed out negative image*), коју је фиксирао азотном киселином. Незадовољан резултатима овог процеса, прелази на битумен, који је такође на светлост сензитиван материјал, са намером да аутоматизује литографски процес, који је у то време био нов изум.¹² Суштина Непсових експеримената огледа се у откривању процеса помоћу којег би било могуће (без цртежа) произвести слику путем фото-хемијског метода са штампарским потенцијалом дуплицирања.¹³ Непс је користио литографски камен, као и бакарне, поцинковане и стаклене плоче, које је премазивао битуменом раствореним у лавандином уљу. Пошто би се битумен осушио, плоче је покривао објектом који је желео да репродукује, а затим их излагао светлости. Након експозиције плоче је третирао растварачима у виду лавандиног уља или терпентина који су растварали битумен са површина које нису имале контакт са сунчевом светлошћу, док су површине изложене светлости остајале непромењене. На тај начин настајао је негатив.¹⁴ Нисифор Непс је своје достигнуће назвао *хелиографија*, у преводу са грчког писање/цртање сунцем, а резултати његовог рада први пут су публиковани 1839. године, и то након његове смрти.¹⁵ Једина сачувана Непсова хелиографија је *Поилед са њрозора у Ле Гра* из 1826. године, која је настала експонирањем калајне плоче премазане битуменом у трајању од осам сати.¹⁶

Године 1826. Луис Дагер (Louis Jacques Mandé Daguerre), проналазач диораме, контактирао је Нисифора Непса преко оптичарске фирме Виснента и Шарла Шеваљеа (Vincent i Charles Chevalier) из Париза, која је обојицу снабде-

10 Уочили су да се комбиновањем раствора сребра са натријум-хлоридом добија паста сребро-хлорида, која је осетљивија на светлост у односу на сребро-нитрат. Чак и са овим изменама, Веџвуд је приметио како је процес превише спор за израду слика помоћу камере обскуре. Још 1777. године Карл Вилхелм Шиле (Carl Wilhelm Scheele) објавио је резултате експеримента који показује да амонијак раствара сребро-хлорид који није излаган сунцу, што би могло да се примени на фиксирање слика насталих излагањем сребро-хлорида. Веџвуд и Дејви очигледно нису били упознати са овом чињеницом. Испирањем остатака сребро-хлорида амонијаком са делова слике који нису директно излагани светлу, зауставио би се процес тамњења сребра, чиме би се слика стабилизовала. М. Osterman, *loc. cit.*, 27.

11 *Ibid.*

12 P. Smith et C. Lefley, *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, New York and London, 2016, 50.

13 *Ibid.*, 51.

14 J. Towler, *The Silver Sunbeam*, Chapter I, History of Photography, New York, 1864. http://albumen.conservationus.org/library/monographs/sunbeam/chap01.html#chap1_2

15 P. Smith et C. Lefley, *loc. cit.*, 51. Аутори наводе и цитирају есеј “Memoire on Heliograph”.

16 “View from the Window at La Gras”, Gernsheim collection at the Harry Ransom Center in Austin, Texas. <http://norman.hrc.utexas.edu/photopublic/fullDisplay.cfm?CollID=495>

вала сочивима (објективима) за експерименте. Убрзо се Непс разочаран вратио из Лондона јер није успео да побуди интересовање за хелиографију. Дагер није имао да му понуди ништа друго осим рада на експериментима који су обухватили пробе са фосфоресцентним прахом у техници *dessin fumee* – „цртање помоћу дима“, што је Непс и прихватио. Развили су нов метод, варијанту хелиографије, у којем су уместо битумена користили смолу. Процес израде је био једнако спор, али је квалитет слике био бољи у односу на хелиографију.

Дагеротипија. Године 1833. Непс умире, а његов син Исадор (Isadore Niépce) постаје Дагеров партнер. Две године потом Дагер је открио да сребро јодирание плоче изискују само мали део експозиционог времена, а да се новонастала, латентна слика, може „разоткрити“ помоћу живине паре. Уместо експозиције од неколико сати, новим процесом, слика се потапањем у раствор натријум-хлорида фиксирала за само неколико минута. Добијени производ је назван *дагеротипија*, а у зависности од интензитета светлости и угла посматрања, имао је својства и позитива и негатива.¹⁷ Дагер је усавршио процес производње фотографије (дагеротипије), а трајно фиксирање добијене слике постигао је коришћењем натријум-тиосулфата. Процес израде дагеротипије представљен је директору Париске опсерваторије Франсоа Арагоу (Dominique François Arago), који је одмах известио Француску академију уметности и Академију наука о значају израде дагеротипије. Као награду за проналазак нове фотографске технологије, Дагер и Исидор Непс су 1839. године добили пензије од француске владе, а проналазак је представљен остатку света.¹⁸

Процес израде дагеротипије је начелно био веома спор, зависио је од брзине објектива, а требало је око двадесет минута експозиције за настајење једног примерка. То се чинило веома неподесним за израду портрета, тако да је у почетку примена дагеротипије била ограничена на мотиве мртве природе и пејзажа. Након 1840. године радило се на експериментима и различитим комбинацијама хлоридних, бромидних и јодиних испарења, као и на бржим објективима. Осмишљен и израђен за потребе портретисања, објектив Јозефа Макса Пецвала (Josef Max Petzval) био је бржи и омогућавао краће време експозиције.¹⁹ Управо овај објектив ће постати основа за будуће објективе фотоапарата, као и за пројекционе апарате следећих седамдесет

17 J. Towler, *loc. cit.*, Chapter I, History of Photography.

18 Араго је најпре представио Дагеров поступак Академији наука Француске 7. јануара 1839. да би 19. августа 1839. на заједничком састанку Академије наука и Академије лепих уметности, одржаном у Палати института у Паризу, још једном детаљно објаснио поступак дагеротипије. Производња камере и комплетног сета опреме за производњу дагеротипија поверен је Жироу (Giroux), Дагеровом зету, док је сам Дагер саставио упутство за коришћење. M. Osterman, *loc. cit.*, 29.

19 Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд, 2005, 28.

Макс Пецвал успео је да изради портретни објектив који је имао отвор бленде $f/3.6$, што га је чинило 16 пута бољим и бржим од постојећих објектива као што је био *Wollaston-Chevalier*. Пецвелов објектив је редуковао време експозиције на 15–30 секунди за једин-бромин и једин-бромин-хлорин плоче. Historic Camera, history librarium, Joseph (Josef) Petzval. http://www.historiccamera.com/cgi-bin/librarium2/pm.cgi?action=app_display&app=datasheet&app_id=1795

година.²⁰ Захваљујући томе, дагеротипија је комерцијализована у целом свету. Отварани су фотографски атељеи у свим индустријализованим земљама, а у Америци је дагеротипија доведена до перфекције увођењем галванизације, процеса путем којег је сребрна плоча добијала додатни слој електролитског сребра. На тај начин добијена дагеротипија имала је бољи сјај, већу осетљивост и шири спектар тоналитета.²¹

Талботипија (калотипија). Истовремено са експериментима које су вршили Дагер и Исидор Непс, у Енглеској је В. Х. Ф. Талбот (William Henry Fox Talbot) експериментисао са сребро-хлоридом на папиру. Талбот је покушао да схвати на који начин концентрације сребро-нитрата и натријум-хлорида утичу на осетљивост плоче.²² Сlike настале на тај начин назване су фотогенски цртежи (*photogenic drawings*) и до 1839. године биле су полихромне, али недовољно изоштреног фокуса и увек осетљиве. У поређењу са дагеротипијом биле су примитивније, споро су настајале и било их је ризично излагати на дневној светлости због дегенеративних промена. Тек од експеримента Џона Хершела са сребро-карбонатним негативом на папиру фиксираним натријум-тиосулфатом, талботипија (калотипија) је добила перманентну стабилност.²³

Мокри колодијумски процес. Енглески скулптор и аматер калотиписта Фредерик Скот Арчер (Frederick Scott Archer) вршио је 1848. године експерименте са колодијумом²⁴ као везивом за соли сребра, а у циљу побољшања калотипског процеса. Када се нанесе на стакло, колодијум се суши градећи провидан филм.²⁵ Арчерова метода састојала се у премазивању стаклене плоче јодираним колодијумом. Колодијумски филм је затим, док је још увек мокар, пролазио кроз процес сензитизовања потапањем плоче у раствор сребро-нитрата. Након експозиције у камери, латентна слика се развијала помоћу галне или пирогалне киселине. Након тога је била фиксирана натријум-тиосулфатом, а затим темељно испирана.²⁶ Осетљиви колодијум је

20 M. Osterman, *loc. cit.*, 29.

21 *Ibid.*, 30.

22 *Ibid.*, 29. Талбот је дошао до решења како да неекспонирани делови слике буду мање осетљиви. Третирао је слике јаким раствором натријум-хлорида и разблаженог калијум-јодида или калијум-бромидом, што је резултирало појавом боја у распону од браон, наранџасте, жуте, црвене и зелене, до љубичасте, у зависности од концентрације хемикалија. У овом процесу неекспонирани сребро-хлорид није могао да се одстрани тако да су слике биле стабилизационе, али нису биле фиксиране. Уколико нису биле експонирани јакој светлости, могле су да буду очуване неколико година и чак употребљене за израду позитива путем контактне отиска на сензитизованом папиру помоћу сунца.

23 *Ibid.*, 29.

24 Термин *колодијум*, преведен са грчког означава нешто што остаје, што се лепи, а користио се за описивање безбојне, густе течности настале растварањем нитро-целулозе у етру или алкохолу. J. Towler, *nav. delo*, Chapter VII, *Collodion*.
<http://albumen.conservation-us.org/library/monographs/sunbeam/chap07.html>

25 M. Osterman, *loc. cit.*, 31. Арчер је публиковао формулу за мокри колодијумски процес 1851. године у часопису *The Chemist*.

26 J. Towler, *loc. cit.*, Chapter XIX, *Wet Collodion Process*.
<http://albumen.conservation-us.org/library/monographs/sunbeam/chap19.html>

задржавао алкохолни и етарски растварач у процесу сензитизације и експозиције, а он је постао познат као „процес мокре колодијумске плоче“. Време експозиције плоче је с појавом мокрог процеса скраћено за половину омогућивши тако израду портрета у студију.

Колодијумски негативи су коришћени за израду отисака на сланом папиру оригинално названих *кристалотипије*,²⁷ а они су се поклапали са албуминским принт процесом. Синергија колодијумског негатива и албуминског принта је била основ за највећи комерцијални успех и универзално практиковани фотографски процес у 19. веку, све док он након 1880. године није замењен плочом са желатинском емулзијом. До 1855. године, колодијумски мокри процес је потпуно истиснуо дагеротипију као комерцијални метод портретисања, а врло брзо су га прихватили и аматери. Шездесетих година 19. века започета је производња изузетно комерцијалног албуминског отиска формата „визиткарте“ (*carte de visite ili calling card*) и „кабинет“ формата, који су отворили врата производњи албума и опреме за фотографије.²⁸

У другој половини 19. века умножиле су се варијанте колодијумског процеса. Колодијум је коришћен за стерео-транспарентност, микрофотографску транспарентност и израду слајдова за пројекторе са лампом (*lantern slides*).²⁹ Директни колодијумски позитиви, које је Арчер назвао *алабастини*, били су оригинално израђени избељивањем недовољно експониране плоче са жива-II-хлоридом. Када је усвојен гвожђе-II-сулфат као развијач и цијанид као фиксир за колодијумске позитиве, плоче су постале осетљивије и позитиви нису изискивали избељивање. Експозиција ових плоча у атељеу је постала бржа него експозиција дагеротипија. Колодијумски позитиви имали су нижу цену у односу на дагеротипије и били су естетски пријемчивији. Ове плоче су биле општепознате као колодијумски позитиви, вереотипи (*verreotypes*), дагеротипије без рефлексије (*daguerreotypes without reflection*) или дагеротипије на стаклу (*daguerreotypes on glass*).³⁰ Иако је процес израде слика углавном био исти, постојао је велики број варијанти. Они који су презентовали нове варијанте додељивали су им ново име.

Џејмс Ансон Катинг (James Anson Cutting) патентирао је 1854. године метод фиксирања, тј. затварања (*sealing*) колодијумских позитива на стаклу балзамом, при чему је користио исту технику која се употребљавала за покривање микроскопских слајдова. Катинг је своју варијанту колодијумског позитива назвао *амброзија* (*ambrotype*).³¹ Иако се појам *амброзија* односио искључиво на патентирану технику фиксирања, он је убрзо постао генерички појам за све колодијумске позитиве.

27 M. Osterman, *loc. cit.*, 31. Џон Вајпл (John Whipple) експериментисао је са фотографијама на папиру и албумином из беланцета.

28 Б. Дебељковић, *нав. дело*, 128–131.

29 M. Osterman, *loc. cit.*, 32.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.* Иако се сматрало да је амброзија добила име по аутору процеса, потврђено је да је Катинг променио своје средње име у Амброс (у преводу са грчког *ambrose* значи непролазан) како би се поистоветио са процесом.

Директни колодијумски позитиви на углачаним гвозденим плочама³² (*japanned iron plates*) истовремено су развијани у Енглеској, Француској и Сједињеним Америчким Државама. Адолф Александар Мартин (Adolphe Alexandre Martin) први је публикувао овај процес 1853. године, а Хамилтон Смит (Hamilton Smith) у САД и Вилијам Клоен (William Kloen) у Енглеској патентирали су га 1856. Смит је те плоче назвао *меланоџијије*, а своја права је продао Питеру Нефу (Peter Neff), који их је производио. Виктор Грисволд (Victor Griswold) производио је, такође, металне плоче, тзв. *фероџијије* (*ferrotypes*), а тај назив ће ући у употребу заједно са мање формалним појмом *џинџијија* (*tintype*).³³

Важно је напоменути да се они који су производили амбротипије нису сматрали фотографима. Иако је термин *фотографија* често употребљаван насумице за било који фотосензитиван процес коришћен у 19. веку, технички се односио на израду негатива помоћу којих су израђивани отисци. Аутори чији се рад није могао класификовати као фотографија били су познати као амбротиписти, дагеротиписти, феротиписти, тинтиписти.

Касних педесетих година 19. века, у покушају да учине колодијумски процес могућим без преноса мрачне собе на локацију, поједини аматери су почели да експериментишу у изради унапред припремљених или сувих колодијумских плоча. Процеси који су у основи садржавали средства за одржавање влажности ослањали су се на *оксимел* (*oxymel*), комбинацију меда и сирћетне киселине (*acetic acid*), као и различите сирупе како би се осетљива влажност плоче одржавала. Ове плоче биле су и до пет пута спорије него конвенционалне мокре плоче. Плоче са сувим танином (*dry tannin*) и добијене *џујено* процесом, названом по Жан-Мари Тупену (Jean-Marie Taupenot),³⁴ иако чине интересантан детаљ у еволуцији колодијумског процеса, никада нису биле довољно осетљиве, тако да су веома кратко биле у употреби. Већина пејзажних фотографа преферирала је развијање плоча на самој локацији како би оценили да ли је неопходно да понове процес.³⁵

Касних седамдесетих година прошлог столећа колодијумске емулзије су употребљавали и аматери. Заснована на техници која иницијално користи емулзије сребро-хлорида за колодијумске папире за отискивање (*collodion print-out papers*), колодијумске емулзије су прављене мешањем халида и сребра у колодијуму, пре него одвајаним наношењем сваке хемикалије засебно. Иако процеси засновани на колодијумској емулзији нису ушли у званичну

32 W. N. Brown, *A Handbook on Japanning*, London, 1913, 20–23.
http://trestore.wkfinetools.com/worksRecipes/1913-Japanning/0_img-pdf/1913-aHandbookOnJapanning-WilliamBrown-ne.pdf

33 Тинтипиа је достигла велику популарност и шездесетих година заменила амбротипију да би наставила да се производи у различитим величинама до краја 19. века. P. Smith et C. Lefley, *loc. cit.*, 55–69.

34 H. Petschler, “Collodio-Albumen, or Taupenot Process”, *The British Journal of Photography*, December 16, 1884, 511.
<http://albumen.conservation-us.org/library/c19/petschler.html>

35 M. Osterman, *loc. cit.*, 33.

употребу, постали су основ за желатин-емулзиони процес и за продукцију колодијум хлорид папира за отиске, који су били у употреби и у следећем веку.³⁶

Тачан процес израде папирних отисака колодијумских негатива није био у целини схваћен четрдесетих и раних педесетих година 19. века. Отисци добијени на тај начин су бледели упркос процесу златног тонирања (*golden-toning*), који је примењиван на све абуминске отиске.³⁷ Нестабилност отисака довела је до формирања комисија у Енглеској и Француској како би се истражио проблем и нашло алтернативно решење. Убрзо, предстаљен је карбонски отисак (*carbon printing*), процес Алфонса Луиса Појтевина (Alphonse Louis Poitevin),³⁸ а Томас Сатон (Tomas Sutton) и Луис Дезери Блакарт-Еврар (Louis Deserie Blanquart-Evrard) развили су процес сланих принтова.³⁹ Упркос супериорности карбонског процеса у односу на албумински отисак, а узимајући у обзир и тоналитет и постојаност, овај процес није био нарочито изазован за израду, нарочито кад се радило о појединачним принтовима. Карбонски принтови су имали значајну улогу у изради низова отисака једне фотографије, али не и за класичан студијски портрет.⁴⁰ Фотографи су преферирали албумински принт у односу на карбон принт, све док албумински принт није замењен колодијум-хлорид и желатин-хлорид аристотипским папирима за штампу крајем 19. века.

Године 1873. Вилијем Вилис (William Willis) патентирао је платинотипију, штампарски метод манипулације негативом и позитивом.⁴¹ Иако се платина већ користила приликом тонирања отисака, Вилисов процес, усавршен 1879. године, заснивао се на бледој слици формираној помоћу једињења гвожђа, која је затим развијана све док није достигнут чист платинумски депозит. Компанија *Платинотипијиа* (*Platinotype Company*), основана 1879. године, производила је сензитизовани платинумски папир, који је био омиљен међу уметницима наклоњеним фотографском медијуму. Мат завршница и неутрални тонови платинумског отиска одговарали су афинитетима пикторијалиста.⁴²

Суви желатински процес. Желатинске плоче, тзв. „суве плоче“, производеле су се ручно све до 1880. године. Интересовање и прихватање ове

36 *Ibid.*, 33.

37 *Ibid.*, 34. Ова појава је углавном била узрокована недовољним фиксирањем и испирањем.

38 Карбонски процес, заснован на светло-осетљивом пигментованом желатину третираном са калијум дихроматом (*potassium dichromate*), није достигао свој технички потенцијал све до појаве варијанте коју је развио Џозеф Вилсон Свон (Joseph Wilson Swan), а која је широко прихваћена 1864. године.

39 Salt prints at Harvard, Developed-Out Salted Paper Prints.
<https://projects.iq.harvard.edu/saltprintsatharvard/developed-out-salted-paper-prints>

40 M. Osterman, *loc. cit.*, 33.

41 Платинотипија, фото-гравура, бром-уљани отисак, гумитипија представљају штампарске методе које су коришћене како би фотографска слика постигла ефекат пастела, акварела и других сликарских техника. М. Тодић, *нав. дело*, 68.

42 Пикторијализам је био интернационални покрет у домену фотографије с краја 19. века. Термин означава заједничке циљеве међународне групе фотографа који су тежили признању фотографије као уметничког медијума. P. Smith et C. Lefley, *loc. cit.*, 181.

технике текло је нешто спорије у Сједињеним Државама него у Енглеској и остатку Европе. Енглески фотографски часописи тог времена публиковали су више чланака о желатинским процесима него о колодијуму, а потом су они објављивани у америчким часописима. Године 1880. Удружење америчких фотографа формирало је Комитет за истраживање нове технологије желатинских плоча.⁴³ Поједини амерички професионалци су користили нове плоче, али су њихови резултати били различити. Квалитет комерцијалних плоча је варирао, али су и поред тога плоче имале велики потенцијал. Многи проблеми које су фотографи имали са овим плочама тицали су се њихове велике осетљивости. Замагљеност фотографија се често јављала услед пре-експонираности у камери или недовољне замрачености коморе, што није имало много ефекта на мокре колодијумске плоче.⁴⁴

Како је интересовање расло, на америчком тлу појавило се више произвођача желатинских плоча, а све више професионалаца је почело да користи суви процес уместо мокрог. Цене плоча су се смањивале, а занимање за њих је расло. Циљна група произвођача камера и остале опреме била је нова генерација аматера, којима је нова технологија омогућавала израду фотографије у било које време и без вештина које су за мокри колодијумски процес биле неопходне. Желатинске плоче су биле поуздане и нису изискивале моментално развијање него су након експозиције могле бити пренесене и развијане на много погоднијој локацији. Када су машине за облагање плоча постале реалност, цена плоча је знатно редукована, што је имало за последицу да их и комерцијални фотографи користе за рад. Претпоставља се да је већина комерцијалних фотографа у Америци од 1885. године користила желатинске плоче како за студијске, тако и за ванстудијске портрете. Популарни развијачи у овом периоду били су алкални раствори пирогалне киселине или гвожђе-II-оксалат. Након неколико година коришћен је хидрохинон (*hydroquinone*), праћен метолом (*metol*) и комбинацијом две хемикалије познате под називом емкју развијач (*MQ developer*).⁴⁵ Развијачи у праху су, такође, били доступни, паковани у кутије у претходно измереним стакленим тубама. Даљим усавршавањем процеса суве плоче желатинска подлога је сензитизована толико да је, почев од 1884. године, могла да правилно бележи тонске односе између боја (ортохроматски материјал). Од 1904. године производе се желатинске плоче које тачно преводе у црно-белу скалу све боје спектра (панхроматски материјал).⁴⁶

Флексибилни филм. Идеја о флексибилном филму јавља се још са калотипијом, а у вези са Ф. С. Арчеровом иницијалном идејом скидања колодијумског филма са стаклених плоча. Покушаји да се папирни рол-филм и листови целулоидног филма избаце на тржиште остали су без успеха све до

43 M. Osterman, *loc. cit.*, 34.

44 *Ibid.*, 34.

45 *Ibid.*

46 М. Тодић, *нав. дело*, 65.

појаве производа *Eastman Dry Plate Company*. Џорџ Истман (George Eastman)⁴⁷ патентирао је машину која је наносила топли желатински раствор на дугачке папирне ролне. Након сушења овог слоја на њега се наносила сребро-бромид желатинска емулзија, која би постајала тврда након nanoшења алума.⁴⁸ Истовремено, Истмен је радио на развоју „америчког филма“,⁴⁹ који се од претходно поменутог разликовао по томе што је подразумевао промену у процесима унутар камере. Окретањем ручице на камери експонирани филм се преносио на други крај камере како би омогућио неекспонираним делу филма позицију за експонирање. Истменова *кодак* камера се појавила на тржишту 1888. године уз „амерички филм“, који је већ 1889. замењен целулоидном траком.⁵⁰ Након *кодак* камере уследила је производња фото-камера европских произвођача које су перманентно усавршаване и биле једноставније за руковање.⁵¹

Фотографске камере настављају свој развојни пут прилагођавајући се потребама како професионалаца, тако и аматера. Професионална опрема је изискивала добро познавање оптике и технике фотографисања, док су аматерски фотоапарати имали све једноставнији поступак снимања.⁵² Целулоидни филм је био њихов неизоставни пратилац све до последње деценије 20. века, када се појављује дигитална камера.

УПОТРЕБА ФОТОГРАФСКИХ ТЕХНИКА У СРБИЈИ

Србија није заостајала за Европом када је у питању било прихватање фотографије као новог медијума.⁵³ Непуних годину дана након званичне објаве проналаска дагеротипије *Сербске народне новине* објављују обавештење о првом снимању Београда, 12. маја 1840.⁵⁴ У вести се наводи да је Димитрије Новаковић, „Србин трговац родом из Загреба“, боравио у Паризу, где је добио прва сазнања о дагеротипији „од самог оца вештине г. Дагера“.⁵⁵

У Србији су до шездесетих година 19. века били активни путујући фотографи. Интересовање за фотографију није било занемарљиво, али је њена

47 M. Osterman, *loc. cit.*, 40. Алуминијум-калијумсулфат.

48 *Ibid.*, 78.

49 Основа „америчког филма“ био је папир. М. Тодић, *нав. дело*, 112, нап. 6.

50 Целулоидни филм је покушао да патентира свештеник Ханибал Гудвин (Hannibal Goodwin) 1887. године. Истовремено су на сличној техници радили Истмен и његов сарадник Хенри Рајхенбах (Henry Reichenbach). Оба захтева за патент су у почетку одбијена, да би 1889. године Рајхенбах успео да патентира целулоидни филм за *кодак* камере.

51 М. Тодић, *нав. дело*, 65.

52 У последњим деценијама 20. века појављује се фотоапарат са већ унапред постављеним параметрима који обезбеђују задовољавајући квалитет фотографије у већини светлосних услова.

53 Бранибор Дебељковић наводи вести из листа *Маџазин за художество и моду* (бр. 28, 5. април 1839) о проналаску дагеротипије пет месеци пре званичне објаве процеса.

54 Фотографија коју је аутор поклатио кнезу Михаилу данас је изгубљена. М. Тодић, *Историја Српске фотографије (1839-1940)*, Београд, 1993, 18.

55 Александар Павловић наводи да је Новаковић боравио у Паризу 1839. године, у тренутку када је француска влада откупила патент у име целог света, те да је могао да ступи у контакт са Дагером преко Алфонса Жироа, који је, као што је већ поменуто, имао искључиво право

цена утицала на касну појаву фотографских студија.⁵⁶ Када је процес мокре колодијумске плоче преузео примат у односу на дагеротипију и када је почела израда формата „визиткарте“, а цена фотографије постала приступачна, стекли су се услови за отварање првих фотографских атељеа у Београду.⁵⁷

Фотографија је већ од средине 19. века препозната као значајно помоћно средство у наукама које су се бавиле заштитом уметничког наслеђа и проучавањем културне историје. На почетку смо поменули Гистава ле Греа и браћу Алинари, које су ангажовале државне институције Француске и Италије за документовање споменика културе ових земаља. Нажалост, Србија није показала превише интересовања за фотографско документовање споменика све до краја 19. века. Ретки су били фотографи који би се средином 19. века, са техником мокрих колодијумских плоча, упустили у подухват снимања на отвореном. Тежина фотографске опреме, комплексност поступка који је захтевао ношење мрачне коморе и наливање хемикалија, подразумевали су велику посвећеност и одлучност.⁵⁸ Уколико се томе дода и недостатак путне инфраструктуре,⁵⁹ разумљиво је зашто су фотографије ван студија недовољно често израђиване. Један од ретких спреман за излазак ван студија био је фотограф Мојсило Живоиновић. Он се 1863. године обратио Министарству просвете и црквених дела за помоћ у остваривању

за производњу камера и прибора. Највероватније је да се сусрет са Дагером догодио 17. септембра 1839. на јавној презентацији поступка, коју је наложила француска влада, а након жалби првих власника дагеротипа који нису успевали да постигну задовољавајуће резултате [А. С. Павловић, „Прво снимање Београда дагеротипом и Димитрије Новаковић – Из рукописне збирке Прилози за историју, теорију, естетику и социологију фотографије“, *Зборник Историјског музеја 1982* (Београд), 1982, 227–238]. Новаковић је у Београду заинтересованима показао целокупан поступак израде дагеротипије. М. Тодић, *нав. дело*, 19.

56 Б. Дебељковић, *нав. дело*, 88.

57 Из објављених докумената Историјског архива Београда сазнајемо да се Рохус Алијанчић, фотограф, 15. маја 1868. обратио Главној полицији у Београду с молбом за дозволу за отварање фотографске радње. Стеван Ђановић из Вршца с истом молбом обраћа се Управи вароши Београда, 26. априла 1873. М. Ристовић и др., *Живели у Београду (1868–1878), документи Управе града Београда*, књ. 4, ур. Б. Прпа, Београд, 2006, 217, 295.

58 Листа неопходних хемикалија за успешно бављење фотографском уметношћу Џона Таулера:
“Collodion, (negative and positive) acetic acid, nitric acid, citric acid, tartaric acid, protosulphate of iron, gallic acid, pyrogallic acid, formic acid, carbonate of soda, carbonate of lime, (chalk) chlorineted lime, nitrate of silver, citrate of soda, phosphate of soda, blue litmus-paper, red litmus-paper, sulphide of potassium, sulphocyanide of ammonium, ammonia, oxide of silver, iodide of potassium, iodide of ammonium, iodide of cadmium, iodine, tincture of iodine, bromide of potassium, bromide of ammonium, bromide of cadmium, bromine, nitrate of uranium, bichloride of mercury, gum-arabic, starch, gelatine, glue, shellac, chloride of gold, acetate of soda, alcohol, ether, distilled water, loaf-sugar, cyanide of potassium, hyposulphite of soda, pyroxyline, sulphuric acid, rotten-stone, tannin, sesquichloride of iron, oxalic acid, varnish, hydrochloric acid, acetate of lead, caustic potassa, salts of tartar, chloride of Sodium, chloride of ammonium, bichromate of potassa, asphaltum, copal, chloroform, cotton, nitroglucose, mastic, resin, thus, benzoin, benzine, wax... For out-door work will be required extra: a small hand-cart and tent, or dry collodion or tannin-plates, wax-paper, graduated tape, saw, hatchet, hammer and nails, negative-holder.” J. Towler, *loc. cit.*, Chapter II, *Preliminary observations*.
<http://albumen.conservation-us.org/library/monographs/sunbeam/chap02.html#heading5>

59 Србија тек након Берлинског конгреса 1878. године започиње са изградњом железничке мреже.

намере да сними српске старине и да потом снимке преда у виду албума.⁶⁰ Живоиновић се на снимању сусрео с бројним проблемима које је детаљно описао у писму Министарству просвете и црквених дела молећи за помоћ са жељом да се фотографисање старина настави. Из овог писма јасно се види како је изгледао рад на терену под веома тешким околностима, а у техници која је захтевала од фотографа велика одрицања и висок степен професионалности.⁶¹

Значај фотографије за документовање споменика препознао је Михаило Валтровић, професор на Великој школи и „чувар“ (управник) Народног музеја. У писму упућеном Српској краљевској академији 1891. године он тражи одобрење за набавку фотоапарата за Народни музеј. Притом наглашава неопходност постојања збирке фотографија музејских предмета у циљу лакше сарадње са колегама из иностраних музеја с којима је било могуће остварити размену предмета. Валтровић наводи да је неколико пута покушао да оствари сарадњу са фотографима, али да није био задовољан начином на који су они третирали предмете, јер нису успевали да прикажу њихове главне карактеристике. При набавци фотоапарата требало би, наглашава он, да се поведе рачуна да апарат може да се користи за снимања ван музеја, што би било од користи приликом ископавања и бележења непокретних старина.⁶² Средства за куповину „давно жељеног фотоапарата са прибором“ одобрена су тек 1897. године.⁶³ Може само да се претпостави како је изгледао први фотоапарат Народног музеја и какву технику је захтевао, јер о њему немамо сачуваних података. У предлогу закона о Народног музеју Валтровић је као обавезу музеја навео „ширење и буђење интересовања за уметност код наше публике“, а то је планирао да постигне организовањем изложби и предавања.⁶⁴ За потребе предавања тражио је одобрење за куповину пројекционог апарата и одговарајућих фотографских снимака.⁶⁵ Народни музеј је у неколико наврата добио на поклон од Г. Х. Емериха (G. H. Emmerich) и Ђоке Станојевића фотографије које су се користиле за потребе предавања.⁶⁶ Који тип фотографског апарата је купљен није забележено. Фотографије настале у овом периоду нису сачаване,⁶⁷ те не постоје подаци на основу којих би

60 Б. Дебељковић, *нав. дело*, 148–150. Аутор је објавио писмо у целини.

61 *Истии*, 150–151. Писмо је објављено у целини. Одговор Министарства просвете и црквених дела био је негативан по питању помоћи да се снимање заврши. Фотографски прилози које је Живоиновић послао у писму враћени су му.

62 АНМ, Општа архива, акт бр. 9 од 16. 3. 1891.

63 АНМ, Општа архива, акт бр. 20 од 9. 2. 1898.

64 АНМ, Општа архива, акт бр. 17 од 5. 2. 1900.

65 АНМ, Општа архива, акт бр. 69 од 1. 5. 1900.

66 АНМ, општа архива, акт. бр 80 од 24. 4. 1901. Ђока Станојевић је утупио Народног музеју 36 слика на стаклу са Париске изложбе (АНМ, Општа архива, акт. бр 119 од 10. 5. 1901). Г. Х. Емерих је уступио 11 фотографије чија је вредност процењена на 1.080 марака, на основу чега је Валтровић тражио да се господин одликује Орденом Светог Саве V степена (АНМ, Општа архива, акт. бр 151 од 12. 6. 1901).

67 Д. Прерадовић, „Истраживање и снимање средњовековних споменика под окриљем Народног музеја у Београду до 1941. године“, *Зограф* 40, 2016, 12.

се могла реконструисати техника снимања музејских предмета и средњовековних старина, тј. пронашао одговор на питање да ли је коришћен мокри колодијумски процес или није. Истовремено, недостаје и информација о произвођачу и типу пројекционог апарата коришћеног за предавања, осим податка да је за његово покретање била неопходна електрична енергија.⁶⁸

Михаило Валтровић је убрзо пензионисан, а на место „чувара“ (управника) Народног музеја именован је Милоје Васић, док је Владимир Петковић постављен за помоћника. Петковић и Васић су наставили са проучавањем старина и у први план поставили теренска истраживања како археолошких локалитета, тако и споменика средњовековне српске уметности. У извештају са путовања на којем је, уз архитекту Петра Поповића, пратио Габијела Мијеа у обиласку манастира, Петковић истиче значај фотографског снимања средњовековних споменика и формирање колекције фотографија.⁶⁹

У деценијама које су уследиле и све до избијања Другог светског рата Народни музеј је успео да формира вредну колекцију фотографских снимака средњовековних споменика на стакленим плочама.⁷⁰ Као и у случају првог музејског фотоапарата, није остало забележено име произвођача, као ни тип фотоапарата коришћених у сврху ових снимања на основу којих бисмо данас могли сагледати процес настанка поменуте колекције. Једини траг у потрази за фотоапаратом Народног музеја налази се у списку предмета пронађених након Првог светског рата код мајора Ивана Ковачића из Загреба. Списак је формиран приликом враћања предмета у Србију и у њему се наводи следећа фотографска опрема:

„један фотогр. апарат 12x16½ са шест дуплих алуминијских касета, без објектива, у кожној торби; једна туба за глицерин од пројекционог апарата; један фотогр. апарат 18x24 са 4 дрвене дупле касете, даском за продужење, алуминијским троуглом и три Zeis-ова објектива у кутији; један оквир за копирање дијапозитива; једна даска за навртање објектива / Objektivbreit/; један троугао за фотогр. ногаре за прегибање“.⁷¹

На основу забележених података није могуће закључити о којим фотоапаратима је реч.

У Архиви Народног музеја у Београду остале су сачуване признанице и рачуни различитих фирми које су се бавиле продајом апарата, али се ни у једном документу не наводи која је врста апарата у питању.⁷² На основу

68 Ректор Велике школе упутио је Михаила Валтровића на електричара Софронија Јовановића како би се повезале инсталације на пројекционом апарату (АНМ, Општа архива, акт бр. 3 од 12. 1. 1901).

69 АНМ, Општа архива, акт бр. 153 од 3. 6. 1906.

70 Д. Прерадовић, „Каталогизација колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду: историјат и проблематика“, *ЗНМ* 22/2 (Београд), 2016, 81–98.

71 АНМ, Општа архива, акт без бр., 1919.

72 Помиње се фирма *Minimax*, главни заступник друштва за производњу апарата, као и *Elektro-lux* из Загреба од које купљен *lux apparat 27360/120 F.T.T.* са девет делова и дрвени сандук по цени од 4.706,55 динара. (АНМ, Општа архива, акт бр. 68 од 4. 2. 1924; АНМ, Општа архива, акт. бр 547 од 8. 9. 1924).

писама упућених фирми *Record*⁷³ из Загреба, која се бавила продајом фотографског материјала, као и на основу стаклених плоча које се налазе сачуване у збирци Народног музеја, може се закључити да је у другој деценији 20. века примењиван поступак суве желатинске плоче. Овај поступак, као што је већ помињано, није изискивао моментално развијање латентне слике, али су фотографи, нарочито они који су се бавили фотографијом ван атељеа, примењивали поступак развијања на локалитетима користећи покретну мрачну комору. Народни музеј је у годинама након Првог светског рата организовао неколико научних експедиција које су имале за циљ систематско изучавање и документовање националне баштине. За ову врсту истраживања била је неопходна дозвола и подршка како Министарства просвете и црквених дела, тако и Министарства саобраћаја, које је у одређеним приликама обезбеђивало бесплатан превоз за чланове експедиције и опреме коју су носили са собом.⁷⁴ Како је оваква врста посла подразумевала темљну припрему и није могла бити предузета у било које време, фотографи Народног музеја прибегавали су развијању фотографија на терену како би били сигурни да су фотографије задовољавајућег квалитета. То потврђује извештај са научноистраживачког путовања по Светој гори, у којем Жарко Татић помињући музејског фотографа наводи:

„увек са собом носи апарате и плоче и мрачну комору са свима фотографским потребама, те му је сиромашу, заиста пртљаг позамашан“.⁷⁵

Посао фотографа у 19. веку и првим деценијама 20. века није био нимало лак. Изискивао је велику посвећеност и фокусираност како због конструкције самих фотоапарата, тако и због техника које су примењиване, а које су захтевале употребу веома опасних хемикалија. Данас, када је дигитализација културне баштине постала један од главних задатака установа културе, неопходно је осврнути се на технологију настанка објеката који се дигитализују. Кључну улогу у томе имају савремени уметници који се баве овим технолошки комплексним процесима. Дигитализација јесте донела једноставност приликом документовања, али се поставља питање како третирати документа која су *born digital*.⁷⁶ Као пример могу послужити дигитални

73 Поручено је „десет туцета Farkenempfindliche Glasplatten“, димензија 18 x 24 и 13 x 18 cm. (АНМ, Општа архива, акт бр. 338 од 11. 6. 1924). Атеље Алфреда Медине из Београда такође је снабдевао Народни музеј фотографским материјалом (АНМ, акт бр. 70 од 11. 2. 1925).

74 АНМ, Општа архива, акт бр. 255 од 23. 4. 1925; АНМ, Општа архива, акт бр. 284 од 5. 5. 1925.

75 Ж. Татић, *Трајом велике прошлости, Светијорска писма и монографске сликује старе српске архивектуру*, Београд, 1929, 22.

76 *Born Digital* документ нема свој аналогни извор него настаје у дигиталном формату. У енглеском језику јасно је дефинисана разлика између дигитализованог објекта (*digitized object*), који се ослања на аналогни објекат, са једне стране, и дигиталног објекта (*digital object*) који нема аналогни извор, са друге.

филмови на којима су забележене израде негатива мокрим колодијумским процесом и процес израде амбротипија савремених уметника. Технологију стару сто седамдесет година уметник је у потрази за новим изразом савладао, а затим забележио процес новом технологијом.⁷⁷ У том случају амбротипија би могла послужити као пример на основу којег би се могле боље објаснити везе између дигиталног и снимка насталог у претходна два века. Разлог лежи у значењу термина, употребљеног за дескрипцију слике, који је у супротности са осетљивошћу медијума. Амбротипија је иницијално поимана као непролазна, смишљена је да дуго траје. Томе у прилог говоре ретки сачувани примерци. Са једне стране амбротипије се налази постојани позитив, који одолева времену, а са друге је стакло, осетљиво и ломљиво. Дигитализацијом постижемо одређени степен заштите, фотографска слика настала деловањем сунчеве светлости на хемијску супстанцу добиће свог двојника насталог записима у бинарном коду, а сачуваног на неком меморијском носачу у одређеном формату (*file format*).⁷⁸ Потпуна заштита дигиталног документа, уз непрекидни развој технологије, није могућа тако да је исправније говорити о процесу заштите. Опстанак и доступност дигитализованог материјала зависиће од начина управљања меморијским носачима и документима (фајловима), што се, када говоримо о заштити наслеђа, убрјаја у домен аудио-визуелног архива.⁷⁹ Аудио-визуелне технологије развијају се више од једног века, континуирано преобликовање умањује способност репродукције старијих формата тако да садржај често мигрира у новије формате и носаче како се не би угрозила његова заштита и доступност. Пројекат BBC-ја под називом *Doomsday project* из 1986. године представља пример некавалитетног упарављања садржајем. Покренут са идејом да се у години обележавања настанка *The Doomsday book*⁸⁰ направи паралела са девет векова старим документом у сарадњи са локалним заједницама, пројекат је требало да сачува за будућност суштину живота тадашње Велике Британије. Учесници у пројекту бележили су оно за шта су сматрали да ће бити од

77 Роберт Гојевић је уметник који користи процес мокре плоче. Приликом мешања хемикалија које употребљава за израду фотографија, уметник користи маску, одело и рукавице, што показује колико су се фотографи 19. века излагали опасности удишући испарења. Уметник амбротиписта данас је заштићен од штетних утицаја хемикалија, али је квалитет настале фотографске слике сличан оном насталом пре 170 година.
<http://www.robertgojevic.com/gallery/video/>.

Изложба *Pommer 1856: Gojević 2016. Fotografične slike naših narodnih spisateljah* приређена у Музеју града Загребa у децембру 2017. године, представља омаж Фрањи Померу, првом хрватском фотографу кроз Гојевићеву реинтерпретацију фотографског поступка мокре колодијумске плоче. Захваљујем Иви Просоли, кустосу Музеја града Загребa на уступљеном каталогу.

78 Тренутно су у употреби следећи меморијски носачи: хард диск (*Hard drive*), Облак (*Cloud*), DVD, USB *memory stick*, док су препоручени формати за фотографски материјал: RAW, TIFF, JPEG.

79 У Србији је Аудио-визуелни архив и центар за дигитализацију САНУ основан 2017. године.
<https://www.sanu.ac.rs/jedinice/audiovizuelni-arhiv-sanu/>

80 *The Doomsday book* је детаљан попис становништва Енглеске, њихове имовине и професија, настао 1086. године у време владавине Вилијема Освајача ради пореске евиденције.

значаја након хиљаду година. BBC је сакупио 147.819 страна текста, 23.225 аматерских фотографија, на стотине мапа и видео снимака, на којима је забележен свакодневни живот. Целокупна грађа сачувана је у дигиталној форми на специјалном ласер-диску (*Laser-Disk*), претечи данашњег компакт-диска. Сачуване фајлове могао је да „чита“ само мастер рачунар BBC-ја, а превисока цена технологије је условила њено неприхватање. С временом тај формат је постао непрепознатљив и нечитљив новим технологијама.⁸¹

Заштита дигиталног наслеђа обухвата скуп правила, стратегије и механизме којима се осигурава приступ дигитализованом и *born digital* садржају без обзира на могући квар на носачу и промену технологије. Посебан изазов представљају *born digital* садржаји код којих не постоји аналогни извор информација који би се могао изнова дигитализовати, те су изложени могућности трајног губитка. Технолошки супериорнији, дигитални садржаји су, по карактеристикама, осетљиви и изложенији нестајању него сто седамдесет година стара амбротипија.

На који начин ће се управљати дигиталним наслеђем зависи, пре свега, од стручног капацитета установе која обавља делатност и карактеристика технологије коришћене у процесу дигитализације. Примена најсавременије технологије могућа је уколико постоји финансијски потенцијал како би се обезбедила перманентна примена, што би, у теорији, довело до и до континуираног процеса заштите.

Разумевање технологије требало би да нам помогне у изналажењу начина како да сачувамо за будућност технологије које нестају како бисмо будућим истраживачима наслеђа омогућили правилно разумевање нашег рада и начина документовања.

81 Информације о пројекту и његови резултати доступни су на:
<http://www.bbc.co.uk/blogs/domesday>
<http://www.bbc.co.uk/history/domesday>

ЛИТЕРАТУРА:

- Дебељковић, Бранибор. *Стара српска фотографија*, Народна библиотека Србије, Београд, 2005.
- Gržina, Hrvoje i Prosoli Iva. *Pommer 1856: Gojević 2016 Fotografične slike naših narodnih spisateljah*, katalog izložbe, Muzej grada Zagreba, Zagreb, 2017.
- Towler, John. *The Silver Sunbeam*, Joseph H. Ladd, New York: 1864. Electronic edition prepared from facsimile edition of Morgan and Morgan, Inc., Hastings-on-Hudson, New York. Second printing, Feb. 1974. [приступљено 15. 2. 2018]
- Павловић, Александар Саша. „Прво снимање Београда дагеротипом и Димитрије Новаковић – Из рукописне збирке *Прилози за историју, теорију, естетичку и социолошку фотографију*“, *Зборник Историјског музеја 1982* (Београд), 1982, 225–235.
- Osterman, Mark. “The Technical Evolution of Photography in the 19th Century”, in: *The Focal Encyclopedia of Photography*, (ed.) Michael R. Peres, Taylor & Francis, London and New York, 2007.
- Petschler, Helmut. “Collodio-Albumen, or Taupenot Process”, *The British Journal of Photography*, December 16, 1884, 511. <http://albumen.conservation-us.org/library/c19/petschler.html>. [приступљено 28. 3. 2018]
- Прерадовић, Дубравка. „Истраживање и снимање средњовековних споменика под окриљем Народног музеја у Београду до 1941. године“, *Зограф* 40, Београд, 2016.
- Прерадовић, Дубравка. „Каталогизација колекције снимака средњовековних споменика Народног музеја у Београду: историјат и проблематика“, *Зборник Народног музеја* 22/2, Београд, 2016.
- Ристовић, Милан и др. *Живети у Београду (1868-1878), документи Управе града Београда* (књига 4), ур. Б. Прпа, Историјски архив Београда, Београд, 2006.
- Smith, Peter et Lefley, Caroline. *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, Routledge Taylor & Francis Group, New York and London, 2016.
- Татић, Жарко. *Трагом велике прошлости, Свештојерска писма и монографске студије старе српске архивејуре*, Београд, 1929.
- Тодић, Миланка. *Историја Српске фотографије (1839-1940)*, Просвета, Музеј примењене уметности, Београд, 1993, 18.
- Gernsheim collection at the Harry Ransom Center in Austin, Texas. <http://norman.hrc.utexas.edu/photopublic/fullDisplay.cfm?CollID=495>. [приступљено: 4. 7. 2018]
- Historic Camera, History librarium, Joseph (Josef) Petzval. http://www.historiccamera.com/cgi-bin/librarium2/pm.cgi?action=app_display&app=datasheet&app_id=1795. [приступљено: 28. 3. 2018]
- Brown, William, *A Handbook on Japanning*, Scott, Greenwood and Son, London, 1913. http://trestore.wkfinetools.com/worksRecipes/1913-Japanning/0_img-pdf/1913-aHandbookOnJapanning-WilliamBrown-ne.pdf. [приступљено: 22. 3. 2018]

- Salt prints at Harvard, Developed-Out Salted Paper Prints.
<https://projects.iq.harvard.edu/saltprintsatharvard/developed-out-salted-paper-prints>. [приступљено: 28. 3. 2018]
- Fratelli Alinari Istituto di edizioni atistiche.
<https://www.alinari.it/en/120/timeline>. [приступљено: 28. 3. 2018]
<http://www.robertgojevic.com>. [приступљено: 24. 12. 2017]
- The Doomsday project.
<http://www.bbc.co.uk/history/domesday>. [приступљено: 10. 4. 2018]

ИЗВОРИ:

- АНМ, *Писмо ујућено Српској краљевској академији*, Општа архива, акт бр. 9 од 16. 3. 1891.
- АНМ, *Извештај о раду Народної музеја за 1897. Годину*, Општа архива, акт бр. 20 од 9. 2. 1898.
- АНМ, *Писмо Министарсџву ѓросветџе и црквених дела*, Општа архива, акт бр. 17 од 5. 2. 1900.
- АНМ, *Писмо Министарсџву ѓросветџе и црквених дела*, Општа архива, акт бр. 69 од 1. 5. 1900.
- АНМ, *Писмо рекџора Велике школе*, Општа архива, акт бр. 3 од 12. 1. 1901.
- АНМ, *Писмо ујућено Г. Х . Емерићу*, Општа архива, акт. бр 80 од 24. 4. 1901.
- АНМ, *Писмо од Одбора Париске изложбе*, Општа архива, акт. бр 119 од 10. 5. 1901.
- АНМ, *Молба Министарсџву ѓросветџе и црквених ѓослова да се Г. Х . Емерићу додели орден Св. Саве 5. стџейена*, Општа архива, акт. бр 151 од 12. 6. 1901.
- АНМ, *Извештај са ѓуђовања В. Р. Пејковића*, Општа архива, акт бр. 153 од 3. 6. 1906.
- АНМ, *Сџисак сџвари ѓрема Војној комисији ѓронађен код мајора Ивана Ковачића*, Општа архива, акт без бр., 1919.
- АНМ, *Признаница*, Општа архива, акт бр. 68 од 4. 2. 1924.
- АНМ, *Поруџбина фойомаџеријала*, Општа архива, акт. бр. 338 од 11. 6. 1924.
- АНМ, *Признаница*, Општа архива, акт. бр 547 од 8. 9. 1924.
- АНМ, *Молба ујућена министџру саобраћаја за бесџлаџан ѓревоз*, Општа архива, акт бр. 255 од 23. 4. 1925.
- АНМ, *Молба ујућена министџру саобраћаја за бесџлаџан ѓревоз*, Општа архива, акт бр. 284 од 5. 5. 1925.

Jelena Z. PREMOVIĆ

**PHOTOGRAPHIC TECHNIQUE IN DOCUMENTING
19TH AND 20TH CENTURY HERITAGE**

SUMMARY

The application of modern technology in the context of preserving cultural heritage envisages primarily digital technologies as the way for transferring and preserving information for future generations. This paper considers the significance of technological development in the process of looking after cultural heritage and of the revival of forgotten photo-documenting technologies in the context of reading and understanding the past. Analysing the photographs preserved on glass plates in the National Museum in Belgrade, for the creation of which Mihailo Valtrović and Vladimir Petković deserve the most credit, and the photographs of the few contemporary professional photographers who adopted the ambrotype technology, will indicate the importance of bringing to life the light recordings on glass, for understanding the past and documenting the present. Although the focus of work is on the technology of the creation of photography as an information and communication medium, the principle can be applied to other kinds of documentary recordings.

Key words: National Museum in Belgrade, Mihailo Valtrović, Vladimir R. Petković, documentation, ambrotype, heritage, technology

Зоран РАКИЋ

Универзитет у Београду – Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности

**МИЉАНА МАТИЋ, СРПСКИ ИКОНОПИС У ДОБА ОБНОВЉЕНЕ
ПЕЋКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ 1557–1690, БЕОГРАД 2017.**

(603 стране, 424 слике, издавач: Музеј Српске православне цркве)



Књига Миљане Матић *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690* проистекао је из текста ауторкине докторске тезе, који је за потребе ове широко засноване синтетичке студије допуњен, а местимично и знатно прерађен. Опсежан текст, који с обиљем изузетно квалитетних илустрација премашује опсег од шест стотина страна, организован је по јасно утврђеној и спроведеној замисли. Окосницу рада чини расправни део, док други одсек садржи грађу изложу у виду каталога у којем је описано

безмало пет стотина српских икона насталих на пространом подручју Пећке патријаршије у раздобљу дугом отприлике столеће и по. Текст *Каталога* такође прате фотографије, од којих извештан број има изузетну документарну вредност будући да се односи на иконе које су последњих деценија уништене, изгубљене или пак припадају примерцима који се овом приликом публикују први пут.



Расправни део књиге подељен је на неколико поглавља и низ потпоглавља. У првој глави *Историографија* (стр. 13–20) детаљно је изложен историјат досадашњих изучавања српског иконописа из периода обновљене Патријаршије, почевши од првих научних прегнућа, публикованих пре готово читавог столећа, преко пионирске књиге С. Радојчића о мајсторима старог српског сликарства, прилога истраживача чија делатност обухвата другу половину прошлог столећа (М. и Р. Љубинковић, В. Ј. Ђурић, М. Татић-Ђурић, З. Кајмаковић и други), капиталних студија С. Петковића, до радова истраживача средње и млађе генерације. Јасно уочавајући допринос сваког аутора понаособ, као и главне проблемске и методолошке домете њихових прилога, Миљана Матић је дала заокружен историографски преглед који јој је потом послужио као поуздана основа за сопствена истраживања.

Следеће поглавље *Обнова Пећке патријаршије и уметничке прилике 1557–1614* (стр. 21–50) посвећено је историјским и уметничким приликама у обновљеној Патријаршији. Периоди релативног мира, који су наступили у деценијама након обнове Патријаршије, 1557. године, и касније, у другој и трећој четвртини 17. столећа, обележени снажним личностима појединих црквених главара, међу којима се посебно истичу патријарси Макарије Соколовић и Пајсије Јањевац, чинили су подстицајан оквир за процват свих видова уметничког стваралаштва. Њихов сажет преглед, увек доведен у непосредну везу с историјским и друштвеним кретањима, пружио је уверљиву слику социјалног и културног миљеа у којем се одвијала делатност оноврених српских иконописаца. Уз то, пажња је усмерена и ка идејним основама на којима је почивала велика уметничка обнова, с нарочитим нагласком на историзму, који је довео до истицања култова националних светитеља, и угледању на уметничко предање из епохе државне независности, што је имало знатан одраз не само на иконографске већ и на стилске особености тадашње уметности.

Трећа, најобимнија целина у књизи – *Опис, теме и иконографија на иконама и икономасима* (стр. 51–224) – бави се иконографским и тематским карактеристикама српског иконописа друге половине 16. и 17. века. У њој су, подељени у засебне одсеке, обрађени тематика и иконографска решења икона посвећених Христу и Богородици, представама бестелесних сила, темама везаним за старозаветне личности и збивања и, напослетку, приказима новозаветних светих и њихових житијних циклуса. Добро упозната са свом релевантном литературом и публикованом грађом, ауторка је тај обиман, разноврстан, а често и веома сложен тематски и иконографски материјал успешно довела у везу не само са старијом српском уметношћу, насталом у временима државне самосталности, већ и са стваралаштвом других православних народа. У појединим случајевима, попут неких ређе приказиваних житијних циклуса (Светих Козме и Дамјана, на пећкој икони сликара Радула, Светог Луке, на остварењу истог аутора у манастиру Морачи, или грачаничке иконе Свете Февроније), јасно је истакла и лични удео самих мајстора у стварању извесних сасвим особених иконографских реше-

ња. Засебну целину образује одсек посвећен иконографији Срба светитеља, у којем су размотрени њихови појединачни прикази, представе у оквиру појединих композиција, попут Деизиса са српским светитељима, као и њихови житијни циклуси. Притом је посебна пажња усмерена на призоре из житија Светог Саве Српског, приказане на морачкој икони сликара Јована, и Светог Стефана Дечанског, које је извео зограф Лонгин на икони из манастира Дечани. Завршница овог поглавља, попут неке врсте његовог логичног и врло значајног закључка, доноси, у нашој историографији по први пут изложено у таквом обиму и виду, разматрање о тематици и иконографији оновремених иконостасних преграда. Анализирани су у целости или фрагментарно очуване олтарске преграде, а расветљена су и поједина најважнија питања везана за њихов програм, теме, као и иконографски репертоар појединих делова иконостаса – царских двери, надверија, архитрава и сликаних иконостасних крстова.

Наредна глава – *Развојне линије српској иконопису у доба обновљене Пећке патријаршије* (стр. 225–360) – односи се на стилске одлике иконописа ствараног између 1557. и 1690. године. Суочена с обиљем материјала, који обухвата неколико стотина икона, а чији су поједини примерци до сада били непознати, непрецизно датовани или непоуздано атрибуирани, Миљана Матић је благодарећи теренским истраживањима, која су јој пружила непосредан увид у већи део истраживане грађе, али и дару за брижљиву стилску анализу, издвојила не само главне линије развитка српског иконописа и њихове водеће протагонисте, већ и разгранате, каткада тешко уочљиве споредне токове. Разматрајући ауторски удео именованих уметника, посебно је издвојила личности најзначајнијих мајстора – Лонгина, Георгија Митрофановића, Андреје Раичевића, Јована, Радула и Димитрија – да би потом анализирала стваралаштво оних знатно бројнијих сликара, пратилаца епохе, од којих су тек поједини познати по имену, и мноштва безимених зографа, чија су остварења и најбројнија у корпусу српског иконописа настали у 16. и 17. веку.

Поред утврђивања стваралачког удела појединих зографа и груписања њихових остварења у јасно одређене стилске низове, ауторка је у овом одсеку пажњу усмерила и на оне, наизглед, мање важне појединости које, међутим, слику развитка тадашњег српског иконописа чине целовитом, па и животном – на сликарско образовање самих мајстора, начин на који су радили, на технолошке особености њихових икона, на друштвени положај зографа и прилике под којима су деловали. На тај начин Миљана Матић је сачинила до сада најпотпунији синтетички приказ српског иконописа из доба турске владавине.

У *Завршним разматрањима и Закључку* (стр. 361–384) Миљана Матић износи низ подстицајних запажања о поручиоцима икона, социјалним и економским основама на којима је почивала иконописачка делатност, као и улози и месту икона у националним, али и ширим токовима послевизантијског сликарства. Размишљања ауторке могла би се сасвим сажето свести

на став да развитак оновременог српског иконописа представља самосвојан локални ток у оквирима поствизантијске уметности, обележен наглашеним традиционализмом и неразлучиво повезан с тежњама српске црквене организације да што убедљивије потцрта своју старину и легитимитет и да очува верску и националну свест народа којем припада.

Након тих разматрања ауторка је монографију завршила изузетно опсежним *Каталогом* (стр. 385–544), који садржи опис сваке иконе с наведеним сачуваним записима и потписом сликара и поменом основне литературе. Књига је снабдевена резимеима на енглеском и руском језику, списком литературе и неколиким регистрима (именским, иконографским и регистрима мајстора и дела по збиркама).

Укратко, Миљана Матић је изузетну грађу, коју су оставили нараштаји српских сликара уполсних на пространом подручју обновљене Пећке патријаршије, обрадила на узоран и ретко савестан начин. Постигла је то добрим познавањем тематике и иконографских решења икона, способношћу за истанчану анализу њихових уметничких својстава, чиме их је убедљиво груписала у разуђене стилске токове и повезивањем твораца тих дела с оновременим историјским, идејним и друштвеним кретањима. Тим врлинама требало би прикључити логичну структуру рада, јасан начин излагања и, надасве, мноштво изванредних фотографија у боји којима је илустрована не само свака икона поменута у тексту већ и карактеристичне појединости које су зналачки издвојене са најдрагоценијих остварења.

Беспрекорног квалитета и дизајна, бројне илустрације ову књигу чине не само садржајно богатијом већ је сврставају и у оне сасвим ретке публикације које у погледу графичке опреме намећу нове, више критеријуме у нашем издаваштву. Највећа заслуга за такво, сасвим изузетно својство ове књиге јамачно припада Мирославу Лазићу, графичком уреднику и дизајнеру овог издања.

Благодарећи свим поменутих одликама, књига Миљане Матић је у нашој историјскоуметничкој литератури означила појаву не само најцеловитијег прегледа српског иконописа из раздобља обновљене Пећке патријаршије него и веома корисног приручника, који ће сасвим извесно постати незаобилазан путоказ у свим будућим изучавањима српске уметности послеви-зантијске епохе.

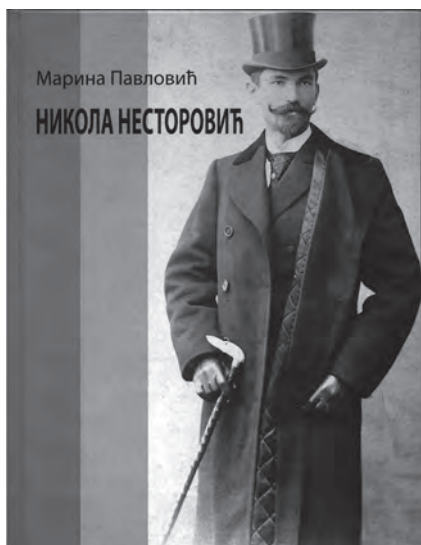
Зоран Ракић

Саша Ј. МИХАЈЛОВ

Завод за заштитиу сјоменика културе града Београда

МАРИНА ПАВЛОВИЋ, ЖИВОТ И ДЕЛО НИКОЛЕ НЕСТОРОВИЋА (1868-1957).

ПРОТАГОНИСТА САВРЕМЕНОГ ПОИМАЊА АРХИТЕКТУРЕ –
РЕЧ О АУТОРУ НАРОДНОГ МУЗЕЈА



Никола Несторовић (Пожаревац, 1868 – Београд, 1957), један од најзначајнијих стваралаца националне архитектуре новијег доба, и поред препознате улоге и значаја у досадашњој историографији, своју монографију добио је после тачно шест деценија пошто нас је напустио. Објављена је 2017. године у издању кредитилне издавачке куће *Орион арт*, чију обимну издавачку делатност представљају дела из области науке, уметности и културе, заснована на теоријској и критичкој научној мисли. Након свеобухватних историографских истраживања, научној и стручној јавности, као и најширем читалачком кругу историје архитектуре, уметности и културне историје прошлог

века целовито је представљен богат стваралачки опус архитекте Несторовића и његово друштвено деловање у периоду дугом скоро пола века. Значај рукописа о архитекти Несторовићу препознали су Министарство културе и информисања Републике Србије и Инжењерска комора Србије, који су подржали њено објављивање.



Произашла из докторске тезе „Живот и дело архитектке Николе Несторовића – 1868–1957“, одбрањене 2014. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду уз менторство проф. др Александра Кадијевића, монографија *Никола Несторовић* први пут пред читаоце доноси обиман стваралачки опус једног од најплоднијих аутора нашег градитељства. Ауторка, др Марина Павловић, представља и тумачи личност и дело архитектке контекстуализујући његову приватну и јавну позицију у друштву Београда и Србије с краја 19. и прве половине 20. века. Стављајући скоро у једнаку интерпретацијску раван професионално и приватно, читаоцима истовремено приближава Николу Несторовића и друштвенокултурни и уметнички контекст у којем је деловао. Узимајући у обзир да је и научној и широј јавности у знатној мери био познат архитектонски опус овог ствараоца, посебно онај део који се односи на низ јавних, монументалних и репрезентативних објеката подигнутих у Београду, пред ауторком је био комплексан научноистраживачки задатак, а потом и изазов да академски верификовану докторску тезу преточи у монографско штиво доступно широком кругу читалаца. С тим у вези, евидентно је да је у тумачењу обимног скупа истражених примарних и секундарних извора и чињеница, потом њиховој интерпретацији и контекстуализацији, као и у атрибуцији и анализи архитектонских објеката, веома вешто користила инструменте својих звања – дипломираног инжењера архитектуре, пројектанта, потом конзерватора непокретног културног наслеђа и доктора историје уметности.

Структуру монографије *Никола Несторовић* чине поглавља: Предговор, Биографија, Стваралаштво, Друштвени и пословни круг, Писано дело и Закључак које прати Каталог дела и Литература. Обиман садржај изнет на више од 350 страна употпуњен је визуелним материјалом у оквиру кога су приказане породичне фотографије, историјска и савремена фото-документација реализованих објеката укључујући и изгледе појединих ентеријера, архитектонско-грађевинска пројектна документација и обиман документарни материјал (уверења, дипломе, потврде, регистри итд). На овакав начин, у синергији писане речи и илустрације реченог, читалац добија целовиту слику лика и дела Николе Несторовића и његовог доба.

У првом поглављу, на самом почетку рукописа, ауторка упознаје читаоца са темом и најављује да ће кроз њен садржај опус Николе Несторовића бити тумачен као дело протагонисте савременог поимања архитектуре, а потом да ће бити формирана слика о Несторовићевим личним дометима, али и ограничењима које је пред њега постављало окружење. Иако је архитектонски опус представљен хронолошки, акценат је стављен на међуодносе Несторовићевог стваралаштва и друштвеног, културног и уметничког контекста у којем је оно настајало, затим на дефинисање особености ауторског израза, утицај друштвенополитичког контекста на стилска опредељења појединих објеката, као и расветљавање појединачних фаза и појава у његовом архитектонском и научном раду. Већи део првог поглавља посвећен је приказу обимне изворне грађе, која је поред сачуваних изведених објеката

представљала највећи ресурс у тумачењу Несторовићевог дела, а чини је архивска грађа, заоставштина аутора и његови списи, грађа завода за заштиту споменика културе, потом периодика, литература и визуелни документарни материјал сачуван у научним, установама културе и неколицини приватних колекција.

У поглављу Биографија осликава се живот архитекте, анализира окружење у којем је растао, где се школовао и стасао у искусног пројектанта и уваженог припадника друштвене заједнице, а потом се разматрају утицаји ових окружења на карактеристике личности и развој креативности. Пожаревац, Београд и Берлин су добили засебна места у овом поглављу, као и значајни тренуци у архитектном животу попут ступања на градитељску сцену Београда, добијање места професора на првом државном универзитету, улога и професионални утицај у новим друштвенополитичким околностима које су довеле до стварања нове државе, као и његова активност у позним годинама. У хронолошком низу изнети су сви важни тренуци Несторовићевог живота и професионалног деловања на основу којих се, несумњиво, закључује да Никола Несторовић, архитекта, професор, аутор научних и стручно-публицистичких радова, успешан послован човек и припадник предузетничке и интелектуалне елите, није обележио само пут српске архитектуре од краја 19. до средине 20. века, већ и културни, уметнички, научни, друштвени и привредни живот Србије тог доба.

Највеће и централно поглавље монографије јесте оно које представља, анализира и тумачи Несторовићев архитектонски опус. Концепцијски подељено у три дела која реферирају на три различита периода стваралаштва: рани (1896–1904), зрели (1905–1914) и позни период (1918–1927), обухватило је свих шездесет осам до данас познатих и атрибуираних пројеката у већини јавне, пословне и стамбене намене. Пројектантска делатност дуга три деценије и велика продуктивност омогућили су не само целовито сагледавање Несторовићевог опуса него и српске архитектуре тог периода и друштвених и политичких прилика у којима се она конструктивно-грађевински, функционално, стилски и естетски мењала у чему су значајну улогу имала и поједина Несторовићева остварења. У том периоду преламали су се сви значајни токови у развоју српске архитектуре од установљења зрелог академизма, преко сецесије и националног стила до појаве модернизма. Како ауторка истиче, образован у духу академизма, а савремен у схватањима, под утицајем средине у којој је стварао, током целог стваралачког рада кретао се између академских постулата и савремених сецесијских тежњи. Управо из тог разлога Несторовић и његово дело су у домаћој историографији доминантно тумачени и сагледавани у контексту промоције нових стилских струјања сецесије. Сходно томе, уметничким појавама у Србији и Београду – академизму и сецесији – посвећена је посебна пажња, указано је на историјске околности које су утицале на њихову појаву и овладавање домаћом архитектонском сценом, представљена је њихова стилистика и

морфологија. Једно поглавље је посвећено и токовима и обележјима архитектуре у Србији између два светска рата.

Говорећи о кључним моментима у стваралаштву Николе Несторовића ауторка посебно истиче дугогодишњу сарадњу са архитектором Андром Стевановићем, с којим је остварио не само најзначајнија дела свог архитектонског опуса већ и дела националне архитектуре која су данас део корпуса националне културне баштине – Управа фондова, Београдска задруга, Кућа трговца Стаменковића, затим сарадњу са архитектором Драгутином Ђорђевићем, с којим је извео капитално дело међуратног академизма – Универзитетску библиотеку, потом сарадњу с архитектором Бранком Таназевићем на пројектовању Техничког факултета и не мање значајну сарадњу са својим сином, архитектором Богданом Несторовићем након 1925. године.

Теми архитектонских конкурса и полемикама које су њихови резултати изазвали посвећени су посебни редови. Паралелно с архитектонском анализом конкурсних радова, разматрани су расписи архитектонских утакмица, начин оцењивања радова, одједи, утицаји и последице које су оставиле одлуке жирија. Детаљно су разматрани Несторовићеви конкурсни радови, од пројекта за Окружно начелство у Врању, преко Дома Народне скупштине, зграде Управе фондова, цркве на Опленцу у Тополи из 1904. године, зграде Управе државних монопола, до послератног за Министарство пољопривреде и вода. Пажљиво анализирајући Несторовићеве радове настале у оквиру Министарства грађевина Краљевине Србије, и то од првог за царинарницу у Забрежју, преко среског начелства у Рековцу, до Дечје болнице на Врачару у Београду, ауторка читаоца полако уводи у пројектански свет овог особеног неимара. Описујући архитектонске елементе, морфологију и естетику коју ће развијати у наредним пројектима за зграде окружних начелстава у Крагујевцу, Крушевцу и Врању, окружне болнице у Зајечару, Чачку и Нишу и првог пројекта за приватног поручиоца, браћу Поповић из Београда, ауторка указује на свет Несторовићеве креативности и поставља критеријуме на којима ће у хронолошком току сагледавати целокупан опус – архитектонску анализу дела, анализу детаља и целине, међуоднос дела и окружења, међуоднос дела и друштва, улогу наручиоца, међуодносе објеката. Темама стамбене изградње у Београду с краја 19. и почетка 20. века, с посебним освртом на кућу архитекте Николе Несторовића, стамбеним и пословним објектима изведеним у стилу сецесије у Београду (Краља Петра 41, Делиградска 1, кућа Милана Павловића, Врачарска и Београдска задруга, Гранд пасаж, Банка Николе Бошковића, хотел *Бристол*, Учитељски дом, Санаторијум Врачар), стамбеним и стамбено-пословним објектима насталим између два светска рата у Београду (зграда у Краља Петра 26, магацин банке Николе Бошковића и стамбени објекат за чиновнике банке, зграда француско-српске банке, зграде у Цара Лазара 9, Кнеза Милоша 19, Теразије 12, Топличин венац 6, Маршала Бирјузова 53 и 53а), стамбена изградња настала као пројекат грађевинско-потрошачке задруге, чији је Несторовић био оснивач, и објектима јавне намене (Универзитетска библиотека, Министарство пољопривреде и

вода, Технички факултет) ауторка се бавила аналитички, детаљно тумачећи сваки аспект који је доводио до настанка пројеката и њихове реализације, обухватајући улогу и значај наручиоца и важност инвестиције. Посебну вредност сваке појединачне анализе дела представља тумачење и вредновање еволутивног процеса Несторовићеве креативности, иновативности и естетичности.

Посебно поглавље књиге насловљено Друштвени и пословни круг сагледава Николу Несторовића као припадника друштвене, пословне и интелектуалне елите, истичући његове сарадничке везе и контакте. Припадност грађанском слоју омогућила му је укрштање животних путева с изузетним личностима јавног живота Србије, привреде, културе. Уочавајући ове односе, ауторка је употпунила не само слику о архитекти и његовом делу већ и слику о свакодневном животу у Београду тог доба.

Писано дело Николе Несторовића, објављено и необјављено, сигурно је по први пут на једном месту детаљно изложено и анализирано. Испитујући однос практичног са стручно публицистичким и научним радом, тумачена је доследност у пројектовању и истовремено је из новог угла сагледана Несторовићева позиција у стваралаштву Србије почетком прошлог века. Прикази и анализа садржине радова од оног првог објављеног још 1896. године, док је био на студијама у Берлину, до уџбеника везаних за техничке, практичне проблеме пројектовања и зидања зграда, предавања на предметима Наука о стиловима и Приватне зграде које пружају увид у Несторовићев педагошки рад, до књиге *Пољопривредне зграде и Грађевине и архитектури у Београду прошле стоголећа*, којом је поставио темељ за историографију нове архитектуре Београда и Србије, архитекта Несторовић је дао свој немерљив допринос архитектонској струци и техничким наукама. У последњем поглављу ауторка синтетизује резултате истраживања и износи закључке којима настоји да докаже постављене хипотезе најпре у вези са целокупним стваралаштвом уједно га вреднујући у оквиру корпуса националне историје архитектуре, а потом научним и стручно-публицистичким радом и друштвеном улогом архитекте.

Ослањајући се превасходно на изворни писани и илустративни архивски материјал од којег се већина први пут налази пред читаоцима, Марина Павловић је изградила конзистентан, фактографски садржајан, интерпретативно слојевит и научно утемељен историографски наратив. Уколико се узме у обзир да опус Николе Несторовића са укупно шеснаест утврђених културних добара представља важан и неодвојив сегмент националне градитељске баштине, утолико објављена монографија добија још више на значају.

Представљени рукопис прати обиман и садржајан научни апарат, којим се, поред указивања на изворе истраживања, додатно појашњавају поједине појаве, личности, појмови. Као изузетно користан прилог експликацији теме на крају књиге, дат је прегледан каталог дела с основним информацијама о свих шездесет и осам пројеката попут својеврсне њихове личне карте (датум пројектовања, изградње, локација, наручилац, да ли је пројекат

реализован или није, да ли је објекат очуван до данас, извор атрибуције). Књига се завршава поглављем Литература у којем су овим редом наведени: архивски извори, новински и стручни чланци, књиге и брошуре из Несторовићевог времена и списак коришћене литературе. Индекс имена, улица, места, земље и објеката (адресе) омогућавају парцијално, брзо и функционално коришћење књиге.

На крају је можда најупутније приказ књиге *Никола Несторовић* закључити ауторкиним наводом:

„Поред тежње за осветљавањем и систематизовањем целокупног стваралаштва Николе Несторовића као једног од најзначајнијих архитеката у Србији са почетка двадесетог века, циљ ове књиге је да детаљном анализом и вредновањем његовог дела створи основу за даље дубље дискурсе и феноменолошка истраживања архитектонског стваралаштва у Србији XIX и XX века“.

Анализом интерпретираног садржаја у књизи, мишљења смо да је ауторка у постављеним циљевима остварила позитиван исход. Отварањем нових тема, тумачењем карактеристичних феномена и појава у чијем је фокусу лик и дело архитекте Николе Несторовића постављени су нови задаци који треба да подстакну и будућа свеобухватна истраживања савремене архитектуре Београда и Србије. У том светлу, сасвим је сигурно да ће монографија која је пред читаоцима умногоме постати незаобилазан извор података и утемељених ставова. О њеној компетитивности и значају говори и Годишња награда Друштва конзерватора Србије за 2017. годину.

IN MEMORIAM



МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ (1950–2016)

У складу с идејом стварања постхумне вербалне иконе започињемо процес уобличавања интегративне историјске биографије професора Мирослава Тимотијевића. Она, по мишљењу Леополда фон Ранкеа, обухвата особени развој индивидуе, као и историјску делатност у њеној условљености историјским процесима.

Сагледавање делатности професора Мирослава Тимотијевића почињемо освртом на теорију барокне репрезентације, која се најпре нашла у фокусу његовог изучавања историје уметности и културе. Сваки текст (знак) поима се као вербални портрет који указује на целину и чини да се она потврђује и изједначава с појединачним, што унеколико реферира на аутора. У оквиру тако постављеног дискурса репрезентације сагледавамо професорово енциклопедијско дело, *Српско барокно сликарство* из 1996. године, утемељено на бројним мањим студијама које граде структурални наратив (амблематика, алегорија). Стога ово дело представља особен и готово ненадмашив корпус

који на темељима кружног хуманистичког знања, и сходно актуелним одјецима семиозе, структурализма и постструктурализма, износи одржив систем проткан разумљивим знаковима о уређењу света у доба српског барока.

Након вишедеценијских тумачења универзалног бароког језика и његовог особеног српског типа, професор се посветио изучавању уметности 19. века у првој деценији 21. века. Његов плодан рад био је махом испуњен изучавањем споменичке културе на тлу Београда (споменици Доситеју Обрадовићу, Јосифу Панчићу, Војиславу Илићу, Ослободиоцима Београда, Споменик захвалности Француској). Постављајући основе модерног рашчитавања споменичког наслеђа, трајно је подстакао сва потоња проучавања споменика као садржинског знака који пулсира у отвореном социјалном пољу из којег исходи и који вреднује.

Професор Тимотијевић је интересовање усмерио и на религиозну уметност 19. века. У пионирском тексту новог рашчитавања религиозне слике код Срба у 19. веку, „Религиозно сликарство као историјска истина“, поставио је кључне тезе за превредновање барокне религиозне слике у модеран контекст стилског и садржинског плуралитета друштва 19. века препознавањем преображаја религиозне слике из домена црквено-догматског у модеран систем историјског мишљења. Текст „О симболичним фигурама композиције *Јевреји на водама вавилонским* Едуарда Бендемана и Живка Петровића“, посвећеном религиозним темама 19. века, продубљена је структура сакралне уметности у 19. веку и указано на везу природних емоција и корпоралне реторике у јединствен религиозни знак, који почива на препознавању идентитетских особености симболичних фигура.

У текстовима објављеним у *Зборнику Народној музеја* професор је анализирао садржај фигура у контексту *производње* колективних националних амблема. Тако је у тексту „Гуслар као симболична фигура националног певача“ указао на историјске преображаје симболичне фигуре националног певача; текст „Гај Муције Сцевола пред Порсеном и Томирида са Кировом главом Стефана Гавриловића као патриотски *exemplum virtutis*“ садржи анализу протонационалних патриотских слика и њихову деконструкцију, у светлу неостојицизма и морално-дидактичких поука, која је условила пренос значења из полифоног бароког алегоријског света у редуковани свет просветитељског универзума.

Средином прве деценије 21. века, професор Тимотијевић је објавио капитално дело *Рађање модерне приватности, Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Књига се бави динамиком односа старог познобароког и новог просветитељског света којем је припадала српска етница на тлу Хабзбуршке монархије у 18. веку. Приватности појединца, као скуп пракси у простору између приватног и јавног, довеле су до кодификације грађанских ритуала у систему државне контроле централизоване царевине.

Са друге стране, бароких основа професоровог рада, и као резултат дугогодишњег бављења 19. веком, нашло се и његово последње монументал-

но дело *Таковски усџанак – Срџске Цвеџи. О јавном заједничком сећању и заборавању у симболичкој џолиџици званичне реџрезенџиџивне кулџуре*. Бављење Таковским устанком и сродним династичким амблемима (барјак, хрост) указало је на стратегије националних елита у (ре)креирању места сећања у јавном репрезентативном простору заједнице. Ову монументалну књигу прожима установљење сећања, као и стратегије заборавања. Истражујући границе прожимања и садејствовања вербалних и визуелних икона у формирању идентитета у простору и времену, професор Тимотијевић је указао на основне структуре симбола и њихову накнадну историзацију и политичку инструментализацију до најновијих времена. Ова професорова књига посредно изражава идеју о поимању науке у контексту појашњења историјских феномена. Бавећи се применом концепта празника Српске цвети од 19. до 21. века, сублимирао је идеју о реду и логици као претпоставци позитивистичког виђења историје.

Један од кључних протагониста књиге, Ернст Касирер (*Мисл о држави*), о чијем је делу професор, по сопственом признању, дуго размишљао, без сумње је утицао на наратив дела у контексту примене реда. Тако је теоријом о геоепистемиолошком простору надишао концепт цитираног Карла Шмита о геополитичком простору. Ернст Касирер у *Филозофији симболичних облика* истиче да је *форма схваћања џросџора у њеној функцији реда за човекову живоџину средину*. Овај релациони концепт филозофског (структуралног) концепта простора и времена указује на систематичну повезаност која настаје као последица примене стварања симболичне форме. Изнад појма постојања долази простор реда у служби спознаје стварања модерних идентитета. Дијалектички интониран наратив професора Тимотијевића уклапа се у културноисторијски облик схватања о простору и времену. Хронолошки облици рефлексije чине се реалним и временски одређеним. Надилази се топологија митског простора и ствара *каузално-рационални џросџор*. Комуникационо деловање таковског топоса, као једно од кључних поставки књиге, засновано на Хабермасовим основама, чини да се овај вербално-визуелни медиј дефинише као медијум сазнавања и рефлексije. У складу с позитивистичко-литерарним виђењем историје Леополда фон Ранкеа, често навођеног аутора у делу Мирослава Тимотијевића, ствара се литерарни приступ уобличавању прошлости. Управо су такве биле и поуке професора Тимотијевића млађим колегама – с израженом вером у каузални систем узрока и последице, који артифицираним средствима води устројењу закона реда.

Сумирање његовог опуса, од барокне репрезентације, до репрезентације таковског топоса у естетско-културном простору, довело је до цикличног затварања његовог научног стваралаштва посвећеног темама 18. и 19. века. Последњи професорови радови – *Јесџира џред Ксерксом Теодора Димџиријевића Крачуна* и *О џредсџави „Арханђео Михаило џријумфује над Саџианом“* – изнова су посвећени барокним темама. Након дводеценијске паузе професор је кренуо ка новом рашчитавању барокне уметности и културе.

У преплету с просветитељским, верским и политичким реформама, махом истражујући Крачунов допринос антропоморфној теофанији и неретко политичкој теологији, професор Тимотијевић је поново указао на модерно читање старих тема.

Наведени текстови су објављени у часопису *Зборник Народној музеја*, у чијем је уређивању и идејном уобличавању професор Тимотијевић активно учествовао. Они представљају изводе из нереализоване монографије о водећем барокном сликару српске културе Теодору Крачуну, чије штампање очекујемо с великим нестрпљењем. Редакцију рукописа уобличава професорова супруга Биљана Тимотијевић, која ће својим знањем и трудом омогућити да његов рад и даље живи.

У складу с теоријом Штефана Гермера о неограниченој моћи барокне репрезентације не може у потпуности да се обухвати представљена личност, и стога она остаје у сфери недоречености, јер је спутавају постављена ограничена. Отуда смо онемогућени да преко текстова професора Тимотијевића у потпуности деконструирамо његову личност.

У овом тренутку можемо да се осврнемо на тезу Ернста Канторовица о два владарева тела. Цитирани аутор у професоровом опусу сублимирао је теорију средњовековних правника о физичком и смртном телу владара и његовом двојнику – институционалном и бесмртном телу. Користећи се понуђеном теоријском поставком, указујемо на бесмртно (јавно) тело Мирослава Тимотијевића, потврдивши немогућност потпуног проницања у његово комплексно смртно (приватно) тело. Његов својеврстан научни легат остаје узор у данашњем времену у коме се наука изнова треба схватити као поступни, последични и артифицирани процес расветљавања историјских кретања. Следећи типологију о херојима Томаса Карлајла, коју је и увео у домаћу науку, професор остаје у сфери концепта о научнику-хероју. Након периода превласти свеопште деконструкције и постмодернистичког релативизма предстоји нам процес (ре)креирања овог изванредног универзитетског професора и научника, и то с идејом коначног смештања у пантеон хероја домаће мисли савременог доба.

Игор Борозан

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА
ЉИЉАНА ЧОЛОВИЋ

ПРЕВОД
СТАНИСЛАВ ГРГИЋ

ЛЕКТУРА ПРЕВОДА
ТАМАРА RODWELL-ЈОВАНОВИЋ

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКО УРЕЂЕЊЕ
БРАНИСЛАВ Л. ВАЛКОВИЋ

ШТАМПА
ПУБЛИКУМ

ТИРАЖ
300

*ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ ИЗЛАЗИ ГОДИШЊЕ, НАИЗМЕНИЧНО У ДВЕ СВЕСКЕ:
СВЕСКА 1, АРХЕОЛОГИЈА, ЈЕДНЕ ГОДИНЕ; СВЕСКА 2, ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ, НАРЕДНЕ ГОДИНЕ

RELECTURE ET CORRECTION
LJILJANA ČOLOVIĆ

TRADUCTION
STANISLAV GRGIĆ

RELECTURE DE TRADUCTION
TAMARA RODWELL-JOVANOVIĆ

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE
BRANISLAV L. VALKOVIĆ

IMPRIMERIE
PUBLIKUM

TIRAGE
300

*LE RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE PARAÎT UNE FOIS PAR AN, LES DEUX VOLUMES EN ALTERNANCE:
LE FASCICULE 1, ARCHÉOLOGIE, UNE ANNÉE; LE FASCICULE 2, HISTOIRE DE L'ART, L'ANNÉE SUIVANTE.