НАРОДНИ МУЗЕЈ • БЕОГРАД

# ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА

XXIV - 2

*историја уметности*

БЕОГРАД
MMXX

ISSN 0352-2466

# RECUEIL
# DU MUSÉE NATIONAL
# XXIV-2

*histoire de l'art*

MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2020

# ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА

# XXIV–2

*историја уметности*

НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2020.

Редакцијски одбор тома XXIV–2

Гордана СТАНИШИЋ (уредник), Игор БОРОЗАН, Јелена ЕРДЕЉАН,
Бранка ИВАНИЋ, Драгана КОВАЧИЋ, Мирослава КОСТИЋ,
Миодраг МАРКОВИЋ, Лидија МЕРЕНИК, Зоран РАКИЋ
Јелена ДЕРГЕНЦ (секретар)

Издавач
Народни музеј у Београду

Главни и одговорни уредник
Бојана Борић-Брешковић

Rédaction du tome XXIV–2

Gordana STANIŠIĆ (rédactrice), Igor BOROZAN, Jelena ERDELJAN,
Branka IVANIĆ, Dragana KOVAČIĆ, Miroslava KOSTIĆ,
Miodrag MARKOVIĆ, Lidija MERENIK, Zoran RAKIĆ
Jelena DERGENC (sécretaire)

Edition
Musée National de Belgrade

Rédactrice en chef
Bojana Borić-Brešković

# САДРЖАЈ / SOMMAIRE


**Никола П. ПИПЕРСКИ**
ЦРКВА ФРАЊЕВАЧКОГ САМОСТАНА СВЕТЕ МАРИЈЕ У БАЧУ
У СРЕДЊЕМ ВЕКУ . . . . . 9

**Nikola P. PIPERSKI**
THE CHURCH OF THE FRANCISCAN MONASTERY OF THE BLESSED VIRGIN MARY
IN BAČ IN THE MIDDLE AGES . . . . . 27

**Олга Д. ТОДОРОВИЋ**
ФИРЕНТИНСКИ ТОНДО СА ПРИКАЗОМ ПОКЛОЊЕЊА ХРИСТУ
ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ . . . . . 33

**Olga D. TODOROVIĆ**
THE FLORENTINE TONDO DEPICTING ADORATION OF CHRIST
FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE. . . . . 55

**Јелена А. ТОДОРОВИЋ**
THE FUGITIVE WAVE– THE SYMBOLISM OF FLUIDITY IN THE
BAROQUE CULTURE . . . . . 57

**Јелена А. ТОДОРОВИЋ**
*ТАЛАС КОЈИ ИЗМИЧЕ*: КОНЦЕПТ ФЛУИДНОСТИ КАО ЈЕДАН ОД
САЖИМАЈУЋИХ КУЛТУРНИХ ФЕНОМЕНА БАРОКНОГ ДОБА . . . . . 72

**Милица Ж. ЦИЦМИЛ**
КОНТЕКСТ И ЗНАЧАЈ ПРВЕ ГОСТУЈУЋЕ ИЗЛОЖБЕ ЕВРОПСКОГ СЛИКАРСТВА
У РЕКОНСТРУИСАНОМ НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ -
„БЕРНИНИЈЕВА ШКОЛА И РИМСКИ БАРОК“. . . . . 73

**Milica Ž. CICMIL**
THE CONTEXT AND THE SIGNIFICANCE OF THE FIRST GUEST EXHIBITION
OF EUROPEAN PAINTING IN THE RECONSTRUCTED NATIONAL MUSEUM
IN BELGRADE – “THE SCHOOL OF BERNINI AND ROMAN BAROQUE” . . . . . 86

**Ана Р. МИЛОШЕВИЋ**
ПАПИРНА ДИПЛОМАТИЈА
ГРАФИЧКЕ ПРЕДСТАВЕ СВЕЧАНИХ УЛАЗАКА И ПРИЈЕМА ХАБЗБУРШКИХ И ОСМАНСКИХ
ВИСОКИХ ПОСЛАНСТАВА 1699/1700. И 1719/20. ГОДИНЕ. . . . . 87

**ANA R. MILOŠEVIĆ**
PAPER DIPLOMACY
GRAPHIC REPRESENTATIONS OF CEREMONIAL ENTRIES AND RECEPTIONS
GIVEN TO HABSBURG AND OSMANIC HIGH MISSIONS
IN THE YEARS 1699/1700 AND 1719/1720. . . . . 106

**Владимир М. СИМИЋ**
ЈАКОБ ШМУЦЕР И ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН:
ЈЕДНА УМЕТНИЧКА САРАДЊА У СРПСКОЈ ГРАФИЦИ 18. ВЕКА* . . . . . 111

**Vladimir M. SIMIĆ**
JACOB SCHMUTZER AND ZAHARIJA ORFELIN:
A CASE OF ARTISTIC COOPERATION IN THE SERBIAN GRAPHIC ART
OF THE 18TH CENTURY . . . . . 124

**Вук Г. ДАУТОВИЋ**
ТАКСИДАРСКИ КИВОТ
ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ* . . . . . 129

**Vuk F. DAUTOVIĆ**
THE COLLECTION BOX RELIQUARY FROM THE COLLECTION
OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE . . . . . 146

**Игор Б. БОРОЗАН**
АРХЕОЛОШКА АЛЕГОРИЈА: *ПАД СТАЛАЋА* ЂОРЂА КРСТИЋА* . . . . . 153

**Igor B. Borozan**
AN ARCHAEOLOGICAL ALLEGORY:
*THE FALL OF STALAĆ* BY ĐORĐE KRSTIĆ . . . . . 169

**Јована Д. МИЛОВАНОВИЋ**
МИТ, ПОЛИТИКА И УМЕТНИЧКА ИМАГИНАЦИЈА: ДЕЛА МИРКА РАЧКОГ
ИНСПИРИСАНА НАРОДНИМ ПЕСМАМА КОСОВСКОГ ЦИКЛУСА. . . . . 175

**Jovana D. MILOVANOVIĆ**
MYTH, POLITICS AND ARTISTIC IMAGINATION: MIRKO RAČKI'S WORKS
INSPIRED BY THE FOLK POEMS OF THE KOSOVO CYCLE . . . . . 196

**Драган Д. ЧИХОРИЋ**
ИДЕЈНА КОНСТРУКЦИЈА УМЕТНИКОВОГ ЛИКА ИВО АНДРИЋ, *МОСТ НА ЖЕПИ* . . . . . 199

**Драган Д. ЧИХОРИЋ**
THE IDEATIONAL CONSTRUCT OF THE ARTIST'S IMAGE IVO ANDRIĆ,
*THE BRIDGE ON THE ŽEPA* . . . . . 217

**Јасмина Ђ. ЧУБРИЛО**
О НЕКИМ ТЕМЕЉНИМ ПРЕТПОСТАВКАМА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КОНЦЕПТУАЛНЕ
УМЕТНОСТИ НА ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА . . . . . 219

**Jasmina Đ. ČUBRILO**
ON SOME FUNDAMENTAL POSTULATES OF YUGOSLAV
CONCEPTUAL ART, BASED ON SELECT EXAMPLES
FROM THE NATIONAL MUSEUM COLLECTION . . . . . 234

Марина М. ПЕЈОВИЋ
КОНЦЕПТ АУРЕ У ОДНОСУ НА КОПИЈЕ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
ИЗ ЗБИРКЕ ГАЛЕРИЈЕ ФРЕСАКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ . . . . . 239

**Marina M. PEJOVIĆ**
THE CONCEPT OF AURA IN RELATION TO COPIES OF THE CULTURAL GOODS
MAKING UP THE COLLECTION OF THE GALLERY OF FRESCOES
OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE. . . . . 252

**Никола КУСОВАЦ**
СЕЋАЊЕ НА ВРСНОГ МУЗЕЈСКОГ СТРУЧАЊАКА
И ПОУЗДАНОГ ПРИЈАТЕЉА ВЕРУ РИСТИЋ (1925 – 2017) . . . . . 257

ВЕРА ГРУЈИЋ
ВЕРА РИСТИЋ НАУЧНИ И СТРУЧНИ РАДОВИ И ПУБЛИЦИСТИЧКИ ПРИЛОЗИ . . . . . 261

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 726:27-532.4(497.113)
Примљено: 20. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Никола П. ПИПЕРСКИ
*Универзитет у Београду,*
*Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд*

# ЦРКВА ФРАЊЕВАЧКОГ САМОСТАНА СВЕТЕ МАРИЈЕ У БАЧУ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

**Сажетак:** Црква данашњег фрањевачког самостана Узнесења Блажене Дјевице Марије налази у центру Бача, органски уклопљена у средњовековну урбану матрицу. Ради се о грађевини, са континуитетом коришћења у првобитној, сакралној намени од средњег века до данас. Традиционално је, на основу записа из самостанске хронике, која се води тек од краја 17. века, тумачено да најстарији делови ове грађевине потичу из друге половине 12. века, али постоје претпоставке да је настала и раније. Ова грађевина је страдала у најезди Татара 1241. године, да би затим, након што је прешла у руке фрањеваца око 1300. године, била темељно обновљена. Самостан је опстао до 1526. године, када су га Турци при повратку из похода на Будим опљачкали и спалили, а самостанску цркву су убрзо потом претворили у џамију. Након новијих археолошких истраживања наметнула се потреба за темељним преиспитивањем до сада публикованих претпоставки о времену настанка најстаријих, али и каснијих слојева ове грађевине, као и питање њене првобитне намене.

**Кључне речи**: Бач, датирање, средњи век, фрањевачки самостан

За сада не постоје извори који поуздано сведоче о времену настанка цркве фрањевачког самостана у Бачу која је данас посвећена Успењу Блажене Дјевице Марије. Као полазна тачка историје ове цркве, узима се податак из самостанске хронике да је подигнута 1169. године.[1] Међутим, како је самостанска хроника вођена тек од 1689. године и како је записано, доноси само сажетак

1 M. Barbarić, „Bač, crtice za njegovu povijest", *Franjevački Vjesnik* (1936), 165; A. Sekulić, *Drevni Bač,* Split, 1978, 85.

догађаја и стања из предосманског и османског раздобља, а први хроничар нигде не наводи изворе из којих је црпео своја сазнања, подаци из хронике морају се узети са резервом.

Како је првобитно протумачено на основу текста самостанске хронике, прву цркву и самостан на овом месту подигли су у другој половини 12. века припадници реда темплара (lat. *Fratres Militiae Templi*).[2] Према другом тумачењу самостанске хронике, првобитни самостан и цркву подигли су монаси витешког реда Каноника Светог гроба Јерусалимског (lat. Ordo Equestris Sancti Sepulchri Hierosolymitani).[3] Према онима који заступају ово друго мишљење, тумачење да су се у Бачу налазили темплари настало је услед површног читања текста хронике. У хроници пише: *Bacsini sunt (…) templarorum canonicorum S. Sepulcri vulgo cruciferi canonici*, па затим: *fuit Bacsini etiam praepositurae orundem canonicorum*, из чега је схваћено да је реч о темплarима. Забуну је, како се наводи, унео један превод са латинског исусовца Мартина Сентвањија, писца из 17. века, који је израз *canonici santi Sepulchri* схватио као други назив за темпларе. Први је Имре Хенслман, на основу тумачења текста самостанске хронике, претпоставио могуће присуство редовних каноника Св. Јована Крститеља у Бачу,[4] међутим, он није сматрао да се њихов самостан налазио на месту данашњег фрањевачког самостана, већ нешто јужније, уз корито реке Мостонге. Хенслман је на том месту открио темеље кружне грађевине, којој је са источне стране дограђена једна мања кружна просторија. Темељи су јој били од камена, а зидови од римских опека. На једном комаду се могао читати део римске скрћенице – PRI.[5] У свом извештају са истраживања Хенслман је овај објекат назвао Капелом Св. Ђорђа и довео га у везу са Препозитуром редовних каноника Св. Јована Крститеља.[6]

Историја цркве фрањевачког самостана у Бачу може се нешто поузданије реконструисати тек од времена доласка фрањеваца. Према самостанској хроници, то се догодило око 1300. године.[7] Постоји могућност да су фрањевци стигли у Бач и нешто раније, ако се узме у обзир да је увођење фрањевачког и других просјачких редова у Угарску започето још у време побожног краља Беле IV (1235–1270), који је фрањевцима био толико наклоњен да је по сопственој жељи био сахрањен у фрањевачкој цркви у Острогону.[8] До половине

2 Ред темплара је основан 1119. године, а у Угарској се појављују у другој половини XII века. Сходно томе, било би могуће да су у Бачу били 1188. године: С. Јовановић, „Фрањевачки самостан у Бачу", *Зборник заштите споменика културе* 22/23 (1972-73), 132; P. Cvekan, *Franjevci u Baču*, Virovitica, 1985, 45; J. Špehar, *Franjevački samostan Bač, kronološki pregled*, Bač, 2012, 16–19.

3 V. L. Dobronić, „Srednjevjekovni redovi i crkva u Baču", u: *Od Gradovrha do Bača*, Naučni skup, Bač, oktobar 1987, ur. L. Krmpotić i M. Karaula, Sarajevo, 1988, 52–56.

4 Витешки ред јоханита или јовановаца се, такође, појављује у граничном појасу Угарске. У јужном Банату добијају у посед једно село са луком, на чијем ће месту у 15. веку настати опидум Пенсеј, претеча данашњег Панчева. Е. Хенслман, „Извештај о новим ископавањима у Бачу извршеним по налогу г. надбискупа 1872. године", *Изворник: гласило огранка Вукове задужбине у Гајдобри* 4 (2008), 251; С. Жомбор, *Настанак и развој мреже градова и насеља у средњем веку на територији данашње Војводине*, од *IX до XVI века* (докторска теза), Београд, 2011, 96.

5 Е. Хенслман, *нав. место*, 251;

6 *Исто*, 249.

7 P. Cvekan, *nav. delo*, 44; A. Sekulić, *nav. delo*, 1978, 35; Špehar, *nav. delo*, 2012, 22–23.

8 П. Рокаи, и др., *Историја Мађара,* Београд, 2002, 72.

15. века, бачки самостан је припадао блажој, конвентуалној струји (минорити), Угарске *Провинције Св. Марије*, а онда је под утицајем Св. Јакова Маркијанског и Св. Јована Капистрана постао самостан опсерваната.[9] Опстао је највероватније до 1529. године, када су га Турци при повратку из похода на Будим опљачкали и спалили, а самостанску цркву претворили у џамију.[10]

Опис изгледа ове цркве из средњег века за сада није познат. Једино је забележено да је 1370. године краљица Јелисавета[11] финансирала радове на обнови бачког фрањевачког самостана и звоника, али није познато ког су обима ови радови били.[12] Први опис ове цркве потиче тек из друге половине 17. века, из османског периода, када је она била претворена у џамију. Описујући Бач, османски путописац Евлија Челебија је забележио да се 1665. године на том месту налазила Сулејман-ханова џамија. Челебија пише да када је Сулејман-хан пленио овај град Бач, у ову џамију, која је онда била црква, затворило се неколико хиљада хришћана са својим благом и чељади. Седам се дана водила велика борба. Ту је неколико хиљада муслиманских ратника испило мученичку чашу. На крају, осми дан ова црква је била освојена.[13] Челебија пише да је џамија била дуга равних четрдесет, а широка равних 30 корака. За високи торањ пише да је у старо време био звоник, а сада је мухамедански минарет. Шиљати покров на врху овог минарета израђен је од олова и личи на ћулак (капу) цариградских бостанџија.[14] Чини се да претварањем у џамију црква није претрпела велике измене у архитектонском смислу. Како преноси фра Цвекан Пашкал, у тексту самостанске хронике стоји записано да је црква након повлачења османске војске из Бача 1683. године, била само незнатно оштећена, па су је фрањевци који су дошли из Градоврха у Босни 1688. године само поправили.[15]

Међутим, црква је већ након неколико година од доласка босанских фрањеваца у Бач озбиљно страдала у Ракоцијевом устанку (1704–1711),[16] након чега је темељно обновљена. У том периоду црква и цео самостан попримили су изглед какав у највећој мери имају и данас.[17] У 18. веку изграђене су самостанске зграде, а црква је претрпела извесне измене. Са северне стране цркве, дозидане су прво две, а потом још једна капела, које данас, споља посматрано, изгледају као једна целина, која подсећа на лажни брод (сл. 1). Са север-

9 *Исто*, 45–46; A. Sekulić, *nav. delo*, 39.

10 A, Sekulić, *nav,delo*, 46.

11 За краљицу Јелисавету се у неким текстовима тврди да је Ержебет Анжујска, мајка краља Лајоша I Великог, међутим, према Јиричеку, у питању је ћерка босанског бана Стефана II Котроманића, супруга краља Лајоша I. Видети: К. Јиричек, *Историја Срба* (*Политичка историја до 1537*, Књ. I), Београд, 1978, 239, 323; С. Бакић, „Нова истраживања Араче", *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* 27 (2014) 18.

12 Исте године краљица Јелисавета је финасирала изградњу звоника цркве у Арачи (код Бечеја). Видети. A. Sekulić, *nav. delo*, 29; П, Рокај и др., *нав. дело*, 120–122; С. Бакић, *нав. дело*, 18.

13 E. Čelebi, *Putopis - odlomci o jugoslovenskim zemljama,* Sarajevo, 1967, 526.

14 *Isto*, 533. P. Cvekan, *nav. delo*, 48.

15 P. Cvekan, *nav. delo*, 69.

16 A. Sekulić, *nav. delo*, 61; Špehar, *nav. delo*, 2012, 39.

17 Фрањевци су се тада склонили у Вуковар, да би се, када се ситуација смирила, поново вратили у Бач 1715. године. A. Sekulić, *nav. delo*, 61; P. Cvekan: *nav. delo*, 59-64; Špehar, *nav. delo*, 39-42.

не стране олтара била је саграђена сакристија (сл. 2), која је касније срушена, пошто је изграђена нова са јужне стране цркве.[18] Највише је промењен изглед западне фасаде (види сл. 1), која је потпуно преуређена у духу барока, а испред улаза изграђен је једноставан трем, који почива на четири стуба. Црква је омалтерисана и кречена у бело.[19]

Без обзира на доградње из 18. века, поуздано се може реконструисати изглед цркве уочи пада Бача под османску власт. У питању је једнобродна грађевина, која се пружа у правцу исток – запад, са олтаром на источној, а улазом на западној страни. Хор је дучачак 11,40, а широк 6,5 m, а чине га травеј и петострана олтарска апсида. Дужина брода износи 40,65, а широк је 7 m и састоји се од четири травеја. Подизањем висине старије олтарске апсиде до висине бочних зидова, црква је попут издужене, релативно простране дворане. Доскоро се сматрало да је ова црква у средњем веку била нешто краћа и да је западни, улазни травеј, настао тек у 18. веку,[20] међутим, за време извођења последњих радова на обнови цркве случајно је на месту данашњег улаза откривен средњовековни камени портал (сл. 3), чиме је потврђено да је црква пре пада Бача под османску власт била једнаке дужине као и данас. Поред западног улаза, на јужном зиду цркве је откривен још један зазидани улаз, који је, такође, могао потицати из средњег века. Да ли је улаза било и са северне стране, није познато, због надоградњи из 18. века. Такав изглед црква је највероватније добила непосредно након доласка фрањеваца, око 1300. године. Цела црква је, по свему судећи, тада засведена крстастим сводовима, ојачаним готским ребрима у камену. До данас су оригинални ребрасти сводови сачувани у хору и у два суседна травеја, док сводови два западна травеја потичу из 1765. године.[21] Оригинално, висина пода је била нешто нижа у односу на данашњу. Године 1756. подигнута је висина пода, тако што је насута земља у висини од две стопе, како би црква била једнаке висине као и дозидани самостански ходник уз јужни зид цркве. Осим тога, и под испод хора је подигнут за још две стопе изградњом крипте 1764. године.[22] За сада на простору цркве нису откривени ни гробови ни крипта из средњег века. Сахрањивање је, по свему судећи, вршено у суседној, за ту намену специјално подигнутој капели, чији су темељи откривени приликом последње обнове самостана.[23]

Кула звонара, која се налази уз олтарску апсиду, са њене јужне стране, највероватније је, такође, настала након што су фрањевци преузели самостан (сл. 4). Због њеног робусног и масивног изгледа, раније се сматрало да она припада старијем слоју градње.[24] Материјална потврда да је настала у време фрањевачке обнове лежи, пре свега, у томе што је зидана опеком различитог

18 P. Cvekan, *nav. delo*, 91.

19 *Isto*, 74.

20 С. Вујовић, *Како очувати и како користити културно наслеђе – допринос векова Бача*, Нови Сад, 2016, 24.

21 P. Cvrkan, *nav. delo*, 73–74.

22 P. Cvekan, *nav.delo*, 71.

23 J. Banjanin, „Otvoren obnovljen Franjevački samostan u Baču", *Novosti*, 27. 6. 2019. https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:803157-Otvoren-obnovljeni-Franjevacki-samostan-u-Bacu

24 A. Sekulić, *nav. delo*, 35.

формата од оне којом је зидан старији део храма (доњи део олтарске апсиде) и што је јужни контрафор старије грађевине уклопљен у зидну масу звоника. Као што је већ речено, забележено је да је 1370. године звоник, као и остатак самостана већ био обнављан, али није познато ког обима је била ови обнова. Једино се на основу овог податка може закључити да је звоник до 1370. године сигурно постојао већ довољно дуго и да га је било потребно обновити. Данас нам није до краја познат оригинални изглед ове куле, јер је она током векова претрпела неколико поправки. Прво у време османске власти, а потом још неколико пута у 18. и 19. веку.[25] Дуж источне фасаде куле могу се видети места на којима су се налазили ранији прозори (види сл. 4). На јужном контрафору олтарске апсиде, који је касније уграђен у зидну масу звоника, откривен је траг једног ребрастог свода (сл. 5), па се може претпоставити да се ту, испред звоника, са јужне стране олтара, налазила некаква просторија – можда сакристија, или нека друга просторија у оквиру тадашњег самостана.

Оваква дугачка и не претерано уска црква, са релативно великим хором, звоником на источној страни и релативно скромног изгледа, била је слична проповедничким храмовима карактеристичним за фрањевачко градитељство у Европи тог доба. Овакве цркве у виду пространих дворана биле су погодне да приме велики број верника чија је пажња била усмерена ка олтару, одакле се служила миса и вршила проповед. Према одлуци донетој у Нарбони 1260. године, при грађењу фрањевачких цркава, строго се забрањивала раскош.[26] Споља једноставна архитектура, по одређеним особеностима сродна је фрањевачким црквама у Угарској, као што је Црква Св. Марије у месту Вођин у Славонији[27] или чак реконструисана самостанска црква у Олову и Сребреници, у Босни, које су такође биле посвећене Светој Марији (14. век).[28]

Унутрашњост храма је била живописана. Приликом обнове цркве из 1936. године, скинут је један део старијег малтера са зидова у олтарском простору и у једном делу брода цркве, како би се зидови припремили за нову сликану декорацију. Радови на осликавању цркве били су поверени Петру Ждернику из Љубљане.[29] Том приликом су на луку и своду над великим олтаром откривени остаци фресака са малим анђелима у клечећем ставу, а на потрбушју свода над причесном оградом откривен је део живописа на којем се види неколико попрсја брадатих и бркатих мушкараца са крунама на главама (сл. 6).[30] На јужном зиду, у горњем углу уз олтар, откривена је оштећена фреска на којој су приказане две главе, једна до друге (сл. 7). Судећи по изгледу, фреске са крунисаним главама и фреска на бочном зиду не потичу из истог периода. Представе попрсја краљева представљених како излазе из чашица белих цветова

25 У 18. веку још неколико пута је обнављан, а садашњи изглед добио је реконструкцијом у 20. веку, према изгледу за који се претпоставља да је имао у средњем веку. P. Cvekan, *nav. delo*, 89–91.

26 J. Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci,* sv. I, Sarajevo 1990, 108; A. Thainer, *Vetera monumenta Hungariam sacram ilustranita*, tom II, Romae, 1860, 116.

27 A. Horvat, *Između gotike i baroka: umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do 1700.,* Zagreb, 1975, 21, 27; V. Radauš, *Srednjovjekovni spomenici Slavonije*, Zagreb, 1973, 53.

28 M. Oršolić, „Sedamstoljetno djelovanje franjevaca u Bosni i Hercegovini", u: *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija. Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine,* ur. A. Sorić, Zagreb 1989, 24–25.

29 P. Cvekan, *nav. delo*, 72.

30 *Isto*, 72.

пузавице можда би могли бити старозаветни краљеви. Визуелно и по начину израде, најсличнији су фрескама из Цркве Св. Канцијана, у Словенији, које су датиране отприлике 1300 године.[31] Сачувани фрагмент фреске на јужном зиду бачке цркве показује две главе које су, по свему судећи, биле део неке веће композиције, чија се садржина сада не може утврдити. Иако је боја много страдала, ова фреска показује извесне визуелне сличности са фрескама из дворске капеле у Острогону, које се датирају у четврту деценију 14. века. Фреске острогонске капеле рађене су у духу италијанског тречента, а доводе се у везу са сликарством сијенске школе, пре свега, са начином сликања Амброђа Лоренцетија.[32] У преношењу визуелних и уметничких струјања из Италије у Угарску, нарочито од почетка 14, века, када напуљски Анжувинци долазе на угарски престо, највише су допринели управо фрањевци захваљујући својим сталним везама и контактима са Италијом.[33] На основу сличности, могло би се претпоставити да је фреска на јужном зиду бачке цркве настала у слично време или можда коју деценију касније. Најкасније би се могла датирати у време обнове самостана из 1370. године, у време краљице Јелисавете.

Старијем слоју градње, који највероватније потиче из времена пре доласка фрањеваца, по свему судећи, припадају нижи слојеви четворостране олтарске апсиде и два контрафора са њене леве и десне стране. Контрафор са северне стране је и данас видљив, док је онај са јужне стране накнадно уграђен у зидну масу звоника. На свакој страни четворостране апсиде налази се по један полукружно завршени уски прозор, чији су допрозорници од кречњака, који, такође, потичу из овог периода. Остатак таквог допрозорника је видљив и на северној страни олтара, изнад прозора из 18. века (види сл. 2). На основу тога, могло би се закључити да један део бочних зидова, и то у пуној висини, потиче из ранијег периода. У прилог томе говори то што је на северном зиду, уз апсиду, сачуван део поткровног венаца у виду низа слепих аркада, који одговара низу слепих аркада на старијем делу олтарске апсиде.

Четворострана олтарска апсида окренута је ка истоку. Осим што је при врху била овенчана низом слепих аркада, дуж сваке ивице је имала по једну декоративну, танку лезену од кречњака. Апсида је изгледа била нешто нижа од висине бочних зидова који су, као што је већ речено, највероватније били исте висине као и данас. Свакако, реч је о подужној једнобродној романичкој грађевини. Како су допрозорници на апсиди и довратник на западном прочељу грађени од истог кречњачког камена, могло би се претпоставити да је црква већ тада имала исту дужину као и данас. Да ли је унутар цркве било некаквих подела, није познато и неће моћи да се утврди док се темељно не истраже темељи грађевине. Остају још неразјашњена питања какве су биле таваница и кровна конструкција ове цркве, као и изглед њених фасада, да ли је била малтерисана или чак можда и осликана.

---

31 F. Stele, „Stenske slike v ladji cerkve na Vrzdencu. Študija o zgodnjegotskom slikarstvu vSloveniji“, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 15 (1928), 117–147.

32 P. Lővei and I. Takács. “Hungarian Trecento: Art in the Angevin Era”, in: *The Art of Medieval Hungary*, X. Barral et al. (eds.), Rome, 2018, 179–192.

33 *Ibid*.

На јужном контрафору, који је касније уграђен у западни зид звоника, откривена је романичка фреска Распећа Христовог (види сл. 5). Око порекла и времена настанка ове фреске је још увек тешко дати коначан одговор. Уколико се прихвати податак из самостанске хронике, да је ова црква настала 1169. године, фреска би могла бити нешто млађа, те би најраније могла настати у осмој деценији 12. века, а најкасније до 1241. године, када је црква страдала. Ова фреска је била део већег сликаног програма, што се може закључити на основу остатка декоративне сликане траке, која прелази и на суседни зид.[34] Чини се необичним да се сликани програм оваквог садржаја налазио на контрафору, па се поставља питање да ли се ту првобитно налазила некаква просторија – сакристија или капела. У прилог томе би могло да говори то што је у непосредној близини контрафора, на јужној зиду храма, откривен један, још у току средњег века, зазидан отвор, који је некада водио ка олтарском простору (сл. 8). Не треба искључити могућност да се са ове, али можда и са друге стране олтара, тада налазила по једна просторија. Сличне бочне просторије уз олтар имала је, на пример, и првобитна катедрала у Калочи из прве половине 12. века, која је, такође, била једнобродна грађевина, грађена комбинацијом камена и опеке.[35] У Угарској су у 11. и 12. веку сличне једнобродне цркве често подизане за католиконе манастира, али је било и катедралних храмова тог типа, каква је управо била и Калочка катедрала из 11. века.[36] На основу наведених карактеристика, бачка црква је могла настати 1169. године, како стоји записано у самостанској хроници, али се не може ни у потпуности одбацити могућност да је настала коју деценију раније.

Иако се сматра да је ова црква највероватније страдала у време Татарске најезде из 1241. године, о томе такође не постоје директна сведочанства. У најезди Татара је за само годину дана страдало готово целокупно угарско краљевство,[37] а постоје извори који сведоче о великим страдањима тврђаве и цркава у Бачу, о великом страдању становништва и о тешком опоравку града,[38] па се на основу тога посредно закључује да је тада, највероватније, страдала и ова црква. Уколико би се прихватио податак из самостанске хронике да цр-

34 О фрескосликарству фрањевачког самостана у Бачу видети: N. Piperski, "Identity, Legitimacy, Influences: Rethinking and Comparative Analysis of two Frescoes of the Crucifction from the Monastery of the Assumption of Mary in Bač and the Ascencion Church in Žiča", у: *Ниш и Византија* 16, Ниш, јун 2017, ур. М. Ракоција, Ниш, 2018, 182–194.

35 O tome v. B.Z, Szakács, "Western Complexes of Hungarian Churches of the Early XI Century", *Hortus Artium Medievalium* 3 (1997), 149–163; *Idem*, "Ernő Foerk and the medieval cathedrals of Kalocsa", *Journal of built environment 7 issue* 2 (2019), 82–88; И. Стевовић, „Једна хипотеза о најстаријем раздобљу Жиче", *Зограф* 38 (2014), 45–58.

36 Просторни концепт оновремене калочке катедрале науци је постао познат након археолошких истраживања, која је средином 19. столећа спровео мађарски архитекта Имре Хенслман. Испод касније готичке цркве констатовани су сви најважнији делови здања које је, сграђено у 11. веку, било изведено у форми једнобродне базилике са кратким трансептом, пројектованим непосредно уз полукружну апсиду, и истовременим или тек нешто каснијим западним постројењем са две чеоне куле и још две просторије које су се, у оквиру целине западног дела, изван равни подужних зидова пружале ка северу и југу: I. Henszlmann, *Magyarország ó-keresztyén, román és átmenet stylü mü-emlékeinek rövid ismertétese, Budapesten* 1876, 49–52; B. Z. Szakács, *op. cit,* 1997, 152–153; И. Стевовић, *нав. дело*, 50.

37 П. Рокаи и др., *нев. дело*, 77.

38 S. Blaschowitz, *Batsch. Geschichte einer tausendjährigen in der Batschka*, Freilassing, 1965, 17.

ква и самостан прелазе у руке фрањеваца око 1300. године,[39] црква је готово шездесет година стајала у руинираном стању. С обзиром на тешко страдање Бача, након чега он више никада није у потпуности повратио своју пређашњу величину и моћ,[40] постоји могућност да црква дуго није била обновљена, иако се можда чини да је период од скоро шездесет године прилично дуг. Могуће је, о чему је већ било речи, да су фрањевци у Бач стигли нешто раније, или да је црква обнављана и пре њиховог доласка, али о томе нема никаквих писаних, а ни довољно материјалних потврда.

Највећу недоумицу представља питање да ли је на простору Цркве Узнесења Маријиног постојао сакрални објекат старији од оног из 12. века. Према једној, прилично дискутабилној претпоставци, црква из 12. века је настала на старијим темељима који су припадали првобитној бачкој катедрали из времена цара Јустинијана I (527–565).[41] Ова претпоставка је била заснована на посредним историјским сведочанствима, која ћемо овом приликом размотрити. Као полазна тачка историје Бача, овде се узима један податак из Новеле императора Јустинијана I из 537. године, у којој се, између осталог, каже: *et pars secundae Pannoniae, quae in Bacensi est civitate*.[42] Овом Новелом, поменути цивитас Bacensi је 535. године заједно са раније основаном епископијом постао део црквене организације митрополије Јустинијана Прима (Iustiniana Prima), под управом архиепископа Катељане.[43] За сада још увек постоје недоумице да ли се назив Bacensi односи на Бач, или је реч о сремској Басијани (Bassianae). У науци је углавном прихваћено да се ради о Басијани.[44] Став да се седиште епископије налазило у сремској Басијани, а не у Бачу поткрепљен је тиме што је простирање римске управе на левој, бачкој обали Дунава, и даље спорно.[45] Међутим, поједини истраживачи попут Антона Нађа скренули су пажњу на то да осим овог, спорног, имена, нема никаквих доказа да је Басијана била седиште епископа.[46] Осим тога, Басијана се ни пре ни после тога не помиње као седиште епископа.[47] На могућност да се римска управа простирала на појединим пунктовима на левој обали Дунава указали су многи аутори, почев од Имре Хенслмана, који је 1870. године обавио прва археолошка истраживања

39 A. Seḳulić, *nav. delo*, 57–58; P. Cveḳan, *nav. delo*, 41–42; J. Špehar, *nav. delo*, 23.

40 P. Cveḳan, *nav. delo*, 44; A. Seḳulić, *nav. delo* 35; J. Špehar, *nav. delo*, 22–23.

41 J. Špehar, *nav. delo*, 16.

42 С. Вујовић, *нав. дело*, 2016, 82; Ф. Гранић, „Војводина у византиско доба", у: *Војводина I. Од најстаријих времена до Велике сеобе*, ур. Д. Ј. Поповић, Нови Сад, 1939, 105–107; A. Seḳulić, *nav. delo*, 17–19.

43 P. Cveḳan, *nav. delo*, 25; *Archipiscopatus Bačiensis directe vel indirecte suam originem a sancto Metodo*, Schematismus primus Diocesis Suboticanae, Subotica, 1968, 18.

44 Поједини аутори, као што су Зајлер и Штајн прочитали су *Bacensi* као *Basianensi*, тј. Басијана, те је устаљено мишљење да је седиште Сремске епископије након страдања Сирмијума било пресељено у Басијану. Видети: J. Zeiller, *Les origines diretiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire Romain*, Paris, 1918, 388; Гранић, позивајући се на коректуру Цајлера и Штајна, сугерише да се *Bacensi* чита као *Bassiansi* па би Басијана била седиште Друге Паноније. Видети: Ф. Гранић, „Оснивање архиепископије у граду Јустинијана Прима 535. године", *Гласник скопског научног друштва* I 1 (Скопље), 1925, 113–134. Такво становиште има и Никола Вулић, који претпоставља да се у Басијани једно време налазила владичанска столица. Видети: Н. Вулић, „Војводина у римско доба", у: *Војводина I. Од најстаријих времена до Велике сеобе*, ур. Д. Ј. Поповић, Нови Сад, 1939, 78.

45 Ф. Гранић, *нав. дело*, 1925, 113–134; Н. Вулић, *нав дело*, 78.

46 А. Нађ, „Осврт на Челебијин опис старог града Бача", *Изворник* (Гајдобра) 2, 3 (2006/07): 191.

47 *Исто*.

Бача и околине, и на том простору открио одређену количину артефаката из времена позне антике.[48] О постојању панонског лимеса у овом делу тока Дунава писао је и Мози (Móscy), доводећи у везу с њим остатке једне куле у близини капеле Св. Антуна Пустињака са пристаништем и делом обалних утврђења на левој обали Дунава, недалеко од Бача.[49]

Даље, претпоставља се да је бачка катедрална црква на месту фрањевачког самостана постојала и у време светих апостола Константина – Ћирила и Методија.[50] Чак се спекулисало и о томе да је Св. Методије сахрањен овде, за шта не постоје никакви докази.[51] Претпоставка да се катедрала налазила на овом месту у 9. веку, па и да је у њој могао бити Методијев гроб, заснована је, такође, на слабим основама. Наиме, папа Хадријан II је 869. године, на место сремског бискупа и митрополита на столици Светог Андроника поставио Методија, са мисионарским задатком да на великом подручју насељеном претежно Словенима шири хришћанску веру, али након жестоког отпора баварских прелата који су већ вршили мисионарску делатност на овим просторима, Методијев пастирски ауторитет је сведен на уже границе Моравске кнежевине.[52] Не зна се тачно на шта се односила титула митрополита Сирмијума.[53] Према неким истраживачима, Сирмијум у Методијевој титули није означавао стварну географску одредницу, већ се именом древне античке митрополије истицао Методијев примат у односу на баварске мисионаре.[54] Са друге стране, поједини истраживачи претпостављају да постоји могућност – пошто је антички Сирмијум у то време већ био разрушен – да је Методије своју архиепископску делатност обављао у Бачу, који је могао боље да се брани од непријатеља него Сирмијум.[55] Осим овог аргумента, за сада нема никаквих дока-

48 I. Henszlamann, „Iskopavanja u Baču 1872. godine", *Grad na Mostongi*, II (1978), 1–13.

49 С. Вујовић, *нав. дело*, 2016, 82.

50 J. Špehar, *nav. delo*, 13–14.

51 О евентуалном кретању Константина и Методија кроз Бачку: *Archipiscopatus Bačiensis directe vel indirecte suam originem a sancto Metodo*, Schematismus primus Diocesis Suboticanae, Subotica 1968, 20; A. Sekulić, *nav. delo*, 20–21.

52 A. P. Vlasto, *The entry of the Slavs into Christendom. An introduction to the medieval history of the Slavs*, Cambridge, 1970, 66–70; Г. Острогорски, *Историја Византије*, 1998, 226.

53 Према тези која је општеприхваћена у науци, Срем је, као и Сирмијум, од 827. године, био под влашћу Бугара. Након покрштавања и оснивања бугарске архиепископије за време кана Бориса (852– 889), могуће да су обновили и стару бискупију у Срему након готово три века искључености тог простора из хришћанске екумене, још од пада Сирмијума под Аваре 582. године. Видети: S. Andrić, „Bazilijanski i benediktinski samostan sv. Dimitrija u Srijemskoj Mitrovici", *Zavod za hrvatsku povijest* 40 (2008),117; K. Jiriček, „Das christliche Element in der topographischen Nomenclatur der Balkanländer", *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 136 (1897), 94; A. Rona-Tas. *Hungarians and Europe in the Middle Ages. An introduction to early Hungarian history*, Budapest, 1999, 245; B. Ferjančić, *Sirmijum u doba Vizantije*, u: Sremska Mitrovica, ur. R. Prica, Sremska Mitrovica, 1969, 48–49; F. Šišić, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Zagreb, 1925, 334; V. Popović, „Metodijev" grob i episkopska crkva u Mačvanskoj Mitrovici", *Starinar* 24-25 (1973–1974), 265–270. Са друге стране, поједини истраживачи сматрају да не постоји ниједан писани трг којим би се потврдило да је Бугарска заиста у 9. веку заиста владала Сремом, те да је он заправо био у саставу Доњепанонске кнежевине у саставу Франачке. О томе више у: И. Коматина и П. Коматина, „Византијски и угарски Срем од X до XII века", *Зборник радова Византолошког института* LV (2018), 142.

54 N. Bernard i dr., *Central Europe in the High Middle Ages. Bohemia, Hungary and Poland c. 900-c. 1300*. Cambridge, 2013, 60.

55 Оваква претпоставка се износи због стања у којем је Методије затекао Сирмијум након повратка из Рима. Видети: P. Cvekan, *nav. delo*, 26.

за који би подржали ову теорију. Наиме, чак се не може ни поуздано тврдити да су Константин и Методије засигурно боравили или уопште прошли кроз Срем и данашњу Бачку у време великоморавско-панонске мисије.[56] Заправо, у изворима се нигде не спомиње којим путем су Константин и Методије 863. године кренули пут Моравске. Пут који би водио преко Срема и Бачке је пут који се настављао на трасу старог пута *Via militaris*, од Цариграда, преко Тракије, затим долином Мораве и Дунава до Београда, али како је највећи део овог пута средином 9. века био под влашћу Бугара, поставља се питање да ли је овај пут био безбедан за византијске мисионаре, када се имају на уму актуелне тензије између Бугарске и Византије.[57] Због тога неки сматрају да су Константин и Методије заобишли Срем и Бачку, крећући се од Цариграда старом *Via Egnatia*, преко Солуна, до Драча, па даље бродом, уз обале Далмације и Истре, до Венеције, а одатле преко Карантаније или Паноније, до Моравске.[58]

Једине вести које би се могле односити на Бач у 9. веку потичу из једног текста из 873. године који се назива Салцбуршким летописом, у којем се највероватније помиње утврђење у Бачу, за које се каже да је било под аварском влашћу, а да су у његовој околини живели Словени, Авари и Хуни,[59] али нема никаквих података који би Бач довели у везу са Методијем, или да је у њему постојала било каква црквена организација. Што се тиче материјалних потврда, које би могле да говоре у прилог овој претпоставци, на територији Бача су, како тумачи археолог Небојша Станојев, из овог периода откривени гробови који имају искључиво хришћанска обележја.[60] Како угарска племена у том периоду, па и у 10. и 11. веку и даље већином нису примила хришћанство,[61] претпоставља се да је у Бачу тада живело староседелачко становништво, које је већ имало своје цркве и гробља.[62] На основу тога, закључено је да је крајем 9. века, када Мађари заузимају територије готово читаве Паноније,[63] у Бачу већ могла да постоји црквена организација, но ништа не говори о томе где би се могла налазити евентуална катедрална црква у то време.

Као нешто млађи посредан доказ о постојању старије катедрале на месту данашњег фрањевачког самостана, наводи се извештај о рату цара Манојла Комнина са Угарима, византијског историографа и писаца Јована Кинама, из

56 *Archipiscopatus Bačiensis directe vel indirecte suam originem a sancto Metodo*, Schematismus primus Diocesis Suboticanae, Subotica 1968, 20.

57 О томе опширније у: П. Коматина, *Црквена политика Византије од краја иконоборства до смрти цара Василија I*, Београд, 2014, 196–211.

58 *Исто*, 190; F. Dvornik, *Les Slaves, Byzance et Rome au IX^e siècle*, Paris, 1926, 153–154.

59 Видети: S. Blaschowitz, *nav. delo*, 8; A. Sekulić, *nav. delo*, 19; С. Вујовић, *Унапређивање савремене доктрине очувања градитељског наслеђа – искуство пројекта Векови Бача* (докторска теза), Београд, 2013, 84.

60 Н. Станојев, *Средњовековна насеља у Војводини,* Нови Сад, 1996, 6.

61 Процес христијанизације Мађара почео је у време кнеза Гезе, Арпадовог праунука и оца првог угарског краља Стефана (997–1038). Кнез Геза је 973. године затражио од немачког цара Отона I да пошаље мисионаре који би Мађарима држали црквене проповеди и покрштавали их. Иначе, и пре тога, Мађаре су, нарочито у Банату и Ердељу, крштавали грчки и словенски свештеници, по грчко-православном обреду. Између осталог, можда треба напоменути да је Ахтун, угарски поглавица, пред крај 10. века, примио хришћанску веру по „грчком" обреду у Видину. Он је, такође, негде на Моришу подигао манастир посвећен св. Јовану Крститељу. Видети: П. Рокаи и др., *нав. дело*, 72.

62 Н. Станојев, *нав.дело*, 6.

63 П. Рокаи и др., *нав. дело*, 72.

1164. године, у којем је забележено да је грчка (византијска) војска стигла до града који се зове Бач (Παγάτζιον), а метропола је Срема.[64] На основу тога је закључено да се ради о граду у којем је столовао сремски бискуп грчког обреда.[65] Према реконструкцији Ђерђа Ђерфија (Györgya Györffyja), част сремског, грчког митрополита, била је пренесена из Срема у Бач, али тек пред крај XI века, да би потом ова митрополија била уједињена са католичком Калочком надбискупијом.[66] Традиционално се сматрало да је Калочко-бачку надбискупију и жупанију основао краљ Стефан I 1003. године.[67] Међутим, то је, према новијим истраживањима, највероватније било касније.[68] Први латински архиепископ који се назива бачки (не калочко-бачки) поменут је 1094. године, када се у вези са оснивањем Загребачке бискупије спомиње бачки надбискуп Фабијан.[69] Међутим, како ова проблематика изискује дубљу анализу која превазилази оквире овог рада,[70] у овом тренутку је довољно рећи да и ако би се претпоставка о настанку епископског центра у Бачу испоставила као тачна, не говори где се могла налазити бачка катедрала, нити је било како доводи у везу са црквом данашњег фрањевачког самостана.

Према традиционалном тумачењу настанака Калочко-Бачке надбискупије, наводи се да је средњовековна катедрала у Бачу, посвећена Св. Павлу, била подигнута почетком 11. века, за време владавине краља Стефана I Арпадовића (997–1038),[71] као и катедрала у Калочи. Постојање римокатоличке катедрале у Бачу, посвећене Св. Павлу, потврђено је, али време њеног настанка, ни њена тачна локација, такође, нису дефинитивно установљени.[72] У изворима су сачувана два податка о катедрали Светог Павла: први се односи на обнову

64 G. Ostrogorski, F. Barišić, (ur.), *Vizantijski izvori za istoriiu naroda Jugoslauiie*, sv. 4, Beograd 1971, 74–75; A. Seḳulić, *nav. delo*, 23.

65 Претпоставку да се у Бачу заиста могло налазити седиште грчке епископије изнео је још Филарет Гранић 1939. године: Ф. Гранић, *нав. дело*, 1939, 107; A. Seḳulić, *nav. delo*, 23.

66 G. Györffy, "Das Güterverzeichnis des griechischen Klosters zu Szávas-zentdemeter (Sremsḳa Mitrovica) aus dem 12. Jahrhundert", *Studia slavica Academiae scintiarum Hungariae* 5 (1959), 25–30.

67 Због тога се Бачка епископија традиционално сврстава у првих десет угарских епископија, које је основао краљ Стефан. Краљ Владислав I је 1085. године Бачку епископију подигао на ранг архиепископије, и тада је она вршила јурисдикцију на пет архиђаконата. Забележено је да је краљ Геза II (1141–1162), године 1135. Бачку епископију канонски ујединио са Калочком епископијом, која је била мања и сиромашнија од оне у Бачу. Видети: G. Balogh, *Bácsi R. K. Plébánia Százéves Emléke. Eszergom: Különnyomat a M. Sion V. folyamából*, 1867, прев. В. Лукачи, необјављено, у документацији Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине.

68 О томе видети у: Н. Пиперски, *Сакрална топографија и визуелна култура на простору Калочко-бачке надбискупије од 1000. године до Мохачке битке* (докторска теза), Београд, 2019, 11–71.

69 Навод је из исправе 7134., која документује оснивање Загребачке бискупије. Видети: T. Smičiḳlas (ur.), *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae/ Diplomatički zbornik Kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije*, 18 sv, Zagreb, 1904–1990, 42; G. Györffy, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza* I, Budapest 1963, 79, 63.

70 О различитим претпоставкама повезаним са источним пореклом Калочко-бачке надбискупије видети у: Н. Пиперски, *нав. дело*, 44–71.

71 А. Нађ, *нав. дело*, 195.

72 Што се тиче места где се налазила катедрала Светог Павла, такође, постоји неколико теорија. Имре Хенслман је на бачком месном гробљу открио темеље грађевине за коју је претпоставио да је катедрала Св. Павла. Свежи гробови око откривених делова темеља спречили су га да грађевину испита у целости. О томе да се овде заиста налазила црква говори и хроника фрањевачког самостана, с тим што је у њој забележено да се ради о цркви посвећеној Св. Петру. Антун Нађ је забележио да су рекогносцирањем терена остаци ове цркве пронађени у близини капеле Св. Антуна на Фелиђу: А. Нађ, *нав. дело*, 187–230.

катедрале из 1351. године,[73] за време владавине краља Лајоша I Великог (1342–1382).[74] Други податак се односи на страдање катедрале 1460. године, када је до темеља изгорела.[75] Како је фрањевачки самостан увелико постојао у ово време, катедрала Светог Павла је морала бити на неком другом месту.

Нешто другачију претпоставку о најстаријим слојевима ове цркве изнео је још седамдесетих година 20. века Антун Нађ, археолог Музеја Војводине из Новог Сада.[76] Према Нађу, темплари су 1169. године подигли цркву на темељу старијег храма, који је припадао грчком манастиру, само су преуредили постојеће здање које од тада припада „латинском" обреду.[77] Нађ, као посредан доказ у прилог својој теорији, наводи да су у Бачкој бискупији постојали манастири источног обреда и у првој половини 11. века.[78] Помиње се да је краљ Андрија I (1046–1060) даривао православне манастире, међу којима, што је за нашу тему посебно интересантно, и један православни манастир у Сремској Митровици (Szavaszentdemeter).[79] Међутим, Нађ не наводи конкретне материјалне нити писане доказе који би били уверљиви. Да се у Бачу налазио грчки самостан, закључује се обично на основу поменутог Кинамовог записа, као и текста арапског географа Мухамеда ел Идрисија из 1154. године, у којем се каже да је Бач гласовито место где живе занатлије и грчки научници,[80] што уколико би се и испоставило као тачно, може само да представља посредан доказ да је у Бачу могао да постоји грчки манастир, али не говори ништа конкретније о локалитету.

На простору целокупног самостана откривен је одређени број покретног археолошког материјала за који се претпоставља да потиче из позноримског периода, а чини га одређени број опека од печене земље, четвртастог, римског формата, и како је наведено, одређени број уломака камене архитектонске пластике, коју тек треба детаљније интерпретирати.[81] Као материјални доказ, наводи се камени архитрав, вероватно из римског времена, у који је касније урезан тешко читљив текст – због лоше очуваности – на глагољици.[82] Међутим, не зна се да ли је поменути архитрав сполија која је касније пренесена у ову цркву, или је ту заиста од времена позне антике. Међутим, ранији истраживачи су занемаривали чињеницу да олтарска апсида из 12. века није у целини грађена на исти начин. Доњи слојеви до висине романичких прозора грађени су у правилним редовима камена и опеке, док су горњи слојеви грађе-

73 Радове је највероватније финансирала краљица Јелисавета Котроманић. Видети: A. Seķulić, *nav. delo*, 29.

74 S. Blaschowitz, *nav. delo*, 32.

75 *Ibid*.

76 *Ibid*., 187–230.

77 *Ibid*., 223.

78 *Ibid*.

79 Стефан I, који је од папе добио „свету круну" 1001. године, даривао је и/или оснивао манастире грчког обреда по Угарској. Даривао је један женски манастир грчког обреда у Веспремеу (Vespremvolgy), а даровна повеља је била писана грчким језиком. Видети: B. Stojķovski, "The Greek Charter of the Hungarian King Stephen 1", *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 53 (2016), 127–140.

80 Г. Шкриванић, *Monumenta Cartographica Jugoslaviae* 2, Београд ,1979, 15. Да трага византијског манастира у Бачу нема, слаже се и Борис Стојковски. B. Stojķovski, *loc. cit*., 135–136.

81 С. Вујовић, *нав.дело,* 2013, 5.

82 J. Špehar, *nav. delo*, 14.

ни махом од опеке, са спорадичном употребом камена (упореди сл. 2 и сл. 5), могуће секундарно употребљеног са раније грађевине, што можда представља најуверљивији доказ да постоје и старији слојеви градње од 12. века. Управо детаљном анализом овог дела грађевине, требало би тражити одговор о најстаријим градитељским слојевима ове цркве, што није могуће учинити пре опсежних археолошких истраживања.

На основу свега што је у тексту изнето, за сада се с већом сигурношћу могу потврдити две фазе изградње цркве фрањевачког самостана Св. Марије у Бачу у средњем веку, као и пре пада Бача под османску власт 1529. године.[83] Старији грађевински слој би се на основу расположивих материјалних доказа могао датирати у другу половину 12. века, односно у време око 1169. године, како је наведено у самостанској хроници, али се не може у потпуности одбацити могућност и да је нешто старији. Том слоју припада и најстарији слој живописа – фреска Распећа Христовог на јужном контрафору уз олтарску апсиду, која је настала, највероватније, убрзо након изградње цркве. Млађу фазу изградње треба сместити или у другу половину 13. или на сам почетак 14. века, у време када су цркву преузели фрањевци. Након што је црква обновљена, била је живописана, први пут највероватније на почетку или у првој половини 14. века, а други пут нешто касније, могуће око 1370. године. Неразјашњено питање остаје да ли је црква из 12. века настала на темељима старијег сакралног објеката, на шта би могли да упућују најнижи слојеви олтарске апсиде и бочних зидова хора. Највећу препреку за решавање ових проблема представља изузетно мали број оригиналних историјских докумената из средњег века који се односе на ову цркву, те недовољна археолошка истраженост цркве и целокупног самостанског комплекса.

83 О паду Бача под османску власт: Д. Ј. Поповић, „Војводина у турско доба", у: *Војводина I. Од најстаријих времена до Велике сеобе*, ур. Д. Ј. Поповић, Нови Сад, 1939, 189–204.

## ЛИТЕРАТУРА


**Andrić 2008**

Andrić Stanko, „Bazilijanski i benediktinski samostan sv. Dimitrija u Srijemskoj Mitrovici“, *Zavod za hrvatsku povijest* 40, 115–186.

**Бакић 2014**

Бакић Светлана, „Нова истраживања Араче“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* 27, 17–40.

**Barbarić 1936**

Barbarić Mladen „Bač, crtice za njegovu povijest”, *Franjevački Vjesnik* 43, 164–178.

**Bernard 2013**

Bernard Nora, Urbanczyk Przemyslaw and Wiszewski Przemyslaw. *Central Europe in the High Middle Ages. Bohemia, Hungary and Poland c. 900-c. 1300*, Cambridge.

**Blaschowitz 1965**

Blaschowitz Stefan, *Batsch. Geschichte einertausendjahrigenstadt in der Batschka*, Pannonia-Verlag, Freilassing.

**Vlasto Alexis 1970**

Vlasto Alexis Peter, *The entry of the Slavs into Christendom. An introduction to the medieval history of the Slavs*, Cambridge.

**Вујовић 2013**

Вујовић Славица, *Унапређивање савремене доктрине очувања градитељског наслеђа – искуство пројекта Векови Бача* (докторска теза), Архитектонски факултет Универзитета у Београду.

**Вујовић 2016**

Вујовић Славица, *Како очувати културно наслеђе – допринос Векова Бача*, Нови Сад.

**Вулић 1939**

Вулић Никола, „Војводина у римско доба“, у: *Војводина I. Од најстаријих времена до Велике сеобе*, ур. Д. Ј. Поповић, Нови Сад, 61–80.

**Györffy 1959**

Györffy György, “Das Güterverzeichnis des griechischen Klosters zu Szávaszentdemeter (Sremska Mitrovica) aus dem 12. Jahrhundert”, *Studia slavica Academiae scintiarum Hungariae* 5, 9–74.

**Györffy 1987**

Györffy György, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza* II, Budapest.

**Гранић 1939**

Гранић Филарет, „Војводина у византинско доба“, у: *Војводина I. Од најстаријих времена до Велике сеобе*, ур. Д. Ј. Поповић, Историјско друштво у Новом Саду, Нови Сад.

**Гранић 1925**

Гранић Филарет, „Оснивање архиепископије у граду Јустинијана Прима 535. године“, *Гласник скопског научног друштва* I, 113–134.

**Dobronić 1988**

Dobronić Lelja, „Srednjevjekovni redovi i crkva u Baču“, u: *Od Gradovrha do Bača: Naučni skup, Bač, oktobar 1987,* ur. L. Krmpotić i M. Karaula, Tebis, Sarajevo, 52–56.

**Dvornik 1926**

Dvornik Francis, *Les Slaves, Byzance et Rome au IX^e siècle*, Paris.

**Жомбор 2011**

Жомбор Сабо, *Настанак и развој мреже градова и насеља у средњем веку на територији данашње Војводине, од IX до XVI века* (докторска теза), Архитектонски факултет Универзитета у Београду.

**Zeiller 1918**

Zeiller Jacques, *Les origines diretiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire Romain*, Paris,

**Jelenić 1990**

Jelenić Julijan, *Kultura i bosanski franjevci,* sv. I, Sarajevo.

**Jiriček 1897**

Jiriček Konstantin, "Das christliche Element in der topographischen Nomenclatur der Balkanländer", *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 136, 93-98.

**Jiriček 1978**

Jiriček Konstantin, *Историја Срба* (*Политичка историја до 1537*, Књ. I), Београд.

**Јовановић1973**

Јовановић, Слободан „Фрањевачки самостан у Бачу“, *Зборник заштите споменка културе* 22/23, 132.

**Коматина 2014**

Коматина Предраг, *Црквена политика Византије од краја иконоборства до смрти цара Василија I,* Београд.

**Коматина и Коматина 2018**

Коматина Ивана и Коматина Предраг, „Византијски и угарски Срем од X до XII века“, *Зборник радова Византолошког института* 55, 141–164.

**Нађ 2006/07**

Нађ Антал, „Осврт на Челебијин опис старог града Бача“, *Изворник* (*Гајдобра*) 2, 3, 187–230.

**Oršolić 1989**

Oršolić Marko, „Sedamstoljetno djelovanje franjevaca u Bosni i Hercegovini“, u: *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija. Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*, ur. A. Sorić, Zagreb, 17–36.

**Острогорски 1998**

Острогорски Георгије, *Историја Византије*, Београд.

**Lővei and Takács 2018**

Lővei Pál and Takács Imre, “Hungarian Trecento”: Art in the Angevin Era”, in: *The Art of Medieval Hungary*, eds. X. Barral et al., Rome, 179–192.

**Piperski 2018**

Piperski Nikola, ”Identity, Legitimacy, Influences: Rethinking and Comparative Analysis of two Frescoes of the Crucifction from the Monastery of the Assumption of Mary in Bač and the Ascencion Church in Žiča”, у: *Ниш и Византија 16*, Ниш, јун 2017, ур. М. Ракоција, Birograf Comp, Ниш, 182–194.

**Пиперски 2019**

Пиперски Никола, *Сакрална топографија и визуелна култура на територији Калочко-бачке надбискупије од 1000. године до Мохачке битке* (докторска теза), Филозофски факултет Универзитета у Београду.

**Поповић 1939**

Поповић Душан Ј., „Војводина у турско доба“, у: *Војводина I. Од најстаријих времена до Велике сеобе*, ур. Д. Ј. Поповић, Нови Сад, 144–300.

**Popović 1973/74**

Popović Vladimir, „Metodijev grob i episkopska crkva u Mačvanskoj Mitrovici“, *Starinar* 24–25, 265–270.

**Radauš 1973**

Radauš Vanja, *Srednjovjekovni spmenici Slavonije*, Zagreb.

**Рокаи и др. 2002**

Рокаи Петар и др., *Историја Мађара*, Београд.

**Rona-Tas 1999**

Rona-Tas András, *Hungarians and Europe in the Middle Ages. An introduction to early Hungarian history*, transl. Nicholas Bodoczky, Budapest.

**Sekulić 1978**

Sekulić Ante, *Drevni Bač*, Split.

**Szakács 1997**
Szakács Béla Zsolt, "Western Complexes of Hungarian Churches of the Early XI Century", *Hortus Artium Medievalium* 3, 149–163.

**Szakács 2019**
Szakács Béla Zsolt, "Ernő Foerk and the medieval cathedrals of Kalocsa", *Journal of built environment* 7, issue 2, 82–88.

**Станојев 1996**
Станојев Небојша, *Средњовековна насеља у Војводини,* Нови Сад.

**Стевовић 2014**
Стевовић Иван, „Једна хипотеза о најстаријем раздобљу Жиче", *Зограф* 38, 45–58.

**Stele 1928**
Stele Ferenc, "Stenske slike v ladji cerkve na Vrzdencu. Študija o zgodnjegotskom slikarstvu v Sloveniji", *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 15, 117–147.

**Stojkovski 2016**
Stojkovski Boris, "The Greek Charter of the Hungarian King Stephen I", *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 53, 127–140.

**Ferjančić 1969**
Ferjančić Božidar, „Sirmijum u doba Vizantije", u: *Sremska Mitrovica*, ur. Radomir Prica, Sremska Mitrovica, 33–58.

**Хенслман 2008**
Хенслман Емерих, „Извештај о новим ископавањима у Бачу извршеним по налогу г. надбискупа 1872. године", *Изворник*: *гласило огранка Вукове задужбине у Гајдобри* 4, 239–256.

**Henszlmann 1876**
Henszlmann Imre, *Magyarország ó-keresztyén, román és átmenet stylü müemlékeinek rövid ismertétese*, Budapesten.

Horvat 1975

Horvat Anđela, *Između gotike i baroka*: *umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do 1700*, Zagreb.

**Cvekan 1985**
Cvekan Paškal, *Franjevci u Baču*, Virovitica.

**Šišić 1925**
Šišić Frano, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Zagreb.

**Шкриванић 1979**
Шкриванић Гавро, *Monumenta Cartographica Jugoslaviae* II, Београд.

**Špehar 2012**
Špehar Josip, *Franjevački samostan Bač, kronološki pregled*, Bač.

## ИЗВОРИ

*Archipiscopatus Bačiensis directeve lindirecte suam originema sancto Metodo* – Schematismus primus Diocesis Suboticanae, Subotica, 1968.

**Balogh 1867**
Balogh, György, *Bácsi R. K. Plébánia Százéves Emléke*, Eszergom: Különnyomat a M. Sion V. folyamából, prev. V. Lukači, *Sto godina rimokatoličke župe u Baču*, neobjavljeno, u arhivi Pokrajinskog zavoda, Petrovaradin.

**Ostrogorski i Barišić 1971**
Ostrogorski Georgije i Barišić Franjo, *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, sv. 4, Beograd.

**Smičiklas 1904–1990**
Smičiklas Tadija, *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae/Diplomatički zbornik Kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije*, sv. 2–18, Zagreb.

**Thainer 1860**
Thainer Augustus, *Vera monumenta historica Hungariamsacrum ilustrantia*, tom II, Romae.

**Čelebi 1967**
Čelebi Evlija, *Putopis - odlomci o jugoslovenskim zemljama*, Sarajevo.

## ELEKTRONSKI IZVORI

**Banjanin 2019**
Banjanin, Jelena, Otvoren obnovljen Franjevački samostan u Baču", *Novosti*, 27. 6. 2019.

https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:803157-Otvoren-obnovljeni-Franjevacki-samostan-u-Bacu [pristupljeno: 15. 6. 2020]

**Nikola P. PIPERSKI**
*University in Belgrade, Faculty of Philosophy*
*The Department of Art History, Belgrade*

# THE CHURCH OF THE FRANCISCAN MONASTERY OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN BAČ IN THE MIDDLE AGES

*SUMMARY*

The church of today's Franciscan Monastery of the Ascension of the Blessed Virgin Mary is located in the centre of Bač, organically fitting in with the mediaeval urban matrix. It is a building characterised by a continuity of use in its initial, sacral purpose from the Middle Ages to the present day. Traditionally, on the basis of the notes from the chronicle of the monastery, which only started being kept from the end of the 17th century, it has been assumed that the oldest parts of this building date from the second half of the 12th century, but according to some other assumptions they were built even earlier. On the basis of everything presented in the text, for the time being it can be confirmed with a greater degree of certainty that two phases of the building of the church of the Franciscan Monastery of the Blessed Virgin Mary in Bač occurred during the Middle Ages, that is, before the fall of Vienna under Ottoman rule following the Battle of Mohács in 1526. On the basis of the material evidence available, the older construction layer could be dated as being from the second half of the 12th century, that is, from the period around 1169, as stated in the monastery chronicle, but the possibility of its being somewhat older cannot be entirely ruled out. It is to this period that the oldest painted layer belongs – a fresco depicting the Crucifixion of Christ, located in the south buttress next to the altar apse, which was most likely made soon after the building of the church. The later phase of the building should be placed either in the second half of the 13th or at the very beginning of the 14th century, after the church had been taken over by the Franciscans. After the church was renovated, its walls were painted with frescoes, for the first time most likely at the beginning of or in the first half of the 14th century, and for the second time somewhat later, possibly around 1370. One dilemma remains unresolved: whether the church dating from the 12th century was built on the foundation of an even older sacral object, which is what the bottom layers of the altar apse and the side walls of the choir might indicate. The greatest obstacle to resolving these problems is the exceptionally small number of original historical documents dating from the Middle Ages relating to this church, and also the fact that the church and the entire monastery complex have been insufficiently explored in archaeological terms.

**Key words:** Bač, dating, the Middle Ages, the Franciscan monastery.

Сл. 1 Данашњи изглед Цркве Успења Блажене Дјевице Марије у Бачу, поглед са северозападне стране (фото: Никола Пиперски)

Fig. 1 The Church of the Ascension of the Blessed Virgin Mary in Bač today, view from the north-western side (photograph: Nikola Piperski).

Сл. 2 Поглед са североисточне стране на Цркву Успења Блажене Дјевице Марије у Бачу (фото: Никола Пиперски)

Fig. 2 View from the north-eastern side of the Church of the Ascension of the Blessed Virgin Mary in Bač (photograph: Nikola Piperski).

Сл. 3 Камени портал на западној фасади цркве Успења Блажене Дјевице Марије у Бачу, највероватније око 1169. године
(фото: Никола Пиперски)

Fig. 3 Stone portal on the western façade of the Church of the Ascension of the Blessed Virgin Mary in Bač, most likely dating from around 1169
(photograph: Nikola Piperski).

Сл. 4 Поглед са источне стране на цркву и фрањевачки самостан Успења Блажене Дјевице Марије у Бачу (фото: Никола Пиперски)

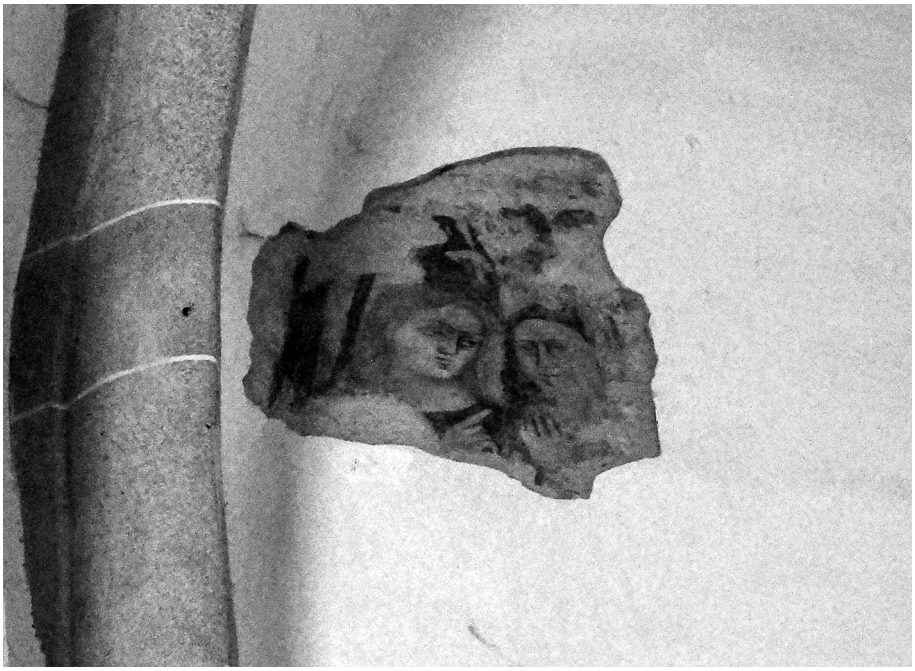
Fig. 4 View from the eastern side of the Church and the Franciscan Monastery of the Ascension of the Blessed Virgin Mary in Bač
(photograph: Nikola Piperski).

Сл. 5 Фреска Распећа Христовог, крај XII века, западна страна јужног контрафора и траг некадашњег готичког лука, највероватније почетак XIV века (фото: Никола Пиперски)

Fig. 5 Fresco of the Crucifixion of Christ, dating from the end of the 12th century, located in the western side of the south buttress, and a trace of a former gothic arch, most likely dating from the beginning of the 14th century (photograph: Nikola Piperski).

Сл. 6 Фреска са представом краљева, потрбушју свода над причесном оградом, око 1300 (фото: Никола Пиперски)

Fig. 6 Fresco with images of kings, located on the underbelly of the vault, above the sacramental rail, dating from around 1300 (photograph: Nikola Piperski).



Сл. 7 Остаци фреске на јужном зиду, XIV век (фото: Никола Пиперски)

Fig. 7 Remnants of a fresco on the south wall, dating from the 14th century (photograph: Nikola Piperski).

Сл. 7 Некадашњи пролаз ка олтару са јужне стране цркве (фото: Никола Пиперски)

Fig. 7 Passage formerly leading to the altar from the south side of the church (photograph: Nikola Piperski).

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 75.046.3(450)"14/15"
75.071.1 Креди Л.
Примљено: 22. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Олга Д. ТОДОРОВИЋ
*Београд*

# ФИРЕНТИНСКИ ТОНДО СА ПРИКАЗОМ ПОКЛОЊЕЊА ХРИСТУ ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

**Сажетак:** Фирентински тондо са приказом Поклоњења Христу из колекције Народног музеја у Београду – приписан Лоренцу ди Кредију (Lorenzo di Credi, око 1459–1537), његовој радионици или следбенику – по теми, формату и морфологији, оцртава главни ток уметничке продукције позног 15. и раног 16. века у Фиренци. Тема Поклоњења (*adoratio*) Христу детету и кружни формат слике често су комбиновани на делима намењеним приватним просторима за молитву. Добро познати верокијевско-кредијевски иконографски образац ове теме кружио је градским сликарским радионицама захваљујући пракси репродуковања предложака. Београдска слика, кватроченистичка по концепцији, истиче се својим високим сликарским дометом међу многим епигонским „механизованим“ и „серијским“ производима раног 16. века насталим на трагу Ди Кредијеве естетике. Тондо из Београда тумачи се као типичан, стандардни модел маријанске слике, какву је фирентинска породица раног новог века имала на располагању при свакодневним молитвама – она је представљала жижну тачку религиозне контемплације, која је омогућавала емпатичку идентификацију са светим личностима. Полазећи од хипотезе да је дело из Народног музеја првобитно било намењено приватном религиозном искуству, рад посматра београдски *tondo crediano* у светлу његовог примарног контекста као предмета девоционе намене.

**Кључне речи:** ренесансно сликарство, фирентинско сликарство, Лоренцо ди Креди, приватна побожност, тондо, Поклоњење Христу детету

У Збирци стране уметности у Народном музеју у Београду чува се тондо са приказом *Поклоњења Христу* (темпера на дасци, 97 × 95 cm, инв. бр. и. стр. 133),[1] приписан фирентинском ренесансном мајстору Лоренцу ди Кредију (Lorenzo di Credi, око 1459–1537) или његовој радионици (сл. 1). Тема, формат, композиција – симптоматични и карактеристични за уметничку продукцију позног 15. и раног 16. века у Фиренци, установљени су вишедеценијским понављањем стандардизованих и широко распрострањених образаца који су кружили градским сликарским радионицама. Скоро извесно намењена кућном амбијенту, као материјални сведок приватне побожности, ова девоциона слика – заправо типичан, стандардни модел маријанске слике – служила је готово као лична олтарска представа пред којом су биле упућиване молитве.

Тондо приказује сцену *Поклоњење Христу детету* (*adoratio*), вид представљања Христовог рођења (Лк 2:1–20) инспирисаног фрањевачком побожношћу и визијом трећереткиње Св. Бригите Шведске из 14. века. У својим *Откровењима*, Бригита, са сензибилитетом неког ко је и мистичарка и мајка, описује чудесно рођење. Погнуте главе и руку склопљених у молитви, плавокоса Богородица поклонила се тек рођеном Младенцу, који је, лежећи на земљи, исијавао толико јаку светлост да је обесмислила не само материјалну светлост Јосифове свеће већ и самог Сунца.[2] У бујном пејзажу *alla fiamminga,*[3] са воденом површином и неколико „перуђиновски лако сликаних, витких разлисталих дрвета“,[4] пред трошним зидом, у средишту слике клечи Богородица са прозирним велом на глави, у сивкастој хаљини прекривеној плавим огртачем зелене поставе, са рукама склопљеним у молитви над пуначким мла-

1 Тондо није био подвргнут техничким и хемијским анализама материјала – подлоге, препаратуре и медијума. Може се претпоставити да је за израду дрвеног носиоца одабрана топола, дрво које су тосканski уметници кватроченто најчешће користили. Није вршена анализа пигмената бојеног слоја, али се мисли да је панел осликан техником темпере (Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, „Обожавање Христа“, у: *Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду*, Београд, 2004, 74–75, кат. бр. 29; Р. Д'Амико и Т. Бошњак, „Обожавање Христа“, у: *Класици италијанске уметности. Од Паола Венецијана до Франческа Гвардија*, Београд, 2004, 50–51, кат. бр. 10; L. Milošević, *L'Adoration de Belgrade. Une œuvre à l'identité et au parcours énigmatiques* (mémoire), Genève, 2004, 40; Т. Бенџаревић и др., *Уђи у причу. Народни музеј у Београду*, Београд, 2018, 130–131), а К. Амброзић наводи мешану технику темпере и уља (К. Амброзић, „Галерија стране уметности“, у: *Народни музеј Београд,* Београд, 1983, 133). Комбиновање темпере и уљаних боја у тосканским радионицама крајем 15. века није била реткост – ова два сликарска медијума наносила би се одвојено у слојевима, при чему би се уљане боје користиле за сенчење и украсне детаље, будући да су својим својствима омогућавале фине, минуциозне и лако остварене тонске преливе (cf. J. Dunkerton & L. Syson, "In Search of Verrocchio the Painter: The Cleaning and Examination of *The Virgin and Child with Two Angels*", *National Gallery Technical Bulletin* 31, 2010, 40 not. 95). Са друге стране, техничком брауром коју је нудила *tempera d'uovo*, усавршена у фирентинским радионицама 15. века, могла се постићи блистава завршница која је била слична уљаним сликама (cf. L. Milošević, *op. cit.*, 40).

2 *Revelationes sancte Birgitte*, Nuremburgae, 1500, *lib*. VII, *c*. XXI. Иако је тема Поклоњења Христу детету старија од Бригитине визије, светитељкини описи Христовог рођења били су ти који ће највише утицати на обликовање нове иконографије, која је потиснула ранију иконографску традицију византијског порекла. Видети: C. Frugoni, "Female Mystics, Visions, and Iconography", in: *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, eds. D. Bornstein & R. Rusconi, Chicago & London, 1996, 147–149; M. H. Oen, "Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ", in: *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, L. Liepe, Kalamazoo (ed.), 2018, 212–237. Cf. M. Dzon, "A Maternal View of Christ's Childhood in the Writings of Birgitta of Sweden", in: *The Quest for the Christ Child in the Later Middle Ages*, Philadelphia, 2017, 192–200.

3 Фирентинску апропријацију фламанског пејзажа (као и употребу уљаних боја) у највећој мери је подстакао Ван дер Хусов (Hugo van der Goes) *Олтар Портинари*.

4 К. Амброзић, *нав. дело*, 134.

денцем на пурпурном јастуку, окренутом на бок и ослоњеном о десни лакат.[5] Са Богородичине десне стране налазе се три анђела – онај најудаљенији од Богородице одевен је у плаву хаљину и носи петолатични бели цвет у руци; средишњи, у црвеном, у рукама држи јеванђеље; док је трећи, са златном пехаром, обучен у наранџасту одору. На десној страни композиције, приказан је уснули Јосиф. Његов лик, набраних бора и главе наслоњене о десну руку, показује јасне утицаје раног низоземског сликарства. У левој руци држи штап и одевен је у плаву хаљину преко које је црвени огртач. Јосиф је на београдском тонду „реалистички дат, у духу старе фламанске школе […] жив и стваран лик, коме убедљивост физиономских података даје пуну вредност портрета".[6] Све фигуре око главе имају перспективно решене светлосне нимбове. Изнад Јосифа, у пејзажу, налазе се пастири са овцама, изведени помоћу неколико слободних потеза. Овај сегмент, иако недовршен, сасвим извесно представља Јављање пастирима.

Лара Милошевић у анђелима адорантима препознаје Свету Тројицу, а предмете које они носе у рукама тумачи као симболе оваплоћења и страдања.[7] Пролептичко упућивање на искупитељску жртву (а следствено и Васкрсење) Милошевићева проналази и у зиду трошне штале у којем уочава облик крста. Такође, будући да из зида штале у којој је Христос рођен израста грана као симбол поновног цветања, она је доведена везу са Давидовом палатом и темељима Старог завета на којима су изграђени Нови завет и Нова црква,[8] чији је идеални лик Богородица – *Maria Ecclesia*. У вези са Давидом и старозаветним референцама, Л. Милошевић оставља могућност тумачења у кључу Лозе Јесејеве, тј. Христове генеалогије која води порекло од Давидовог оца Јесеја.[9]

Ипак, колико год ове претпоставке биле убедљиве и утемељене, ипак не треба заборавити да контакт са тондом из Београда највероватније није био интелектуалне природе, већ интимно-медитативан.

Обиман корпус сачуваних фирентинских приказа Богородице са Христом и Христовог рођења или Поклоњења често је био разматран са гледишта стилске атрибуције, како би се утврдило време настанка дела и име аутора, тј. систематизовала делатност следбеника и ученика неког мајстора. Ово је био случај и са тондом из Београда. *Поклоњење Христу* примљено је у Музеј са атрибуцијом Ди Кредију.[10] Фирентински сликар Лоренцо ди

5 Необичан положај малог Христа довођен је у везу са анонимним *Maestro della Conversazione di Santo Spirito*. Видети: Р. Д'Амико и Т. Бошњак, *нав. дело*, 51; Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. дело*, 74–75; L. Milošević, *op. cit.*, 107, fig. 14.

6 К. Амброзић, *нав. дело*, 134.

7 L. Milošević, *op. cit.*, 53–56. Милошевић не искључује и тумачења анђела у контексту Јављања пастирима (Лк 2:8–14). Ипак, уколико би се у анђелима препознала Света Тројица, отворио би се проблем удвојеног приказа Бога Сина.

8 *Ibid*., 56–58. Cf. A. Nagel & C. S. Wood, "Anti-Architecture", in: *Anachronic Renaissance*, New York, 2010, 300–312; A. Hui, "The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings", in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 18/2, 2015, 319–348.

9 L. Milošević, *op. cit.*, 57–58.

10 *Поклоњење Христу* део је Збирке стране уметности Народног музеја од августа 1949. године, када га је, као ратну одштету, Музеју уступила Репарациона комисија ФНРЈ. Слика је у Београд упућена из Минхенског сабирног центра, где је била заведена под инвентарним бројем 6717. У Минхен је стигла јуна 1949. године, а пре тога (од фебруара 1941) била је део збирке Х. Геринга. Герингу је збирку продао

Креди[11] најпре је завршио обуку за јувелира, да би потом до 1480. године (вероватно већ око 1473) ушао у Верокијеву (Andrea del Verrocchio, око 1435–1488) радионицу,[12] у којој су се, према Вазарију, у исто време обучавали и Леонардо да Винчи (*Leonardo da Vinci*),[13] Пјетро Перуђино (Pietro Perugino),[14] као и Франческо Ботичини (Francesco Botticini). Изнете су претпоставке да су кроз исту радионицу прошли и Бјађо д'Антонио (Biagio d'Antonio), Доменико Гирландајо (Domenico Ghirlandaio) и Сандро Ботичели (Sandro Botticelli).[15] Утицаји свих њих, поготово Да Винчија, видљиви су у Ди Кредијевом сликарству. Као најоданији Верокијев ученик, даровит и приљежан, Ди Креди је водио радионицу када је скулптор 1485. отишао у Венецију, да би је, после мајсторове смрти 1488, у потпуности преузео.[16] Његов методични приступ, бриљантан и прецизан цртеж (не увек анатомски тачан), његова *pulitezza* и *diligenza* створиле су трезвене, јасне, чисте просторе и луминозне пејзажне кулисе у којима су смештене фигуре блиставог колорита постигнутог уљаним бојама. Ипак, Ди Креди остаје незаинтересован за приказивање и проучавање атмосферских вредности (*valori atmosferici*), тако да не „хомогенизује" призоре користећи Леонардову ваздушну перспективу (*prospettiva aerea*), чиме се стиче утисак да су његове фигуре силуете (рафинираних, али плошних) облика које се издижу са сценографије. Превасходно линеарни квалитет, блиставе боје, ретко чисти и јасни облици и елегантни ритам, обележја су Ди Кредијевог стваралаштва. Премда познаје светло и сенку, они на његовим делима никада неће задобити експресиван квалитет. Иако његови простори немају леонардовску дубину, у Ди Кредијевим делима свакако је присутна *morbidezza leonardesca* – он ублажава Верокијеву јаку, вајарску контуру и „вајарско моделовање", и чини мекшом тамне сенке које његов учитељ наглашава светлим потезима који истичу пластичност. Умирујући Верокијеве сенке скулпторског квалитета, Ди Креди моделује меко, али без пуноће типичне за неке друге Ве-

М. Винклер. Пре тога припадала је В. Хоферу, који ју је у јануару 1941. купио од Т. Фишера у Луцерну. Збирка је претходно била власништво Г. Ребера. Детаљно о провенијенцији дела: L. Milošević, *op. cit.*, 81–97, 102–103. Слика се у неком тренутку нашла у Великој Британији, о чему сведоче налепнице на полеђини. Уп. *Ibid*. 96. За атрибуцију Ди Кредију, видети: К. Амброзић, „Збирка страног сликарства", у: *Народни музеј Београд. Водич*, М. Коларић и др., Београд, 1970, 98; *Исто*, „Галерија стране уметности", 133–134; Т. Бенцаревић и др., *нав. дело*, 130–131.

11 До данас је објављена једна монографија посвећена Ди Кредију. Видети: G. dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Milano, 1966. О сликаревом животу и времену проведеном у Верокијевој радионици, видети: *Ibid*. 7–9. Вазаријеву биографију Лоренца ди Кредија, видети у: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* IV, Firenze, 1879, 563–571.

12 О Верокијевој ботеги, видети: L. J. Feinberg, *The Young Leonardo: Art and Life in Fifteenth-Century Florence*, Cambridge etc., 2011, 25–32; C. Neilson, *Practice and Theory in the Italian Renaissance Workshop: Verrocchio and the Epistemology of Making Art*, Cambridge etc., 2019, 51–56.

13 Вазари наводи да је Ди Креди врло вешто умео да опонаша Леонардов манир: "E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenza l'imitasse più di lui, […] con tanta diligenza imitati e con tanta pacienza finiti, che non si può a pena credere, non che fare." Видети: G. Vasari, *op. cit.*, 564. О Леонардовом утицају на Ди Кредијево сликарство, видети у: G. dalli Regoli, *op. cit.*, 14–15.

14 Ђ. Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, prev. I. Jovičić, Beograd, 2000, 177.

15 J. Dunkerton & L. Syson, *op. cit.*, 6, 40 not. 95; F. Hartt, *History of Italian Renaissance art*, Upper Saddle River, 2011, 332; cf. L. J. Feinberg, *op. cit.*, 73–78.

16 G. dalli Regoli, *op. cit.*, 35; D. A. Covi, "Four New Documents Concerning Andrea del Verrocchio", *The Art Bulletin* 48/1, 1966, 97–103. О сарадњи, односу између ученика и мајстора у Верокијевој радионици, видети у: G. dalli Regoli, *op. cit.*, 8–9; L. J. Feinberg, *op. cit.*, 67–72.

рокијеве ученике, попут Леонарда. И Ди Креди и Леонардо, за разлику од свог учитеља, инкарнат граде полазећи од оловно беле основе којој пажљиво додају фине нијансе да би постигли сенке и сфуматичне тонске прелазе без оштрих обриса. Драперије пак Ди Креди конструише методом који је ближи Верокијевој техници темпере: полази од сенки датих у чистим пигментима којима додаје беле акценте. Систематични Ди Кредијев метод усавршио је тада експериментално уљано сликарство до техничке беспрекорности.[17] Иако првокласног образовања и несумњивог дара, Ди Креди показује мало осећаја за тело и покрете испод драперије – његови цртежи су углавном „пренаглашени" и „експресивни" Верокијеви и Леонардови цртежи који, иако моделовани прецизно, не показују довољно осећаја за анатомију и положај костију испод коже. „Еластични" удови „без костију" и наглашени прегиби на пуначком телу малог Христа остаће препознатљиви знак Ди Кредија и његове радионице – видљиви и на тонду из Београда.

Ди Кредијева *bottega* се специјализовала за израду религиозних слика приватне побожности, пре свега, приказе Мадоне и сцене Поклоњења Христу,[18] које су због своје присности и топлине биле најтраженије и омиљене теме девоционих слика. Захваљујући лакој пракси репродуковања предложака, схеме верокијевско-кредијевског порекла надживеле су своје творце, те су их, без много виталности и уметничког дара, усвојили многи епигонски *Madonnieri*. Београдски тондо је развијени тип приказа какви су настали у Верокијевој и Ди Кредијевој радионици. Настао је комбиновањем више познатих, већ нађених решења. Генеричке иконографске схеме и фрагментисани композициони приступ Ди Креди је преузео од учитеља,[19] и потом пренео на своје ученике и следбенике који су су их прихватили уз мале измене. Многи Ди Кредијеви савременици, међу којима и његови ученици, различитих могућности и уметничких домета, израђивали су слике сличне композиционе схеме. Од многих ученика, Вазари помиње двојицу – Ђованија Антонија Сољанија (Giovanni Antonio Sogliani) и Томаза ди Стефана (*Tommaso di Stefano Lunetti*).[20] Њима треба додати и неидентификоване следбенике – Томаза Ди Кредија, мајстора Наумбуршке мадоне, Мајстора *del Tondo Smith* и, најталентованијег – Мајстора *della Conversazione di Santo Spirito*, често идентификованог са Ђованијем Чанфанинијем (Giovanni di Benedetto Cianfanini).[21] Фирентинским радиони-

17 Верокијева *bottega* обучавала је младе уметнике да сликају у традиционалном медијуму темпере. О претпоставци како је Ди Креди стекао знања о уљаној техници, cf. J. Dunkerton, "Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence", *National Gallery Technical Bulletin 32,* 2011, 17 sq. Будући да је Ди Креди познат по својим уљаним сликама које су технички беспрекорно изведене, избор тада већ „застареле" и традиционалне фирентинске технике темпере за једно зрело дело као што је београдски тондо чини се неочекиваним.

18 "[…] fece [sc. L. d. C.] molti quadri di Madonne […] che sono per Fiorenza nelle case de' cittadini", G. Vasari, *op. cit.*, 568–569. О Ди Кредијевим девоционим сликама, видети: G. dalli Regoli, *op. cit.*, 19–33, 71.

19 C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge & New York, 1999, 272.

20 "Lasciò molti discepoli, e fra gli altri Giovanni Antonio Sogliani e Tommaso di Stefano", G. Vasari, *op. cit.*, 570.

21 E. Fahy, "The Master of the *Naumburg Madonna*", *Acquisitions* (*Fogg Art Museum*) 1966/1967, 1966–1967, 11–18; G. dalli Regoli, *op. cit.*, 71–75. Томазо ди Креди се различито идентификује, понекад као Антонио Черајуоло, Ђовани Чанфанини, *Maestro della Conversazione di Santo Spirito* или Мајстор Тонда Чарториски; cf. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artist and Their Works with an Index*

цама кружили су стандардизовани картони и шаблони. Били су то цртежи, најчешће појединачних фигура или делова тела, који су доследно преношени на панеле техником *spolvero* – прелажењем кредом или графитом преко перфорираног папира. Ова популарна техника објашњава велики број иконографски и композиционо сличних дела са краја 15. века. Зна се да је и Верокио користио сполверо, те је и Лоренцо један део фигуралних решења „наследио" од њега.[22] Основни мотив београдске слике – Богородицу која клечи – Ди Креди је поновио више пута за свог живота.[23] Понављање устаљених иконографских образаца и конвенционалних типова и експресија, као и композициони конзервативизам наводи на помисао да је београдски тондо зрело дело, које мање или више успешно комбинује већ одавно пронађене и проверене схеме.

Београдски *tondo crediano*, иако носи ехо Ди Кредијевог елегантног класицизма, не показује цртачки рафинман мајсторовог калибра. Пејзаж нема кредијевску бистрину. У литератури су изнете сумње поводом приписивања слике чувеном мајстору. Роза д'Амико и Татјана Бошњак оставиле су могућност да је тондо, судећи према високим ликовним вредностима, или зрело Ди Кредијево дело, или дело анонимног уметника названог Maestro della Conversazione di Santo Spirito.[24] Лара Милошевић је тондо приписала управо Maestro della Conversazione di Santo Spirito.[25]

Ипак, све до краја 15. века, имена аутора девоционих приказа веома ретко се помињу у инвентарима фирентинских домова[26] – ово указује на то да су у највећем броју случајева првобитном власнику слике (рељефа, или приказа у неком другом медију) ауторство није било од пресудне важности. Такође, проблематично је гледиште које ренесансног посматрача ставља у положај некога ко о уметничком делу размишља у естетским категоријама, или, чак, само дело сагледава као „уметничко".[27] Ренесансна дела су у највећем броју случајева (а поготово до краја 15. века) била „функционална", имала су „практичну" улогу – тј. била су у служби религије, политике или друштва. Ово, свакако, не значи да је

*of Places. Florentine School* 1, London, 1963, 207–208. За идентификацију сликара *Conversazione di Santo Spirito* са Чанфанинијем, видети: G. dalli Regoli, *op. cit.*, 71–72. За идентификацију са браћом Мацијере, видети: C. C. Bambach, *op. cit.*, 404 not. 38. О Ди Кредијевим следбеницима, видети: G. dalli Regoli, *op. cit.*, 71–72; L. Milošević, *op. cit.*, 68–80.

22 C. C. Bambach, *op. cit.*, 37, 85–86; J. Dunkerton, *op. cit.*, 17. О техници *spolvero*, критички и опширно, C. C. Bambach, *op. cit.*, 81–126. Cf. J. Dunkeron & C. Plazzotta, "Drawing and Design in Italian Renaissance Painting", in: *Underdrawings in Renaissance Paintings*, ed. D. Bomford, London, 2002, 61–66. У случају тонда из Београда, за пренос цртежа са шаблона највероватније је коришћен сполверо иако трагови нису видљиви на рефлектографу. Рефлектографски снимак показује да нису присутна већа одступања (*pentimenti*) од првобитног цртежа, L. Milošević, *op. cit.*, 39, 42–43.

23 Многе композиционо сличне слике (међу којима су бројни тонди), приписане су, са мање или више сигурности, уметниковој руци. Оне комбинују различите детаље увек постижући сличну, али никада идентичну композицију.

24 Р. Д'Амико и Т. Бошњак, *нав. дело*, 51; Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. дело*, 75.

25 L. Milošević, *op. cit.*, 59–80, 107; уп. нап. 5.

26 Помињања аутора су спорадична, а често и нетачна: J. M. Musacchio, "The Madonna and Child, a Host of Saints, and Domestic Devotion in Renaissance Florence", in: *In Revaluing Renaissance Art*, eds. G. Neher & R. Shepherd, Aldershot, 2000, 157 not. 35 (=J. M. Musacchio, *The Madonna and Child*); cf. G. A. Johnson, "Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early Renaissance", in: *The Sculpted Object 1400–1700*, eds. S. Currie & P. Motture, Aldershot & Brookfield, 1997, 13 not. 7 (=G. A. Johnson, Art or Artefact?).

27 Уп. Л. Шинер, *Откривање уметности. Културна историја*, прев. Н. Ваван Пралица и Љ. Петровић, Нови Сад, 2007, 52–75.

ренесансни посматрач био „слеп“ за естетске квалитете; напротив, патрони су умели да цене не само техничку вештину и мајсторство већ и оригиналност и креативну инвентивност уметника. Ово се одражавало и у цени уметнина: са успоном статуса уметности и социјалне позиције уметника, за слике етаблираних мајстора било је потребно издвојити знатно више новца.[28]

Ипак, када је реч о представама религиозне тематике, оне се не могу сматрати аутономним делима намењеним естетској контемплацији – естетски критеријум био је подређен њиховој молитвеној функцији. Као слика религиозне садржине, тондо из Народног музеја није, по свој прилици, био намењен црквеном, већ приватном амбијенту. Ренесансна духовна клима, иако у великој мери секуларна, била је прожета јаким религиозним осећањем. Под утицајем лаичке, популарне културе, простори молитве преносе се у личне световне амбијенте. Ипак, ови лаички импулси нису десакрализовали подручје светости и умањили значај вере, већ су, напротив, кућну сферу уздигли на ниво светог простора. Разнородне праксе приватне побожности све до тридентских реформи нису биле стриктно утврђене, те свакодневни ритуал није био (званично) регулисан, а обликовање светог кућног простора било је индивидуално, „еластично“ и разликовало се од породице до породице.[29] Како фирентински домови, изузев у ретким случајевима имућних породица (попут Медичија, Нерлија или Торнабуонија) нису имали приватне капеле,[30] приватне просторе било је потребно опремити предметима молитвене намене који би означили дом као место побожности и молитве.[31] Средишње место религиозне праксе унутар дома била је *camera*, приватна, спаваћа соба и брачна одаја.[32] *Camera* је била језгро фирентинске ренесансне куће – општи приватни простор за живљење, где су се одвијали пресудни тренуци у животу ренесансног човека, као што су прославе венчања, зачеће, порођај и смрт. У већим домовима подразумевала је читав низ одаја. Будући да је *camera* попримила свети карактер, религиозне истине могле су да се спознају и у приватној сфери, чиме се још јаче потцртавало то да је вера била органски и неразлучиво уткана у свакодневни живот. Повећани захтеви световњака за побожношћу изродили су нове популарне формуле, путем којих религија постаје личнија, доступнија и ближа обичном човеку, а веза дневне рутине и побожности

28 Видети напомену 38. Тешко је одредити стандардну цену девоционих представа – она је зависила од формата, материјала, стања (нов или коришћен) и тренутне вредности фирентинског флорина. Видети: J. M. Musacchio, *The Madonna and Child*, 148.

29 D. Cooper, "Devotion", in: *At Home in Renaissance Italy*, eds. M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis, London, 2006, 202; M. Corry, D. Howard and M. Laven (eds.), *Madonnas and Miracles: The Holy Home in Renaissance Italy*, London & New York, 2017, *op. cit.*, 9.

30 P. Mattox, "Domestic sacral space in the Florentine Renaissance palace", *Renaissance Studies* 20/5, 2006, 663–671; C. C. Anderson, *The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480–c. 1650*, I (Ph.D. dissertation), New York, 2007, 175–223.

31 О приватној побожности у ренесансној Фиренци, видети: J. M. Musacchio, *The Madonna and Child*, 147–164; D. Cooper, *op. cit.*, 190–203; C. C. Anderson, *op. cit.*, *passim*; M. Corry, D. Howard & M. Laven (eds.), *op. cit.*, 16–19, 91–107;.

32 Иако религиозна пракса, по својој природи, не мора нужно бити везана за спаваћу собу, ова се ипак сматрала најприкладнијим местом за молитву. Cf. D. Cooper, *op. cit.*, 198; A. Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, New York, New Haven & London, 2008, 63–67; M. Corry, D. Howard & M. Laven (eds.), *op. cit.*, 10–11. О камери видети: B. Preyer, "The Florentine Casa", in: *At Home in Renaissance Italy*, London, 2006, 37–48.

тесна и чврста. Извесно је да је приватна побожност продрла у свакодневни живот породица свих класа. Ретки архивски извори из скромнијих домаћинстава сведоче о универзалном значају религије, без обзира на материјално стање породице.[33] Централни и свеприсутни приказ девоционог програма једне камере била је представа Богородице са малим Христом, урађена као слика, скулптура (од теракоте, мермера, бронзе), рељеф,[34] статуета, плакета[35] или графика. Ове свете слике које су пратиле молитву и приватну побожност биле су обавезне и у елитнијим, али и у скромнијим домовима, где су могле бити изведене и у повољном материјалу попут теракоте, гипса, штука, папирмашеа (*cartapesta*). Најсиромашнија домаћинства могла су себи да приуште јефтине колорисане графичке листове.[36] Ипак, за повећану потражњу предмета приватне побожности, пре свега, заслужна је тада све јача средња класа. Будући да је слике најпрестижнијих уметника могла да прибави само елита, на тржишту су се појавили „серијски" (често већ унапред израђени)[37] производи које су изводили ученици и следбеници мајстора. Служећи се већ познатим композиционим схемама, они су слике обликовали по узору на луксузније представе етаблираних мајстора. Ово је грађанима омогућило да по приступачним ценама купују помодне слике које су ипак, због везе са елитним радионицама, носиле престижне асоцијације.[38]

Како су религиозни елементи продрли у приватни живот и приватни простор, прожимање сакралног и световног било је једно од темељних обележја фирентинске ренесансне куће. Ипак, иако је ова граница била порозна и свето од профаног није било јасно просторно одељено, већ схваћено као континуум, присуство светих слика изискивало је одређено понашање. Бернардин Сијенски је критиковао жене које су се пред светим сликама у својим спаваћим собама појављивале непримерено обучене и претерано нашминкане.[39] Значај светих приказа истицан је на различите начине – слике су понекад смештане у лучно завршене архитектонске табернакле (*colmi da camera*), тонди у

33 C. C. Anderson, *op. cit.*, 69. О материјалној култури ренесансне породице, видети: J. M. Musacchio, "The Material Culture of Family Life in Italy and Beyond", in: *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, eds. B. Bohn & J. M. Saslow, Chichester, 2013, 275–294.

34 О рељефима и скулптури, видети: G. A. Johnson, Art or Artefact?, 1–24; *Eadem*, "Family Values: Sculpture and the Family in Fifteenth-Century Florence", in: *Art, Memory and Family in Early Renaissance Florence*, G. Ciappelli & P. Rubin (eds.), Cambridge & New York, 2000, 215–233 (=G. A. Johnson, Family Values); *Eadem*, "Beautiful Brides and Model Mothers: The Devotional and Talismanic Functions of Early Modern Marian Reliefs", in: *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage*, A. L. McClanan & K. R. Encarnacion (eds.), New York, 2002, 135–161 (=G. A. Johnson, Beautiful Brides and Model Mothers).

35 Cf. A. L. Palmer, "The Walters' *Madonna and Child* Plaquette and Private Devotional Art in Early Renaissance Italy", *The Journal of the Walters Art Museum* 59, 2001, 73–84.

36 О графикама, видети: C. C. Anderson, *op. cit.*, 70–72. Ефикасност и девоциона ефектност нису зависили од материјалне вредности дела., Cf. D. Cooper, *op. cit.*, 192.

37 J. M. Musacchio, *The Madonna and Child*, 150.

38 Cf. A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, New York, 1995, 265–293; M. Holmes, "Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop," in: *Italian Renaissance Cities: Artistic Exchange and Cultural Translation*, S. Campbell & S. Milner (eds.), Cambridge & New York, 2004, 38–74. Један фирентински трговац издвојио је 40 флорина за Ботичелијев тондо док је *Магона* коју је израдила Ботичелијева радионица продата по цени од шест флорина. M. Corry, D. Howard & M. Laven (eds.), *op. cit.*, 50.

39 R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca & London, 1980, 69.

богате позлаћене рамове, испред њих су постављане свеће и кандила.[40] Неретко су свете слике биле заклањане драперијама и завесама[41] које су потцртавали сакралну и девоциону функцију предмета.

Тондо из Народног музеја, по теми и по формату, представља стандардни тип свете слике који је фирентинска породица раног новог века имала на располагању при свакодневним молитвама. На ово упућује и његов кружни облик специфичан за тосканску уметност 15. и раног 16. века: тонди (од лат. *rotundus*, „округао") најчешће се (готово искучиво) везују за приватну побожност.[42] Овај облик слике јавља се у фирентинском сликарству од тридесетих година 15. века, а своју највећу популарност задобија 1480–1520. године, примарно као формат приватних, девоционих слика у кућном амбијенту. За разлику од других формата предметâ приватне побожности, тонди су били карактеристични искључиво за имућније патроне. Чини се да је кружна форма комплементарна садржају, будући да највећи број тонда приказује Богородицу са Христом или Христово рођење, тј. Поклоњење. Као идеални, савршени облик, симбол бескраја, вечности, Божанске свеприсутности, тондо својим обликом може алудирати на херметичност и, следствено томе, на Богородичино непорочно зачеће Христа, чиме сам тондо заправо симболише *hortus conclusus*. Скоро сви велики фирентински уметници били су и *tondari*. Прва Ди Кредијева слика био је *un tondo d' una Nostra Donna*.[43]

Избор Богородице са Христом као носеће теме приватне побожности није неочекиван и представља одраз јачања афективне побожности, која је узела маха у Европи већ од касног средњег века.[44] Поред приказа Мадоне, популарне су биле и наративне сцене, поготово оне уско везане за приказе Богородице са Христом, као што су сцене Христовог рођења и детињства.[45] Ово је случај и са београдским тондом, који, иако је наративан, садржи иконички квалитет. Инвентари фирентинских домова 15. и раног 16. века показују да су се маријанске слике најчешће (мада не увек) налазиле у спаваћим собама. Интимна иконографија тонда из Београда, такође, потврђује њену везу са камером.

Фокалну тачку контемплације, око које се породица окупљала, чинио је мали приватни, неосвећени олтар – *altarino*,[46] заправо омањи сто на којем су се могли наћи дрвено распеће, путир, свећњаци, статуете и кадионице, док би

40 J. M. Musacchio, *The Madonna and Child*, 150; D. Cooper, *op. cit.*, 192.

41 C. C. Anderson, *op. cit.*, 74–79; D. Cooper, *op. cit.*, 192.

42 О ренесансном тонду, видети: R. J. M. Olson, "Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance", *Artibus et Historiae* 14/27, 1993, 31–65 (=R. J. M. Olson, Lost and Partially Found); *Eadem*, "The Perfection of the Circle: Florentine Tondi and Neoplatonism", in: *Neoplatonism and the Arts*, L. De Girolami Cheney & J. Hendrix, Lewiston (eds.), 2002, 81–118; *Eadem*, *The Florentine Tondo*, Oxford, 2000. О тондима ван приватних простора, видети: R. J. M. Olson, *loc. cit.*, 33, 43–48.

43 G. Vasari, *op. cit.*, 565.

44 О маријанским сликама у контексту фирентинског ренесансног ентеријера, видети: C. C. Anderson, *op. cit.*, 84–89.

45 J. M. Musacchio, *The Madonna and Child*, 151. Овакви прикази нису били једини, али свакако су били најефектнији фокус медитације и молитве, D. Cooper, *op. cit.*, 192.

46 Једини канонски освећени део простора приватне побожности била је *pietra sagrata*, уграђена у мензу приватних капела, какве су могле имати само виђеније фирентинске породице, P. Mattox, *op. cit.*, 663–671; C. C. Anderson, *op. cit.*, 35–40.

поред или изнад њега биле окачене религиозне слике.[47] У *cameri* је, без свештеника и освећене хостије, могла да буде обављана и *messa secca*. У скромнијим домовима сто је могао бити изостављен, а породица се молила клечећи испред дрвеног распећа.[48] Као визуелни фокус молитве и својеврсна олтарска слика, приказ Богородице са Христом био је прикладан због своје симболике оваплоћења и евхаристијских конотација Христовог тела.[49]

Под утицајем проповедника просјачких редова лаици су прихватили одређене праксе, попут певања химни (до краја 13. века преведене на италијански) ујутру и увече, као и жеље за све већом визуелном непосредношћу – ово се одразило у повећаној потражњи за религиозним сликама. У фирентинској соби промишљање о вери подстицано је на различите начине. По устајању, или пре одласка на починак, молило се или читало за пултом (*inginocchiatoio*). Религиозно читање[50] најчешће је подразумевало читање часослова или различитих духовних приручника као што су Псеудо-Бонавентурине *Meditationes Vitae Christi*, спис фрањевачког порекла из 14. века.[51] Ипак, девоционе праксе су се (поготово у случају жена), пре свега, заснивале на меморисању текстова, тако да су слике имале и функцију мнемотехничког средства.[52] Медитативне вежбе, популарне као део религиозне праксе лаикâ, практиковане су како би подстакле емпатичку идентификацију са светим личностима и, следствено томе, увеле имитативне, христомиметичке примере у свакодневицу. Контемплативно читање праћено је афективним и сликовитим медитацијама о Христовој људској природи и његовој телесности. Девоциони текстови, изразито емоционално обојени, директно се обраћају читаоцу и подстичу га на контемплацију и саживљавање са светим узорима. Служећи се презентом, реалистичким наративом и деиктичком реториком („овде", „тамо"), ови текстови позивају верника да имагинативном (и интимном) медитацијом учествује у јеванђељским догађајима као активни сведок свете историје и учесник у Христовом животу. Постављањем захтева за изразито перформативном молитвом, а служећи се живим описима, аутор *Медитација* читаоцу даје слободу да контемплира о догађајима из Христовог живота, али пред њега поставља и захтев за лични, ментални одговор. У овим текстовима акценат се премешта са заокруженог, целовитог наратива датог са циљем описивања догађаја на контемплативно присуство и формирање индивидално схваћених менталних слика, које омогућавају неспосредно искуство свете историје, равноправ-

47 D. Cooper, *op. cit.*, 199–201.

48 C. C. Anderson, *op. cit.*, 28–40; M. Corry, D. Howard & M. Laven (eds.), *op. cit.*, 11.

49 О вези инкарнације и транссупстанцијације, cf. B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984, 41–78.

50 О читању као пракси приватне побожности, видети: C. C. Anderson, *op. cit.*, 139–174; S. Corbellini, "Creating Domestic Sacred Space: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Italy", in: *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, M. Corry, M. Faini & A. Meneghin (eds.), Leiden & Boston, 2019, 295–309. У ренесанси и све већи број жена из свих класа зна да чита (превасходно на вернакулару), P. F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning 1300–1600*, Baltimore & London, 1989, 87–102.

51 О пореклу, ауторству, датовању, преводима на вернакуларе, видети: S. McNamer, "The Debate on the Origins of the *Meditationes vitae Christi*: Recent Arguments and Prospects for Future Research", *Archivum Franciscanum Historicum* 111, 2018, 65–112, са старијом литературом.

52 C. Frugoni, *op. cit.*, 137.

но учествовање у светом наративу и интераговање са библијским личностима.[53] Молитва није подразумевала само ментално већ и физичко ангажовање. Са све већим значајем телесног и све већом улогом материјалног предмета, као инструмента приближавања вери, главна средства стимулације побожности била су визуелна средства. Ипак, иако је приватним религиозним искуством доминирао визуелни доживљај божанског, оно је укључивало више чула – било је то физички доживљено синтетичко чулно искуство. Певале су се молитве и химне (*laude*),[54] додиривале су се и целивале бројанице, иконе и статуете, а опојној атмосфери доприносило је титрање светлости свеће (или уљане лампе) и мирис тамјана и уља.[55] Менталне слике су често биле подстакнуте визуелним и верника су подржавале у контемплативној побожности – емотивни потенцијал текста био је комплементаран светим сликама које су се налазиле у спаваћој соби: најчешће интимним, нежним приказима Богородице са Христом. Уподобљавање и непосредни контакт са светим личностима, као и медитације у чијем је средишту била *humanitas Christi* представљају темељне особености уметности новог века. Просјачки редови су промовисали употребу тзв. „светих лутки" (*bambini santi*, *bambole*)[56] при контемплацији. Својим тактилним и перформативним квалитетима (могле су се носити, држати, повијати, пресвлачити, целивати итд.), ове лутке су, поред менталног, изискивале и телесни, соматски одговор. Стога су оне служиле као ефектни и моћни подстицај за молитву и контемплацију (али и екстазу и визију). Изнете су претпоставке да је овакав имагинативно-медитативни, интимно-афективни и наглашено соматски и материјални доживљај религије био посебно близак женама[57] – Христово тело било је у средишту женске побожности, и то посебно емотивно обојени тренуци Христовог живота, попут детињства или страдања. Познато је да су младе монахиње, али и жене лаици при афективним медитацијама користиле лутке Христа детета, које су омогућавале религиозну игру подражавања и саосећања по принципу *imitatio Christi* и, у овом случају чешће, *imitatio Mariae*.[58] Активно учествовање читаоца/посматрача/верника и близак и непосредни контакт са божанским били је потпомогнути све већим визуелним реализмом фирентинског сликарства 15. века, са њего-

53 Cf. M. Karnes, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago & London, 2011, 141–178.

54 О музици у девоционом контексту, видети: I. Fenlon, "Music and Domestic Devotion in the Age of Reform", in: *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, M. Corry, M. Faini & A. Meneghin (eds.), Leiden & Boston, 2019, 96–105.

55 M. Corry, D. Howard & M. Laven (eds.), *op. cit.*, 10; cf. C. Lawless, "Sensing the Image: Gender, Piety and Images in Late Medieval Tuscany", *Open Arts Journal* 4, 2014/15, 61–74.

56 C. Klapisch-Zuber, *Women*, *Family, and Ritual in Renaissance Italy*, L. Cochrane (trans.), Chicago & London, 1985, 310–329.

57 C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, Los Angeles & London, 1987, *passim*, *esp*. 260–296 (=C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*); *Eadem*, "Women Mystics and Eucharistic Devotion in the Thirteenth Century", *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 11/1–2, 1984, 179–214.

58 R. Hale, "Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs", *Mystics Quarterly* 16/4, 1990, 193–203. О девоционој пракси жена: C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*, *passim*, *esp*. 13–30; *Eadem*, Religious Women in the Later Middle Ages" in: *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*, ed. J. Raitt, New York, 1997, 121–139; D. M. Webb, "Women and Home: The Domestic Setting of Late Medieval Spirituality" in: *Women in the Church,* eds. W. J. Sheils & D. Wood, Oxford, 1990, 159–173.

вом перспективом, натуралистички сликаним детаљима, занимањем за дубину простора и анатомију. Комуникативни квалитети и наглашено физичко присуство светих личности на панелу (у случају скулптуре, опипљиво), брисало је просторне и временске границе између наше и библијске реалности. Тондо из Народног музеја може се сагледати у оваквом кључу афективе, чулне и тактилне побожности. Сликани простор посматрачу/вернику омогућава да се поклони тек рођеном Младенцу. Клечећи пред сликом, са рукама склоњеним у молитви, верник би заузимао став Богородице, кроз поклоњење Христу детету, он би изнова могао да проживи његово рођење, и, у случају београдског тонда, мистично искуство Св. Бригите: пред њим би се приказала Девица која се, клечећи, погнуте главе и склопљених руку, поклања Детету.[59] *Медитације* пак директно позивају верника да приступи светом наративу:

> „Сад и ти иди до јасли и клекни пред Господарем света и пред Његовом Мајком која клечи пред јаслама, и поклони се Сину Божјем са свим поштовањем и страхом. И пољуби ноге детету Исусу који лежи у јаслама, и љубазно замоли Мајку да ти Га преда у руке или ти дозволи да Га додирнеш или загрлиш.“[60]

Снагом визуелног, београдски тондо стимулисао је молитву и чинио ефектну материјалну потпору за имагинативно-емпатичку побожност какву је ренесансном вернику пружило огледање у светим узорима, материјализованим на панелу. Формат *Поклоњења* из Београда сугестиван је и на још једном нивоу: кружни облик појављује се у традицији пиктуралног уобличавања визија.[61] Овако схваћен, формат београдског тонда потцртава начин којим слику треба посматрати – као средство које помаже при медитацији и соматски обогаћује религиозно, готово мистично искуство. Не треба заборавити и да су тонди и друге свете представе ван периода молитве често биле заклањане драперијама, чиме би размицање завесе приликом религиозне контемплације сугерисало божанску *revelatio*.[62]

Лаици (поготово жене) „прихватају“ и почињу да „практикују“ *imitatio Mariae* од краја 14. века.[63] Интензивна емоционална побожност и афективна димензија хришћанства посебно је погодовала женама,[64] а кроз медитаци-

---

59 “[…] [V]irgo genuflexa est cum magna reverentia, ponens se ad orationem […] inclinato capite et iunctis manibus cum magna honestate et reverentia adoravit puerum”, *Revelationes sancte Birgitte*, Nuremburgae, 1500, *lib*. VII, *c*. XXI.

60 “Hora vatene anche tu al presepio et inçenochiate denançi al signore del mundo et alla madre sua, la qualle sta inçenochiata al presepio, & adora el figliolo de Dio cum ogni riverentia & timore. & basia gli piedi al fançulo Iesu che çase nella mançatora, et priega dolcemente la madre che lei t'el sporca over che la t'el lassia tocare over abracare”, нав. према: S. McNamer, “The Origins of the Meditationes vitae Christi”, *Speculum* 84/4, 2009, 935.

61 R. J. M. Olson, Lost and Partially Found, 56 not. 32.

62 О овоме, видети у: J. K. Eberlein, “The Curtain in Raphael's Sistine Madonna”, *The Art Bulletin* 65/1, 1983, 61–77; A. Nova, “Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces”, in: *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, E. Borsook & F. Superbi Gioffredi (eds.), Oxford, 1994, 177–189; V. M. Schmidt, “Curtains, *Revelatio*, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy”, in: *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, K. M. Rudy & B. Baert (eds.), Turnhout, 2007, 191–213.

63 Многе жене имале су визије и мистична искуства са Христом дететом у којима су га држале у наручју, дојиле, повијале га и играле се са њим (постоје и случајеви мистичних рођења). Cf. C. W. Bynum, “Women Mystics and Eucharistic Devotion in the Thirteenth Century”, *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 11/1–2, 1984, 179–214; R. Hale, *op. cit.*, 193–203.

64 Иако су и мушкарци, мада ређе од жена, имали мистична искуства са Христом дететом, они их, чини се, нису (или би их врло ретко) соматизовали: визије су за њих биле не толико физичко, колико церебрално

ју и опонашање оне су у сценама Христовог детињства могле да искуствено проживе интимну, присну, људску, материнску везу између Богородице и малог Христа. У оваквим нежним приказима прожетим лиризмом, фирентинска породица проналазила је свој идеални одраз.[65] Супругама и мајкама *Madonna* је постала слика која обједињује све женске врлине и спаја сасвим опречне моделе брижне мајке и девице.[66] Она је била отелотворење и девичанства, и мајчинства, апсолутни узор свих најплеменитијих породичних осећања и женских врлина (оданости, чистоте, часности, поверења, породичног склада).

Многе девоционе слике у фирентинском дому добијене су као свадбени поклони (или су биле део мираза).[67] Смештање молитвених приказа у свадбени контекст повлачи са собом још једну претпоставку која се тиче начина на који су прикази Богородице и Христа детета сагледавани у контексту личне побожности ренесансне Фиренце од стране њихових првобитних власника. Будући да је камера опремљана пред венчање,[68] у ишчекивању (мушког) наследника – најважнији задатак ренесансног брака био је рођење здравог мушког детета[69] – не чуде чести прикази мушке деце на предметима и уметнинама везаним за брак (поготово у временима кад је стопа смртности деце и смрти жена приликом порођаја била висока; ово је посебно било изражено у периодима после куге).[70] Поред девоционих приказа Христа детета (под окриљем Богородице, које је пружала заступништво на порођају), представе мушке деце могле су се наћи и на предмету познатом као *desco da parto, по-служавнику кружної или полиїоналної облика на којем су мајци по порођају доношени дарови и освежење. Због истоветної, кружної облика, порекло тонда довођено је у везу са овим предметом*[71] *– стоїа је тондо* био посебно погодан формат приватних побожних приказа будући да је својим обликом носио асоцијације на породицу, плодност и прокреацију. Осим материјалне и визуелне подршке приликом молитве у приватном амбијенту – као његове примарне функције – тондо из Београда може се посматрати и као апотропеј везан за рођење детета.[72] Уз ово, истицан је и морално-дидактички, педагошки аспект

искуство промишљања о оваплоћењу. Соматска, телесна искуства чешће су повезивана са женском побожношћу. Ово је у сагласју са средњовековном перцепцијом жена̂ као телесних, материјалних и емоционалних, а мушкараца као интелектуалних, рационалних и духовних бића. Стога је од краја средњег века све већа била улога жена као носилаца афективне побожности. Видети: C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*, 261–269; U. Rublack, "Female Spirituality and the Infant Jesus in Late Medieval Dominican Convents", *Gender & History* 6/1, 1994, 41–42; cf. C. Frugoni, *op. cit.*, 130–164.

65 G. A. Johnson, *Family Values*, 215–233.

66 Cf. A. L. Palmer, "The Maternal Madonna in Quattrocento Florence: Social Ideals in the Family of the Patriarch", *Notes in the History of Art* 21/3, 2002, 7–14.

67 M. Corry, D. Howard & M. Laven (eds.), *op. cit.*, 14

68 Cf. A. Bayer (ed.), *op. cit.*, 288–314.

69 О ренесансном браку, видети у: D. Herlihy & C. Klapisch-Zuber, *Tuscans and their Families: A Study of the Florentine Catasto of 1427*, New Haven & London, 1985, 202–256; S. E. Matthews-Griece, "Marriage and Sexuality", in: *At Home in Renaissance Italy*, M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis (eds.), London, 2006, 104–119; J. M. Musacchio, "Conception and Birth", in: *At Home in Renaissance Italy*, M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis (eds.), London, 2006, 124–135; A. Bayer (ed.), *op. cit.*, 9–15, 60–67.

70 D. Herlihy & C. Klapisch-Zuber, *op. cit.*, 60–92, 159–201; J. M. Musacchio, "Conception and Birth", in: *At Home in Renaissance Italy*, M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis (eds.), London, 2006, 124–135.

71 R. J. M. Olson, Lost and Partially Found, 34.

72 О овом аспекту, на примеру скулптуре, видети: G. A. Johnson, Beautiful Brides and Model Mothers, 135–161.

који су свете слике могле да имају на децу, пружајући има модел за пожељно понашање.[73]

Почетком 16. века многи сликари западају у манир – пракса репродуковања путем шаблона изгубила је виталност и свежину, а добро позната иконографска схема постаје архаична и готово анахрона. Ипак, београдски тондо, дело високе ликовне вредности, рад је изразито талентованог Ди Кредијевог следбеника (стилски најближи делима Томаза и *Maestro della Conversazione di Santo Spirito*), из уметниковог уског круга, који по умешности тек незнатно заостаје за великим учитељем. Премда је по концепцији кватрочентистичко, *Поклоњење* из Београда је по високом сликарском домету ретко међу многим епигонским „механизованим" и „серијским" производима раног 16. века насталим на трагу Ди Кредијеве естетике.

Фирентински тондо са приказом Поклоњења Христу из Београда сведок је праксе приватне лаичке побожности која је акценат стављала на физичке и емоционалне аспекте побожности. Као одраз имитативне побожности, ова присна, интимна и емоционална сцена олакшавала је саображавање светим личностима (*Imitatio Mariae*), и служила као моћни материјални и визуелни стимулус и ефектна физичка потпора током молитве.

73 О саветима доминиканског теолога Ђованија Доминичија (Giovanni Dominici) родитељима, видети: G. Dominici, *Regola dal governo di cura familiare*, Firenze, 1860, 131–132.

## ЛИТЕРАТУРА


**Амброзић 1970 (1979)**

Амброзић Катарина, „Збирка страног сликарства“, у: *Народни музеј Београд. Водич*, ур. М. Коларић и др., Народни музеј у Београду, 95–114.

**Амброзић 1983**

Амброзић Катарина, „Галерија стране уметности“, у: *Народни музеј Београд*, Музеји света, Вук Караџић, Београд, 129–160.

**Anderson 2007**

Anderson Caroline Corisande, *The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480–c.1650*, I (Ph.D. dissertation), The University of New York.

**Bambach 1999**

Bambach Carmen C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge University Press, Cambridge & New York.

**Bayer 2008**

Bayer Andrea (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue, 11 November 2008–16 February 2009, The Metropolitan Museum of Art, New York; 15 March–14 June 2009, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, New York, New Haven & London.

**Бенџаревић и др. 2018**

Бенџаревић Татјана и др., *Уђи у ūричу. Народни музеј у Београду*, Из ризнице Народног музеја 12, Народни музеј у Београду.

**Berenson 1963**

Berenson Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artist and Their Works with an Index of Places. Florentine School* 1, Phaidon Press, London.

Bynum, Caroline Walker 1984

"Women Mystics and Eucharistic Devotion in the Thirteenth Century", *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 11/1–2, 179–214.

**Bynum 1987**

Bynum Caroline Walker, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.

**Bynum 1997**

Bynum Caroline Walker, "Religious Women in the Later Middle Ages" in: *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*, ed. J. Raitt, Crossroad, New York, 121–139.

**Webb, Diana M. 1990**

Webb, Diana M., "Women and Home: The Domestic Setting of Late Medieval Spirituality" in: *Women in the Church,* eds. W. J. Sheils & D. Wood, Basil Blackwell, Oxford, 159–173.

**Grendler 1989**

Grendler Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning 1300–1600*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

**Dalli Regoli 1966**

Dalli Regoli Gigetta, *Lorenzo di Credi*, Edizioni di Comunità, Milano.

**Д'Амико и Бошњак 2004**

Д'Амико Роза и Бошњак Татјана, „Обожавање Христа", у: *Класици италијанске уметности. Од Паола Венецијана до Франческа Гвардија* (каталог изложбе *Ризнице италијанске уметности из Народног музеја у Београду*, децембар 2005–фебруар 2006, Народни музеј, Београд), Народни музеј у Београду, 50–51, кат. бр. 10.

**Д'Амико, Бошњак и Прерадовић 2004**

Д'Амико, Роза, Бошњак, Татјана и Прерадовић, Дубравка, „Обожавање Христа", у: *Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду*, Каталог Збирке стране уметности 1, Народни музеј, Београд, 74–75, кат. бр. 29.

Dzon 2017

Dzon Mary, "A Maternal View of Christ's Childhood in the Writings of Birgitta of Sweden", in: *The Quest for the Christ Child in the Later Middle Ages,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 187–245.

**Dunkeron & Plazzotta** 2002

Dunkeron, Jill & Plazzotta, Carol, "Drawing and Design in Italian Renaissance Painting", in: *Underdrawings in Renaissance Paintings*, Exhibition catalogue, 30 October 2002–16 February 2003, National Gallery, London, ed. D. Bomford, National Gallery Company, London, 53–79.

Dunkerton & Syson 2010

Dunkerton Jill & Syson Luke, "In Search of Verrocchio the Painter: The Cleaning and Examination of *The Virgin and Child with Two Angels*", *National Gallery Technical Bulletin 31, 4–41.*

**Dunkerton 2011**

Dunkerton Jill, "Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence", *National Gallery Technical Bulletin 32 (Leonardo Da Vinci: Pupil, Painter,* and *Master), 4–31.*

**Eberlein 1983**

Eberlein, Johann Konrad "The Curtain in Raphael's Sistine Madonna", *The Art Bulletin* 65/1, 61–77.

**Johnson 1997**

Johnson Geraldine A., "Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early Renaissance", in: *The Sculpted Object 1400–1700*, S. Currie & P. Motture (eds.), Scholar Press & Ashgate, Aldershot & Brookfield, 1–24.

**Johnson 2000**

Johnson Geraldine A., "Family Values: Sculpture and the Family in Fifteenth-Century Florence", in: *Art, Memory and Family in Early Renaissance Florence*, eds. G. Ciappelli & P. Rubin, Cambridge University Press, Cambridge & New York, 215–233.

**Johnson 2002**

Johnson Geraldine A.,"Beautiful Brides and Model Mothers: The Devotional and Talismanic Functions of Early Modern Marian Reliefs", in: *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage*, eds. A. L. McClanan & K. R. Encarnacion, Palgrave Press, New York, 135–161.

**Karnes 2011**

Karnes Michelle, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, The University of Chicago Press, Chicago & London.

Klapisch-Zuber 1985

Klapisch-Zuber Christiane, *Women*, *Family, and Ritual in Renaissance Italy, L. Cochrane (trans.), The University of Chicago Press, Chicago & London*.

**Lawless 2014/15**

Lawless Catherine, "Sensing the Image: Gender, Piety and Images in Late Medieval Tuscany", *Open Arts Journal* 4, 61–74.

**Lane 1984**

Lane Barbara G.,*The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Harper & Row, New York.

**Mattox 2006**

Mattox Philip, "Domestic sacral space in the Florentine Renaissance palace", *Renaissance Studies* 20/5, 658–673.

**Matthews-Griece 2006**

Matthews-Griece Sara E., "Marriage and Sexuality", in: *At Home in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue, 4 October 2006–7 January 2007, Victoria & Albert Museum, London, eds. M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis, V&A Publications, London, 104–119.

**Milošević 2004**

Milošević Lara, *L'Adoration de Belgrade. Une œuvre à l'identité et au parcours énigmatiques* (mémoire), Université de *Genève*.

**Musacchio 2000**

Musacchio Jacqueline Marie, "The Madonna and Child, a Host of Saints, and Domestic Devotion in Renaissance Florence", in: *In Revaluing Renaissance Art*, G. Neher & R. Shepherd (eds.), Aldershot, Ashgate, 147–164.

**Musacchio 2006**

Musacchio Jacqueline Marie, "Conception and Birth", in: *At Home in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue, 4 October 2006–7 January 2007, Victoria & Albert Museum, London, M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis (eds.), V&A Publications, London, 124–135.

**Herlihy & Klapisch-Zuber 1985**

Herlihy David & Klapisch-Zuber Christiane, *Tuscans and their Families: A Study of the Florentine Catasto of 1427*, Yale University Press, New Haven & London.

**Musacchio 2013**

Musacchio Jacqueline Marie, "The Material Culture of Family Life in Italy and Beyond", in: *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, eds. B. Bohn & J. M. Saslow, Wiley-Blackwell, Chichester, 275–294.

**McNamer 2009**

McNamer Sarah, "The Origins of the Meditationes vitae Christi", *Speculum* 84/4, 905–955.

**McNamer 2018**

McNamer Sarah, "The Debate on the Origins of the *Meditationes vitae Christi*: Recent Arguments and Prospects for Future Research," *Archivum Franciscanum Historicum* 111, 65–112.

**Nagel & Wood 2010**

Nagel Alexander & Wood Christopher S., "Anti-Architecture", in: *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York, 300–312.

**Neilson 2019**

Neilson Christina, *Practice and Theory in the Italian Renaissance Workshop: Verrocchio and the Epistemology of Making Art*, Cambridge University Press, Cambridge etc.

**Nova 1994**

Nova Alessandr, "Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces", in: *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, eds. E. Borsook & F. Superbi Gioffredi, Clarendon Press, Oxford, 177–189.

**Oen**2018

Oen Maria H., "Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ", in: *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, ed. L. Liepe, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 212–237.

**Olson 1993**

Olson Roberta J. M., "Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance", *Artibus et Historiae* 14/27, 31–65.

**Olson 2000**

Olson Roberta J. M.,*The Florentine Tondo*, Oxford University Press, Oxford.

**Olson 2002.**

Olson Roberta J. M.,"*The Perfection of the Circle*: Florentine Tondi and Neoplatonism", in: *Neoplatonism and the Arts*, eds. L. De Girolami Cheney & J. Hendrix, Edwin Mellen Press, Lewiston, 81–118.

**Palmer 2001**

Palmer Allison Lee, "The Walters' *Madonna and Child* Plaquette and Private Devotional Art in Early Renaissance Italy", *The Journal of the Walters Art Museum* 59, 73–84.

**Palmer 2002**

Palmer Allison Lee, "The Maternal Madonna in Quattrocento Florence: Social Ideals in the Family of the Patriarch", *Notes in the History of Art* 21/3, 7–14.

**Preyera 2006**

Preyer Brenda, "The Florentine Casa", in: *At Home in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue, 4 October 2006–7 January 2007, Victoria & Albert Museum, London, eds. M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis, V&A Publications, London, 34–49.

**Rublack 1994**

Rublack Ulinka, "Female Spirituality and the Infant Jesus in Late Medieval Dominican Convents", *Gender & History* 6/1, 37–57.

**Schmidt 2007**

Schmidt Victor M., "Curtains, *Revelatio*, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy", in: *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and*

*their Metaphors in the Late Middle Ages*, eds. K. M. Rudy & B. Baert, Brepolis, Turnhout, 191–213.

Trexler **1980**

Trexler Richard C., *Public Life in Renaissance Florence*, Cornell University Press, Ithaca & London.

Thomas 1995

*Thomas* Anabel, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge University Press, New York.

**Fahy 1966–1967**

Fahy, Everett., "The Master of the *Naumburg Madonna*", *Acquisitions (Fogg Art Museum)* 1966/1967, 11–18.

**Feinberg 2011**

Feinberg Larry J., *The Young Leonardo: Art and Life in Fifteenth-Century Florence*, Cambridge University Press, Cambridge etc.

**Fenlon 2019**

Fenlon Iain, "Music and Domestic Devotion in the Age of Reform", in: *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Intersections 59/1), eds. M. Corry, M. Faini & A. Meneghin, Brill, Leiden & Boston, 89–114.

**Frugoni 1996**

Frugoni Chiara, "Female Mystics, Visions, and Iconography", in: *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, D. Bornstein & R. Rusconi (eds.), The University of Chicago Press, Chicago & London, 130–164.

**Hale 1990**

Hale Rosemary, "Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs", *Mystics Quarterly* 16/4, 193–203.

**Hartt 2011**

Hartt Frederick, *History of Italian Renaissance art*, Prentice Hall, Upper Saddle River.

**Holmes 2004**

**Holmes Megan,** "Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop," in: *Italian Renaissance Cities: Artistic Exchange and Cultural Translation*, S. Campbell & S. Milner (eds.), Cambridge University Press, Cambridge & New York, 38–74.

**Hui 2015**

Hui Andrew, "The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 18/2, 319–348.

**Covi 1966**

Covi Dario A., "Four New Documents Concerning Andrea del Verrocchio", *The Art Bulletin* 48/1, 97–103.

**Cooper 2006**

Cooper Donal, "Devotion", in: *At Home in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue, 4 October 2006–7 January 2007, Victoria & Albert Museum, London, eds. M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis, V&A Publications, London, 190–203.

**Corbellini 2019**

Corbellini Sabrina, "Creating Domestic Sacred Space: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Italy", in: *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Intersections 59/1), eds. M. Corry, M. Faini & A. Meneghin, Brill, Leiden & Boston, 295–309.

**Corry, Howard & Laven 2017**

Corry Maya, Howard Deborah & Laven Mary (eds.), *Madonnas and Miracles: The Holy Home in Renaissance Italy*, Exhibition catalogue, 7 March–4 June 2017, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Philip Wilson Publishers, London & New York.

**Шинер 2007**

Шинер Лари, *Откривање уметности. Културна историја*, прев. Н. Ваван Пралица и Љ. Петровић, Адреса, Нови Сад.

## ИЗВОРИ

**Dominici, Giovanni 1860**

**Dominici Giovanni,** *Regola dal governo di cura familiare*, ed. D. Salvi, publ. Angiolo Garinei, Firenze.
https://archive.org/details/bub_gb_JZ_plNInjsoC/page/n1/mode/2up [приступљено 15. 4. 2020]

**Vazari 2000**

Vazari Đorđo, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, prev. I. Jovičić, Libretto, Beograd.

**Vasari 1879**

Vazari Đorđo, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* IV (con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi), G. C. Sansoni, Firenze.
https://archive.org/details/levitedepieccel02milagoog/page/n15/mode/2up [приступљено 2. 9. 2019]
*Revelationes sancte Birgitte*, publ. Anthonius Koberger, Nuremburgae, 1500.
https://archive.org/details/revelationessanc00brid/mode/2up [приступљено 17. 10. 2019]

СКРАЋЕНИЦЕ

**Bynum 1987**

C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast* – C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, Los Angeles & London.

**Johnson 1997**

G. A. Johnson, "Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early Renaissance", in: *The Sculpted Object 1400–1700*, eds. S. Currie & P. Motture, Aldershot & Brookfield, 1–24.

**Johnson 2000**

G. A. Johnson, Family Values – G. A. Johnson, "Family Values: Sculpture and the Family in Fifteenth-Century Florence", in: *Art, Memory and Family in Early Renaissance Florence*, eds. G. Ciappelli & P. Rubin, Cambridge & New York, 215–233.

**Johnson 2002**

G. A. Johnson, Beautiful Brides and Model Mothers – G. A. Johnson, "Beautiful Brides and Model Mothers: The Devotional and Talismanic Functions of Early Modern Marian Reliefs", in: *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage*, A. L. McClanan & K. R. Encarnacion (eds.), New York, 135–161.

**Musacchio 2000**

J. M. Musacchio, The Madonna and Child – J. M. Musacchio, "The Madonna and Child, a Host of Saints, and Domestic Devotion in Renaissance Florence", in: *In Revaluing Renaissance Art*, eds. G. Neher & R. Shepherd, Aldershot, 147–164.

**Olson 1993**

R. J. M. Olson, Lost and Partially Found – R. J. M. Olson, "Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance", *Artibus et Historiae* 14/27, 31–65.

**Olga D. TODOROVIĆ**
*Belgrade*

# THE FLORENTINE TONDO DEPICTING ADORATION OF CHRIST FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

*SUMMARY*

The Florentine Tondo depicting Adoration of Christ from the collection of the National Museum in Belgrade – ascribed to Lorenzo di Credi (ca 1459–1537), his workshop or a follower of his – in terms of its theme, format and morphology, delineates one of the main trends of the artistic production of the late 15 and the early 16th century in Florence. The theme of Adoration (adoratio) of infant Christ and the circular format of the painting were often combined in works intended for private spaces to be used for prayer. The well-known Verrocchio-Credi-type of iconographic model of this theme made its round of the painting workshops of the city owing to the practice of reproducing original models. The picture preserved in Belgrade, even though it is quattrocento in terms of its concept, stands out on account of its painterly achievement from among the many epigonic clichéd and "serial-type" products dating from the early 16th century, created in the footsteps of Di Credi's aesthetics. The Belgrade Adoration, a work of high painterly value, is a creation of a markedly talented follower of Di Credi from among those belonging to a narrow circle gathered around the artist (closest, in stylistic terms, to works of Tomaso, Il Maestro della Conversazione di Santo Spirito). Proceeding from the hypothesis that the work being preserved in the National Museum was originally intended for a private religious experience, this paper interprets the tondo as a typical, standard model of a devotional picture that represented a focal point of religious contemplation and everyday prayers of a Florentine family from the early New Age. As a witness to and a product of private laicist worship, which placed emphasis on the physical and emotional aspects of religion, the Belgrade tondo served as a powerful and effective material and visual stimulus in the course of a prayer. Through its intimate and close iconography and a markedly sentimental tone, the image enabled a more direct contact between religion and the observer. The establishment of a close connection and sensual, bodily communication facilitated the believer's empathic identification with and emulation of holy persons (Imitatio Mariae).

**Key words:** Renaissance painting, Florentine painting, Lorenzo di Credi, private worship, tondo, Adoration of infant Christ.

Сл. 1 Следбеник Лоренца ди Кредија, *Поклоњење Христу*, почетак 16. века, темпера на дасци, 97 × 95 cm, инв. бр. и. стр. 133, Народни музеј у Београду (Р. Д'Амико и Т. Бошњак, „Обожавање Христа", у: *Класици италијанске уметности. Од Паола Венецијана до Франческа Гвардија*, Београд, 2004, 50)

Fig. 1 A follower of Lorenzo di Credi, *Adoration of Christ*, early 16 th century, tempera on board, 97 × 95 cm, inventory no. 133, the National Museum in Belgrade (R. D'Amico and T. Bošnjak, "Adoration of Christ", in: *Classics of Italian Art. From Paolo Veneziano to Francesco Guardia*, Belgrade, 2004, p. 50)

SCIIENTIFIC ARTCLE – ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

UDC 7.034"16"
130.2"16"
Received: June 24, 2020
Accepted August 31, 2020

Jelena A. TODOROVIĆ
*Belgrade*

# THE FUGITIVE WAVE– THE SYMBOLISM OF FLUIDITY IN THE BAROQUE CULTURE

**Abstract:** The Baroque world was a flowing one, a realm of slippery presences in constant flux. Everything seemed to be in endless motion –the space, the time, the emotions and the man itself. It was a deeply shifting world, and this absence of solidity and certainty would come to define both the macro and the microcosms of these inconstant times. It was in the Baroque that the man was unmoored from fixed convictions of faith, land and existence, and became a "floating subject" in a polycentric ever fluid world. Like the style itself, the man became decentralised, forever ambulating through the peripheries with no centre.

**Keywords:** Baroque, fluidity, migrations, conversion, Walter Leslie, Sava Vladisavlevich, Juraj Križanić, conversion, Queen Christina of Sweden, fluidity of presence, transience, Antonio Grano

In the introduction to his book "Liquid Modernity" from 1999 Zygmunt Bauman proposes that the qualities of fluids, and the fluidity itself, are most fitting metaphors for the present and the modernity of our own age:

> We associate ‚lightness' or ‚weightlessness' with mobility and inconstancy: we know from practice that the lighter we travel the easier and faster we move.
> These are reasons to consider ‚fluidity' or ‚liquidity' as fitting metaphors when we wish to grasp the nature of the present, in many ways novel, phase in the history of modernity.[1]

He elaborated that those specific qualities of fluids and liquids – their inconstancy and mutability, the ease with which they change their shape for avoiding or dissolving obstacles - is a characteristic of the perpetually changing nature of our

1 Z.Bauman, *Liquid modernity*, Cambridge, 2000, 2.

present society, and respectively the nature of ourselves. This fluid quality befitted the novel, contemporary, perceptions of time as well as of space, denoting an unpredictable world that is forever changing its shape, like water itself. Speaking of the *liquefaction* of modernity in our present, Bauman without noting it, described the process that has already taken place. There was a fluid world long before ours - it possessed equally flowing boundaries of time and space, while the notions of the presence and of the self were pronouncedly fluid.

*Just as there is nothing new under the sun, there is nothing stable, perpetual, nor permanent, because everything has a continuous mutability* wrote Rodrigo Caro when describing his own seventeenth century world.[2] He depicted the universe rather close to the one we inhabit, and a man that occupied it was disconcertingly similar to ourselves.

The Baroque man was, in many respects, our unforeseen predecessor. Regardless of the fact that the *Man of the Renaissance* was so habitually perceived as the first truly modern individual, it was the *Man of the Baroque* that was our most fitting ancestor. His age, not unlike ours, was one of crisis, paradox and disquiet.[3] It was the period in which such fundamental issues as the notion of time, of space and of belonging were thoroughly re-examined. It was in the Baroque that the man was unmoored from fixed convictions of faith, land and existence, and became a "floating subject" in a polycentric ever fluid world. Like style itself, the man became decentralised, forever ambulating through the peripheries with no centre.

Inevitably, the flowing world of the Baroque generated an equally fluid style. It was the unique style in the history of art that possessed a profound sense of malleability manifested as a remarkable ability for adaptation, alteration and change.[4] This quality transformed the originally purely European culture, in the first global phenomenon. It was the first time in European history that one style became so omnipresent that it encompassed not only the old but also the New World and the far East. Wherever the Jesuit missionaries arrived and where colleges were founded, there arrived also the Baroque visual idiom and the Baroque notion of the world and the man's place in it. From Salamanca to Macao, from St. Omer to Sremski Karlovci, Baroque world and the Baroque style were in an everlasting process of appropriation and amalgamation. It reversed the usual hierarchies between the centre and the periphery, allowing for the plurality of centres to develop, each equally notable and remarkable in its own version of the Baroque. This was a singular moment in European history that borderline cultural phenomena, like Orthodox or English Baroque, generated some of the remarkably unique works of art that were equal in their importance to those created in European capitals.[5]

2 Rodrgo Caro in J.A. Maravall, *Baroque Culture: Analysis of a Historical Structure*, Manchester, 1988, 225.

3 For the concept of the Baroque age as the age of paradox see J.A. Maravall, *op. cit*.; J. Todorović, *Spaces that Never Were in Early Modern Art: Exploration of Edges and Confines*, Newcastle upon Tyne, 2019,

4 The idea of the *universal Baroque* was discussed in recent reconsiderations by Robert Harbison and Giovanni Careri, but it was with P. Davidson's *The Universal Baroque,* Manchester, 2007) that this new understanding of expanded Baroque received an appropriately detailed examination. See also J. Todorović, "The Baroque Has no Metropolis – Peter Davidson and the Universal Baroque", in *European Theories in Former Yugoslavia: Transtheory Relations between Global and Local Discourses* , Newcastle upon Tyne, 2014, 187-192.

5 See P. Davidson, *op.cit.*

Consequently, it was a glorified and perpetual work in progress that embraced plurality and diversity unprecedented in the preceding periods.

It could be said that the Baroque world was truly a flowing one, a realm of slippery presences in constant flux. It was a deeply shifting world, and this absence of solidity and certainty would come to define both the macro and the microcosms of this inconstant age.[6]

Thus it would be important to examine 'this first fluid age', and explore its conditions as well as diverse forms of its liquidity, not in order gain a novel perspective on this dawn of modernity, but to better understand the fluidity of our present state.

Similarly to other Baroque phenomena, fluidity encompassed a rather complex and wide ranging set of manifestations – from the swirls of angels on the ceilings of Pietro da Cortona, and the polyvalence of space in the complex interiors by Guarini to the fluidity of being that marked equally the statues of Messerschmidt and Bernini's Borghese mythologies. Each of these aspects initiated the complex process that, as would be presented later, formed the foundation of our modern concept of the world and of ourselves.

## *Fluid geographies*

The world of the Baroque was fluid on several levels - primarily it was politically and demographically an emblem of everlasting change. The great schism between the Catholics and Protestants commenced a profoundly troubled time of political and religious upheavals, of wars and insurrections, of exoduses and passages. Borders of European domains were continually drawn and redrawn in the late sixteenth and throughout the seventeenth century, thus reflecting the continuously shifting balance of power.[7]

Besides the new political divisions that transformed the map of the Early Modern world, there was one particular confine that could be seen as the embodiment of fluidity itself – the southern edge of the Habsburg Empire. This border was not only fluctuating and shifting as borders in these turbulent times often did, but it was entirely and quintessentially liquid.

It followed the flow of the river Danube - that flowing demarcation line between two Empires, two faiths and essentially two worlds. As a prominent demarcation line it stood out conspicuously in the maps of the Habsburg and Ottoman Empires – representing a challenge and engendering a sense of marvel in its beholder.[8] Any re-

6 Although the concept of fluditidy in the Baroque age was noted as early Wölfflin in his seminal work from 1888 (J. Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, 58-71), it never had a comprehensive study devoted to this issue. In later scholarship the same issue of fluidty was discussed in some of the key theoretical books but also it never merited a a publication on its own: R. Martin, *Baroque*, London, 1964, 197-223; R. Assunto, *Infinita contemplazione* , Naples, 1979, 154-159; R. Harbison, *Reflections on Baroque*, London 2002, 1-32; P. Davidson, *op. cit.*, 12-25 and J. Todorović, *Večna sadašnjost – barokna kultura u modernoj književnosti,* Beograd, 2018, 115-140.

7 For shifting borders in the Baroque world see A.J. Maravall, *op.cit.*, 225-251 and J. Todorović, *op. cit.*, 41-73.

8 On the representations of Danube the bibliography might be endless but I would like to recommend: Đ. S. Kostić (ed.) *Dunavom od Bezdana do Beograda*, Belgrade, 2012; Dj.S. Kostić, *Dunavski limes Feliksa Kanica*, Beograd, 2011; B. Fuchs E. Weissbourd (eds.), *Representing Rivalry in Early Modern Mediterranean*, Los Angeles, 2015.

spectable Habsburg or Ottoman Emperor that aspired to aggrandise his territories had to confront with this formidable barrier. Thus, the Danube, and its border cities like Belgrade, were an ever fluid contested territory where the exercise of the imperial powers was at its most potent and in almost perpetual fluctuation.

The Danube was not only a border, it was a divide between Christendom and Islam, between the West and the Orient. In the Early Modern age the notion of the world divided into Christendom and Islam was a standard element of the contemporary worldview, but it was never absolutely fixed and coexisted with some more fluid perceptions. The confines of Empires, as well as of faiths were vast, moveable and subject to changes and shifts. On the one hand, the edge of the vast Empires, that could be applied both to Habsburg and Ottoman ones, was often under lesser control which allowed for far more transgressions to occur.[9]

As a *literally fluid* border – the Danube line was even more porous than usual, allowing for diverse forms of connections and interconnections to take place. Whether these were the intertwining of cultures or languages, or far more mundane processes of espionage and smuggling, this space remained liminal not only in a physical, but also in a deeply metaphorical sense. It was a line of negotiations, of diplomacy and exchange. But it was also the main commercial and travel route that connected Central Europe with the Ottoman Empire and the Black Sea.[10]

Charting of such slippery territories was of the utmost importance as manifested in the respective maps of Habsburg and Ottoman Empires in which the Danube always had the pride of place and was conspicuously marked by signs of possession denoting each of the Empires that ruled over these contested lands.[11] Added vignettes of large cities on its banks, like Ulm, Vienna, Buda or Belgrade gave more information about the lands in its flow but it was only a footnote to its vastness and complexity. The Danube could never be represented in its entirety, no map was ever large enough, to even denote the notion of possession. Thus a number of complex projects was devised to chart this watery border. In 1772 in his *Danubii Fluminis*... John Baptist Homann charted this space in the sequence of maps that follow the entire course of the Danube. He almost succeeded in depicting the absolute fluid space, that did to only demarcate the border and became a realm in itself, transcending powers and empires, languages and confessions.

One of the most grandiose endeavours devoted to the mapping of the entirety of Danube was undertaken by Count Luigi Fernando Marsigli. In 1726 he produced his monumental work in six volumes *Danubius Pannonico-mysicus : observationibus geographicis, astronomicis, hydrographicis, historicis, physicis, perlustratus et in sex tomos digestus. T. 1,*[12] where he treated not only the physical elements of this liquid border, but devoted separate sections to its flora and fauna, its mineral riches and,

9 See B. Fuchs E. Weissbourd (eds.), *op. cit.,* 13-33.

10 See also Đ. S. Kostić (ed.) *op.cit.*

11 P. Brumett, "Mapping_Trans-Imperial Ottoman Space: Alterity and Attraction", in B. Fuchs E. Weissbourd (eds.), *op. cit.,*33-58.

12 On Marsigli's book see: J. Stoye: *Marsigli's Europe. The life and times of Luigi Ferdinando Marsigli, soldier and virtuoso*, New Haven, N.J., 1994; also V. Mihailović, *Na granicama Balkana: L.F. Marsilji i rimska baština*, Beograd, 2018.

inevitably its history. It became a veritable monument to this fluid boundary, a confine that no map could ever contain, a feat only ever again achieved in literature, in an equally grandiose ode to Danube, written by Claudio Magris.[13]

With significant political shifts and changeable confines Baroque became an epoch very close to our own - an age also notably marked by migrations as ours is. In this period diverse peoples were continuously displaced - they were crossing and re-crossing the European space in the exoduses grand and small. It was the time of continuous voyages where entire nations and *ethniae* sought their fortunes in the Old or the New World. It was an epoch of perpetual movement where the figure of *homo viator* most fittingly described the man of the age.

While for the Orthodox Serbs the migration in 1690 from the Ottoman into Habsburg Empire was seen as the *Great Exodus* and a defining episode of their history, in the macrocosm of the Baroque epoch, their migration was just one of many. Equally pivotal for its protagonists was, chronologically rather close, the exodus of Jews from Poland, Ukraine and Russia in the 1640s following the terrors that were inflicted under Boris Chmelnicki and his Cossacks. But this passage, alas, was also just one of the countless voyages exiled Jews undertook in those times.

On the other side of Europe, one realm was partially defined by the migrants and migrations that swept over its territories . The Dutch Republic in the seventeenth century became, for its particularly tolerant politics, a unique harbour for all kinds of religious and political migrants. This process left a lasting mark in the Dutch culture and, as recent scholarship proposes, it was even responsible for the construction of the specific Dutch national identity – the one that would develop both in opposition to and belongingness of this entirety of refugees. It was indeed a unique phenomenon in the Baroque world, the time when the notion of "national identity" has yet to be born.

In the Baroque age these movements, grand and small, forever reshaped the established sense of space making it so easily transformable, and ultimately more liquid than ever before.

## *Fluid souls*

When one observed the map of the Baroque world, it was not only interspersed with continually changing confines, and great migrations, but also with seemingly ceaseless fluctuations of individuals that transgressed wider spaces than before. Religious wars and controversies moved Catholics, Protestants and Orthodox alike. Sometimes it was only to the protected territory of a neighbouring domain, but more often, it was a voyage into the unknown, where a safe haven could be sought, biography rewritten and identities forged. This particular process resulted, for instance, in the unexpectedly large presence of Scotsmen in the Austrian Habsburg army and an equally notable number of the Orthodox Serbs in the service of the Russian Tzar.

13 C. Magris, *Danubio*, Milano, 2011.

The Scotsmen in the Austrian Habsburg service frequently achieved remarkably high positions, and often entire families were connected to the Habsburg court. The same practice had existed in the previous centuries, but was greatly accelerated by the Reformation. The most notable of these Scottish mercenary families was the Leslies, in particular its illustrious member Count Walter Leslie of Balquhain (1607-1667).[14] He was not only decorated by the Habsburg Emperor for his military services, but was also nominated as Imperial ambassador to the Sublime Porte 1665-66, with responsibility for ratifying the Treaty of Vasvar with Sultan Mehmet IV.[15] It was a high military and diplomatic recognition usually reserved for his Austrian or Hungarian peers. These respective groups of migrating officers followed expectedly the prospect of the better employment, but even more importantly, they pursued the invisible lines of confession. For the Catholic Scottish aristocracy, serving a Catholic Sovereign was seen as a desirable prospect, in the same way that their Serbian counterparts hoped that the service under the Orthodox Russian Tzar would bring greater benefits and ensure the preservation of their confessional integrity.

Among the Serbs employed by the Russian court the majority came from the Austrian Habsburg Empire and much rarely from the territories under the Ottomans. One of the most intriguing examples is that of the count Sava Vladislavich-Ragusinsky (1668-1738), also known as the "Illiryan count" who with his life and career exemplified not only this fluidity of movement that designated so many lives in the Baroque world, but also something that would be discussed further on, the very liquidity of identity.[16] Like many of his contemporaries, Ragusinsky throughout his life perceived movement as the fundamental principle of his existence, knowing too well that the only *constant thing is constant change*.

The Count Ragusinsky was not only a merchant and a diplomat, greatly knowledgeable in the international law and international trade, but also a man who established the first intelligence service at the court of Peter the Great. Although from Herceg Novi he grew up in the Republic of Dubrovik (Ragusa), the city from which he derived his name. He started his career as a merchant in Istanbul, but fairly quickly realised that his knowledge of internal and foreign affairs of the Ottoman Empire could be employed for other means. In the absence of an established Russian Embassy and intelligence office in Istanbul, Ragusinsky was entrusted by the Russian court with several delicate diplomatic missions. Over the years, while secretly conducting different forms of espionage, he established his *commercial network* throughout the Ottoman Empire that even spread as far as the Republic of Venice and France,. One of his most noteworthy missions were negotiations of the new treaty in 1725 in Kyakhta with the Quing Empire of China, that regulated for next few centuries the border between Russia and China. As a true merchant Count

14 For more information on the Scottish presence in the Habsburg armies, see D. Worthington (ed)., *Scots in the Habsburg Empire*, Leiden, 2014, and Ibid. (ed.), *British and Irish Immigrants and Exiles in Europe 1603-1688*, Leiden, 2010.

15 On this diplomatic mission by Count Walter Leslie see J. Todorović, *op.cit.* (2019), 119-131.

16 There are hardly any references on Ragusinsky but there is Article I, *The British and Foreign Review or European Quarterly Journal,* vol.XII, 1-46; Dučić, J. *Grof Sava Vladislavić: jedan Srbin diplomat na dvoru Petra Velikog i Katarine I*, Beograd-Pitsburg, 1942.

Ragusinsky used this opportunity to further the trade between the respective empires and even propose the construction of an Orthodox chapel in Beijing following the arrival of the first Archimandrite sent to China by Peter the Great.

With his life and deeds Count Ragusinsky truly exemplified the notion that the Baroque not only brought on the polyvalent understanding of space and time, but the equally polyvalent notion of the self. Thus this period was prolific with personages such as the "Illyrian count", whose characters and the sense of identity were as metamorphic as continuously changing imagery in the Baroque mirrors of time...

Another conspicuous, and deeply fluid character of the age, was certainly as great polymath as he was an adventurer - Juraj Križnić S.J. (1618-1683).[17] Although this Jesuit missionary would merit a chapter on his own, he deserved to be at least noted in this overview of fluid souls. Throughout his life he travelled from Croatia, to Austria, Italy, Poland-Lithuania, Turkey, and Russia, where he spent fifteen years (1661-1676) in exile in Tobolsk, Siberia. During his rather incredible career Križanić proved to be the first pan-Slavist of the age, with truly revolutionary concept of the unity of the Catholic and Orthodox churches (that failed for the last time at the Council in Flornce in 1439) and a creator of a remarkable political utopia, but also an individual with almost endless possibilities of amalgamation. Although born in Obrlj in Dalmatia, educated in the Jesuit college in Zagreb and later at the school for Theology in Bologna, he easily convinced the Russian Tzar Alexei Mihailovich that he was indeed an Orthodox Serb, Ivan Bjelih from Bihać. Even when it was discovered that he was an imposter upon his second journey to Russia, and exiled to Siberia, Krizanić managed to secure a state bursary and write his most influential work - his utopian programme for the reform of the Russian Empire known as *Politics*.[18] At the same time he made a unique pan-Slavic grammar for his very own perfect language that united all Slavic languages into one. In this linguistic endeavour he mirrored another of his fellow Jesuits, possibly the most notable polymath of the time – Athanasius Kircher.[19] With the idea of a unified polyvalent language that so cunningly reflected his own notion of self, Križanić embodied not only his own desire of united Orthodoxy against Protestants and Muslims, but the idea that came into light only centuries after his death – that of the Yugoslav state and an equally hybrid Yugoslav identity.

Fluid identity, in the Baroque age, not only encompassed the concept of geographical and professional flexibility, or the pronounced mutability of the self as exemplified by Križanić, but also a religious and a confessional one. The change of scene that was brought about with Reformation, and the ensuing religious and political upheavals gave a novel connotation to the issue of conversion, while also opened up a possibility of confessional fluidity previously unheard of.[20] Although

17 On Juraj Križanić and his remarkable endeavours see: *Znanstveni skup u povodu 300. obljetnice smrti Jurja Križanića : (1683-1983: zbornik radova,* dio 1 i 2, Zagreb, 1985; *Život i djelo Jurja Križanića : zbornik radova*, Zagreb, 1974; V. Jagić, *Život i rad Jurja Križanića : o tristogodišnjici njegova rođenja*, Zagreb, 1917.

18 J. Križanić, *Politika ili Razgovori o Vladalaštvu*, Zagreb, 1947.

19 On Kircher's search for the ideal language see: U. Eco, *The Search for the Perfect Language*, London, 1997.

20 On the issue of conversion in the age of the Baroque see J. A. Maravall, *op.cit,* 149-173; I. Fossi, *Inquisition, Conversion and Foreigners in Baroque Rome*, Leiden, 2020.

the concept of conversion was part of Christian history since the dawn of Christianity, in the Baroque age it became a prime subject of current affairs and current iconography. It implied not only the usual transition from one faith to another, but most importantly, from *one form of Christianity to another.* Thus, the matter of conversion in the Baroque world became more multifaceted and diverse than ever before, and consequently influenced rather varied and even more mutable sense of identity.

For each of the sides in the religious controversy between Catholics and Protestants that divided and defined the Europe of the time, the concept of conversion had a place of utmost importance, and they all used different methods to achieve it. Protestants mainly viewed it as a matter of Divine intervention, while Catholics employed a remarkably varied powers of persuasion in order to attract a greater number of the faithful. This burning issue influenced the new role of visual imagery, a renewed veneration of the first, early Christian, converts, and consequently a new iconography. Without this novel urgency endowed upon the act of conversion Caravaggio's *Conversuon of St.Paul* would have never held so much weight, nor the great cycle devoted to Constantine in Santa Maria Maggiore could shape in such respect the early modern perception of history. Albeit the first Christian Emperor, Constantine was also seen as the most important convert in the history of Christianity, and thus the ideal model for the present age. Whether it was a conversion of the Christians in Europe or the inhabitants of the newly conquered New World, *the change of the soul* was one of the pivotal questions of the time.

One remarkable painting of Dutch seventeenth century unites this fluidity of the soul, with a supreme metaphor of fluidity – the water itself. A highly political allegory of conversion painted by Adrian van der Venne in 1614 is situated in and on water and named "Fishing for souls". Nowadays part of the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam it represents the split between different religious denominations during the Twelve Year Truce between the Dutch Republic and Spain. The entire scene is situated in an Arcadian river surmounted by a rainbow, while on the shores there are carefully depicted all the political protagonists of this truce. On the water there are two large boats – a Protestant and a Catholic one. While the Protestant one managed to catch some souls in its net with the great help of the allegories of Hope, Faith and Charity the Catholic one is empty[21]. This moralistic allegory of conversion is staged on water for several reasons. It makes a direct Biblical reference to John 21:6 ("Cast the net over the right side of the boat, and you will find something. So they cast it and were not able to pull it in because of the number of fish.") where Christ metaphorically instructs the apostles to fish for the souls and consequently to evangelise the world. On the other hand, it implicitly refers to the less evident fluidity that of confession and ultimately of the soul itself.

But conversion was a much more complex and multifaceted matter, and it shaped the Early Modern identities in an unprecedented way. Primarily, conversion in the Early Modern world was equally voluntary and involuntary depending both on the religious and political context in which the individual resided as well

21 The now visible souls in the Catholic boat are added much later.

as on its social standing. As can be expected, the lower classes were often subjected to involuntary conversion, forced upon by their Lords or the clergy. The upper classes could perceive it as a matter of choice or foundation for a more favourable political aggrandisement, as embodied in one of the most famous converts of the age – Queen Christina of Sweden (1626-1689).[22] She truly personified what Catholic church needed in those turbulent times! An ultimate proof of faith and the inspiration for all Protestant souls to follow. Although she was remembered in history as one of the greatest patrons of art, the veritable "Minerva of the North" that invited the most esteemed intellectuals of the age to her court, Queen Christina was for the Catholic Church the ideal convert. When she arrived in Rome on December 20th 1655 as a newly converted Catholic she was given the triumphal entry by the pope Alexander VII that few of her contemporaries ever received.[23] She was welcomed by the exalted Romans along the streets under the triumphal gate designed by Bernini and greeted by the Pope himself. The prints created to commemorate her triumphal entry were several and were sold and resold long after this solemn even had taken place. From the commemoration of an ephemeral spectacle, they were turned into the supreme proof of papal propaganda. One of these prints by Horatio Marianri *Cavalcade undertaken in Rome in honour of the Queen Christina of Sweden* 1655 follows the usual matrix reserved for the important triumphal entries in the papal capital. Her portrait presides over the carefully represented curving line that abstracted the meandering movement through the urban space of Rome. As befitting such occasion, her procession symbolically connected some the most important *Papal* landmarks of Baroque Rome – from the Porta del Popolo, over Castel San Angelo, to its splendid close in the Piazza San Petro as befitted an illustrious Catholic convert. The movement of ceremonial procession, depicted as faithfully as possible in the two dimensional medium of print, was also in its form quintessentially fluid. It was, obviously, meant to transmit the meandering movement of the procession, but also it could have implicitly denoted the very mutability of both the fabric of the papal city, devoted on that particular day to the honour of the Swedish Queen, and the celebrant's converted soul.

Acts of conversion, often celebrated as the "turns of the soul", became particularly fluid issue in those societies whose existence could be seen as *liminal*, where the change of confession conveyed, if possible, an even greater weight. Sometimes conversion was seen as only temporary, as a cunning means in obtaining the desired social standing, or indeed the needed level of education. Such practice was noted among the Orthodox high clergy first in Kiev in the late seventeenth and later in the Archbishopric of Karlovci in the eighteenth century. Both domains were under the dual threat – on the one hand of conversion into Catholicism, and on the other into Unitary church. The only available means of strengthening Orthodox faith in Kiev and later in Karlovci was, among other strategies, found in the provision of

22 For the life of Queen Chritina of Sweden see: S. Ackerman, *Queen Christina of Sweden and Her Circle: The Transformation of a Seventeenth Century Libertine*, Brill, 1991.

23 For a more detailed account of Queen Christina's entry into Rome see: R.M. San Juan, *Rome – A City Out of Print*, Minneapolis, 2001, 122-127.

high quality education that could rival that of the Jesuit colleges. Thus, before they founded their own colleges on the Jesuit model like The Spiritual Academy of Peter Mohyla in Kiev or the Latin school in Sremski Karlovci, the high clergy found that temporary conversion, one of necessity, was an excellent method in obtaining the necessary education.[24] They would convert into Uniates, study in Jesuit colleges like Collegio Romano or St. Athanasius and then, on their return home, return to their original confession. The conversion to Uniates proved to be less of a transgression, and less perilous than the direct conversion to Catholicism, while equally obtaining entry into Jesuit colleges. Such heightened sense of adaptability and malleability of their respective confessional identities enabled the high clergy to gather knowledge diverse enough to lead extensive spiritual and political reforms in their respective centres and to place firmly their realms into the map of the Baroque world.

## *The fluidity of presence*

The fluidity of the self, at this age, also had its more sombre equivalent– the very ephemerality of presence. Although each period in the arts and culture left a lasting monument to its confrontation with fragility of existence, only in the Baroque the presence and absence, the life and death would be so inseparably intertwined. This obsession with the end of our time invaded almost all the elements of the Baroque visual repertoire, as well as Baroque poetry. Thus its obsession with metamorphoses, with mutability and the vanishing worlds. As English Baroque poet William Drummond wrote:

> All only constant is in constant change,
> What done is, is undone, and when undone,
> Into some other figure doth it range;
> Thus rolls the restless world beneath the Moon.[25]

If the entire world is *constant change* or *nothing but movement* as Montaigne proclaimed, if it was indeed a *perpetual pilgrimage* as believed by Suarez de Figueroa, than existence was nothing but a glorified flow.

But this flux of our mortal sustenance was, in the Baroque, constantly directed by a relentless current – that of time.[26] When French poet Jean Ogier de Gombauld wrote about the unstoppable power of time, he named it the *fugitive wave*, the ultimate force that swept everything in its wake. It carried the materiality of the world itself, obliterating our deeds and lives with it. A visual equivalent to Gombauld's embodiment of fluidity of time, was the representation of the perpetual flux in the art of Gianlorenzo Bernini.[27]

---

24 For the issue of these 'educative conversions'see: M. Timotijević, *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad, 1998; J. Todorović, *Entitet u senci: mapiranje moći i državni spektakl u Karlovačkoj Mitropoliji*, Novi Sad, 2010.

25 "The Instabilityof Mortal Glory" by William Drummond in *William Drummond of Hawthornden: Poems and Prose,* London, 115.

26 On the issue of time in the age of the Baroque see: J.A. Maravall, *op. cit*.; J. Todorović, *O ogledalima ružama i ništavilu*, Beograd, 2012.

27 For the issue of movement in the work of Gianlorenzo Bernini see among others: R. Wittkower, *Bernini* , London, 1964; J. Kenseth, 'Bernini's Borghese Sculptures – Another View', *The Art Bulletin*, 58 (1981), 191-210;

More than any artist of his time Bernini was obsessed with the concept of fluidity, movement and everlasting change. Billowing draperies, shifting bodies and iridescent surfaces gave the supreme expression to the equally mobile *movements of the soul*. He used specific metamorphic marble to decorate his Cornaro Chapell and his Church of San Andrea al Quirinalle firmly believing that its flickering qualities would add yet another layer of mutability and motion to his immovable work. As his biographer Filippo Baldinucci pointed out: *he rendered stones animate and colours eloquent*. In his work Bernini used wood to represent marble and marble to represent fabric, leaves and fire. Everything could become anything else, and like our own lives it was susceptible to mutation.

For Bernini not only marble was movable, malleable and metamorphic, but also the artistic media themselves. He was the first artist to create sculptures, his Borghese mythologies, to be purposefully experienced in motion, while his revolutionary confluence of different media in *bel composto* was the legacy of polymedia art for centuries to come. Consequently, some of his works conveyed the notion of relentless flow of time with more force and greater urgency than any other artwork of the period. While one of the most poignant depiction of this merciless flight of time was his grand allegory of Death/Time that resurfaced amid billows of swirling marble brocade underneath the *Tomb of the Pope Alexander VII*, it was also present in the upswept drapery and allegories in the *Tombs to Ippolito Merenda and Giovanni Valtrini*, and was given an utmost expression in flowing, levitating group of the *Ecstasy of St. Theresa*.

However, there was one, now sadly lost work by Bernini, where the fluidity of time, of art and the matter itself reached levels not explored by any other artist of the Baroque age. During the pontificate of the pope Alexander VII Bernini created several *memento mori* pieces that perfectly complemented the deeply contemplative temperament of the esteemed pontiff and gave an utmost expression to the fluidity of the life and the self. According to Bernini's son and biographer Domenico Bernini one was the bronze coffin that the Pope kept as the grand reminder to his transience in the papal chambers, the other a curious *memento mori* object destroyed in coming centuries.[28] This *memento mori* was conceived as, in modern terms, a very witty installation which transgressed even the amalgamation of media present in his *bel composto*. It was a marble skull with bones with small holes designed to hold different real flowers meant to complete the *memento mori* composition. Although such compositions in paint were standard features of the *vanitas* still-lives, and even sometimes appeared in stone on marble tombs, never before the passage and flow of transience and time was given such veritable form. Even if this piece seemed simple in its description, it possessed the plurality of fluidity rarely present in the Baroque culture. It was the fluidity of material, the mutability of existence and the pure changeability of matter that represented not only the flow of time, but the evanescence of the world itself.

A. Bollard, '*Desiderio* and *Diletto*: Vision, Touch and Poetics of Bernini's Apollo and Daphne', *The Art Bulletin*, 82 (2000), 309-30.

28 See D. Bernini, *The Life of Gianlorenzo Bernini: a translation and a critical edition*, Pennsylvania, 2011, 404.

Another, less direct, but equally powerful image of evanescence and fluid presence was woven by Antonio Grano into the *pietra dura* landscape that decorates the presbytery in the church of Il Gesu in Palermo.[29] This grand undulating countryside, executed in rich blues and greens of semi precious stones turned this pastoral landscape into a strangely fluid watery world. The rich hues of greens and blues, the semi transparency of alabaster, the gold specs of lapis lazuli shimmer and flicker with every source of light, giving to the entire scene a heightened sense of unreality, or reality that is shifting as movable as life itself. Although meant only as a background for the dramatic stucco sculptures of *David's Anger* by Giacommo Serpotta, this landscape complemented the sculptures and their dramatic movement. The imposing gestures and twists of the main protagonists seamed perpetually repeated by this endlessly moving land, thus reminding us that absolute source of movement, the grand movement of Time.

The age of fluid geographies, of nations and individuals in constant movement, thus embraced mutability and impermanence as the main principles of being. The same principles that would resurface so disconcertingly in our own time:

> Delay, decay. Living, living,
> Never moving, ever moving.
> Iron thoughts came with me.
> And go with me:
> Red river, river, river.[30]

29 For shorter remark on this work see: J. Todorović, *Večna sadašnost: barokna kultura u savremenoj književnosti*, Beograd, 2018, 83.

30 From the poem *Virginia* in T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays*, London, 2004, 139.

## BIBLIOGRAPHY


**Ackerman** 1991

Ackerman, Sussana Kritina, *Queen Christina of Sweden and Her Circle: The Transformation of a Seventeenth Century Libertine*, Brill, Leiden.

**Assunto** 1979

Assunto Rosario, *Infinita contemplazione* , Societa Editrice Napoletana, Naples.

**Bauman** 2000

Bauman, Zygmunt, *Liquid modernity*, Cambridge.

**Bernini** 2011

Bernini Domenico, *The Life of Gianlorenzo Bernini: a translation and a critical edition*, PenPennsylvania.

**Bollard** 2014

Bollard Andrea, '*Desiderio* and *Diletto*: Vision, Touch and Poetics of Bernini's Apollo and Daphne', *The Art Bulletin* 82, 309-330.

**Brumett** 2015

Brumett Palmira, "Mapping_Trans-Imperial Ottoman Space: Alterity and Attraction", in B. Fuchs E. Weissbourd (eds.), *Representing Rivalry in Early Modern Mediterranean*, UCLA Press, Los Angeles.

**Davidson** 2007

Davidson Peter, *The Universal Baroque* ,Manchester University Press, Manchester.

**Dučić** 1942

Dučić Jovan, *Grof Sava Vladislavić: jedan Srbin diplomat na dvoru Petra Velikog i Katarine I*, Beograd-Pitsburg.

**Eco** 1997

Eco Umberto, *The Search for the Perfect Language*, London.

**T. S. Eliot** 2004

T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays*, Faber&Faber, London.

**Fossi**2020

Fossi Irene, *Inquisition, Conversion and Foreigners in Baroque Rome*, Brill, Leiden.

**Fuchs - Weissbourd 2015**
Fuchs, Barbara - Weissbourd, Emily (eds.), ,*Representing Rivalry in Early Modern Mediterranean*, UCLA Press, Los Angeles.

**Harbison** 2002
Harbison Robert, *Reflections on Baroque*, Reaktion, London.

**Jagić 1917**
Jagić Vatroslav, *Život i rad Jurja Križanića : o tristogodišnjici njegova rođenja*, JAZU, Zagreb..

**Kenseth** 1981
Kenseth Joy 'Bernini's Borghese Sculptures – Another, View', *The Art Bulletin* 58, 191-210.

**Kostić** 2012
Kostić S. Đorđe (ed.), *Dunavom od Bezdana do Beograda*, Balkanološki institute, Beograd.

**Križanić** 1947
Križanić Juraj, *Politika ili Razgovori o Vladalaštvu*, Matica Hrvatska, Zagreb.

Ibid., *Dunavski limes Feliksa Kanica*, Evoluta, Beograd, 2011.

**Magris** 2011
**Magris Claudio,** *Danubio*, Garzanti, Milano.

**Maravall** 1988
Maravall Jose Antonio, *Baroque Culture: Analysis of a Historical Structure*, MUP, Manchester.

**Martin, Rupert** 1964
**Martin, Rupert** *Baroque*, Penguin, London.

**Mihailović** 2018
Mihailović Vladimir, *Na granicama Balkana: L.F. Marsilji i rimska baština*, Balkanološki institute, Beograd.

**San Juan** 2001
San Juan Rose Mary, *Rome – A City Out of Print*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

**Stoye** 1994
**Stoye J.,** *Marsigli's Europe. The life and times of Luigi Ferdinando Marsigli, soldier and virtuoso*, New Haven, N.J.

*The British and Foreign Review or European Quarterly Journal,* vol.XII, 1841, 1-46.

**Timotijević 1998**

Timotijević Miroslav, *Srpsko barokno slikarstvo*, Galerija Matice Srpske, Novi Sad.

**Todorović** 2019

Todorović Jelena, *Spaces that Never Were in Early Modern Art: Exploration of Edges and Confines*, CSP, Newcastle upon Tyne.

Ibid., *Večna sadašnost- barokna kultura u savremenoj književnosti*, Clio, Beograd, 2018.

Ibid., "The Baroque Has no Metropolis – Peter Davidson and the Universal Baroque", in *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses,* CSP, Newcastle upon Tyne, 2014, 187-192.

Ibid., *O ogledalima ružama i ništavilu: vreme i prolaznost u baroknoj kulturi*, Clio, Beograd, 2012.

Ibid., *Entitet u senci: mapiranje moći i državni spektakl u Karlovačkoj Mitropoliji*, Platoneum, Novi Sad, 2010.

*William Drummond of Hawthornden: Poems and Prose,* London,

**Worthington** 2014

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

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

*Znanstveni skup u povodu 300. obljetnice smrti Jurja Križanića 1683-1983: zbornik radova,* dio 1 i 2, JAZU, 1985.

*Život i djelo Jurja Križanića : zbornik radova*, Fakultet političkih nauka Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1974

**Јелена А. ТОДОРОВИЋ**
*Београд*

## *ТАЛАС КОЈИ ИЗМИЧЕ*: КОНЦЕПТ ФЛУИДНОСТИ КАО ЈЕДАН ОД САЖИМАЈУЋИХ КУЛТУРНИХ ФЕНОМЕНА БАРОКНОГ ДОБА

**Сажетак:** Иако се концепт флуидности често појављује у теорији и критици уметности и културе нашега доба, осећај флудиности, времена, простора и човека, била је први пут суштински дефинисана у барокно доба. Флуидност времена и простора прожима све елементе барокне мисли. Још од средине 19. века, флудиност је препозната као једна од кључних квалитета барокне културе. Она је захватила све елементе постојања и стваралаштва, али је била посебно изражена у визуелним уметностима и књижевности тога доба. Такође, чинила је нераскидиви део барокног стила и попут њега била заснована на идејама сталне мене и промене.

Барокни уметници су често користили управо метафоре течности, воде, неухватљивост њеног мрешкања, њене сталне променљивости и варљивости њених одблесака да би описали несталност нашег кратковеког постојања. Барокни човек, како су често говорили барокни песници, био је ношен том неумитном матицом времена. Међутим, није само време било флуидно, већ је флуидност захватила саму суштину постојања. Барокни човек је сматрао да је флуидност у сржи нашег бивствовања и да је наше биће флуидно и пролазно попут дима, магле и треперавих пламенова, који су често коришћени као алегорије човековог битка.

Иако је флуидност одавно препозната као водећа одлика барокног стила, никада до сада није јој била посвећена посебна пажња, нити је флудност барокне културе виђена као најава флуидности нашег доба. Зато, овај текст има задатак да се дубље позабави феноменом флуидности у епохи барока, да истражи све његове појавности паралелним сагледавањем визуелних уметности и књижевности.

**Кључне речи:** барок, флуидност, миграције, разговори, флуидност присутности, краткотрајност, Антонио Грано

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 7.034(450)"16"
069.9:75(497.11)"2019"
Примљено: 23. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Милица Ж. ЦИЦМИЛ
*Народни музеј у Београду*

# КОНТЕКСТ И ЗНАЧАЈ ПРВЕ ГОСТУЈУЋЕ ИЗЛОЖБЕ ЕВРОПСКОГ СЛИКАРСТВА У РЕКОНСТРУИСАНОМ НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ - „БЕРНИНИЈЕВА ШКОЛА И РИМСКИ БАРОК“

**Сажетак:** Овај рад бави се организованом изложбом италијанске уметности у Народном музеју, под називом „Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палате Кићи у Аричи“. Анализираће се 55 експоната концептуално и садржајно, изложених са идејом да се публици приближи значај Рима из 17. века, као и моћ обновљене католичке цркве. Аутори делā су, поред најистакнутијег представника италијанског барока, Лоренца Бернинија, такође, важни актери римске барокне сцене, а Бернинијев утицај се препознаје у њиховом раду. Неколико тематских целина замишљено је да посматрачу дочарају разноликост и сложеност римског барока: од Бернинијевог рада за породицу Кићи, преко примењене уметности, портретног, историјског или митолошког сликарства, до жанр-сцене. Све ово било је представљено и у двојезичном пратећем каталогу изложбе. Разматраће се и разноврстан пратећи програм изложбе који је обухватао предавања, стручна вођења и едукативне радионице. Веома велики број посетилаца показао је да је ова изложба изазвала знатну пажњу музејске публике.

**Кључне речи:** изложба, Бернини, барок, Рим, католичка црква, породица Кићи

Поновно отварање реконструисаног Народног музеја у Београду 28. јуна 2018. године, поред увида у нову сталну поставку распоређену на три нивоа, донело је већу могућност представљања стваралаштва других средина путем гостујућих изложби. Овакве изложбе резултат су успешне сарадње са партнерима из других земаља и веома важан сегмент музејске активности. Тако је

домаћој публици омогућено да се упозна са богатством других култура, али и нов начин сагледавања сопствене баштине.

Историјат гостујућих изложби у Народном музеју је дуг и обухвата изложбе значајних институција широм света. Једна од најуспешнијих била је изложба Ван Гогових дела из Холандије, организована, такође, након велике реконструкције Музеја 1966. године.[1] Она је до данас остала међу најпосећенијим културним догађајима у нашој средини. Са друге стране, италијанско сликарство било је увек радо виђено на гостујућим изложбама.[2] Богата културна сарадња Србије и Италије, Народног музеја у Београду и италијанских институција, обухвата вишедеценијске размене изложби, позајмице експоната, едукативне програме у области музеологије, музеографије и конзервације, учешће на стручним и научним скуповима, сарадња на културним манифестацијама.[3]

Године 2019. организована је изложба италијанске уметности, под називом „Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палате Кићи у Аричи", као друга по реду гостујућа међународна изложба у обновљеном Народном музеју у Београду, приређена у периоду од 7. марта до 26. маја 2019. у Великој галерији.[4] Изложба је реализована као резултат сарадње Републике Србије и Републике Италије, а поводом обележавања 140 година дипломатских односа, као и 10 година стратешког партнерства двеју земаља.[5] Аутор изложбе био је професор Франческо Петручи (Francesco Petrucci), директор Музеја барока (Museo del barocco) који се налази у оквиру Палате Кићи (*Palazzo Chigi*) у Аричи.

Дизајнерско решење поставке требало је да задовољи музеолошке стандарде излагања Народног музеја и да буде у складу са концептом изложбе италијанских аутора. У циљу праћења поделе изложбе на пет тематских целина и дела која под њих потпадају, било је потребно следити постојећи каталог изложбе на италијанском језику. Требало је истовремено уклопити основне карактеристике барока, као што су раскош и монументалност, са једне стране,

1 В. Поповић и Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Београд, 1994.

2 Још је 1938. године у Народном музеју, тада под називом Музеј кнеза Павла, била организована изложба „Италијански портрет кроз векове". Видети: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд, 2009, 49. У послератном периоду треба поменути изложбу приређену 1955. године из бечког Уметничко-историјског музеја под називом „Од Тицијана до Тијепола", која је представила ремек-дела венецијанског сликарства. Још једна изложба посвећена млетачком стваралашву „Венецијанско сликарство XVIII века" одржана је 1990. године. Видети: В. Поповић и Н. Јевремовић, *нав. дело*, 32. Поводом краја италијанског председавања Европском унијом 2014–2015. године приређена је изложба „Тијеполо, од Удина до Београда" (2014). Потом је уследила и изложба „Благо и цареви. Раскош римске Србије" у Аквилеји 2018. године, у част обележавања европске године културне баштине.

3 Најзначајнији и најсвеобухватнији пројекат и вишегодишњи рад на проучавању дела италијанског сликарства из колекције Народног музеја (1999–2004), на којем су сарађивали стручњаци из Италије и Србије, резултирао је каталогом „Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народног музеја у Београду" и приређивањем изложби истим поводом. Видети: Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *Итαлијанско сликарсτво од 14. до 18. века из Народноī музеја у Беоīраду*, Београд, 2004.

4 Прва гостујућа међународна изложба у новоотвореном Народном музеју у Београду била је „Сва лица културе. Сликарство и живот учењака древне Кине" из Националног музеја Кине у Пекингу, приређена од 14. децембра 2018. до 14. фебруара 2019. године.

5 Изложба је претходно гостовала у Софији, Тбилисију и Јеревану, а представљање београдској публици омогућено је у организацији Италијанског института за културу и Народног музеја у Београду, уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, Министарства спољних послова и међународне сарадње Републике Италије, општинске управе Ариче, као и Банке Интезе у својству покровитеља.

и контемплативност и интровертност, са друге. Боја, која у бароку није нужно у првом плану, али јесте важна, требало је да истакне поменуте барокне особености. Употреба топле златне, која би дочарала барокну атмосферу и послужила као рам за изложена дела, уз употребу пригушеног светла које је требало да имитира барокно осветљење под свећама, испоставила се адекватном.[6]

У склопу изложбе постојали су пратећи текстови који објашњавају појединачне целине поставке – уводни текст о Аричи и главне теме (Бернини и Арича, портрет, историјско и митолошко сликарство Аркадије, пејзаж, тријумфални барок), као краћа верзија текстова у каталогу. На поставци је приказан и документарни филм о Палати Кићи у Аричи и историјату породице Кићи, који је посетиоцима приближио Музеј барока и богатство барокне уметности, превасходно указујући на значај Бернинијевих дела не само за Аричу већ шире гледано за целокупан римски барок. Аутор и наратор филма *Le stanze di Palazzo Chigi tra arte e storia* (Собе Палате Кићи између историје и уметности) био је професор Франческо Петручи.

## РИМСКИ БАРОК И БЕРНИНИ

Да би ова изложба могла да се доживи на прави начин и буде разумљива за ширу публику, потребно је представити културну климу, барокне концепте и теме које су одредиле ову епоху. Барокна уметност настала је првенствено у Риму у 17. веку и почетком 18. века, и у естетском и феноменолошком смислу, обликовала је већи део Европе.[7] Барок је израз католичке реформе, из које је произашла масовна култура намењена верницима и онима који то тек треба да постану. Барокна уметност и култура, у ширем смислу, превазилазиле су оквире високих друштвених лествица, будући да су за циљ имале да едукују, усмере и вежу за себе појединца. Уметност се као основно средство католичке цркве у контрареформацији и визуелизацији тог покрета, показала као одличан инструмент за обраћање најширим слојевима друштва који нису били у могућности да самостално тумаче религијске списе. Широке масе су могле да

6 На изложби је изложено 55 експоната, од којих је 39 уља на платну, један цртеж комбинованом техником на папиру, пет бакрореза, два бронзана медаљона, две медаље од позлаћене бронзе, две књиге са Бернинијевим портретима у техници бакрореза, позлаћена бакарна апликација за кочију, бронзани одливак барокне лампе, део зидне декорације од коже и свилена литургијска тканина. Преведен је пратећи каталог изложбе где је Народни музеј био задужен за стручну редакцију текстова коју су обавиле Јелена Дергенц, музејски саветник Збирке стране уметности Народног музеја и координаторка изложбе, и Милица Цицмил, сарадник Одељења историје уметности. Публикација је објављена двојезично на италијанском и српском језику на 208 страна, са пратећим репродукцијама свих експоната. Аутори текстова у каталогу су Њ.Е. Карло ло Кашо (Carlo lo Cascio), амбасадор Италије у Београду, Давиде Скалмани (Davide Scalmani), директор Италијанског института за културу у Београду, Бојана Борић Брешковић, в.д. директора Народног музеја у Београду, Франческо Петручи, Валерија ди Ђузепе ди Паоло (Valeria di Giuseppe di Paolo), Маргерита Фратарканђели (Margherita Fratarcangeli), Стефан Лоар (Stèphane Loire), Марко ди Мауро (Marco di Mauro), Данијеле Петручи (Daniele Petrucci), Едуард А. Сафарик (Eduard A. Safarik), Катерина Волпи (Caterina Volpi), Доминик Лора (Dominique Lora). Видети: *La scuola del Bernini e il barocco romano. Capolavori da Palazzo Chigi in Ariccia (Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палате Кићи у Аричи*), Београд, 2019.

7 Уопштено о римском бароку види: E. Schleier, 1989. "La pittura del Seicento a Roma", in: *La Pittura in Italia. Il Seicento*, ed. M. Gregori and E. Schleier, Milano, 1989, 399–460, S. J. Friedberg, *Painting in Italy 1500–1600*. New Haven and London, 1993; R. Wittkover, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, London, 1973.

схвате оно што им је црква поручивала посредством уметности и свете слике. Свест о томе да визуелно има потенцијал да дочара сва осећања, било је од пресудног значаја и сви напори су били уложени у реализацију ове хетерогене концептуалне целине.[8] Наиме, Рим је имао нову мисију – да постане *caput mundi*, као што је то био у античко доба. Велики урбанистички пројекти и места ходочашћа привлачили су бројне вернике пред чијим очима се овај град преображавао и добијао нови визуелни идентитет, при чему се од свега правио ефемерни спектакл.[9] Доласком сликара Карачија (Annibale Carracci) из Болоње и Каравађа (Michelangelo Marisi da Caravaggio) из Ломбардије у Рим крајем 16. века, симболично почиње барок. У истом периоду у Рим долазе значајни уметници из северне Европе, попут Рубенса (Peter Paul Rubens), Пусена (Nicolas Poussin) и Ван Дајка (Anthony van Dyck). По први пут се развија слободно уметничко тржиште и уметници се надмећу у добијању поруџбина.

Један од највећих уметника барока, а свакако најистакнутији представник римског барока, био је Ђан Лоренцо Бернини (Gian Lorenzo Bernini). Био је архитекта, скулптор, сликар, гравер, дизајнер, па чак и глумац, редитељ и барокни импресарио. Бернини је извео дела која су не само у урбанистичком већ и у естетском смислу Риму дала нови визуелни идентитет.[10] Овај уметник је за живота радио за чак шесторицу папа будући да је дуго живео, али највеће подухвате је извео за време Урбана VIII Барберинија (1623–1644), Иноћентија X (1644–1655) и Александра VII Кићија (1655–1667). Његов стваралачки и естетски сензибилитет често је одговарао прохтевима његових патрона, и није увек могуће одредити јасну границу између конкретне замисли поручиоца и Бернинијевог уметничког решења. Круг његових сарадника непрестано се мењао и ширио, те су тако многи велики уметници који су у 17. веку стварали у Риму били најпре његови ученици или под великим утицајем његовог стваралаштва. Принц барока, како су га звали савременици, дао је велики допринос развоју овог уметничког стила, а нарочито његовом ширењу на европским дворовима.

На Бернииjевим делима уочљива је виртуозност коју показује у обради мермера и метаморфози, као једној од важнијих одлика барокне уметности. Барокна култура је била опчињена покретом. Овакво становиште уткано је и у филозофију тог времена, а потом и у уметност. Непосредност и свест о променљивости времена први пут се појављују на Бернинијевим скулптурама, а њихово кинетичко својство даје им живост и подстиче посматрача да обиђе око дела како би га у целини докучио.

---

8 М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996, 13–18.

9 Велика подршка сваком папи у урбанистички и грађевинским пројектима биле су племићке породице, поред старих римских које су биле у мањини и бројне породице које су непосредно пре 17. века населиле Рим и одмах се ангажовале у његовом развоју, градећи палате, капеле и поручујући збирке слика. Кардинал Сципион Боргезе (Scipione Borghese), иначе, познат по откривању младих талената, био је први велики Бернинијев патрон. Још као веома млад, Бернини је за њега радио скулптуре које се убрајају у његове најпознатије – најпре кардиналову портретну бисту, као неконвенционални портрет за приватну палату. У ремек-дела барокне уметности убрајају се и његове склупторе *Аполон и Дафне*, *Отмица Прозерпине* и *Давид*, који су данас изложени у Вили Боргезе у Риму, а које је урадио у раним двадесетим годинама. Више о томе у: *La scuola del Bernini e il barocco romano*, 32–33.

10 Више о Ђан Лоренцу Бернинију и његовом раду у: R. Wittkover, *Bernini: the sculptor of the Roman baroque,* London, New York, 2004; F. Mormando, *Bernini: His life and his Rome*, Chicago, London, 2013.

## ТУМАЧЕЊЕ ИЗЛОЖБЕ

Градић Арича у близини Рима веома је важан за италијанску барокну уметност, иако је недовољно познат ван граница Италије. Палата Кићи у Аричи представља јединствен пример барокне резиденције која је сачувала свој оригинални изглед током векова. Документује историју једне од најугледнијих италијанских папских династија. Бернини је у 17. веку палату трансформисао у престижну барокну резиденцију, у сарадњи са својим учеником Карлом Фонтаном (Carlo Fontana), који је уједно извео архитектонску реконструкцију читавог места. У оквиру Палате Кићи, која је до данас задржала готово непромењен изглед, налази се Музеј барока са сталном поставком, као и повременим гостујућим изложбама. Овде се организују концерти, конференције и студијски програми.[11] С правом се назива Музеј барока, као место на којем су обједињене различите врсте уметности и где се барокни свет може сагледати у пуном сјају. Уметничку колекцију која се чува у овој палати чине слике, скулптуре и бројна дела примењене уметности која датирају махом из 17. века.[12]

Иако се већина аутора представљених на овој изложби не сврстава у ред највећих имена барокне уметности, ако изузмемо Бернинија, поједини су врло значајни за римски барок будући да су утицали на развој читавог низа мотива, тема, жанрова, као и на њихово преплитање, као одраз барокне уметности.[13] До краја понтификата папе Кићија, Пјетро да Кортона (Pietro da Cortona) био је апсолутни ауторитет у барокном сликарству. Њега и Пјер Франческа Молу (Pier Francesco Mola) наследили су Бачичо (Gian Battista Gauli, Il Baciccio) и Марати (Carlo Marati). Захваљујући делима ових сликара, али и осталих аутора на изложби, приметна је снага католичке цркве и њене пропаганде, као и правци у којима је деловала. Гледалац више није био само посматрач, већ протагониста и саучесник који је требало и сам да се преобрази под утицајем визуелне уметности. То се најбоље постизало емпатијом, као једним од циљева уметности барока.

Изложба је подељена на неколико ликовних и тематских целина. Први сегмент изложбе био је посвећен превасходно сарадњи Бернинија и породице Кићи. Њихова веза огледала се у веома плодној сарадњи, у којој се, са једне стране, поштовала жеља поручиоца, а са друге, аутономија уметника. Тако је настао преуређени Трг Санта Марија ин Трастевере (Piazza Santa Maria in Trastevere), представљен на полеђини медаљона са ликом папе Александра VII Кићија, као један од Бернинијевих значајних урбанистичких пројеката. Његова идеја била је да један барокни трг, најчешће овалног облика, треба да има репрезентативну фонтану у средини. Бернинијева велика инспирација била

11 Позната банкарска породица Кићи је пореклом из Сијене, а у 16. веку се доселила у Рим на позив папе Јулија II. Њихова прва резиденција била је у Риму, да би се породица касније трајно преселила у Аричу, а римска резиденција је продата држави почетком века и данас је седиште италијанског Парламента. Опширније о историјату породице Кићи и о Палати Кићи у Аричи: http://www.palazzochigiariccia.com/palazzo-chigi-ariccia/la-storia-del-palazzo/

12 Принц Агостино Кићи Албани дела Ровере (Agostino Chigi Albani della Rovere) предао је ово здање на управу граду Аричи 1988. године. Видети: F. Petrucci, *Il Palazzo Chigi di Ariccia*, Ariccia, 1999.

13 Више о вези Бернинија и његових следбеника у: *La scuola del Bernini e il barocco romano*, 37–38.

је вода, па је настојао да споји снагу уметности и природе. Фонтане су биле његова пасија и први је воду употребио као изражајно средство. О томе да је папа био велики поклоник градитељских подухвата сведочи и реконструкција главног трга Палате у Аричи изведене по истом принципу као Санта Марија ин Трастевере. Све ово илуструју графике са ведутама Ариче као прототипа идеалног барокног града.

У сегменту изложбе посвећеном животу Ђан Лоренца Бернинија посебно место заузимала су два портрета овог уметника. Један портрет представља младог Бернинија и дело је Отавија Леонија (Ottavio Leoni), док други представља остарелог Бернинија који је насликао Арнолд ван Вастерхаут (Arnold van Westerhout). На оба дела се на Бернинијево инсистирање налази крст Христовог реда, важно одликовање које је добио са непуних 25 година.

Посебну целину изложбе представља Бернинијев дизајнерски рад. Међу изложеним предметима налазила се: бакарна апликација за „кочију од црног сомота" за кардинала-нећака Флавија Киђија, одливак лампе из 19. века из капеле Киђи у цркви Санта Марија дел Пополо у Риму (Santa Maria del popolo),[14] свилена литургијска тканина са хералдичким симболима породице Киђи[15] и изгравирана кожа од кордована, редак пример зидне декорације пореклом из средњовековне Шпаније.[16] Бернинијево стваралаштво на пољу примењене уметности сврстава га у претечу савременог дизајна, као и преплитање, наизглед, неспојивих дизајнерских решења.

Следећа целина изложбе била је посвећена портретном сликарству. Изложено је пет портрета и један аутопортрет који пружају увид у разноврсност портретне уметности 17. века. Иако је барокна уметност била превасходно уметнички одраз католичке цркве, она је истовремено била инструмент за презентацију моћи и суверености појединца или вере.[17] Управо је Бернини својим делима, будући да их је радио као поруџбине за најмоћније људе тог доба, папе, кардинале и владаре, допринео установљењу таквог система саморепрезентације, стварајући нову форму вајарског портрета, као и коначан уметнички израз меморисања својих истакнутих савременика. Монументални портрет кардинала-нећака Флавија Киђија (Flavio Chigi) дело је фламанског сликара Јакоба Фердинанда Фута (Jacob Ferdinand Voet),[18] и сведочи о

14 Рафаел (Rafaello Santi) је пројектовао капелу Киђи у цркви Санта Марија дел Пополо. Реплика лампе из Ариче документована је натписом урезаним пантографом на поклопцу. Детаљније о барокној алегорији коју представља у: *Ibid.*, 68–69.

15 Ова литургијска тканина део је балдахина Црвене собе из првобитне Палате Киђи у Риму на Тргу Колона (Piazza Colonna). Два орнаментална мотива преплићу се и надовезују један на други. Тродимензионалност која је постигнута смењивањем бинарних ритмова овалних венаца карактеристична је за Бернинија и живост коју је давао мотивима. Зато његова уметност превазилази дводимензионалност и статичност претходних векова, и истиче тродимензионалност у перспективи захваљујући чему је представа веома реалистична. *Ibid.*, 64–65.

16 Овакав вид декорације коју је осмислио Бернини био је заступљен на већини зидова у резиденцији кардинала-нећака у Риму. Иако оригинално шпански изум, бројне радионице коју су настале у 16. веку у Италији и Фландрији сведоче о распрострањености овог вида зидне декорације, као и престижа који је доносила. Зато је римска Палата Киђи са јединственим примером ретке кожне барокне драперије издвојена од уобичајеног начина „пресвлачења" зидова у палатама: *Ibid.*, 62–63.

17 F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, vol 3, Roma, 2008.

18 У Италији се његово презиме изговара Бое.

значају и моћи коју је та титула подразумевала, као и о дометима непотизма у барокно доба. Иако се у првим годинама Александра Кићија веровало да ће се стати на пут непотизму, напротив, он му је дао потпуно нову димензију. Кардинали су били важне мецене, па је тако и Флавио Кићи био поручилац бројних уметничких дела. Портрет кардинала припадао је категорији меморијалних портрета који је требало да изазове страхопоштовање и дивљење.[19] Поручио је Збирку лепотица, коју чини 37 римских аристократкиња, од којих су две приказане на изложби. Збирку је осмислио према сопственом укусу за трпезарију палате. Са друге стране, Футов портрет је посебна комбинација различитих стилова који су страни сликари доносили у Рим, и у додиру са локалним стваралаштвом долазили до специфичног уметничког израза.[20] На барокним портретима понекад се уочава готово незаинтересован поглед у даљину, као још једна Бернинијева инвенција у скулптури.

Једини аутопортрет на изложби значајног римског сликара Ђованија Батисте Гаулија, познатијег по надимку Бачичо, представља ремек-дело портретне уметности италијанског барока. Ова слика истовремено указује на друштвени идентитет овог истакнутог протагонисте римског барока.[21] Аутопортрет као жанр у 17. веку добија нове одлике. Превазилази тип аутопортрета на којем се аутор приказује у тренутку док ствара и на тај начин се, осим у жанровском смислу, дефинише и у погледу вокације и социјалног идентитета. Први пут у барокно доба уметници су стабилније материјално обезбеђени. Стицали су велики углед захваљујући својим уметничким делима, али се углед морао одржавати одређеним друштвено прихватљивим обрасцима. То је значило да се поједини уметници идентификују са богатом и утицајном клијентелом за коју су радили, прибегавајући саморепрезентацији попут оне на портретима поручилаца. У складу са тим, Бачичо се на аутопортрету представља као припадник високог сталежа, што се уочава по скупоценом костиму и плишаној капи украшеној венцем од драгог камења. Мајсторство израде инкарната, једнако као и Футово на портрету кардинала-нећака, сведочи о високом ликовном квалитету ових дела која превазилазе портретну уметност искључиво у домену представе и меморије лика, приказујући сензибилитет и духовни свет портретисаног. Бачичо је са севера Италије, где је постојала традиција фламанског портрета, дошао у Рим у другој половини века. Био је Бернинијев ученик и врло брзо се добро позиционирао у свету уметности. Врхунац свог стваралаштва достигао је у матичној цркви језуитског реда Ил Ђезу (Il Gesù), у којој је осликао свод и куполу. Ова декорација убраја се међу најважније барокне декорације не само у Риму већ и у читавој Европи.

У ранијем тексту је било речи о томе да је уметност католичке реформације представљала отеловљење идеја католичке цркве. На пут који је водио ка људском спасењу указивали су најпре свети оци и ранохришћански великомученици, чији су култови били поновно оживљени. Дошло је до ископавања

19 За више података о портрету види: *La scuola del Bernini e il barocco romano*, 34–35.

20 F. Petrucci, *Ferdinand Voet* (*1639–1689*) *detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma, 2005.

21 Више о Бачичу у: F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gauli 1639–1709*, Roma, 2009.

катакомби са костима и личним предметима, као што је то био случај са Светом Цецилијом, ради проналажења доказа о првим мученицима. Тема мартирија, као стубова хришћанске цркве, важна је у овом периоду, будући да је полазила од идеје да је крв првих хришћана спасила Рим. Кроз барокну уметност приказује се спасење светитеља, чиме се алудира на тријумф и афирмацију хришћанства. Представа Свете Луције аутора Сасоферата (Sassoferrato) и њен контемплативни поглед у небо духовним очима, које као симбол страдања држи на тацни, показују амблематски пример непољуљане вере и погледа упућеног ка Богу, чак и онда када пред вернике ставља велика искушења. Ово дело се издваја по очигледној сличности са Рафаеловим сликарством, али и по јединственом, готово апстрактном приказу немирног неба.

Савремени мисионари су, попут правих пастира који су водили неуко стадо, представљали другу групу „живих светаца". У овом периоду је високо вреднован мисионарски рад започет још у претходном столећу. Образовани оратори одлазили су у удаљене крајеве света, чак до Индије и Јапана, и ширили поруке хришћанске вере. Тако је међу првима са Запада који је боравио у Индији и донео сазнања о хинду језику и хиндуизму, био Роберто де Нобили (Roberto de Nobili). На портрету француског аутора Жака Стеле (Jacques Stella), који је приказан на изложби, уочава се да је аутор преузео локалне обичаје и обележја, јер је приказан у наранџастом сарију и обријане главе, по узору на будистичке монахе. Ово дело истиче апостолску димензију портретисаног као гласноговорника нове вере. Мисионар је приказан у тренутку проповедања са подигнутом десном руком. Нагласак на гесту и мимици указује на недвосмислену барокну реторику, засновану на античкој реторици и Аристотеловој *Реторици*, која је утицала на преображење доктрине у *ut pictura sermones*.[22] Корпорална реторика је била есенцијално важна и веома сугестивна, с обзиром на то да је била ангажована у служби одбране верских ставова. У задњем плану слике приказана је грађевина налик Пантеону и обелиск који алудира на стуб истине који представља Христа, док грб породице Памфили истиче доба папе Иноћентија X Памфилија.

Посебну целину изложбе представља пејзажно сликарство. Иако се овај сликарски жанр делимично осамостаљује већ крајем 16. века, ретко када се појављује самостално и готово увек је позадина религиозних или митолошких тема. У хијерархији жанрова пејзаж је уз мртву природу на последњем месту. Његов процват био је забележен у 17. веку, када га поручује грађанска класа, иако се у потпуности осамосталио нешто касније. Карачи је у Риму успоставио херојски пејзаж, а Пусен (Nicolas Poussin) под његовим утицајем дели планове у пејзажном сликарству и ствара идеализован пејзаж са аркадијским и пасторалним мотивима. Део изложбе посвећен овој теми обухвата слике инспирисане управо Пусеновим пејзажима. Међу њима се истичу *Пејзаж са маузолејем и двема фигурама у раси̇прави* француског аутора Жана Лемера (Jean Lemaire), и *Пејзаж са сценом лова* Фламанца Јана де Момпера (Jean

22 Преображај хуманистичке доктрине *ut pictura poesis* у барокну *ut pictura sermones* представља прелаз из ренесансно-манеристичког паганизма у уметност верских реформи: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 14.

de Momper), који импресионистичком лакоћом и брзином потеза најављује венецијански пејзаж 18. века.

Део слика на изложби комбинује историјско или митолошко сликарство са пејзажом који заузима значајно место, те се може посматрати као посебна тема. То се односи на Боргоњонеова (Guillaume Curtois, Il Borgognone) дела *Венера поклања оружје Енеји* и *Анђео помаже Хагари и Исмаилу*, као и на Ђимињанијево (Giacinto Gimigniani) дело *Венера и Адонис*. Осим тога, повезује их и нешто што представља још једну особеност барока, а то је да се у идиличној и пасторалној атмосфери не наслућује драматична околност која је претходила или која ће тек уследити. Барокна драперија као алузија на театар указује на трагедију која је непосредно везана за представљене сцене, али и велики утицај Бернинијеве скулптуре.

Циклус годишњих доба је популарна тема у бароку. Цикличне смене годишњих доба понављале су се у различитим врстама уметности.[23] Алегоријски начин мишљења у ликовним уметностима веома је заступљен у 17. веку. У оквиру изложбе је представљено монументално дело под називом *Лето*. Ова слика се налази у оригиналном раму са хералдичким симболима породице Кићи и представља део циклуса четири годишња доба. Редослед годишњих доба прати развој људског живота, па тако лето симболизује зрелост. Алегорија у овом случају упућује на стање људске душе и промене кроз које она пролази. Врхунац композиције представља фигура Церере, препознатљива по венцу од класја и светлој коси. Аутори дела су Карло Марати и Марио Нуци (Mario Nuzzi). Марати (Марата) је насликао све осим богатих цветних аранжмана, што је био задатак Нуција, познатијег по надимку Марио де Фјори (Марио од Цвећа), који је био специјализован за мртву природу, а посебно цвеће. Оваква сарадња на једној слици није била толико честа у италијанском сликарству, и то представља утицај низоземског сликарства у тренутку када бројни уметници са севера посећују Рим.

Међу великим барокним темама треба истаћи и светлост која се тумачи у контексту духовног просветљења. Барок обједињује супротности, попут светла и таме. Светлост има метафизичку димензију и доживљена је као трансцендентни симбол, метафора. У овом контексту може се посматрати слика *Два апостола* аутора Ђан Батисте Беинаскија (Gian Battista Beinaschi). Петар и Павле, као два главна апостола, обасјани су светлошћу у тами која их потврђује као предводнике на Христовом путу. Сличан је случај са Бачичовом сликом *Свети Андреј са крстом*, која се надовезује на серију портрета апостола. Луминистичко шрафирање и препознатљив утицај бернинијевске скулптуре у моделовању и третирању тела као склупторског дела, сврставају ово дело међу експонате са највећим уметничким дометом. Финоћа у изради инкарната, текстура маља, косе и браде поново потврђује Бачичово умеће и осећај за детаље. Овој групи могла би се додати и слика *Лот и његове кћери* Ђаћинта

23 Барокна музика је на посебан начин представила ову тему, а најпознатији је циклус концерата *Четири годишња доба* италијанског композитора и виолинисте Антонија Вивалдија (Antonio Vivaldi).

Брандија (Giacinto Brandi), првака Академије Светог Луке.[24] Иако ово није једино дело са овим називом на изложби, јер исти назив носи и слика Луиђија Гарција (Luigi Garzi), привлачи посебну пажњу својим квалитетом. Три лика која у потпуности испуњавају композицију могу се поделити замишљеном вертикалном линијом, или богатом барокном драперијом којом је Лот обавијен. Овим се постиже увид у потпуно различите утицаје обједињене на једном делу. Лотове кћери су насликане под утицајем браће Карачи и болоњске школе, што се може закључити због узора у класицистичкој традицији и употреби хладних тонова, док је Лот насликан као оличење Караваџовог натурализма због експресивне снаге и употребе топлијих тонова. Такође је очигледан утицај Бернинијевих скулптура у „вајарском сликарству".[25]

Пјетро да Кортона био је сликар који је најбоље изразио промену у сликарству коју је барок донео. Водио је чувену радионицу у којој су се школовали бројни сликари, између осталих Боргоњоне.[26] На изложби се налази Да Кортонино дело *Бичевање Христа*, али је много важнији његов утицај на алегоријске програме који прослављају личности или породице. Тридесетих година 17. века декорисао је велики салон Палате Барберини, где је централна слика била *Тријумф Божанске премудрости*, а односи се на тријумф папе Урбана и његове папске управе. Читав низ амблематских фигура прослављају папу уз незаобилазне хералдичке симболе три велике пчеле. Ово је први пут да се појединац велича на овакав начин у својој приватној палати, а ова фреска је постала амблем прослављања личности уз употребу богатог алегоријског програма. Убрзо су овакви декоративни програми постали главне одлике барокне уметности. Дела овог типа, тачније припремне скице које су представљене на изложби, јесу Бачичова *Апотеоза Светог Јосифа*, Пасеријева (Giuseppe Passeri) *Алегорија породице Патрици* и Костантинијева (Ermenegildo Costantini) *Глорификација породице Борџезе*. Она величају врлине породица, уметничку патронажу и сврставање истакнутих Римљана у ред значајних личности барокног доба.

Илузионистичко сликарство је још једна врста сликарства која у барокно доба добија нови квалитет. Главни задатак био је да се посматрач убеди у истинитост илузије коју гледа. У последњој деценији 17. века мајстор барокног сликарства Андреа Поцо (Andrea Pozzo) осликао је свод језуитске Цркве Светог Игнација. На месту предвиђеном за куполу уместо реалне архитектуре налази се јединствена насликана лажна купола у перспективи. Купола, као најсветије место у сакралној типологији храма, у овој цркви није подигнута, али је зато дочарана квадратурним скраћењима и употребом светлости. Овај сегмент изложбе закључује Поцова припремна студија за куполу Цркве Светог Игнација, која даје утисак о привиду куполе. Да би је што вернији приказао, сликар је насликао и зрак сунца који се пробија са стране и пада на куполу, као и прашину која се кроз њега назире.

24 У Риму је 1593. године основана Академија Светог Луке, а 1666. Француска академија.

25 Упор. *La scuola del Bernini e il barocco romano*, 35–36.

26 Међу ауторима дела на изложби има још ученика Пјетра да Кортоне, као што су Лазаро Балди (Lazaro Baldi), Чиро Фери (Ciro Ferri), Ђачинто Ђимињани (Giacinto Gimigniani) и др.

Размишљање о смрти као неминовности било је изразито присутно у Бернинијевом опусу. Још у средњем веку појављује се концепт *ars bene moriendi*, који носи промишљање о сопственој смрти. У барокно доба овај концепт се оживљава кроз веровање да се добрим делима заслужује онострани живот. Тако је и Бернини у позном добу, повлачећи се у себе и посветивши се визионарском мистицизму, осмислио дело *Sangius Christi* (Крв Христова). Инспирисан визијом једне кармелићанке, веровао је у делотворност Христове крви. Управо због тога је желео да се према његовој побожној замисли наслика *Крв Христова*, коју је намењо за своју спаваћу собу. Ово дело је по Бернинијевој идеји насликао Боргоњоне, као сталну опомену на Христово страдање и жртву за човечанство. Сликом са самог краја Бернинијевог живота уједно се завршава поставка изложбе из Ариче.

Да би изложба била динамичнија и занимљивија за бројне посетиоце, требало је пажљиво припремити богат пратећи програм. У склопу активности везаних за изложбу организована су предавања и стручна вођења, али и концерти барокне музике, као и едукативне радионице за различите узрасте. Серију предавања започео је Франческо Петручи својим излагањем *Roman Baroque Art* уочи отварања изложбе. Предавачи су били стручњаци који се баве овом темом и који су својим истраживачким радом и сами допринели новим сазнањима и тумачењима.[27]

Изложба „Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палате Кићи у Аричи“ изазвала је велику пажњу музејске публике, будући да ју је посетило око 10.000 људи. Домаћи посетиоци били су једнако заинтересовани, као и страни. На истом спрату где је Велика галерија налази се и стална поставка дела старих мајстора европске уметности у оквиру које су најзаступљенија дела италијанских сликара. Како су и сами аутори изложбе из Италије приметили, многа дела са сталне поставке кореспондирају са гостујућом изложбом и могу се довести у својеврстан дијалог.[28]

Овакве размене изложби и међународна искуства сасвим сигурно представљају драгоцену прилику за посетиоце Народног музеја, али и за стручњаке. Музејска активност тог типа отвара могућност интензивније будуће сарадње у виду нових гостујућих међународних изложби, позајмице дела или сарадње стручњака у истраживању музејског фундуса, као непресушну потребу. Напослетку, из успешне сарадње стручњака родила се идеја о интензивнијој сарад-

27 Међу предавачима су били: професорка др Јелена Тодоровић која је говорила о историји барокне културе, феноменима спектакла, коцпепту простора, времена и пролазности, концепту смрти и спасењу душе; координаторка изложбе и музејски саветник Јелена Дергенц која је приближила публици изложбу стручним вођењем, а професорка др Саша Брајовић је говорила о Бернинијевом опусу и мултимедијалној уметности барока. Организована су и предавања која нису директно везана за изложбу, али јесу за барокну културу, као и концерти барокне музике који су допринели аутентичној седамнаестовековној атмосфери. О свим овим активностима јавност се информисала путем званичног сајта Народног музеја, друштвених мрежа и путем медија.

28 Допринос међународне сарадње је и једна понуђена атрибуција. Наиме, професор Петручи је приликом разгледања сталне поставке европске уметности приметио да дело „Свети Илија“ непознатог аутора из 17. века веома подсећа на дела Ђан Батисте Беинаскија и његов начин сликања. Будући да се бавио истраживањем целокупног опуса овог италијанског уметника, требало би узети у разматрање понуђену атрибуцију која ће се даљим истраживањем евентуално потврдити.

њи него до сада у виду конципирања потенцијалне изложбе у којој би се међусобно допуњавала дела из Народног музеја у Београду са онима из Италије.

## ЛИТЕРАТУРА


**Д'Амико, Бошњак, и Прерадовић, 2004**

Д'Амико Роза, Бошњак Татјана и Прерадовић Дубравка, *Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народног музеја у Београду*, Каталог Збирке стране уметности 1, Народни музеј, Београд.

**Freedberg 1993**

Freedberg S., J., *Painting in Italy 1500–1600*, Yale University Press, New Haven and London.

**Гавриловић 2017**

Гавриловић Елиана и др., *Приручник за музејску едукацију*, Народни музеј, Београд.

**Mormando 2013**

Mormando Franco, *Bernini: His life and his Rome*, Chicago, London, University of Chicago Press

**Цвјетићанин2009**

Цвјетићанин Татјана (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд, Народни музеј.

*La scuola del Bernini e il barocco romano. Capolavori da Palazzo Chigi in Ariccia* (*Бернинијева школа и римски барок. Ремек-дела из Палате Кићи у Аричи*), Београд, 2019.

**Petrucci 1999**

Petrucci Francesco, *Il Palazzo Chigi di Ariccia*. Ariccia.

**Petrucci 2005**

Petrucci Francesco, *Ferdinand Voet* (*1639–1689*) *detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma.

**Petrucci 2008**

Petrucci Francesco, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, vol 3, Roma.

**Petrucci 2009**

Petrucci Francesco, *Baciccio. Giovan Battista Gauli 1639–1709*, Roma.

**Поповић, и Јевремовић 1994**

Поповић Владимир и Нада Јевремовић *Народни музеј у Београду 1844–1994*, Народни музеј, Београд.

**Schleier 1989**

Schleier E., "La pittura del Seicento a Roma", in: *La Pittura in Italia. Il Seicento*, edited by M. Gregori and E. Schleier, Milano, 399–460.

*Тијеполо, од Удина до Београда* (*Tiepolo, from Udine to Belgrade*), деплијан изложбе, Народни музеј, Београд, 2014.

**Тимотијевић 1996**

Тимотијевић Мирослав, *Српско барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад.

**Todorović 2012**

Todorović, Jelena, *O ogledalima, ružama i ništavilu*, Clio, Beograd.

**Trezzani, Ludovica 2004**

Trezzani Ludovica, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Mondadori Electa, Milano.

**Wittkover 1973**

Wittkover Rudolf, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, Penguin books, London.

**Wittkoverf 2004**

Wittkover Rudolf, *Bernini: the sculptor of the Roman baroque*. Phaidon Press, London, New York.

http://www.palazzochigiariccia.com/palazzo-chigi-ariccia/la-storia-del-palazzo/

**Milica Ž. CICMIL**
*National Museum in Belgrade*

# THE CONTEXT AND THE SIGNIFICANCE OF THE FIRST GUEST EXHIBITION OF EUROPEAN PAINTING IN THE RECONSTRUCTED NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE – "THE SCHOOL OF BERNINI AND ROMAN BAROQUE"

*SUMMARY*

The exhibition "The School of Bernini and Roman Baroque. Masterpieces from the Chigi Palace of Arricia" guested at the National Museum in Belgrade, being the first exhibition of Italian painting at the reconstructed Museum following its reopening in 2018. In cooperation with Italian institutions, the National Museum once again offered its audience works that can be found in the most prominent museums the world over. The opus of Bernini and his coevals who made up the Roman Baroque scene gets analysed in conceptual terms and in terms of content. With the idea of bringing the significance of 17th-century Rome and the power of the Catholic Church home to the exhibition visitors, this paper explains the cultural ambience whose derivates belong among the best-known creations of European Baroque.

**Key words:** exhibition, Bernini, Baroque, Rome, the Catholic Church, the Chigi family

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 761.044
94:341.7(439.5:560)"1699/1720"
Примљено: 26. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Ана Р. МИЛОШЕВИЋ
*Београд*

# ПАПИРНА ДИПЛОМАТИЈА
## ГРАФИЧКЕ ПРЕДСТАВЕ СВЕЧАНИХ УЛАЗАКА И ПРИЈЕМА ХАБЗБУРШКИХ И ОСМАНСКИХ ВИСОКИХ ПОСЛАНСТАВА 1699/1700. И 1719/20. ГОДИНЕ

**Сажетак:** Размене високих посланстава након потписивања мировних уговора представљале су специфичност дипломатских односа између Хабзбуршког царства и Османске империје. Њихов ток карактерисала је висока театрализација заснована на обострано прихваћеним симболима и конвенцијама којима је прослављан новоуспостављени мир и деликатном, често веома сложеном, церемонијалу. Графичке представе којима се овај рад бави илуструју кључне догађаје са хабзбуршко-османских дипломатских мисија 1699/1700. и 1719/20. године. То су, у првом реду, били свечани уласци високих посланстава у престонице двају царстава и аудијенције код владара, догађаји који су изазвали велику пажњу јавности. С обзиром на то да су ови графички листови објављивани у различитим медијима (као плакати и као илустрације у штампаним извештајима, путним дневницима и савременој историографској литератури), можемо закључити да је њихове издаваче много мање подстакла жеља за документарношћу, а много више потреба да се задовољи знатижеља публике, глад за вестима, сензационалним и егзотичним, што се одразило и на њихову визуелну формулацију.

**Кључне речи:** хабзбуршко-османска дипломатија, висока посланства, свечани уласци у град, аудијенције код владара, графичке представе

У нововековној дипломатској комуникацији, посланства која су водеће европске силе слале на османски двор представљала су уобичајену праксу. Свечани пријеми новоименованих амбасадора, чија је улога била да као резиденти у османској престоници бране и унапређују политичке и нарочито економске интересе својих матичних држава на Леванту, били су део званич-

ног протокола на Високој порти. Поједине европске државе организовале су и такозвана висока посланства на османски двор,[1] најчешће након потписивања или обнављања мировних уговора, док су у супротном смеру, дипломатске мисије сличног ранга биле реткост.[2] Зато се може рећи да је размена високих изасланстава, детаљно планираних дипломатских мисија са делегацијама на највишем државном нивоу, представљала феномен од посебног политичког и симболичког значаја у хабзбуршко-османским односима.

Слање високих делегација са пратњом једнаком по броју и сличне структуре, истовремено кретање на пут из престоница, реципроцитет у поклонима, именовање високих изасланика највишег ранга и церемонијал њихове размене на граници, у основи, имао је принцип паритета карактеристичан за хабзбуршко-османске дипломатске односе. Признање паритета први пут се среће у мировном уговору потписаном 1606. године у Житвароку, када је Висока порта хабзбуршком владару званично признала ранг цара.[3] Тада је обављена прва размена високих посланстава.[4] Она се може документовано пратити од мира у Вашвару (1664),[5] а као посебан члан о размени дипломатских посланика уноси се у текст уговора Карловачког (1699),[6] Пожаревачког (1718)[7] и Београдског мира (1739).[8]

Размене високих дипломатских изасланстава између Хабзбуршке империје и Османског царства, биле су, у највећем броју случајева, организоване након потписивања и ратификације мировних уговора, у периоду не дужем од године дана, а ипак, довољном да се једна овако комплексна дипломатска ми-

1 Висока дипломатска изасланства слали су, поред Светог римског царства, и Пољско-литвански комонвелт, Руска царевина и Република Венеција. A. Strohmeyer, "Text and Image in Habsburg Diplomacy", *Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва* 1, 2016, 8. http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/7/7; T. Grygorieva, "Symbols and Perceptions of Diplomatic Ceremony: Ambassadors of the Polish-Lithuanian Commonwealth in Istanbul", in: *Kommunikation durch symboliche Akte, Religiöse Heterogenität und politische Herrschaft in Polen-Litauen*, hrsg. Y. Kleinmann, Stuttgart, 2010, 115–131.

2 Османска страна је на европске дворове ређе слала дипломатске мисије високог ранга. Тек од 18. века почиње интензивнија иницијатива и у овом смеру, док су стална дипломатска представништва почела да се отварају тек крајем истог века. Ö. Kürkçüoğlu, "The Adoption and Use of Permanent Diplomacy", in: *Ottoman Diplomacy: Conventional or Unconventional?*, ed. A. Nuri Yurdusev, Basingstoke & New York, 2004, 131–150.

3 Члан 2, на пример, каже да се обојица владара „требају односити један према другом као цару, а не само као према краљу". K. H. Ziegler, "The Peace Treaties of the Ottoman Empire with European Christian Powers", in: *Peace Treaties and International Law in European History: From the Late Middle Ages to World War One*, ed. R. Lesaffer, Cambridge, New York, 2004, 345. Уместо плаћања данка, како је до тада важило, римски цар је према Члану 12 морао послати султану „поклон части" у износу од 200.000 флорина. *Loc. cit.*, 346.

4 M. Köhbach, "Die diplomatischen beziehungen zwischen Österreich und dem Osmanischen reich (Vom Frieden von Zsıtva Torok bis zum 1. Weltkrieg)", *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies* 4, İstanbul, 1984, 237, 238.

5 P. R. Ninthly, *The History of the Turkish Empire, from the Year 1623, to the Year 1677. Containing the Reigns of the three last Emperours, viz. Sultan Morat or Amurat IV. Sultan Ibrahim and Sultan Mahomet IV, his Son, The Thirteenth Emperour, now Reigning*, London, 1680, 174.

6 У Карловачком миру о размени говори Члан 16. *A General Collection of Treatys of Peace and Commerce, Manifestos, Declarations of War, and Other Publick Papers, from the End of the Reign of Queen Anne to the Year 1731*, Vol. 4, London, 1732, 299.

7 Пожаревачки мир, Члан 17. *Исто*, 401; *Istorijski izveštaj o Požarevačkom miru od Vendramina Bjankija/Istoria relazione della pace di Posaroviz di Vendramino Bianchi*, Narodni muzej, Požarevac, 2008, 240, 241.

8 Београдски мир, Члан 20. M. A. Laugier, *Histoire Des Négociations Pour La Paix Conclue A Belgrade, Le 18. Septembre 1739. Entre l'Empereur, la Russie & la Porte Ottomane, par la médiation, & sous la garantie de la France*, Paris, 1768, 319.

сија успешно испланира и организује. Њих је карактерисало ограничено време трајања, јасно структуриран протокол везан за главне догађаје и прецизан географски и временски итинерер. Иако су се одигравала након завршетка главних мировних преговора, велепосланства се могу сматрати њиховом завршном фазом и коначном потврдом. Она су била бројчано и изгледом изузетно импресивна, што је сведочило о моћи владара и репрезентовало улогу и углед високог преговарача који је предводио делегацију. Нарочита пажња придавана је поклонима који су били намењени владарима, њиховим породицама, истакнутим војним заповедницима, министрима или великом везиру и осталим везирима, као и другим званичницима са којима се делегација на путу сусретала.[9]

Мисија би започела окупљањем учесника, којој би уследила свечана аудијенција код владара и, недуго затим, полазак на пут. Обе амбасаде отпочињале су путовање из престоница својих држава у исто време. Њихов итинерер и време задржавања на појединим успутним станицама били су унапред одређени. Протокол је одређивао да се на договореном и у ту сврху припремљеном месту на граници обави свечана размена изасланика, чин којим би делегација са своје прешла на територију стране државе симболички се стављајући се под њену заштиту. По доласку на одредиште, приређиван је свечани улазак у град и организовани пријеми код владара и високих званичника. Приликом боравка у Бечу и Истанбулу (Константинопољу), високи посланици су обављали задатке поверене од стране владара, разгледали град, забављали се.[10] Након неколико месеци уследио би повратак кући, поново по одређеној рути и са поновљеним церемонијалом размене на граници, мада овога пута са много мање помпе.

О размени високих посланстава између Хабзбуршког и Османског царства, сачувани су бројни писани извори, на првом месту, дипломатска преписка и разне врсте инструкција, приватна писма и сл.[11] Често би поједине информације везане за догађаје на путовањима или описи њихових етапа били штампани у новинама или као плакати и памфлети.[12] Извештаји о путова-

9 О међусобним поклонима Хабзбурговаца и Османлија, њиховој симболичкој и фактичкој вредности, као и разлици у тумачењу културних кодова, видети: H. Reindl-Kiel, "East is East and West is West, and Sometimes the Twain Did Meet. Diplomatic Gift Exchange in the Ottoman Empire", in: *Frontiers of Ottoman Studies: State, Province, and the West*, Vol. 2, eds. C. Imber, K. Kiyotaki and R. Murphey, London, New York, 2005, 113–121.

10 Док је турска делегација боравила у Бечу 1719. године, на пример, високи изасланик Ибрахим-паша и његова пратња обишли су знаменитости Беча, организован је лов и друге забаве. Посланство је у својој резиденцији прославило празник Курбан-бајрам, од 24. до 26. октобра. F. von Kraelitz-Greifenhorst, "Bericht über den Zug Gross-Botschafters Ibrahim Pascha nach Wien im Jahre 1719", *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien* 158, Band 3, Wienn, 1908, 3, 41–47.

11 A. Strohmeyer, "Text and Image in Habsburg Diplomacy", 9.

12 О свечаној аудијенцији 26. септембра за грофа Етингена и његову пратњу, као и спецификацији поклона од 10. октобра видети у: *Eigentliche Beschreibung deß prächtigen Ein- vnd Auffzugs, Als, Bey denen Röm. Kays. Kays. als Königl. Königl. Majest. ...*, s.l. 1699. Више о свечаном уласку турског високог изасланика у Беч 30. јануара видети у: *Außführliche Beschreibung Deß Türckischen Groß Bottschaffters Ibrahim Bassa &c. Prächtig gehaltenen Einzugs …*, Wienn, 1700.

О путовању царског изасланства 1719/20. године од свечане аудијенције код цара, размене амбасадора, свечаног уласка турског амбасадора у Беч, и обратно, извештава *Wienerisches Diarium* 1663 (од 8. до

њима, настали у току или након окончања мисије, били су посебна карактеристика хабзбуршке дипломатије у односима са Високом портом.[13] Писани су не само за царски двор и дипломате већ и за родбину и пријатеље, а ако би били штампани, прилагођавани су потребама шире јавности која је имала специфична очекивања. Зато често садрже дуге историјске дигресије, етнографска запажања, референце на антику и библијска знања. Писци су били дипломатски изасланици, њихови секретари, свештена лица или неки други члан посланства.[14] Ови извештаји, као и они у форми путописног дневника, били су широко прихваћено и радо читано штиво,[15] често су прештампавани и чак превођени на друге језике, а неки су били и богато илустровани. Са османске стране, ситуација је била другачија: сачувани су примери извештаја османских специјалних дипломатских мисија, такозване „сефаретнаме" (sefâretnâme) или „књиге амбасада", од којих је већина настала у 18. веку, када је интересовање Османлија за Европу порасло.[16] Оне су комбинација оријенталне путне литературе и званичног извештаја, а текстове је на крају мисије писао сам изасланик или неки учесник мисије.[17] Због релативно касне појаве штампарија у Османском царству, око средине 18. века, ови писани извештаји били су медијски ограничени на узак круг дворана, дипломата и учењака.[18]

---

11. јула 1719. године); 1673 (од 12. до 15. августа);1678 (од 30. августа до 1. септембра); 1679 (од 2. до 5. септембра). Већ 1719. године, штампан је „Детаљни извештај", са поглављима посвећеним испраћају и путовању аустријске и турске делегације, њиховим тријумфалним уласцима у град и пријемима код владара, саставу делегација, поклонима и трошковима, као и церемонијалу размене посланика на граници. J. B. Schönwetter, *Ausführliche Beschreibung Des Prächtigst- und herrlichsten Empfangs, Und Einbegleitung, Wie auch Einzugs, Welchen Der Türckische Groß-Botschafter, …, In die Kaiserliche Residenz-Stadt, Wienn, den 14. Augusti, 1719 gehalten,* Wienn, 1719. Делови ове публикације представљају прештампане извештаје из *Wienerisches Diarium*. О размени амбасадора на граници царстава штампана је посебна публикација: *Ausführlicher Bericht alles desjenigen, Was nach dem am 15. Junii beschehenen Auswechselungs-Act* …, Regenspurg, 1719.
О догађајима везаним за високо изасланство 1740. године *Wienerisches Diarium* извештава се веома кратко.

13 Више од половине литературе, настале из растуће потребе за информацијама о Османлијама, а која је била у оптицају у Светом римском царству у 16. и 17. веку, написана је у контексту дипломатских мисија. A. Strohmeyer, "Text and Image in Habsburg Diplomacy", 9.

14 A. Strohmeyer, *loc. cit.* Писац извештаја, на пример, са велике амбасаде 1699/1700. године, био је бенедиктински опат Симперт Нигл (Simpert Niggl), иначе званични капелан царског посланства.
S. Niggl, *Diarium, Oder: Außführliche curiose Reiß-Beschreibung, Von Wien nach Constantinopel ... Deß Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wolffgang, Grafens zu Oettingen* ..., Augspurg, 1701; Неколико деценија раније, у истој улози писца и на позицији капелана у изасланству грофа Волтера Леслија (Graf Walter Leslie), био је језуита Паул Тафернер (Paul Tafferner). Хроничар великог изасланства 1719/1720. године био је Герард Корнелиус фон ден Дриш, „секретар и историограф" царског изасланика, грофа Вирмонта. G. C. von den Driesch, *Historische Nachricht von des Röm. Kayser. Gross-Botschaft nach Konstantinopel, ... des H. R. Reicsh Graf Damjan Hugo von Virmondt rühmlich verrichtet*, Nuremberg, 1723. Није нам позната публикација овог типа која се бави великим посланством 1740/41. након Београдског мира.

15 J. B. Schönwetter, *Gründ- und umständlicher Bericht von denen römischkayserlichen wie auch ottomannischen Groß-Bothschafften* ..., Wienn, 1702.

16 За османске изворе видети у: V. H. Aḳsan, *Ottomans and Europeans: Contacts and Conflicts*, Istanbul, 2004, 15, 16.

17 Извор преведен на немачки: F. von Kraelitz-Greifenhorst, "Bericht über den Zug Gross-Botschafters Ibrahim Pascha nach Wien im Jahre 1719", *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien* 158, Band 3, Wien, 1908, 1–66.

18 И „књиге путовања", Сејахатнаме (Seyahatnâme), представљале су за Османлије важан извор података о Хабзбуршкој монархији и Бечу. F. Suraiya, *Approaching Ottoman History. An Introduction to the Sources*, Cambridge, 1999, 133–135. Сачувани су чувени описи аустријске престонице из пера Евлије Челебије, који је учествовао у турском великом посланству након мира у Вашвару. D. Robert, *An Ottoman Traveller. Selections from the Book of Travels of Evliya Celebi*, London, 2010, 225–240.

Независно од дипломатске комуникације, описи хабзбуршко-османских велепосланстава нашли су своје место и у савременој историографској литератури. Парадигма позорнице која је обележила нововековни систем поимања света односила се како на „ратни театар“,[19] тако и на „мировни театар“, који му хронолошки следи.[20] Вести о најновијим војним подухватима великих европских сила, али и обимнији описи опсада и битака који се одигравају на границама царства, истовремено стилизовани и далеки, представљали су разбибригу и били радо читано штиво за бројну европску публику.[21]

Дипломатска комуникација није се одвијала само у писаној већ и у визуелној форми, помоћу слика. Није било необично да на дипломатску мисију, заједно са великим посланством, пођу и уметници чија је улога била да забележе најважније актере и догађаје или израде ведуте или планове турске престонице.[22] Било да су ова визуелна сведочанства рађена као штафелајне слике, било као цртежи, по њима су, по правилу, настајале графике које су имале велики број намена и стизале до најшире публике. Важно је напоменути да су, поред радо читане путописне литературе којој су могли да послуже као илустрација, ове гравире представљале незаобилазан извор информација о Отоманском царству. Графички отисци из популарних издања, али и појединачни графички листови, служили су као предлошци за илустрације у новијим публикацијама, нарочито у случајевима када међу посланством није било уметника и када су се штампани извештаји прирећивали накнадно, више година по завршетку мисије.

Визуелне представе које се односе на размене хабзбуршких и османских посланства у 17. веку нису сачуване у великом броју. Незнатно су бројније оне које сведоче о велепосланствима након Карловачког и Пожаревачког мира, када су се ова велика војна и дипломатска достигнућа нашла у средишту интересовања

---

19 Метафора *theatrum belli* била је кључни термин нововековне војне литературе, али се још чешће употребљавала када се односила на најновије вести са ратних подручја. „Естетизацијом рата“ попришта битака су претварана у позорнице, војници у глумце, порази се трансформишу у трагедију, а тријумфи у апотеозу. M. Füssel, “Theatrum Belli: Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17.und 18. Jahrhundert”, *metaphorik.de* 14, 2008, 205–223. http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf.

20 A. Strohmeyer, “Teatralnost medkulturnega miru: Damian Hugo von Virmont kot cesarski veleposlanik pri Visoki porti (1719/20)”, *Historični seminar* 11, 2014, 75.
http://hs.zrc-sazu.si/Portals/0/sp/hs11/Strohmeyer.pdf; А. Милошевић, *Пожаревачки мир 1718. на картама, гравирама и медаљама*, Београд, Пожаревац, 2018, 43–57.

21 J. T. Boetius, *Der Höchst-erwünscht- und beglückte Schluß des Dritten Feldzugs auf dem Hungarisch- und Venetianischen Kriegs- und Friedens-Theatro*,…, Leipzig, 1719. Концепт театра је био посебно погодан за описе дипломатских церемонија попут мировних конгреса, размена посланика, или спектакала попут свечаних улазака и пријема.

22 Сликар и гравер Мелхиор Лорк (Melchior Lorck), који је пратио Ожије Гислана де Бисбека (Ogier Ghiselin de Busbecq) током његове мисије 1556–1559. године на османски двор, створио је призоре свакодневице, непознатих оријенталних људи и историјских личности. Сликар Ламберт де Вос (Lambert de Vos), члан посланства, начинио је албум цртежа оријенталних костима, а неколико година касније царски изасланик на Порти Давид Унгнад фон Зонег (David Ungnad von Sonnegg) наручио је сличан албум. A. Strohmeyer, “Text and Image in Habsburg Diplomacy”, 10. Хабзбуршког високог изасланика Ханс-Лудвига фон Кауфштајна (Hans-Ludwig von Kuefstein) пратила су на дипломатској мисији два уметника. Мисија је остала запамћена по „визуелном дневнику“, који чине 12 гвашева на пергаменту изведених приликом боравка у Истанбулу и серији уља на платну насталих по повратку. O. Nefedova, *Heritage of Art Diplomacy: Memoirs of an Ambassador*, Milan, 2013, 42.

јавности у Светом римском царству и целој Европи.[23] Сачуване графичке отиске, рађене скоро искључиво у техници бакрореза или бакрописа, налазимо у различитим форматима, квалитету и врсти публикације у којој се појављују. У ову разнолику групу сврставају се популарни штампани листови који су били комбинација текста и слике, већег или мањег формата (*einblattdrucke*), картографски прикази и планови са текстуалним делом, појединачне графичке представе – портрети, илустрације у савременим историографским делима, путним дневницима и извештајима, луксузни илустровани албуми.

Тематски посматрано, графички материјал се односи на кључне личности од важности за мисију или догађаје везане за поједине етапе путовања. Портрети приказују високе изасланике, царске и отоманске; владаре – хабзбуршког монарха и турског султана; великог везира и друге релевантне личности. Поједини догађаји који су обележили висока изасланства 1699/1700. и 1719/20. године добили су карактеристичне визуелне формулације у складу са природом медија у којима се појављују, у односу на мотиве наручиоца и издавача, укус, потребе и навике публике којој су намењени.[24] Оне се могу поделити на *свечане поворке и пријеме великих посланстава* и *размене амбасадора на граници*.[25]

У овом раду биће посвећена пажња графичким отисцима које илуструју епизоде из поменутих дипломатских мисија: свечане поворке и пријеме великих посланстава код владара. За разлику од размене амбасадора на граници, који су се одвијали далеко од очију јавности, свечани дефилеи делегација представљали су својеврсне медијске догађаје, јер су се одигравали у престоницама двају царстава, пред великом публиком. То су: Опроштајна аудијенција за царско посланство; Свечани улазак османске делегације у Беч; Аудијенција на царском двору; Свечани улазак царске делегације у Константинопољ; Пријем царске делегације код султана. Скоро сви поменути догађаји приказани су у форми свечане, тријумфалне поворке. Оне, по правилу, следе раније установљене обрасце, а понекад представљају и њихово доследно понављање.

Свечани уласци високих посланстава у Цариград и Беч, као и аудијенције код владара, играли су важну улогу у хабзбуршко–османлијској дипломатији. Они су, на неки начин, били церемонијални врхунци мисије, сјајни спектакли којима су присуствовали бројни становници престоница, високи држав-

23 За интересовање које је пратило „ратни“ и „мировни театар“ између Светог римског царства и Османске империје, видети: A. Milošević, „Propagandna kampanja bečkog dvora u Austrijsko-turskom ratu 1716–1718 godine na kartama i gravirama“, *Kultura* 131, 2011, 101–122; А. Милошевић, *Пожаревачки мир на картама, гравирама и медаљама*, 24–32; 43–57.

24 Циркулација штампаног визуелног материјала реализована је на различитим друштвеним нивоима. За европско нововековно друштво као динамични „политички комуникациони систем“: A. Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994, 114–134.

25 Овој групи могу се придодати и топографске карте на којој су уцртани итинерери царских посланстава, планови места размене амбасадора или ведуте Константинопоља, који су имали задатак да допринесу аутентичности и „документарности“ публикације. Представама анегдотског или етнографског карактера, углавном везаним за турску престоницу, које се срећу у путним дневницима, извештајима и савременој историографији, желела се задовољити радозналост публике и потреба за егзотичним и непознатим.

ни достојанственици и дипломате других сила. Свакако да су ове параде биле медијски догађаји који су изазивали велико интересовање својом раскоши, живописношћу и егзотичношћу. Као што је већ речено, неке епизоде карактеристичне за размену хабзбуршко–османских велепосланстава представљане су у визуелним медијима у форми тријумфалне поворке. Таква је и опроштајна аудијенција, која претходи путовању у Константинопоље и на којој цар високом изасланику уручује акредитационо писмо за султана. Цела епизода приказана је као улазак посланства у град, на путу од места окупљања, обично палате високог изасланика, до Хофбурга. По истој визуелној формули континуиране колоне у покрету, описани су и свечани улазак турског амбасадора у Беч и аудијенција код цара у знак добродошлице. Визуелна формулација вијугајуће поворке представља сажету верзију дуге традиције приказивања тријумфалних улазака владара у град,[26] ренесансних алегоријских тријумфа[27] и различитих врста процесија уопште. Иако се змијолика поворка не може сматрати ексклузивном карактеристиком визуелизације дипломатских испраћаја и дочека,[28] редовно је срећемо на графичком материјалу публикованом приликом ранијих хабзбуршко – османских посланстава. На графичком листу, на пример, који описује дочек турског амбасадора у Бечу 1628. године у оквиру размене амбасада, након потписивања продужетка мира у Житваторoку, поворка још увек није добила каснију змијолику формулацију – композиција је распоређена у четири траке смештене једна изнад друге, а сви учесници крећу се у истом смеру.[29] Само неколико деценија касније, за опроштајну аудијенцију грофа Валтера Леслија (Graf Walter Leslie) код цара Леополда I, 7. маја 1665.[30] и дочек турског високог изасланика у Бечу, 5. јуна исте године, примењена је тада већ прихваћена формула змијолике поворке. [31]

Нарочито погодан за приказивање и промовисање овакве врсте садржаја био је медијум *einblattdrucke*.[32] Као комбинација текста и слике, ови популарни отисци били су носиоци концизне поруке и тицали су се скоро свих обла-

---

26 У позном средњем веку идеја тријумфалног уласка владара у град комбиновала је идеал витештва, класичну митологију и хришћанску идеологију. M. A. Zaho, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, Bern, 2004. За проблематику тријумфалних поворки, како религиозних, тако и цивилних, видети: G. Kipling, *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford, 1998,

27 У ренесанси је идеја римског царског тријумфа добила сложена алегоријска значења тријумфа врлине. Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650*, London, 1984, 44.

28 За једну од највећих сачуваних и дигитализованих збирки са различитим тријумфалним уласцима и фестивалским процесијама, Universitätsbibliothek Heidelberg, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, видети: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15.

29 *Eigentliche abcontrafactur der Turckischen Bottschafft Einzug und einbegleitung in Wien. So geschehen den 21. Oct. im 1628*. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0349

30 J. M. Lerch, *Diser herrlich und schone Auffzug ist gehalten Worden Wienn den 7 May 1665*. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0351.

31 J. M. Lerch, *Einzug des türkischen Groß-Botschafters Kara Mehmed Pascha in Wien am 8. Juni 1665*. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0353

32 За појединачни графички лист који комбинује слику и текст, у различитим форматима и квалитетима, у смислу плаката или летка, у раду је употребљена новија кованица *einblattdrucke*, којој је дата предност над сродним термином *flugblatt*. H. Wolfgang, "Historische Kontextualisierungen des illustrierten Flugblatts", in: *Das illustrierte Flugblatt der Frühen Neuzeit. Traditionen – Wirkungen – Kontexte*, hrsg. H. Wolfgang, S. Michael, Stuttgart, 2008, 32–38; D. Bellingradt, *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700, Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*, Stuttgart, 2011, 12.

сти живота'[33] као и важно средство оглашавања, тј. рекламирања, на пример, штампара или трговаца књигама. Релативно ниска цена производње и разграната дистрибутивна мрежа (продаване су у књижарама и на тржницама) учинили су их доступним широкој публици у Царству.[34] Тријумфални уласци високих царских или турских посланстава представљали су догађаје који су због своје спектакуларности и егзотичности били погодни да буду овековечени управо у поменутом формату. Ови плакати се штампају док се о догађајима који су се збили говори као о теми дана, а слика праћена исцрпним извештајем задовољава знатижељу посматрача и чини ове производе упечатљивим, допадљивим, а тиме и економски изузетно исплативим.[35]

Иако се поуздано зна да су *einblattdrucke* штампани у већим тиражима, због њиховог „плакатског" карактера и чињенице да су се односили на ефемерне догађаје, данас су позната само два-три сачувана примерка са темом свечаних улазака високих хабзбуршких и османских делегација с краја 17. и почетком 18. века. Графички лист *Abbildung der Cavalcade...* (сл. 1),[36] бечког штампара и издавача Кристофа Лерхера (Christoph Lercher) приказује парадну поворку учесника високог посланства, која се 26. септембра 1669. окупила у резиденцији грофа Волфганга IV фон Етинген-Валерштајна (Graf Wolfgang IV. von Oettingen-Wallerstein) у Бечу, на путу за опроштајну аудијенцију код цара Леополда I.[37] Поворка састављена од коњаника, пешака и кочија представљена је у покрету, како змијолико вијуга од градских врата у доњем левом углу, према врху слике ка невидљивом циљу. Најважнији учесници параде, међу којима и сам високи посланик, његови дворски службеници, војници, лакеји, музичари, као и група аристократа идентификовани су текстом испод слике.[38] Интересантан детаљ представља чињеница да је могуће препознати необичну одећу високог посланика грофа Етингена, који се добровољно оденуо у „османску

33 Присутан је велики број тема из сфере политике, законодавства, религије, али и оних које се тичу природних догађаја, чудовишта и егзотичних животиња, традиционалних песама итд. У формату *einblattdrucke* штампани су и једноделни календари и објаве о успешно одбрањеним докторским тезама. Видети: "Einblattdrucke", *Digitale Bibliothek/Münchener Digitalisierungzentrum*, https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlung&projekt= 1046961503&l=de.

34 Важност *einblattdrucke* за нововековну комуникацијску културу посебно се огледа кроз њихову улогу на тржишту вести. A. Pettegree, "Broadsheets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print. Typology and Typography", in: *Broadsheets: Single-sheet Publishing in the First Age of Print*, ed. A. Pettegree, Leiden, 2017, 25.

35 Иако са преласком са дрвореза на бакрорез и бакропис, овај медијум више није јефтин за производњу и све више постаје предмет колекционарства, о чему сведочи чињеница да су појединачни листови често повезивани у албуме. A. Pettegree, *op. cit.*, 26.

36 *Abbildung der Cavalcade, welche der Käyserl: Groß-Pottschaffter, nach der Ottomannischen Porten Ihro Excell: Hern Wolfgang von Oettingen ... bey seiner Abschids-Audienz in Wienn, den 26. September, Anno ... 1699. gehalten*, Wienn, 1699; Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Sign. Hist. Germ. D. 183, 1. http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/81799351/df_hauptkatalog_0285207.

37 Окупљање скоро три стотине учесника посланства у дворишту палате грофа Волфгана IV фон Етинген-Валерштајна у Бечу 26. септембра 1699. представљало је званични почетак мисије. Уз музику, дружина је потом наставила пут у Хофбург, где им је Леополд приредио опроштајну аудијенцију. J. B. Schönwetter, *Gründ- und umständlicher Bericht von denen römischkayserlichen wie auch ottomannischen Groß-Bothschafften...*, Wienn, 1702, 44.

38 Млади аристократи који су се налазили у пратњи (међу њима и син грофа Етингена) овај подухват су користили као своју *Grand Tour*. A. Strohmeyer, "The Symbolic Making of the Peace of Carlowitz: The Border Crossing of Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein during His Mission as Imperial Grand Ambassador to the Sublime Porte (1699–1701)", in: *The Treaties of Carlowitz (1699). Antecedents, Course and Consequences*, eds. C. Heywood, I. Parvev, Leiden, 2020, 216.

ношњу". За њега и његове сапутнике, још док су боравили у Бечу, направљена је одговарајућа одећа, а у ту сврху су ангажована тројица турских кројача.[39]

Иако је Београдским миром Хабзбуршка царевина изгубила целу „Краљевину Србију" и Малу Влашку, због чега се, судећи по медијској тишини, трудила да овај војни и дипломатски неуспех што пре заборави, долазак турског високог изасланика у Беч 1740. године изазвао је велику пажњу јавности.[40] Престоничка публика жељна спектакла гутала је детаље везане за турску делегацију, њену раскош и живописност, као и поклоне које је са собом донела. На графичком листу, великог, плакатног формата *Aussführliche Vorstellung dess grossen und Prächtigen Empfangs Einzug...*, гравера и издавача Елијаса Бека (Elias Baeck), приказан је улазак високог турског изасланства у Беч 23. августа 1740.[41] Изузетно бројна поворка састављена од турских дворана, војника, музичара, слугу, коња и камила, товарних кола и кочија, као и представника њихових домаћина, креће се вијугавом путањом од четрнаест редова. Још један, по димензијама мањи *einblattdrucke* Елијаса Бека, *Eigentliche Vorstellung des Türckischen H. Gross-Bottschaffters...*, даје „верни приказ" турског високог изасланика Чанибеи Али-паше (Tschanibei Alli Bassa) приликом поменутог свечаног уласка у Беч.[42] Османски дипломата на коњу стоји на узвишењу, док иза њега кривуда дуга поворка сачињена од војника, пешака и коњаника, трубача, добошара, камила итд. крећући се ка аустријској престоници чији се обриси назиру у позадини. Али-паша је обучен у свечану одежду, са високим турбаном и лепезом у руци.[43] Текст на немачком детаљно идентификује актере овог догађаја.

У извесном броју савремених историографских публикација и извештајима који описују велепосланства налазе се међу илустрацијама свечани уласци високих дипломатских делегација у виду змијоликих поворки. Књига *Gründ- und umständlicher Bericht...*, дворског издавача Јохана Баптиста Шенветера (Johann Baptist Schönwetter) садржи три оваква примера који представљају визуелне додатке детаљним текстуалним извештајима. Опроштајна аудијенција за грофа Етингена, на пример, 26. септембра 1699 (*Seiner Exellenz*

39 N. Trauth, *Maske und Person*, *Orientalismus im Porträt des Barock*, Berlin-München, 2009, 251. За интерпретацију овог симболичког чина видети: *Ibid.*, 278; L. Brunner, "Die „Kleidung" der Diplomatie. Kaftane in den habsburgisch-osmanischen Beziehungen", *Historio PLUS* (E-Journal für Arbeiten von Studierenden des Fachbereichs Geschichte der Universität Salzburg) 4, 2017, 16, 17.
http://www.historioplus.at/wp-content/uploads/2017/11/Brunner_Kaftan_20170629.pdf.

40 За свечани улазак претходне османске амбасаде у Беч 14. августа 1719, који није сачуван у слици, аутор Сеферетнаме сведочи да је то било нешто најлепше што је икада виђено у Бечу. Посланство које је продефиловало кроз град састојало се од 736 људи, 645 коња, 100 мула и 180 камила. F. von Kraelitz-Greifenhorst, "Bericht über den Zug Gross-Botschafters Ibrahim Pascha nach Wien im Jahre 1719", 3.

41 E. Baeck, *Aussführliche Vorstellung dess grossen und Prächtigen Empfangs Einzug dess Türckischen Herrn. Groffs-Bottschaffters Tschanibei Alli Bassa*, Harry Ransom Center Collection, The Popular Imagery, Item Number: 177, Box 19.
https://norman.hrc.utexas.edu/graphics/Box%2019/A_GEN_VARI_437(177).jpg.

42 E. Baeck, *Eigentliche Vorstellung des Türckischen H. Gross-Bottschaffters Tschanibei Ally Bassa ... Einzug in Wien den 23. August 1740* (E. Baeck a.H.sc.et exc. A.V.), Harry Ransom Center Collection, The Popular Imagery, Item Number: 178, Box 4. https://norman.hrc.utexas.edu/graphics/Box%204/A_GEN_VARI_096(178).jpg.

43 За разлику од ранијих представа османских високих посланика на којима они држе церемонијални топуз, симбол власти поверене од стране султана, лепеза у Али-пашиној руци, сведочи о промењеној перцепцији Турака, која је од *Türkengefahr* постала *alla turca*. G. Procházka-Eisl, "Tracing Ottoman Cultural Influence beyond the Border with Austria in the Seventeenth Century", *Acta Byzantina Fennica*, New Series, Vol. 5 (2017), Helsinki, 2017, 171.

*Abschieds Audienz…*), дата је уз листу учесника делегације и спецификацију поклона намењених османском двору;[44] Улазак турског високог изасланика у Беч 30. јануара (*Deß Turckischen Bothschaffters Einzug zu Wienn*) илуструје текстуални извештај о свечаном уласку, уз набрајање учесника, османских и царских;[45] Слика одласка турског посланства на аудијенцију код цара (*Des Bothschaffters Audienz…*) (сл. 2), прати исцрпни опис церемонијалне процедуре приликом пријема и списак поклона које је турска делегација донела.[46] У књизи *Der Höchst-erwünscht- und beglückte Schluß...* Јохана Теодора Боетиуса (Johann Theodor Boetius) једина визуелизација ове фазе „мировног театра" је *Einzug und Abschied Audienz ...* (сл. 3),[47] одлазак високог изасланика и његове пратње на свечану аудијенцију код Карла VI, 26. априла 1719. године. Потпуно у маниру ранијих представа у публикацијама, слика је само илустрација за примарни медијум изражавања – писану реч, с тим да поред веома детаљног текстуалног дела о аудијенцији, редослед учесника поворке кореспондира са бројевима на графичком листу.[48]

Нешто другачија представа свечане поворке *Einzug des Rom*: *Kayserlichen Gross Botschaffters in Konstantinopel...* (сл. 4),[49] дата у дневнику са путовања Хуга фон Вирмонта, описује свечани улазак царске делегације у османску престоницу 3. августа 1719. Приказан је пејзаж с оскудним растињем из околине Константинопоља, одмах изван градских зидина, са погледом на град испуњен грађевинама и део Босфора над којим излази сунце.[50] Дуга поворка састављена од војника на коњима и пешадије са развијеним царским заставама, музичара, кочија које вуку окићени коњи, њихових турских домаћина које препознајемо по високим капама и зантижељника окупљених да догађај испрате, креће се ка Константинопољу у који улази кроз градска врата. С обзиром на то да је познат састав царског велепосланства на Високу порту 1719/20, зна се да међу пратњом није било уметника који би начинили скице на лицу места. Све гравире, рађене су неколико година по повратку са мисије на основу описа аутора дневника или ранијих сликовних предложака. Корнелиус Дриш, секретар грофа Дамјана Хуга фон Вирмонта (Graf Damian Hugo von Virmond) је, у складу са интересовањима времена и потенцијалне публике, у извештај са мисије додао личне ставове, страхове и предрасуде о Османској

44 J. B. Schönwetter, *Gründ- und umständlicher Bericht von denen römischkayserlichen wie auch ottomannischen Groß-Bothschafften ...,* 37–45, ил. бр. 5.

45 *Ibid*., 51–57, ил. бр. 7.

46 *Ibid*., 59–68, ил. бр. 10; J. B. Schönwetter, *Gründ- und umständlicher Bericht*..., Wienn, 1702. http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ16495050X

47 J. T. Boetius, *Der Höchst-erwünscht- und beglückte Schluß des Dritten Feldzugs auf dem Hungarisch- und Venetianischen Kriegs- und Friedens-Theatro,…, Continuatio III*, Leipzig, 1719. http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/5601527.

48 О односу текста и слике у дипломатској комуникацији, као и у контексту описа велепосланстава, видети: A. Strohmeyer, "Text and Picture in Habsburg Diplomacy at the Sublime Porte (16th – 18th centuries)", 1.

49 G. C. von den Driesch, *Historische Nachricht von der Röm. Kayserl. Groß-Botschafft nach Constantinopel*,..., Nirneberg, 1723. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11343314_00197.html.

50 Дриш сведочи да је делегација смештена у палати сат времена удаљеној од Теодосијевих зидина. Driesch, *op. cit.*, 150–151. Сунце које излази указује на ране јутарње сате, тачније седам сати ујутру, када је поворка кренула ка граду. *Ibid*., 160.

царевини. Они нису увек осликавали званични мото новог доба пријатељства које је наступило новосклопљеним миром, а које је размена посланстава имала задатак да потврди и учврсти.[51] Тако и улазак царског изасланства у Константинопољ садржи неколико детаља који сведоче више о укусу времена него о стварним историјским чињеницама. На пример, зна се да је улазак царског посланства био изузетно спектакуларан. Велики везир је допустио грофу Вирмонту да маршира са развијеним заставама и уз музику тимпана и труба што је представљало велику привилегију с обзиром на добро познату епизоду из једне од претходних царских амбасада. Наиме, тада је гроф Херман Чернин (Graf Hermann Czernin von Chudenitz) приликом уласка у Константинопољ 1616. развио заставу са царским орлом на једној страни и распетим Христом на другој. То је проузроковао немире у граду и погром хришћана, као и дипломатски скандал јер се, у складу са пророчанством, веровало да ће застава са крстом једног дана најавити крај турске власти над градом. Након тога, царским дипломатама било је забрањено да долазе са развијеним заставама.[52] На заставама Вирмонтове пратње није било религиских симбола који би могли да представљају провокацију, већ сунце које продире из облака и сјаји на две испреплетане руке, добро познати симбол мира у обе културе.[53] Сликом се, ипак, хтела послати другачија порука. Испод високог дрвета врбе на десној страни слике где поворка улази у кадар, на узвишењу поносно стоји царски војник са развијеном заставом на којој је Света Тројица. Бог Отац и Христ са крстом седе на престолу од облака, са Светим Духом између њих. Под њима је земаљска кугла са два укрштена слова C, монограм Карла VI, окружена царским двоглавим орловима. Када се свему дода библијска симболика врбе из често цитираних стихова Псалма 137 (137: 1-2) који описују вавилонско ропство изабраног народа, постаје јасно да *Einzug des Rom: Kayserlichen Gross Botschaffters in Konstantinopel* не представља само сведочанство о догађају којим се слави мир и новоуспостављено пријатељство, већ напротив, жељу да се улазак царског високог посланства прикаже као најава тријумфалног повратка хришћанства у своје давнашње средиште.[54]

Поред свечаног уласка у Константинопољ, још један догађај, инаугурална аудијенција код султана, представљао је церемонијални врхунац мисије, а за самог високог изасланика круну дипломатске каријере коју је било пожељно овековечити и у визуелном медију. Постојала је стандардна процедура која је

51 Један од таквих примера је појављивање великог орла (који краси грб Светог римског царства) након преласка турске границе, што је тумачено као најава да ће уз Божју помоћ Константинопољ ускоро бити у царским рукама. *Ibid.*, 57.

52 A. Strohmeyer, "Teatralnost medkulturnega miru: Damian Hugo von Virmont kot cesarski veleposlanik pri Visoki porti (1719/20)", *Historični seminar*, 11, 2014, 81, 82.
http://hs.zrc-sazu.si/Portals/0/sp/hs11/Strohmeyer.pdf. 30.5.2020;
A. Strohmeyer, "The theatrical performance of peace. Entries of Habsburg grand embassies in Constantinople (17th–19th centuries)", in: *New Trends in Ottoman Studies: Papers presented at the 20th CIÉPO Symposium*, Rethymno, 2014, 491–493.

53 A. Strohmeyer, "The theatrical performance of peace. Entries of Habsburg grand embassies in Constantinople (17th–19th centuries)", 493.

54 Успостављање типологије Сион – Јерусалим, може се у овом случају пренети и на Константинопољ, а патње Јевреја на водама вавилонским на поробљене народе који моле за помоћ. H. J. Kraus, *Theology of the Psalms*, Minneapolis, 1992, 66, 127.

обухватала вишесатни церемонијални протокол. Спектакл је почињао поласком свечане поворке из резиденције посланства и настављао се путовањем кроз град све до првог дворишта Топкапи палате. Следила је предаја оружја, па улазак у друго двориште и пријем код великог везира на Дивану. Затим би, у циљу демонстрирање дисциплине и моћи османске војске, царска делегација присуствовала традиционалној исплати Јањичара. Пред саму аудијенцију, чланови делегације, са изузетком високог посланика, добијали су кафтане које би одмах облачили. У салу за аудијенцију, у трећем дворишту палате, делегати су улазили сваки у пратњи двојице стражара, где су већ чекали султан, високи дворски званичници, преводиоци и стражари. Након аудијенције, посланство је напуштало палату а султану су показивани цареви поклони.

Иако не приказује тријумфалну поворку на путу за палату, илустрација у Шенветеровом извештају даје *Plan vom Serrail zu Constantinopel* (План Топкапи палате),[55] тачније путању, најважнија места и актере за време инаугуралне аудијенције високог царског посланика Волфганга фон Етинген-Валерштајна и његове пратње код султана Мустафе II, 16. фебруара 1700. године. У овом случају, слика даје још већу веродостојност текстуалном опису догађаја, јер читалац може пратити уцртану руту којом се царска делегација кретала кроз палату, видети где су јањичари стајали током прославе, где се налазио Диван у коме је одржан један део церемоније, место на коме су подељени кафтани, као и тачне позиције које су учесници заузимали у сали за аудијенцију и сл.

Графичка представа из дневника *Historische Nachricht von des Röm. Kayser. Gross-Botschaft nach Konstantinopel* приказује врхунац овог седмочасовног спектакла – тренутак пријема високог амбасадора грофа Вирмонта код султана Ахмеда III, 8. августа 1719.[56] *Audienz den Rom. Kayserlichen Gross: Botschaffters bey dem Sultan* (сл. 5),[57] показује унутрашњост сале за аудијенцију, са султаном који седи на трону у облику балдахина на стубовима, са кога висе велике кићанке. Њему са десне стране прилазе царске дипломате обучене у кафтане преко своје одеће, сваки у пратњи турских стражара. Двојица везира, велики везир и драгоман (преводилац) стоје пред султаном, окренути леђима посматрачу. У маси присутних, могуће је, по шеширу са перјем, препознати грофа Вирмонта у првом реду. Слика следи давно установљен образац приказивања овог догађаја, о чему говоре позната визуелна сведочанства са ранијих дипломатских мисија.[58] Она је, без икакве сумње, израђена на основу данас недоступне слике Жан-Батист Ванмура (Jean-Baptiste Vanmour),[59] хроничара истанбулског живота из

55 J. B. Schönwetter, *Gründ- und umständlicher Bericht von denen römischkayserlichen wie auch ottomannischen Groß-Bothschafften* ..., 37–45, ил. бр. 11.

56 Све фазе догађаја описане су веома детаљно у Дришовом путопису. G. C. von den Driesch, *Historische Nachricht*, 183–189.

57 *Ibid*. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11343314_00223.html.

58 Пример графичке илустрације инаугуралне аудијенције у Топкапи палати видети у књизи: S. Schweigger, *Newe Reyssbeschreibung auss Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem*…, Nurnberg 1608, 57. Или гваш на пергаменту са приказом аудијенције код султана високог изасланика грофа Ханса Лудвига фон Кауфштајна (Graf Hans Ludwig von Kuefstein), 5. децембра 1628. O. Nefedova, *op. cit*, Milan, 2013, 66–67, сл. 15.

59 J. Starkey, "Sources of inspiration: Jean-Baptiste Vanmour and other artist-travellers in Ottoman Lands", in: *Journeys Erased by Time. The Rediscovered Footprints of Travellers in Egypt and the Near East*, ed. N. Cooke, Oxford, 2019, 205–207.

првих деценије 18. века, који је у слици забележио велики број пријема амбасадора од стране султана Ахмеда III.

~

Читајући поменуте извештаје и дневнике са путовања високих изасланстава 1699/1700. и 1719/20. године, сазнаје се да су се током мисија одиграли још неки свечани уласци у градове, на пример, у Београд и Једрене, као и пријеми од стране локалних званичника. Слично је било и са повратком обе делегације у домовину. Маршрута је требало да, као у огледалу, понови ону приликом доласка, али са много мање помпе, што се одразило у штурим описима у путним белешкама и дневницима. Испраћај и дочек, тријумфални повратак и пријем издавачи графичких листова и илустрованих књига нису сматрали за догађаје које је било пожељно овековечити кроз слику.

Годину дана након Београдског мира 1739. године обављена је још једна размена хабзбуршко-османских високих изасланстава. Власти у Бечу трудиле су се да велики пораз у рату 1737–1739. године и губитак целе „Краљевине Србије“ и Београда, што пре забораве и избришу из колективног памћења, па је разумљиво да о дипломатском посланству нису сачувани публиковани извештаји и дневници. Визуелна сведочанства о свечаним уласцима амбасада свела су се на лик турског високог посланика Чанибеи Али-паше и тријумфалну поворку која улази у Беч, догађај који је попут сваког спектакла својом живописношћу и егзотичношћу могао да изазове интересовање јавности, а тиме и издавача који су у њему препознали економски интерес.

**ЛИТЕРАТУРА;**


*Abbildung der Cavalcade, welche der Käyserl: Groß-Pottschaffter, nach der Ottomannischen Porten Ihro Excell: Hern Wolfgang von Oettingen ... bey seiner Abschids-Audienz in Wienn, den 26. September, Anno ... 1699. gehalten, in der Ordnung, wie sie folgends auch zu Constantinopel, bey dem Einzug, wird beobachtet werden*, Christoph Lercher, Wienn, 1699.

*A General Collection of Treatys of Peace and Commerce, Manifestos, Declarations of War, and Other Publick Papers, from the End of the Reign of Queen Anne to the Year 1731*, Vol. 4, J.J. and P. Knapton etc., London, 1732.

**Aksan** 2004

Aksan, Virginia H., *Ottomans and Europeans: Contacts and Conflicts*, The Isis Press, Istanbul.

*Außführliche Beschreibung Deß Türckischen Groß=Bottschaffters Ibrahim Bassa &c. Prächtig gehaltenen Einzugs : Jn die Kayserliche Haubt= vnd Residentz=Statt Wienn; So geschehen/ den 30. Januarij/ Anno 1700*, Susanna Christina Cosmerovin, Wienn, 1700.

*Ausführlicher Bericht alles desjenigen, Was nach dem am 15. Junii beschehenen Auswechselungs-Act der Römisch-Kayserlichen mit der Türckischen Groß-Botschafft an der Gräntz zwischen Parackin und Rasna, bey dieser letzteren bis der Abreiß von Belgrad sich begeben habe*, Krütinger, Regenspurg, 1719.

*Außführliche Vorstellung dess grossen und Prächtigen Empfangs Einzug dess Türckischen Herrn. Groffs-Bottschaffters Tschanibei Alli Bassa...*, etching, 45 × 35.9 cm, Elias Baeck, Wienn (?) 1740, Harry Ransom Center Collection, The Popular Imagery, Item Number: 177, Box 19. https://norman.hrc.utexas.edu/graphics/Box%2019/A_GEN_VARI_437(177).jpg. [pristupljeno: 27. 6. 2020]

**Bellingradt** 2011

Bellingradt Daniel, *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700, Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

**Boetius** 1719

Boetius Johann Theodor, *Der Höchst-erwünscht- und beglückte Schluß des Dritten Feldzugs auf dem Hungarisch- und Venetianischen Kriegs- und Friedens-Theatro, Oder Ausführliche Beschreibung Desjenigen, was sich in dem zwischen Jhro Röm. Käyserl. Majestät und der Republic Venedig an einem, Dann Der Ottomannischen Pforte am andern Theile geführten Kriege, Jm Jahr 1718. biß zu Endigung desselben, und erfolgtem Frieden zu Passarowitz, Merckwürdiges begeben, III*, Johann Theodor Boetius, Leipzig, .

**Brunner** 2017

Brunner Lisa, "Die 'Kleidung der Diplomatie. Kaftane in den habsburgisch -osmanischen Beziehungen", historioPLUS (E-Journal für Arbeiten von Studierenden des Fachbereichs Geschichte der Universität Salzburg) 4, 1/31. http://www.historioplus.at/wp-content/uploads/2017/11/Brunner_Kaftan_20170629.pdf. [pristupljeno: 5. 5. 2020]

**Gestrich** 1994

Gestrich Andreas, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

**Grygorieva** 2010

Grygorieva Tetiana, "Symbols and Perceptions of Diplomatic Ceremony: Ambassadors of the Polish-Lithuanian Commonwealth in Istanbul", in: *Kommunikation durch symboliche Akte, Religiöse Heterogenität und politische Herrschaft in Polen-Litauen*, hrsg. Kleinmann, Yvonne, Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, 35, Stuttgart, 115–131.

**Dankoff** 2010

Dankoff Robert, *An Ottoman Traveller. Selections from the Book of Travels of Evliya Celebi*, Eland Publishing, London.

*Diser herrlich und schone Auffzug ist gehalten Worden Wienn den 7 May 1665 morgens …* , Johann Martin Lerch, Wien, 1665. Universitätsbibliothek Heidelberg, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, klebeband15. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0351. [pristupljeno: 27. 6. 2020]

**Driesch** 1723

Driesch, Gerard Cornelius von den, *Historische Nachricht von des Röm. Kayser. Gross-Botschaft nach Konstantinopel, velche auf allergnädigsten Befehl Sr. Kön. Kais. und Katol. Majestat Karl des Sechsten nach glücklich vollendeten zweyjährugen Krieg, der Hoch-und Wohlgeborne des H. R. Reicsh Graf Damjan Hugo von Virmondt rühmlich verrichtet,* Peter Conrad Monath, Nuremberg, .

*Eigentliche abcontrafactur der Turckischen Bottschafft Einzug und einbegleitung in Wien. So geschehen den 21. Oct. im 1628.* Universitätsbibliothek Heidelberg, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, klebeband15. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0349. [pristupljeno: 27. 6. 2020]

*Eigentliche Beschreibung deß prächtigen Ein- vnd Auffzugs, Als, Bey denen Röm. Kays. Kays. als Königl. Königl. Majest. ... Ihrer Ertz-Fürstl. Durchl. Herrn Ertz-Hertzogen Carl Joseph (etc.)*, s. n., s. l. 1699.

**Zaho** 2004

Zaho Margaret Ann, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, Peter Lang, Bern.

*Eigentliche Vorstellung des Türckischen H. Gross-Bottschaffters Tschanibei Ally Bassa ... Einzug in Wien den 23. August 1740*, Elias Baeck, Augspurg, 1740 (E. Baeck a.H.sc.et exc. A.V.), Harry Ransom Center Collection, The Popular Imagery, Item Number: 178 , Box 4. https://norman.hrc.utexas.edu/graphics/Box%204/A_GEN_VARI_096(178).jpg. [pristupljeno: 27. 6. 2020]

"Einblattdrucke", *Digitale Bibliothek/Münchener Digitalisierungzentrum*, https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlung&projekt=1046961503&l=de. [pristupljeno: 21. 5. 2020]

*Einzug des türkischen Groß-Botschafters Kara Mehmed Pascha in Wien am 8. Juni 1665, Johann Martin Lerch, Wien 1665.* Universitätsbibliothek Heidelberg, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, klebeband15. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0353. [pristupljeno: 27. 6. 2020]

**Ziegler** 2004

Ziegler Karl-Heinz, "The Peace Treaties of the Ottoman Empire with European Christian Powers", in: *The Peace Treaties of the Ottoman Empire with European Christian Powers, y: Peace Treaties and International Law in European History. From the Late Middle Ages to World War One,* ed. Lesaffer, Randall, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 338–364.

*Istorijski izveštaj o Požarevačkom miru od Vendramina Bjankija/Istoria relazione della pace di Posaroviz di Vendramino Bianchi*, Narodni muzej, Požarevac, 2008.

**Kipling** 1998

Kipling Gordon, *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Clarendon Press, Oxford.

**Köhbach** 1984

Köhbach Markus, "Die diplomatischen beziehungen zwischen Österreich und dem Osmanischen reich (Vom Frieden von Zsıtva Torok bis zum 1. Weltkrieg)", *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, IV, İstanbul, 237–260.

**Kraelitz-Greifenhorst** 1908

Kraelitz-Greifenhorst, Friedrich von, "Bericht über den Zug Gross-Botschafters Ibrahim Pascha nach Wien im Jahre 1719", *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien* 158, Band 3, Alfred Hölder, k.u.k. Hof- und Universitäts-Buchhändler, Wienn, 1–66.

**Kraus** 1992

Kraus Hans-Joachim, *Theology of the Psalms*, Fortress Press, Minneapolis.

**Kürkçüoğlu** 2004

Kürkçüoğlu Ömer, "The Adoption and Use of Permanent Diplomacy", in: *Ottoman Diplomacy: Conventional or Unconventional?*, ed. Yurdusev, A. Nuri, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, 131–150.

**Laugier** 1768

Laugier Marc-Antoine, *Histoire Des Négociations Pour La Paix Conclue A Belgrade, Le 18. Septembre 1739. Entre l'Empereur, la Russie & la Porte Ottomane, par la médiation, & sous la garantie de la France*, La Veuve Duchesne, Paris.

**Milošević** 2011

Milošević Ana, „Propagandna kampanja bečkog dvora u austrijsko-turskom ratu 1716–1718 godine na kartama i gravirama", *Kultura* 131, 101–122.

**Милошевић** 2018

Милошевић Ана, *Пожаревачки мир 1718. на картама, гравирама и медаљама*, HERAedu, Народни музеј Пожаревац, Београд, Пожаревац.

**Nefedova** 2013

Nefedova Olga, *Heritage of Art Diplomacy: Memoirs of an Ambassador*, Skira Editore, Milan.

**Niggl** 1701

Niggl Simpert, *Diarium, Oder: Außführliche curiose Reiß-Beschreibung, Von Wien nach Constantinopel und von dar wider zuruck in Teutschland ... Deß Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wolffgang, Grafens zu Oettingen ... : Welche Seine Hoch-Gräfl. Excell. ... den 20. Octob. An. 1699. angetretten, und An. 1701. den 29. Jan. glücklichen vollendet*, Schlüter, Augspurg.

**Ninthly** 1680

Ninthly Paul Rycaut, *The History of the Turkish Empire, from the Year 1623, to the Year 1677. Containing the Reigns of the three last Emperours, viz. Sultan Morat or Amurat IV. Sultan Ibrahim and Sultan Mahomet IV, his Son, The Thirteenth Emperour, now Reigning*, J. M. for John Starkey, London.

**Pettegree** 2017

Pettegree Andrew, "Broadsheets: Single-Sheet Publishing in the First Age of Print. Typology and Typography", in: ed. Pettegree, Andrew. *Broadsheets: Single-sheet Publishing in the First Age of Print*, Brill, Leiden, 1–32.

**Procházka-Eisl** 2017

Procházka-Eisl Gisela, "Tracing Ottoman Cultural Influence beyond the Border with Austria in the Seventeenth Century", *Acta Byzantina Fennica, New Series*, Vol. 5, 169–186.

**Reindl-Kiel** 2005

Reindl-Kiel Hedda, "East is East and West is West, and Sometimes the Twain Did Meet. Diplomatic Gift Exchange in the Ottoman Empire", in: eds. Imber, Colin. et al. *Frontiers of Ottoman Studies: State, Province, and the West*, Volume 2, I.B. Tauris: London, New York, 113–121.

**Starkey** 2019

Starkey Janet, "Sources of inspiration: Jean-Baptiste Vanmour and other artist-travellers in Ottoman Lands", in: *Journeys Erased by Time. The Rediscovered Footprints of Travellers in Egypt and the Near East*, ed. Cooke, Neil. Astene & Archaeopress Publishing Ltd, Oxford, 189–216.

**Strong** 1984

Strong Roy, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650*, Boydell, London.

**Strohmeyer** 2014

Strohmeyer Arno, "The theatrical performance of peace. Entries of Habsburg grand embassies in Constantinople (17th–19th centuries)", in: *New Trends in Ottoman Studies: Papers presented at the 20th CIÉPO Symposium*, Rethymno, 486–494.

**Strohmeyer** 2014

Strohmeyer Arno, "Teatralnost medkulturnega miru: Damian Hugo von Virmont kot cesarski veleposlanik pri Visoki porti (1719/20)", *Historični seminar* 11, 71– 94. ://hs.zrc-sazu.si/Portals/0/sp/hs11/Strohmeyer.pdf. [pristupljeno: 30. 5. 2020]

**Strohmeyer** 2016

Strohmeyer Arno, "Text and Image in Habsburg Diplomacy", *Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва* 1, , 7–23.
http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/7/7 [pristupljeno: 6. 5. 2020]

**Strohmeyer** 2020

Strohmeyer Arno, "The Symbolic Making of the Peace of Carlowitz: The Border Crossing of Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein during His Mission as Imperial Grand Ambassador to the Sublime Porte (1699–1701)", in: eds. Heywood, Colin and Parvev, Ivan. *The Treaties of Carlowitz* (*1699*). *Antecedents, Course and Consequences*, Brill, Leiden, , 213–235.

**Schönwetter** 1702

Schönwetter Johann Baptist, *Gründ- und umständlicher Bericht von denen römischkayserlichen wie auch ottomannischen Groß-Bothschafften: wodurch der Friede oder Stillstand zwischen dem allerdurchleuchtigst-großmächtigst- und unüberwindlichstem römischen Kayser Leopoldo Primo und dem Sultan Mustafa Han III. den 26. Januarii 1699. Zu Carlowiz in Sirmien auf 25. Jahre geschlossen und darauff auch denen respective Höffen zu Wienn und Constantinopel bestätiget worden*, Johann Baptist Schönwetter, Wienn.

**Schönwetter** 1719

Schönwetter Johann Baptist, *Ausführliche Beschreibung Des Prächtigst- und herrlichsten Empfangs, Und Einbegleitung, Wie auch Einzugs, Welchen Der Türckische Groß-Botschafter, Vizier Mückerem, ... Ibrahim Bassa, &c. Dahier, In die Kaiserliche Residenz-Stadt, Wien, den 14. Augusti, 1719 gehalten*, Johann Baptist Schönwetter, Wienn.

**Schweigger** 1608

Schweigger Salomon, *Ein newe Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel und Jerusalem: darinn die Gelegenheit derselben Länder, Städt, ..., der innwohnenten Völcker Art, ... Religion und Gottesdienst etc.; insonderheit die ... gestalt deß H. Grabs, der Stadt Jerusalem ... und deß Authoris Meinung hievon; item ... was die Röm. Keys. Maj. ... dem Türckischen Keyser ... zur Praesent ... überlieffern lassen ...* , Lantzenberger, Nürnberg.

**Trauth, Nina.** 2009

*Maske und person*, *Orientalismus im Porträt des Barock*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München.

**Faroqhi** 1999

Faroqhi Suraiya, *Approaching Ottoman History. An Introduction to the Sources*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Füssel** 2008

Füssel Martin, "Theatrum Belli: Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17.und 18. Jahrhundert", *metaphorik.de* 14, 205–223. http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf [pristupljeno: 22. 5. 2020]

**Harms** 2008 (1998)

Harms Wolfgang, "Historische Kontextualisierungen des illustrierten Flugblatts", in: hrsg. Harms, Wolfgang and Schilling, Michael. *Das illustrierte Flugblatt der Frühen Neuzeit. Traditionen – Wirkungen – Kontexte*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart, 21–61.

*Wienerisches Diarium* 1663; 1673;1678; 1679, Wienn, 1719. http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=1719&zoom=10. [pristupljeno: 28. 6. 2020]

**ANA R. MILOŠEVIĆ**
*Belgrade*

# PAPER DIPLOMACY
## GRAPHIC REPRESENTATIONS OF CEREMONIAL ENTRIES AND RECEPTIONS GIVEN TO HABSBURG AND OSMANIC HIGH MISSIONS IN THE YEARS 1699/1700 AND 1719/1720

*SUMMARY*

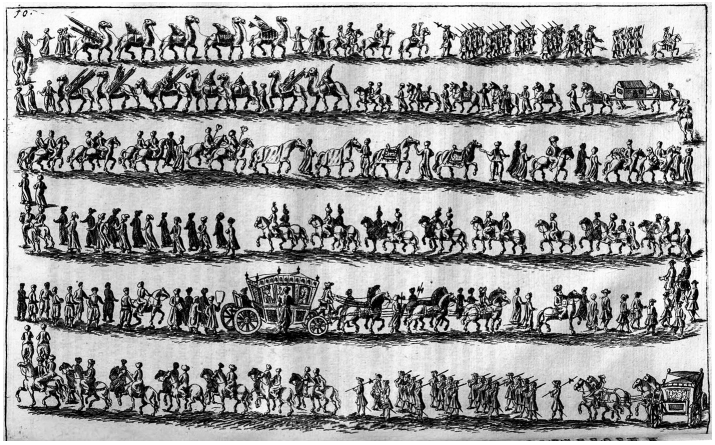
From the beginning of the 16th century to the period towards the end of the 18th century, the Habsburg-Osmanic relations were dominated by military conflicts. The essentially opposed political cultures of the two empires were based on imperial rivalry, belief in one's own civilisational superiority, mutually exclusive religious concepts and intensely hostile stereotypes. However, when the theatre of war was replaced by one of peace, a new era of friendship and cooperation between, until recently, bitter enemies was to be promoted. The high diplomatic missions exchanged by the Habsburg Monarchy and the Osmanic Empire played a key role when it came to solidifying the peace treaties previously agreed upon and signed in the course of a peace conference.

The most important purpose of these missions was a visualisation of peace through symbolic images and delicate ceremonial presentations which, despite the difference in cultural codes, both sides considered acceptable, and with the help of which misunderstandings and differences could be avoided, thus making diplomatic communication more effective. The purpose of the visual images that marked the most important events occurring in the course of these missions was only partly documentary, and was to a much greater extent shaped by the wish to satisfy curiosity and assuage hunger for news, the sensational and the exotic. The graphic representations that this paper deals with pertain to some of the crucial events that occurred during the course of the Habsburg-Osmanic diplomatic missions in the years 1699/1700 and 1719/1720, which took place in the capital cities of the two empires and attracted great attention of the public, such as ceremonial entries in cities and welcoming and valedictory audiences at the rulers' courts. Graphic imprints depicting thematic images along these lines can be found in various media intended for diverse audiences: as poster-sized graphics and as illustrations in printed travelogues and contemporary historiographic literature. Almost all of them present ceremonial, triumphal processions and follow previously established models, and on occasion they represent consequential repetition of those models.

**Key words:** Habsburg-Osmanic diplomacy, high missions, ceremonial entries in cities, audiences at royal courts, graphic representations.

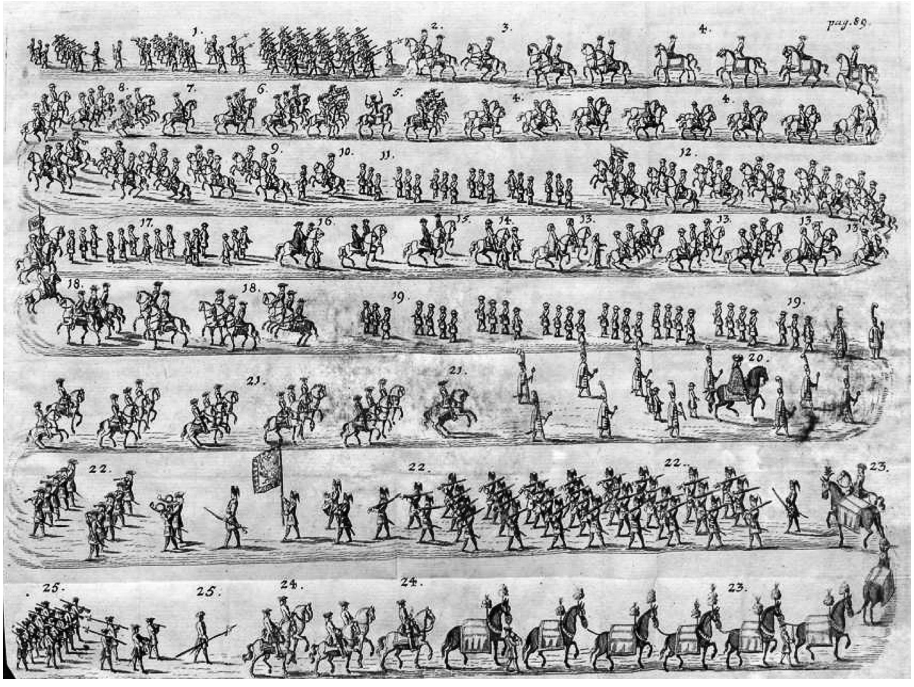
01. *Abbildung der Cavalcade, welche der Käyserl: Groß-Pottschaffter, nach der Ottomannischen Porten Ihro Excell: Hern Wolfgang von Oettingen ... bey seiner Abschids-Audienz in Wienn, den 26. September, Anno ... 1699. gehalten…*, бакрорез и бакропис, 36,7 × 31 cm (лист, обрезан), издавач Кристоф Лерхер (Christoph Lercher), Беч 1699.

Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Сигн. Hist. Germ.D.183,1.



02. *Des Bothschaffters Audienz den Ihro Kayserlichen Majestät*, гравира из књиге: J. B. Schönwetter, *Gründ- und umständlicher Bericht*..., издавач Јохан Баптист Шенветер (Johann Baptist Schönwetter), Беч 1702.

Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), Сигн. 27.0.33.



03. *Einzug und Abschied Audienz* ..., гравира из књиге: J. T. Boetius, *Der Höchst-erwünscht- und beglückte Schluß des Dritten Feldzugs auf dem Hungarisch- und Venetianischen Kriegs- und Friedens-Theatro,…, Continuatio III*, штампар и издавач Јохан Теодор Боетиус (Johann Theodor Boetius), Лајпциг 1719.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (ULB), Сигн. VD18.

04. *Einzug des Rom: Kayserlichen Gross Botschaffters in Konstantinopel...*, гравира из књиге: G. C. von den Driesch, *Historische Nachricht von der Röm. Kayserl. Groß-Botschafft nach Constantinopel,...*, издавач: Петер Конрад Монат (Peter Conrad Monath), Нирнберг 1723, Сигн. Passau, Staatliche Bibliothek -- S nv/Mc (b) 84.

05. *Audienz den Rom. Kayserlichen Gross: Botschaffters bey dem Sultan*, гравира из књиге: G. C. von den Driesch, *Historische Nachricht von der Röm. Kayserl. Groß-Botschafft nach Constantinopel,...,* издавач: Петер Конрад Монат (Peter Conrad Monath), Нирнберг 1723, Сигн. Passau, Staatliche Bibliothek -- S nv/Mc (b) 84.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 762:929 Орфелин З. С.
762:929 Шмуцер Ј. М.
76(497.11)"17"
Примљено: 24. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Владимир М. СИМИЋ
*Универзитет у Београду – Филозофски факултет*
*Одељење за историју уметности, Београд*

# ЈАКОБ ШМУЦЕР И ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН: ЈЕДНА УМЕТНИЧКА САРАДЊА У СРПСКОЈ ГРАФИЦИ 18. ВЕКА*

**Сажетак:** Однос Јакоба Шмуцера и Захарије Орфелина, двојице водећих бакрорезаца у аустријској и српској средини у 18. веку, није у довољној мери испитан. Иако су поједини истраживачи указивали на значај њихове сарадње за историју српске бакрорезне графике, многи елеменати су остали неразјашњени. Њихов приватни однос који се одражавао и на пословне везе огледао се у Орфелиновом напретку у бакрорезачкој вештини, али и у изградњи јавне каријере у оновременом бечком друштву. Ни његов успон, прво до члана бечке бакрорезачке академије, а потом и до уједињене Ликовне академије, не би био могућ без снажне Шмуцерове подршке. Шмуцера је као уметника уобличио Јохан Георг Виле код кога је неколико година студирао у Паризу, и чијим идејама се водио и касније када је, под покровитељством двора, основао бакрорезачку академију у Бечу. У светлу нових сазнања у раду се анализира уметнички трансфер између Шмуцера и Орфелина, као и тачке њихових међусобних укрштања. Такође, разматра се проблем преноса уметничких знања путем графике, као и процес културне размене између центра и периферије у Хабзбуршкој монархији у другој половини 18. века.

**Кључне речи:** Јакоб Шмуцер, Захарија Орфелин, уметнички трансфер, бакрорезна графика, Хабзбуршка монархија, 18. век

Биографија и уметнички развитак бакроресца Захарије Орфелина (1726–1785) дуго су представљали главни изазов за марљиве истраживаче српске уметности 18. столећа. Иако су у великој мери успели да осветле Орфели-

* Чланак је резултат рада на пројекту „Представе идентитета у српској уметности и вербално-визуелној култури новог доба“ (бр. 177001) финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

нов животни пут, поједини сегменти његовог уметничког развитка су и даље остали неразјашњени, између осталог, и то где и како је овладао графичком вештином, и на каквим теоријским поставкама се то знање заснивало.[1] Чињеница је да се Орфелин појавио 1758. године у Сремским Карловцима као особа која познаје цртање и бакрорезну технику, без назнаке како је до тога дошло.[2] Иако историјска грађа о томе ћути, истраживачима стоје на располагању друга средства која би могла да баце ново светло на поменути проблем. Као модел за разумевање Орфелиновог уметничког развитка одлично може да послужи пример његовог пријатеља и сарадника Јакоба Матијаса Шмуцера (Jacob Matthias Schmutzer), једног од најпознатијих бечких графичара 18. века (сл. 1). До сада је о Орфелину и Шмуцеру откривено да су били у блиском, пријатељском односу који је трајао дуже од две деценије. Преписка коју су за живота одржавали, сарадња у вези с академијом, као и послови које су заједнички планирали да ураде, показују сву дубину тог односа.[3]

Читавој ствари су кључан импулс дале промене инициране нарастајућом идејом просветитељства у Хабзбуршкој монархији, што је неминовно утицало на интелектуалце и културну елиту, којој су Шмуцер и Орфелин истински припадали. Јакоб је рођен 1733. године као син бечког бакроресца Андреаса Шмуцера, који га је и увео у свет цртања и гравирања. Након што је рано остао без родитеља, бригу о њему је преузео старатељ који га је 1749. године уписао на Академију, где је изучио цртање фигура и моделовање. Након што се кратко задржао у радионици бечког сликара Јозефа Игнаца Милдорфера, отишао је у Пожун издржавајући се као цртач и сликар. Пронашао је и новог патрона који му је обећао финансијска средства за студијско путовање у Италију, али које није успео да оствари. Шмуцера је тада за ученика примио пожунски бакрорезац Себастијан Целер (Sebastian Zeller), и подучивши га техникама бакрореза и бакрописа, омогућио му да се финансијски осамостали тако што је резао и штампао географске карте и религиозне композиције.[4] Убрзо је младог и талентованог уметника приметио принц Венцел Антон фон Кауниц, љубитељ уметности и протектор будуће уједињене Ликовне академије у Бечу, који му се понудио за покровитеља. Обезбедио му је царску стипен-

1 На овом месту треба истаћи да су истраживачи у протеклом столећу, почевши од Тихомира Остојића, Динка Давидовог и Лазе Чурчића, па до Боривоја Чалића, показивали изразиту наклоност, па чак и страст према изучавању живота и дела Захарије Орфелина. Својим радовима су дали кључни допринос познавању његовог опуса, омогућивши расветљавање тамних места у његовој биографији. Преглед свих тих дела дат је у: В. Симић, „Захарија Орфелин (1726–1783)“, рукопис докторске дисертације, Београд, 2013, 10–15.

2 Т. Остојић, *Захарија Орфелин*, Београд, 1923, 48. Више о томе: В. Симић, *нав. место*, 10–15.

3 Непосредно пред смрт Орфелин своје последње писмо од 25. децембра 1784. упућује Шмуцеру у којем му шаље новац за отискивање бакрореза за књигу *Вечни календар*. Л. Чурчић, „Последње две године живота Захарије Орфелина“, у: *Књига о Захарији Орфелину*, Загреб, 2002, 369; М. Костић, „Непозната дела Захарије Орфелина“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 1 (1921), 91.

4 О Себастијану Целеру (Sebastian Zeller 1735–1777) више у: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Београд, 2006, 226; D. Pataky, *A Magyar rézmetszës története*, Budapest, 1951, 251; Up. K. Závadová-Jančová, „Sebastian Zeller, medirytec z barokovej Bratislavy“, *Ars: kapitoly z dejín výtvarného umenia* (1989), 57–70.

дију и 1759. године послао га на додатно уметничко школовање у Париз, код познатог графичара Јохана Георга Вилеа (Johann Georg Wille).[5]

У доношењу такве одлуке Кауниц се водио практичним разлозима заснованим на чињеници да је празну државну касу оптерећивао трошак за штампање графика у иностранству. Једини начин да се заустави одлив новца због увоза тих ликовних дела из Париза и Аугзбурга био је да се таква производња покрене унутар државе. Кауниц је још као аустријски амбасадор у Паризу ступио у контакт са Вилеом, покушавајући да наговори славног бакроресца да се пресели у Беч, а када у томе није успео, одлучио је да помогне да се формира један квалитетан домаћи бакрорезац. Од Шмуцера је очекивао да се на студијама у Паризу оспособи у мери довољној да би могао у Бечу да оснује академију попут Вилеове. Он је у Париз стигао 1762. године и тамо остао четири године, овладавши свим знањима и вештинама неопходним једном врхунском графичару.[6]

Када се упореде биографије Вилеа и Шмуцера, уочавају се бројне сличности које откривају развојни пут који је већина графичара жељна успеха морала да прође. Виле је и сам у раној младости започео учење граверског заната у радионици једног оружара, да би га 1737. године животне околности одвеле у Париз, где се након неког времена уписао на класу цртања на Краљевској академији. Убрзо се нашао у кругу младих француских интелектуалаца од којих ће неки, попут Денија Дидроа, касније постати носиоци француског просветитељства. Неговао је добре односе и са уметницима, па је тих година учио код бакроресца Јохана Мартина Прајслера (Johann Martin Preißler), а круг његових пријатеља и познаника чинили су Ијасинт Риго (Hyacinthe Rigaud), Клод Верне (Claude Joseph Vernet), Франсоа Буше (Francois Boucher), Шарл-Никола Кошен (Charles-Nicolas Cochin), и друге касније знамените личности. Виле је у то време одржавао кореспонденцију са Кристофом Мартином Виландом (Christoph Martin Wieland), Јоханом Винкелманом (Johann Joachim Winckelmann) и Јоханом Хердером (Johann Gottfried von Herder).[7] Како се убрзо прочуо као добар портретиста, добио је прву велику поруџбину од париског издавача Жана Одијевра да изреже и одштампа збирку портрета француских краљева. Виле и Дидро су тесно сарађивали са Кошеном, који је 1763/64. године урадио нацрт за фронтиспис *Енциклопедије*.[8]

С временом је изградио успешну каријеру, а због своје изузетне графичке вештине 1755. године добио је од Краљевске уметничке академије титу-

5 B. Zmölnig, "Jakob Matthias Schmutzer (1733 - 1811)", rukopis magistarskog rada, Wien, 2008, 10–13, 17. O Kaunicu i njegovom značaju za razvoj kulture u Beču sredinom veka videti u: F. A. J. Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753-1780*, Cambridge, 1994, 197–208.

6 B. Zmölnig, *loc. cit*., 14–16; Up. A. J. Fischer, *Die Wiener Kupferstecher* "*Schmuzer*" *im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien, 1911, 25.

7 *Johann Georg Wille (1715-1808). Brifwechsel*, Elisabeth Decultot, Michel Espagne und Michael Werner (hgg.), Tübingen, 1999, 3–5.

8 G. May, "Observations on an Allegory: The Frontispiece of the 'Encyclopédie' ", *Diderot Studies*, Vol. 16 (1973), 163–170.

лу *graveur du roi*.[9] Његова слава врхунског бакроресца-портретисте до тада се већ раширила по целој Европи, па је отворио атеље у којем је почео да прима и подучава бројне заинтересоване студенте. Сви ти успеси су му омогућили да престане да ради на нарученим пословима, већ да ствара по сопственој вољи, за разлику од Шмуцера, који је до краја живота остао подређен жељама аустријског двора и бечке аристократије.[10] Вилеов дух просветитеља огледао се у раду са студентима и неконвенционалним методама подучавања, јер се разликовао од традиционалног студијског програма на париској академији. Истицао је да је графика најважнији медијум просвећивања, који због тога што је свима доступан има задатак да образује јавни укус. Уметничко образовање је видео као један васпитни процес у којем је академија подучавала уметника, овај аматера-љубитеља уметности, а последњи, као јавна личност, утицао на уметничке занатлије, који би се опет окретали академији. Сматрао је да се уметничке вештине могу научити при чему дужина студија зависи само од индивидуалног талента.[11]

Таква начела је применио и Шмуцер приликом оснивања бакрорезачке академије у Бечу, у који се вратио 1766. године. Одмах је добио плаћено место дворског бакроресца, затим и титулу професора академије, а додатно му је принц Кауниц одобрио још 100 форинти државне ренте и ставио на располагање стан у којем је могао да прима ученике. О његовом повратку известиле су и бечке новине *Wienerische Diarium* од 24. марта 1766, јављајући љубитељима ликовних уметности адресу на којој могу да наруче или купе неко његово дело. Иако је појава уметника који се школовао у Паризу изазивала пажњу бечке јавности, познаваоца и колекционара графике није било много. Трговина уметнинама у Бечу у том периоду још увек није била довољно развијена, а графике су махом куповане у иностранству. Најзначајнија компанија за трговину уметнинама у Бечу била је *Artaria* основана 1770. године, која је посредовала и у продаји радова шитомаца Шмуцерове бакрорезачке академије.[12]

Шмуцер је убрзо поднео молбу Дворском трговинском суду (Hofkommerzienrat) за дозволу да оснује школу цртања и бакрореза, коју би уредио као јавну установу отворену за све грађане.[13] У концепту који је дворској комисији поднео на одобрење замислио је да се настава одржава у некој врсти пансиона поред зграде Академије. Она се од 1766. године одржавала у три собе његовог стана на трећем спрату Тојбелхофа (Täubelhof) или испред оригинала у дворској колекцији. Тек 1786. године преселио је своју класу цртача и бакрорезаца у зграду у Улици Свете Ане, где су му додељена четири мале просторије и једна бакрорезна штампарска преса. Часове је у почетку водио сам, али

9 H. Th. S. Altcappenberg, „*Le Voltaire de l'art*": *Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris*, Münster, 1987, 22.

10 B. Zmölnig, *op. cit.*, 16–19.

11 H. Th. S. Altcappenberg, *op. cit.*, 25.

12 J. A. Friesen, „Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert", *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, Bd. 32, Nr. 3/4 (1980), 1–3; B. Zmölnig, *op. cit.*, 32–33, 54.

13 W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, 1967, 28, 362; A. Plank, *Akademischer und schulischer Elementarzeichenunterricht im 18. Jahrhundert*, Wien, 1998, 82–83.

како је временом број студената растао, поставио је Франца Едмунда Вајротера (Franz Edmund Weirotter) за професора бакрописа и цртања пејзажа. Главни елемент наставе били су часови цртања, за шта је Шмуцер припремио на десетине листова са моделима које је студентима ставио на располагање. Питомци различитих узраста сваке вечери су код њега два часа вежбали цртање људске анатомије и делова тела, а сваких неколико месеци давали су цртеже на оцену угледним члановима и сарадницима академије.[14]

Поред цртања по моделима, Шмуцер је инсистирао и на цртању пејзажа, које су студенти радили на екскурзијама, у природи у околини Беча.[15] Иако је настава обухватала цртање по предлошцима, по античким скулптурама и гипсаним одливцима, ново је било то што је тежиште стављено на цртање *по природи*, односно на проучавање природе кроз слику пејзажа. Студенти су требали да науче како да посматрају свет око себе и како да отворени простор са природним светлом и мноштвом различитих мотива пренесу на свој лист. Стога је Шмуцер, попут Вилеа, водио своје ученике на вишенедељне екскурзије у природу, што је у Хабзбуршкој монархији било компликованије него у Француској. Како грађани Беча нису смели да одлазе ван градских зидина и да шетају по природи у околини без дозволе власти, Шмуцеровој групи је морао лично канцелар Кауниц да изда посебан пасош. Иако је било предвиђено да на екскурзијама учествују само старији и напредни студенти, већ на првој, започетој 25. јула 1766, учествовали су и новоуписани питомци. Сачувани списак учесника показује да су међу њима била и двојица Срба, која су у то време похађала академију – Димитрије Дамјановић (Dimitrius Damianovitz) и Јаков Орфелин (Jakob Orphelin), Захаријин синовац.[16]

~

Захарија Орфелин је упознао Шмуцера вероватно након његовог повратка из Пожуна у Беч 1754. године, а пре него што је Орфелин 1758. урадио своју прву бакрорезну књигу *Краткоје о богоподобајуштем телу и крови Христовој поклоненији и времени того настављеније*. Управо у то време је митрополит Павле Ненадовић покушавао да од двора добије дозволу за оснивање штампарије у Карловцима, па је могуће да је шаљући Орфелина на обуку код Шмуцера желео да обезбеди неопходне стручњаке. Старији истраживачи су претпостављали да је смрћу Христофора Џефаровића 1753. године митрополит Ненадовић остао без доброг и поузданог бакроресца, те да је у Шмуцеру имао одговарајућу замену чекајући да се појави неки српски мајстор. Павле Васић је сматрао да Орфелин своја графичка знања није стекао у Венецији, већ у Бечу у директном контакту са Шмуцером, док је Динко Давидов сматрао

14 A. Plank, *op. cit.*, 88–90.

15 P. Prange, „Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation: zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812“, in: *Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 – 1904)*, Andreas Tacke (Hg.), München, 1998, 339–353; W. Wagner, *op. cit.*, 29; A. Plank, *op. cit.*, 81; B. Zmölnig, *loc. cit.*, 38.

16 В. Симић, *Захарија Орфелин*, 141; Up. M. Knofler, „Eine Landpartie“, in: *Ausstellungskatalog der Kartause Mauerbach, G'schichten aus dem Wienerwald*, St. Pölten, 2002, 138.

да је митрополит Ненадовић, за време свог боравка у Бечу у зиму 1757/58. године, посетио Шмуцерову радионицу и успоставио са њим сарадњу. Познато је да је током тог вишемесечног путовања у Беч у митрополитовој пратњи био и његов новопостављени канцелиста Захарија Орфелин.[17]

И о Шмуцеровој улози приликом Орфелиновог избора за почасног члана бечке ликовне академије већ је раније писано.[18] Познато је да се Орфелин 1767. године потписао на листу *Свети Ђорђе са изгледом манастира Сенђурђа* као члан бечке бакрорезачке академије, а да је извесно 1772. постао члан уједињене Ликовне академије приложивши цртеж портрета митрополита Павла Ненадовића на оцену.[19] Послао је на студије и свог синовца Јакова, за кога је у протоколу Шмуцерове академије 1766. године наведено да се презива Орфелин и да је рођен у Сремским Карловцима. О евидентној блискости са бечким бакроресцем сведоче и Орфелинове речи из једног писма упућеног Јакову у којем га назива „наш Шмуцер".[20] Јаков је тада извесно имао већ одређено уметничко образовање, пре свега цртачко и бакрорезачко, које је стекао помажући стрицу у различитим пословима. Отуда се већ на првој години студија 1766. године, похађајући часове цртања код Шмуцера, нашао међу учесницима екскурзије коју је овај водио. Јаков је на почетку морао да обезбеди довољно снажну препоруку за пријем на Академију, као и да нађе некога ко би му плаћао трошкове живота и студирања у Бечу. Изузме ли се темишварски владика Висентије Јовановић Видак као могући патрон, једина особа који би могла бити заинтересована за то био је Захарија. То потврђују и његове речи упућене Јакову у писму од 13. марта 1773, којима га подсећа на своје мало „благодјејаније" које му је раније пружао. У то време Јаков је као академски сликар радио на свом првом великом послу – осликавању иконостаса Цркве Светог Николе у Кикинди.[21]

Пословне односе које су Орфелин и Шмуцер изградили веома добро илуструје неколико бакрореза које је бечки гравер извео за српске наручиоце у периоду док је био у Бечу, а пре него што је отпутовао за Париз. Од 1758. па до 1761. године, извео је пет великих бакрореза који су данас толико ретки да се скоро ниједан не може наћи у бечким ликовним збиркама. Први бакрорез је израдио 1758. године по наруџбини митрополита Ненадовића са темом *Света Ана са Богородицом* (сл. 2). Композиција која у добром светлу приказује таленат младог бакроресца понавља стандардни тип оваквих представа рађених за православне наручиоце: у средини листа је главна композиција, около су сцене из житија, а у доњем делу је смештен ктиторски запис. Није познато да је Шмуцер користио ову композициону форму за радове које је изводио за

17 П. Васић, „Захарија Орфелин и Јакоб Матијас Шмуцер", у: *Доба рококоа*, Београд, 1991, 126; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 226–227.

18 В. Симић, „Захарија Орфелин и Ликовна академија у Бечу: прилог биографији", *Зборник Народног музеја*, Књ. 21, св. 2 (2014), 200–201.

19 Б. Чалић, „Захарија Орфелин у Бечком дневнику 1772. године", у: *Љетопис Српског културног друштва „Просвјета"*, ур. Чедомир Вишњић, Загреб, 2015, 423–424.

20 Ч. Денић, „Кућење Захарије и Јакова Орфелина", *Библиотекар* 3–4 (1976), 511–518.

21 М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад, 2007, 150–155.

католичку клијентелу у Угарској и Аустрији. На основу тога би се могло закључити да је за извођење припремног цртежа ангажовао неког српског мајстора, на шта додатно указују и поједини елементи слике које Шмуцер није морао познавати, попут грба Карловачке митрополије, племићког грба митрополита Ненадовића или ведуте манастира Свете Ане. Врло вероватно је користио цртеж неког српског уметника као предложак, или је имао помоћника који му је помагао у коректури цртежа и око ктиторског текста. Иако, у овом случају, Орфелин вероватно није играо улогу коректора, ипак се не може искључити могућност да је деловао као саветник.[22]

Орфелину је приписиван један други бакрорез знатно једноставније композиције, мада се и на њему налазила Шмуцерова сигнатура. Ради се о листу *Ваведење Богородице са изгледом манастира Пакре*, који је настао 1761. године ктиторством пакрачког епископа Арсенија Радивојевића (сл. 3). До данас је забележен само један отисак тог бакрореза који се налазио у Хрватском повијесном музеју у Загребу.[23] У средини листа је представљено Ваведење, док су у угловима у декоративним барокним картушима представе везане за Богородицу: Безгрешно зачеће (Имакулата), Рођење Богородице, Благовести и Успење. У средини изнад је приказ Светог Тројице у слави, док је испод централне представе ведута манастира Пакре у Славонији.[24] Још интересантнији Шмуцеров бакрорез настао за српске поручиоце јесте онај са представом *Светих бесплотних сила анђеоских са изгледом манастира Ковиља* из 1761. године, чији цртеж је у старијој стручној литератури такође био атрибуиран Орфелину (сл. 4).[25] Динко Давидов је сматрао да је скоро извесно да ово јесте у потпуности Шмуцеров бакрорез, јер је квалитет цртежа превазилазио Орфелинове могућности, док су натписи били много испод његове калиграфских могућности и нису одговарали његовом рукопису. Орфелину је приписана и бакрорезна графика *Ваведење Богородице*, која је, како се сматра, настала исте године, али ни један од ова два листа није потписан.[26]

Добру потврду односа између Шмуцера и Орфелина дају и бакрорези са темом Светог Георгија које су обојица извели у неколико варијанти. Наиме, Шмуцер је 1760. и 1761. године израдио два бакрореза са ликом Светог Ђо-

22 У прилог блиској сарадњи између њих двојице сведочили би и поједини слични елементи који се појављују и у делима једног и другог. Наиме, на бакрорезном листу *Света Ана са Богородицом* Шмуцер је 1758. године у доњем левом углу у декоративном картушу приказао грб Карловачке митрополије, на идентичан начин како је то учинио Орфелин на петнаестој страни књижице *Краткоје о богоподобајуштем телу и крови Христовој поклоненији и времени того настављеније* из исте године. Д. Давидов, *нав. дело*, 226–227; Офелинов однос према митрополиту Павлу Ненадовићу илуструје и портрет који је израдио након његове смрти: В. Симић, „Погреб и постхумни портрет митрополита Павла Ненадовића: цртежи Теодора Крачуна и Захарије Орфелина“, *Саопштења* 50 (2018), 166–171.

23 За време рада на овом тексту контактирао сам колеге из Хрватског повијесног музеја у Загребу са молбом да провере да ли поседују тај лист у својим збиркама. Врло љубазно су одговорили се он некада налазио у Музеју Срба у Хрватској у склопу Повијесног музеја Хрватске, али да је 1983. враћен у Славонску епархију. Како га данас тамо нема, као ни у збиркама Музеја митрополије загребачко-љубљанске, велика је извесност да је тај јединствени бакрорез трајно изгубљен.

24 Д. Давидов, *нав. дело*, 359.

25 *Исто*, 227–228; М. Коларић, „Захарија Орфелин, цртач, калиграф и бакрорезац“, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 2 (1951), 22; Д. Медаковић, „Захарија Орфелин“, у: *Српски сликари XVIII–XX века: ликови и дела*, Нови Сад, 1968, 32–33.

26 Д. Давидов, *нав. дело*, 360.

рђа, први за манастир Зограф на Светој гори (*Свети Георгије са изгледом манастира Зографа*) (сл. 5), а други за манастир Дреновац у Славонији (*Свети Георгије са изгледом манастира Дреновца*) (сл. 6). Оба Шмуцерова листа доносе слично композиционо решење у којем је светитељ представљен као стојећи лик у средини, окружен медаљонима са сценама из житија. Они су Орфелину послужили као предлошци за сличне бакрорезе које је извео за манастир Сенђурђ 1767. године и у измењеној варијанти 1769. – *Свети Георгије са изгледом манастира Сенђурђа*.[27] Мада је преузео основни композициони образац, Орфелин га ипак није дословно копирао, већ га је прилагодио својим замислима: на оба бакрореза је другачије решио лик Светог Георгија, као и амбијент у којем се налази. Не понавља ни композицију Свете Тројице у горњем делу, која се налази на оба Шмуцерова бакрореза, а разликују се и форме рокајног оквира, који обликује медаљоне са житијским сценама. Орфелин је на овим бакрорезима исказао осећај за пажљив и изнијансиран граверски поступак, приказујући се више као зрео бакрорезац, али не и као толико вешт цртач.[28]

Веза са Шмуцером и бакрорезачком академијом јасно се огледа и у околностима насталим приликом Орфелиновог рада на бакрорезу *Пројекат манастира Крушедола* из 1775. године. У признаници коју је својеручно потписао, српски мајстор се обавезао да ће бакрорезну плочу урадити најбоље што уме, да ће пробни отисак направити у бечкој штампарији, дати га на преглед угледним члановима тамошње ликовне академије, и да ће затим оба доставити наручиоцу. Иако се у признаници не наводи ко ће у име наручиоца прегледати отисак, наглашава се да би то требало да буде неко ко познаје „бакрорезно художество". У случају да мишљење о раду буду толико негативно да корекције бакрореза не би било могуће извести, Орфелин се обавезује да примљени новац врати крушедолском братству, а да бакрорез задржи за себе.[29] Он га је сигурно сматрао важним уметничким остварењем јер се заснивао на разноврсним знањима која су превазилазила просту сликарску или бакрорезачку обуку. Лист је био великих димензија, а композиција у коју су били укључени различити планиметријски прикази изискивала је знања из картографије, перспективе и геометрије, као и одређену техничку вештину.[30] Цена бакрореза од 250 форинти била је веома висока, па је митрополијска конзисторија морала да дâ сагласност на предложени уговор, што сигурно не би учинила

27 Опис графика са основним информацијама дат је у: *Исто*, 136, 139; Уп. П. Васић, *нав. место*, 127.

28 Д. Давидов, *нав. дело*, 192–193. П. Васић је сматрао да је Шмуцер радио само један од ова два бакрореза, и то онај из 1760. године, на којем је манастир Зограф, док је Орфелин резао бакрорез из 1761. године заменивши ведуту манастира Зографа манастиром Дреновцем у Славонији. Осим тога, постепени развој Орфелиновог стила у краснопису, поготово пре одласка у Венецију, истицао је Васић, показује да је он до тог путовања владао сасвим солидним знањем краснописа и бакрореза. П. Васић, *нав. место*, 126.

29 Таква процедура приликом наручивања сликарских дела била је уобичајена у то време у Карловачкој митрополији. Једина специфичност је то што се у овом случају радило о бакрорезу и потврди о његовом квалитету коју су требали да дају чланови бечке академије. Како је ово једини познати пример да је бечка академија укључена на такав начин, а да је Орфелин у то време већ имао изграђен уметнички углед, такву проверу је вероватно он сам предложио због енормно високе цене дела. М. Тимотијевић, „Проспект манастира Крушедола у Срему: бакрорез Захарија Орфелина из 1775", *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 38 (2010), 113–114.

30 То је највећи од свих Орфелинових бакрореза, димензија плоче 630 x 870 mm. М. Тимотијевић, *Пројекат манастира Крушедола*, 115.

да није уведен контролни механизам у виду потврде од стране чланова бечке Ликовне академије.[31]

Након што је 1785. године Захарија Орфелин преминуо, пословне односе са Шмуцером наставио је да негује његов синовац Јаков. Како је временом стекао знатан јавни углед, те од 1792. године постао и један од старатеља Карловачке гимназије, учествовао је у избору уметника за израду првог печата ове институције. Митрополит Стефан Стратимировић је у писму од 20. јануара 1795. замолио Јакоба Шмуцера да направи нацрт печата Гимназије, при чему му је дао сугестију о његовом жељеном изгледу, речима: „пошто је она основана дарежљивошћу карловачких грађана, могле би се при нацрту печата узети у обзир и на тај начин пробуђене музе".[32] Упркос томе, нацрт је направио један од данас непознатих Стратимировићих питомаца на бечкој бакрорезачкој академији, узевши за узор печат Царског Васпитног дома, док је Шмуцер по том цртежу печат изрезао. На њему су приказане две музе на постољу са лиром које персонификују пробуђене науке са поезијом, док Сунце просвећености, које се рађа на хоризонту, растерује облаке незнања изнад њих. Са леве стране, испод брда с крстом, виде се виногради – симбол карловачке привреде. Једна од муза руком показује на Сунце, а друга на средства за просвету. Са обе стране постоља налази се по један рог изобиља (*cornu copiae*), док се око њих вију траке са текстом: *liberalitate litterae humanitatis*. У дну постоља је уписана 1791. година, док около печата пише: *sigillum gymnasia privil. ecclesiae orientalis non unitorum Carlovcensis*. Овај печат је коришћен све до 1900. године, када је замењен новим, са ликом Светог Саве.[33]

Након што је Јаков Орфелин 1803. године преминуо као угледан карловачки грађанин, изгубила се и последња веза са Јакобом Шмуцером. Славни бечки бакрорезац је недуго потом и сам напустио овај свет (1811), да би у 19. столећу сећање на њега потамнело. Тек много касније поново је откривен као једна од водећих интелектуалних фигура на бечкој културној сцени 18. века. Контекстуализован у студије просветитељства у Хабзбуршкој монархији, Шмуцер се наметнуо као учени уметник и заговорник еманципаторске политике терезијанске и јозефинистичке епохе. Студије о српском просветитељству и улози Захарије Орфелина су тек на трагу да открију сву дубину и сложеност веза које су постојале између носилаца уметничких и културних идеја у Хабзбуршкој монархији. Отуда драгоцена сазнања која се могу стећи разматрањем односа Захарије и Јакова Орфелина са Јакобом Шмуцером отварају могућност компаративне анализе не само са другим уметницима већ и на другим уметничким пољима.

---

31 Д. Руварац, „О конзисторијама у Митрополији карловачкој", у: *Архив за историју српске православне Карловачке митрополије* III (1913), 234–278. Добар пример такве конзисторијалне активности огледа се у мишљењу поводом сликарских радова Димитрија Бачевића и Теодора Крачуна на иконостасу храма манастира Беочина. О. Микић, „Иконостас цркве манастира Беочина", у: *Српско сликарство 18–20. века*, Нови Сад, 2005, 89–96; Уп: М. Тимотијевић, *Теодор Крачун*, Нови Сад, 2019, 45–47.

32 М. Костић, „О првом печату Карловачке гимназије 1791 г.", *Летопис Матице српске* 368/3 (1951), 248.

33 *Исто,* 249.

## ЛИТЕРАТУРА


**Altcappenberg** 1987

Altcappenberg, Hein-Th. S., „*Le Voltaire de l'art*“: *Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris*, Lit Verlag, Münster, .

**Wagner** 1967

Wagner Walter, „Die Geschichte der Akademie der Bildende Künste in Wien“, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien, .

**Васић** 1991

Васић Павле, „Захарија Орфелин и Јакоб Матијас Шмуцер“, у: *Доба рококоа: студије, чланци и предавања*, Универзитет уметности, Београд, 125–132.

**Давидов** 2001

Давидов Динко, *Захарија Орфелин*, Народна библиотека Србије, Београд, .

**Давидов** 2006

Давидов Динко, *Српска графика XVIII века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

**Денић Чедомир** 1976

Денић Чедомир, „Кућење Захарије и Јакова Орфелина“, *Библиотекар* 3–4, , 515–524.

**Závadová-Jančová**1989

Závadová-Jančová Katarína, „Sebastian Zeller, medirytec z barokovej Bratislavy“, *Ars: kapitoly z dejín výtvarného umenia* (), 57–70.

**Zmölnig, Brigitte** 2008

Zmölnig, Brigitte, „Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien“, рукопис магистарског рада, Universität Wien, Wien.

**Johann Georg Wille** 1999

Johann Georg Wille, *Brifwechsel*, Elisabeth Decultot, Michel Espagne und Michael Werner (hgg.), Niemeyer, Tübingen, .

**Коларић, Миодраг** 1951

Коларић, Миодраг, „Захарија Орфелин, цртач, калиграф и бакрорезац“, ЗМСДН 2, , 66–74.

**Костић, Мирослава 2007**

Костић, Мирослава, *Јаков Орфелин и његово доба*, Галерија Матице српске, Нови Сад.

**Костић,** 1921

Костић, Мита, „Непозната дела Захарије Орфелина“, ПКЈИФ 1 (), 164–165.

**Костић** 1951

Костић, Мита, „О првом печату Карловачке гимназије 1791 г.“, ЛМС 368/3 (1951), 248–249.

**Knofler** 2002

Knofler Monika, „Eine Landpartie“, у: *Ausstellungskatalog der Kartause Mauerbach, G'schichten aus dem Wienerwald*, St. Pölten Verlag, 136–143.

**May** 1973

May Georges, „Observations on an Allegory: The Frontispiece of the „Encyclopédie““, *Diderot Studies*, Vol. 16 , 159–174.

**Медаковић** 1968

Медаковић Дејан, „Захарија Орфелин“, у: *Српски сликари XVIII–XX века: ликови и дела*, Матица српска, Нови Сад, 29–42.

**Микић** 2005

Микић Олга, „Иконостас цркве манастира Беочина“, у: *Српско сликарство 18–20. века*, Матица српска, Нови Сад, 85–96.

**Pataky Dénes** 1951

Pataky Dénes, *A Magyar rézmetszës tör ténete*, Budapest.

**Plank** 1998

Plank Angelika, *Akademischer und schulischer Elementarzeichenunterricht im 18. Jahrhundert*, Wien.

**Prange** 1998

Prange, Peter, „Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation: zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812“, in: *Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 – 1904)*, Andreas Tacke (Hg.), Deutscher Kunstverlag, München, 339–353.

**Остојић** 1923

Остојић, Тихомир, *Захарија Орфелин*, Српска краљевска академија наука и уметности, Београд, .

**Руварац 1913**

Руварац Димитрије, „О конзисторијама у Митрополији карловачкој“, у: *Архив за историју српске православне Карловачке митрополије* III, 234–278.

**Симић** 2013

Симић Владимир, „Захарија Орфелин“, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет, Београд.

**Симић** 2013

Симић Владимир, „Захарија Орфелин и Ликовна академија у Бечу: прилог биографији“, ЗНМ, Књ. 21, св. 2, 193–204.

**Симић** 2018

Симић Владимир, „Погреб и постхумни портрет митрополита Павла Ненадовића: цртежи Теодора Крачуна и Захарије Орфелина“, *Саопштења* 50, 161–174.

**Szabo** 1994

Szabo, Franz A. J., *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753–1780*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Тимотијевић, Мирослав** 2010

Тимотијевић Мирослав, „Проспект манастира Крушедола у Срему: бакрорез Захарија Орфелина из 1775.“, ЗМСЛУ 38 , 111–136.

**Тимотијевић, Мирослав** 2019

Тимотијевић Мирослав, *Теодор Крачун*, Матица српска, Нови Сад.

**Fischer.** 1911

Fischer, Adolph J., „Die Wiener Kupferstecher ’Schmuzer’ im 18. und 19. Jahrhundert“, рукопис докторске дисертације, Universität Wien, Wien.

**Friesen** 1980

Friesen, James A, „Kupferstecher der Wiener Akademie im späteren achtzehnten Jahrhundert“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, Bd. 32, Nr. 3/4 , 1–7.

**Чалић** 2015

Чалић Боривој, „Захарија Орфелин у Бечком дневнику 1772. године“, у: *Љетопис СКД „Просвјета“*, ур. Чедомир Вишњић, Загреб, 422–426.

**Чурчић, Лазар** 2002

Чурчић Лазар, „Последње две године живота Захарије Орфелина“, у: *Књига о Захарији Орфелину*, СКД Просвјета, Загреб, 343–371.

## СКРАЋЕНИЦЕ

ЗМСДН – Зборник Матице српске за друштвене науке
ЗМСЛУ – Зборник Матице српске за ликовне уметности
ЛМС – Летопис Матице српске
ЗНМ – Зборник Народног музеја
ПКЈИФ – Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор
СКД – Српско културно друштво

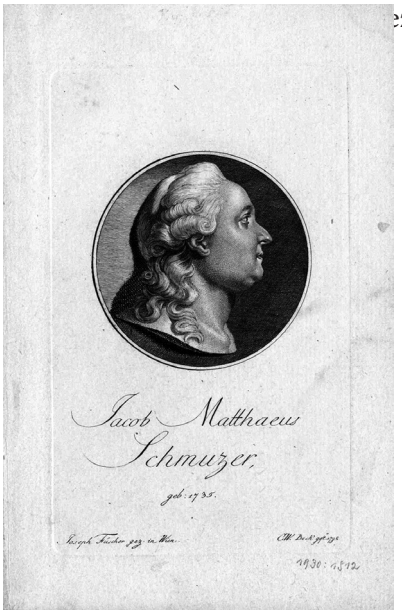
**Vladimir M. SIMIĆ**
*University of Belgrade – Faculty of Philosophy*
*The Department of Art History, Belgrade*

# JACOB SCHMUTZER AND ZAHARIJA ORFELIN: A CASE OF ARTISTIC COOPERATION IN THE SERBIAN GRAPHIC ART OF THE 18TH CENTURY

*SUMMARY*

The relationship between Jacob Schmutzer and Zaharija Orfelin, the two leading engravers in Austria and Serbia in the 18th century, has not been sufficiently explored. Even though some scholars have pointed out the significance of their cooperation for the history of Serbian copper engraving, many elements of it have remained unclarified. Their private relationship, which was reflected on their business relations as well, was manifested in Orfelin's progress in the domain of copper engraving skills, as well as in his developing a public career in the Vienna society of that time. Neither his rise to the position of a member if the Viennese Copper Engraving Academy, nor subsequently to that of a member of the united Fine Arts Academy, would have been possible without Schmutzer's strong support. Schmutzer's artistic profile was shaped by Johann Georg Wille, under whom he studied in Paris for several years, and whose ideas also provided guidance to him later on, when, under the patronage of the Court, he established the Copper Engraving Academy in Vienna. In the light of new insights into the matter at hand, in this paper we analyse the artistic transfer effected between Schmutzer and Orfelin, as well as the points where their professional paths intersected. Also, we deal with the issue of transfer of artistic knowledge by way of graphic art, as well as with the process of cultural exchange between the centre and the periphery in the Habsburg Monarchy in the second half of the 18th century.

**Key words:** Jacob Schmutzer, Zaharija Orfelin, artistic transfer, copper engraving graphic art, the Habsburg Monarchy, the 18th century.




Сл. 1 Кристоф Вилхелм Бек (по цртежу Јозефа Фишера), Портрет Јакоба Матијаса Шмуцера, 1792, бакрорез, бакропис, 9,2 × 14,9 cm, Аустријска национална библиотека, Беч

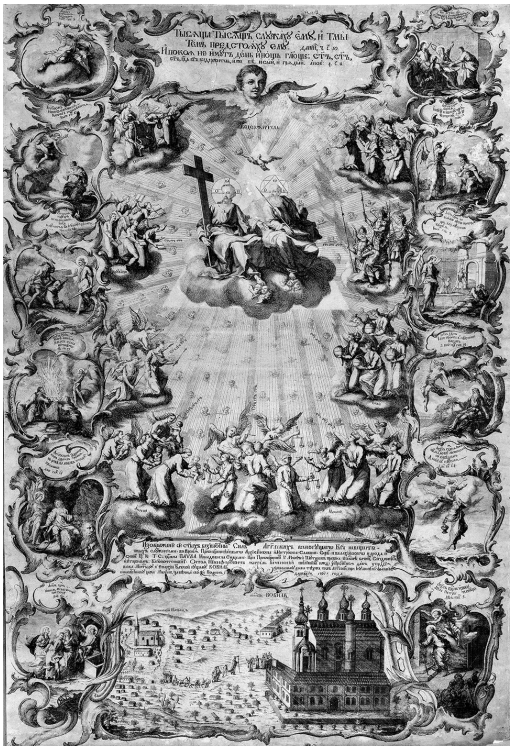
Fig. 1 Christoph Wilhelm Beck (based on a drawing by Joseph Fischer), A Portrait of Jakob Matthias Schmutzer, 1792, copper engraving, copper etching, 9.2 × 14.9 cm, the Austrian National Library.

Сл. 2 Јакоб Шмуцер, Света Ана са Богородицом, 1758, бакрорез, 47,5 × 64,5 cm, Галерија Матице српске

Fig. 2 Jakob Schmutzer, St Anna with the Holy Mother of God, 1758, copper engraving, 47.5 × 64.5 cm, the Matica srpska Gallery/

Сл. 3 Јакоб Шмуцер, Ваведење Богородице са изгледом манастира Пакре, 1761, бакрорез, 36 × 48 cm, Хрватски повијесни музеј у Загребу

Fig. 3 Jakob Schmutzer, The Presentation of the Blessed Virgin Mary with a view of the Pakra Monastery, 1761, copper engraving, 36 × 48 cm, the Croatian Museum of History in Zagreb.



Сл. 4 Јакоб Шмуцер, Свете бесплотне силе анђеоске са изгледом манастира Ковиља, 1761, бакрорез, 62,5 × 82 cm, Галерија Матице српске

Fig. 4 Jakob Schmutzer, The Holy Inconcupiscent Angelic Powers with a view of the Kovilj Monastery, 1761, copper engraving, 62.5 × 82 cm, the Matica srpska Gallery.

Сл. 5 Јакоб Шмуцер, Свети Георгије са изгледом манастира Зографа, 1760, бакрорез, 47,5 × 65.5 cm, Галерија Матице српске

Fig. 5 Jakob Schmutzer, St George with a view of the Zografos Monastery, 1760, copper engraving, 47.5 × 65.5 cm, the Matica srpska Gallery.

Сл. 6. Јакоб Шмуцер, Свети Георгије са изгледом манастира Дреновца, 1761, бакрорез, 35,2 × 45,4 cm, Народна библиотека Србије, Београд

Fig. 6 Jakob Schmutzer, St George with a view of the Drenovac Monastery, 1761, copper engraving, 35.2 × 45.4 cm, the National Library of Serbia, Belgrade.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 069.51:739(497.11)"17/18"
27-526.6(497.11)
Примљено: 28. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Вук Ф. ДАУТОВИЋ
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –*
*Одељење за историју уметности, Београд*

# ТАКСИДАРСКИ КИВОТ ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ*

Сажетак: У Збирци послевизантијске уметности Народног музеја у Београду чува се редак таксидарски кивот значајан као артефакт чијим посредством можемо потпуније разумети манифестације сложене верске и визуелне културе балканских хришћана у оквирима Османског царства 18. и 19. века. За путујуће калуђере – таксидаре израђивана је нарочита врста преносивих реликвијара првенствено, намењена прикупљању новчаних прилога за манастире и вршењу светих тајни. Улога ових сложених култних објеката у српској црквеној визуелној култури још увек није у довољној мери наглашена и протумачена. Кивот из Народног музеја који припада овој групи израђен је у форми плитке дрвене кутије у чијој унутрашњости се налази расклопљени крст, мала ложица и непознате светитељске мошти похрањене испод сребрног капка. Унутрашњост поклопца иконописана је представом Успења Пресвете Богородице. Таксидарски кивот је у збирку Народног музеја доспео откупом од приватног колекционара 1986. године. Истргунут из првобитног контекста постао је самостални артефакт за чију су музејску валоризацију значајнији тумачење и разумевање његове ретке функције него уметничке одлике оштећеног иконописа. Поредећи поменути кивот са сличним проученим и сачуваним матријалом са југа Србије и из суседне Бугарске, настојаћемо да га потпуније контекстуализујемо сходно значају у верској свакодневици епохе којој припада.

**Кључне речи:** таксидарски кивот, реликвије, верска култура, црквена уметност, богослужбени предмети, Балкан, 19. век

* Чланак представља резултат рада на пројекту „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба", број 177001, чију реализацију финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

За рачун Народног музеја у Београду од приватног колекционара из Земуна почетком 1986. године откупљен је Диптих са честицом Часног крста и моштима, који је потом каталогизован и смештен у Збирку турског периода – послевизантијске уметности.[2] Пратећи музејски опис предмета одговара тадашњем степену познавања намене оваквих кивота препознатих у ширем смислу као врста иконе – реликвијара. Таксидарски кивоти из ризница Дечана[3] и Хиландара[4] атрибуисани су на различите начине попут ставротека или „кутија за крст", док је њихова историјска функција остала готово непозната. Будући да недостатак података о пореклу откупљеног кивота овај материјални објекат не повезује ни са једним познатим сакралним топосом, нити га доводи у везу с одређеним локалним контекстом, речени предмет посматраћемо као артефакт који припада групи сродних таксидарских кивота пореклом са Балкана. Визуелна култура балканских хришћана развијала се унутар Османске империје схваћене као сложен и динамичан културни простор. Сагледавањем кивота из Народног музеја у ширем социокултурном и религијском контексту, овај предмет може постати пример за разумевање одлика побожности и верских пракси ширег залеђа Балкана оправдавајући тако своју улогу у колекцији којој припада. Упоредна анализа и поређење уметничких одлика кивота и његових појединачних сегмената са сличним материјалом доследно потврђују његово балканско порекло колико и специфичну намену.

У новом веку на Балкану развила се пракса путовања светитељских моштију изван манастира и цркава као средишта њиховог култа зарад материјалног издржавања тих манастира. Значајну улогу у обликовању визуелне културе и верског живота на балканском простору имали су путујући калуђери – таксидари, који су сакупљали финансијску помоћ за своје манастире.[5] Монаси су носећи са собом мошти, светитеље симболично водили на далека путовања утичући тако на ширење њихових појединачних култова колико и на манастирску економију. Мошти су полагане у нарочито обликоване артифициране кивоте, који су могли бити израђени од племенитих метала или дрвета па потом осликани иконографским представама и програмима. Поред светитељских остатака, садржај унутрашњости ових покретних реликвијара чинили су крстови, уље за миросање, тамјан, освештане тканине и иконе. Конципирани као покретне скиније, сажимали су различите аспекте верске културе и изван манастира били веза са појединачним светитељским култовима одржавајући непосредну везу са манастирима из којих су доношени.[6] Путујуће

2 Збирка турског периода, Инв. бр. 5791.

3 М. Шакота, Дечанска ризница, Београд, 1984, 298–299, 307, сл. 26.

4 М. Брмболић, „Ставротека из ризнице манастира Хиландара", Саопштења XLI, 2009, 309–317; *Исти, Крстови из ризнице манастира Хиландара*, Београд, 2016, 126–127.

5 И. Радев, *Таксидиоти и таксидиотство по българските земи XVIII-XIX в.*, Велико Търново, 1996; М. Стойкова, „Таксидиотите и тяхната роля за формиране облика на изкуството през Възраждането", Проблеми на изкуството 1, (2006), 18–30; А. Цурова, „Наследството на хилендарските книжовници-таксидиоти от Девическия манастир, метох, Покров Богородичен в Самоков, XVIII-XIX". Видети у: *Осам векова Хиландара: Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ур. В. Кораћ, Београд, 2000, 125–137.

6 В. Даутовић, „Прилог познавању кутија ‚мошти' у српској верској култури деветнаестог века", *Зборник радова, Светлост од светлости: Хришћански сакрални предмети у музејима и збиркама Србије*, Бео-

реликвије омогућавале су верницима директно молитвено обраћање кроз различите видове венерације и вотивног даривања. Овакав однос одређен је старим хришћанским праксама и култовима светих, који су традиционално интерпретирани као резервоари божанске силе, духовни и телесни исцелитељи и брзопомоћници.[7] Овакав однос спрам телесних остатака светитеља у нововековном раздобљу потврђује хиландарско писмо из 18. века у којем је наведено: „Шаљемо к вама, ради вашег освећења и благослова, свету и свештену реликвију, Светог Симеона Столпника ногу, која кипти изворима свакојаких исцелења и лечи сваку болест у славу бога."[8]

Истраживања хришћанског културног наслеђа Балкана из времена туркократије омогућила су прецизно препознавање улоге таксидарских кивота и реликвија у верској свакодневици 18. и 19. столећа.[9] Схватање здравља, болести и лечења у свести човека 18. века било је дубоко преплетено са религиозношћу појединца и схватањем исцељења као духовног процеса. Из тих разлога путујући калуђери који су на подручју Хабзбуршке монархије у 18. веку прикупљали милостињу за своје манастирске обитељи носили су мале кивоте испуњене реликвијама са којима су радо примани у домове православних хришћана и богато даривани.[10] Одлазак монаха у „писанију" подразумевао је благослов игумана манастира док су кивоти ношени на путовања били знак духовног угледа одређеног манастира и благослова за свештенодејство. Приликом својих путашествија монаси који су прикупљајући помоћ описивали су верницима светиње манастира из којих су потекли подстичући тако и њихова ходочасна путовања. Писани извори сведоче о развијеној делатности ове врсте дечанских и хиландарских монаха, а важну улогу имали су и метоси речених манастира.[11] У дечанској ризници чува се једанаест таксидарских кивота који су сведочанство овакве праксе.[12] У свом житију архимандрит Герасим Зелић почетком 19. века наводи да пошто су „Грци и Срби изгубили царство, морају по турској калуђери живети по вишој сили издржавајући се прошњом".[13] Већ од тридесетих година 19. века на подручју Кнежевине Србије кодификован је начин прикупљања прилога за манастире па су дозволе за проше-

---

град, 2014, 137–146.

7 Д. Поповић, *Под окриљем светости: Култ светих владара и реликвија у Средњовековној Србији, Београд, 2006; Иста, Ризница Спасења: Култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, Београд, 2018.

8 Р. М. Грујић, „Једно грчко хиландарско писмо из XVIII в. с минијатурама", *Зборник за историју Јужне Србије и суседних области 1*, (Скопље), 1936, 394. Цитирано према: Н. Макуљевић, „Визуелна култура и приватни идентитет православних хришћана", у: *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, прир. А. Фотић, Београд, 2005, 88.

9 Н. Макуљевић, *„Визуелна култура и приватни идентитет православних хришћана"*, 72–111, нарочито 88–94.

10 М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд, 2006, 239–240.

11 Н. Макуљевић, „Поклоничка путовања и приватни идентитет", у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд, 2006, 813–814.

12 М. Шакота, нав. *дело*, 298–299.

13 Г. Зелић, *Житије Герасима Зелића Архимандрита*, Будим, 1823, 81.

није српским монасима издавали епископи и нахијски кнезови уз обавезу да воде евиденицију о приходима.[14]

Таксидарска путовања су поред могућности да се верници лично сусретну са чудотворцима доприносила ширењу и етаблирању светитељских култова. Таксидари, опремљени нарочитим кивотима, имали су веома активну економску улогу за заједнице из којих потичу. Запажање да су народни светитељски култови ширени путем „писаније", која се одвијала уз дозволу турске власти, потврђује и Леонтије Павловић уз опаску да је „сав наш народ од Хиландара до Будима и од Осогова до Марче био везан у целину путем писаније".[15] На овим путовањима ношене су иконе и мошти махом националних светаца и вршено је бележење имена ради помена.[16]

Након добијања фермана султана Абдул Меџида за обнову Богородичине цркве у Старом Нагоричану 1852. године таксидари су били поп Таса и Ђорђе Војниклија. У писанију пошавши, од Скопља преко Велеса. Штипа, Кратова и Врања, кренуо је поп Таса, док је Ђорђу допао Београд, одакле је донео богослужбене предмете којим је у цркви служено.[17] Путујући калуђери заустављали су се понекад приликом својих путовања и обнављали запуштене манастире, тако је Добрићево у Херцеговини обновио монах који је ишао у писанију јер му се на први поглед манастир толико допао да је решио да се заустави и да изнова организује духовни живот у њему.[18] Путујући калуђери и њихове честе миграције били су од велике важности за развој визуелне културе, као и за преношење конкретних уметничких предмета као артефаката који обликују збиљу. Путовања светитеља и монаха подразумевала су прелазак великих раздаљина попут таксидара манастира Светог Прохора Пчињског попа Стојка, који је у последњој деценији 19. века отишао у вишегодишњу „писанију" када је прикупљен новац за изградњу нове манастирске цркве и црквених конака. Сребрни таксидарски кивот сачуван у манастиру Светог Прохора преправљен је за ову сврху крајем 19. века тако што је поред моштију у њега додат расклопиви престони крст за чији су оков, дршку и стопу направљена нова удубљења у унутрашњем капку кивота (сл. 1).[19] Носећи са собом кивот са моштима Светог Прохора Пчињског и престоним крстом, поп Стојко се кретао најпре југом Балкана да би са благословом митрополита Михаила путовао по Србији, а потом и по Банату, Срему, Бачкој и фрушкогорским манастирима. Уз благослов скопског митрополита Фирмилијана, он 1898. године добија препоруку за барона Кучера и Апела, врховног команданта Босне и Херцеговине те на дугом путовању обилази целу Херцеговину и Лику, као и Требиње

14 Н. Радосављевић, „Епископ, мирски свештеник, монах", у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, 735.

15 Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа)*, Смедерево, 1965, 327.

16 *Исто*.

17 Ј. Хаџи-Васиљевић, „По кумановској и скопљанској околини", *Братство* 18 (Београд), 1896, 172–177.

18 Ј. Гаћиновић, „Манастир Добрићево у Херцеговини", *Дабро-босански Источник* 13. и 14 (Сарајево), јул 1889, 224.

19 В. Даутовић, „Ризница манастира Светог Прохора Пчињског", у: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, прир. Н. Макуљевић, Београд–Врање, 2015, 474–478.

до Дубровника, одакле путује до истарске обале и града Ријеке и, коначно, све до Трста. На дан Светог Саве, у Пешти је 1900. године саслуживао литургију са епископом Лукијаном Богдановићем, будућим српским патријархом. Своју дужност је вршио све до 1912. године, обишавши до тада Пакрачку и Горњокарловачку епархију и сва српска места у Војводини и доњој Мађарској. У свом путешествију стигао је и до царског Беча, где је од тамошњих Срба скупљао прилоге за свој манастир.[20] Речени пример уз бројне друге сличне указује на светитеље као активне учеснике у манастрској економији која је предуслов за обликовање визуелне културе.

Опис реда и обичаја херцеговачких цркава и манастира, Вука Врчевића из 1870. године доноси сведочанство о вршењу таксидарске праксе и, што је још важније, садржају путујућих кивота. Овај опис гласи:

> „Када калуђери иду у прошњу по селима, носе вазда собом тако зване Моћи (мошти) као руку, или прст од руке каквог свеца, те свака кућа у којој дође и која дарује ајвана с највећим страхопоштовањем целива; а који манастир нема овакови светиња носи крст затворен у кутији, обложен неопреденим памуком и мирисним тамјаном, и од овога памука и тамјана по мало даривају, које домаћин као светињу чува и боницима испод главе меће, или болесну ђетету у крпици зашију па о грлу објесе."[21]

У студији посвећеној светитељским култовима код Срба, Леонтије Павловић доноси и драгоцену фотографију македонског сељака са отвореним сребрним кивотом у писанији.[22] Вербално је забележена и слика калуђера који је јашући на коњу „обема рукама на прсима држао сребрну скрињицу", приликом описа повратка реликвије „Часног дрва", ношене на молбу депутације, у свечаној литији приликом најезде скакаваца, у Бугарској 1859. године.[23] Артифицирани таксидарски кивоти који садрже реликвије и предмете богослужења представљају одраз специфичног начина одржавања континуитета и манифестација православне вере у доба османске владавине на Балкану.

На тумачење функције реликвијарних кивота за мошти повезаних са праксом прикупљања милостиње и вршењу Светих тајни указала је прва Елена Генова уочивши групу нарочито обликованих артифицираних кутија са престоним крстовима у ризници Рилског манастира, које је назвала таксидарске *к*утије.[24] Ови кивоти обично су правоугаоног облика исковани од сребра или дуборезани од дрвета и осликани. У унутрашњости садрже расклопљене престоне крстове, те их карактеристична удубљења за крст, дршку и стопу, такође, прецизно идентификују као таксидарске кивоте, а као такве препознали су их

---

20 *Исто*, 478.

21 В. Врчевић, „Манастири и цркве у Херцеговини IV", *Србадија* I/4 (Беч), 26. јануар 1875, 86. *Исти*, „Ред, обичаји и управе манастира и цркава у Херцеговини", *Летопис матице српске* 86, књ. 272, св. XII, (Нови Сад), 1910, 237–247..

22 Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, 327, сл. 55.

23 Н. Макуљевић, „Поклоничка путовања и приватни идентитет", 814.

24 Е. Генова, „Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир", *Проблеми на изкуството* 4, (2000), 32; *Иста*, "Кивот (ковчег) за мощи от Германския манастир край София", *Проблеми на изкуството* 3, (2001), 11; *Иста*, *Църковните приложни изкуства от XV-XIX в.*, София, 2004, 121. На ово је у својој докторској дисертацији указала: Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането" (докторска дисертација), БАН, Софија, 2019, 44.

и други истраживачи.[25] Други важан елемент инвентара ових кутија чине светитељске мошти смештене најчешће испод сребрних окова.[26] У питању су били остаци светитеља чији су култови уживали велико поштовање попут исцелитеља, анахорета и чудотвораца брзопомоћника као што су Свети Пантелејмон,[27] Свети Козма и Дамјан[28] или Света Параскева.[29] Значајну улогу имали су и култови знаменитих балканских светитеља анахорета попут Светог Прохора Пчињског[30] или Светог Јована Рилског.[31] У Рилском манастиру чувају се типолошки примерци репрезентативних сребрних таксидарских кивота попут оног Хаџи Манасија из 1813. године или кивота Пахомија Рилског.[32] У Бачковском манастиру сачуван је у уметничком смислу сложен сребрни таксидарски кивот јеромонаха Аврама Бачковског из 1843. године са нарочито декорисаним филигранским крстом и моштима окованим у сребро (сл. 2).[33] Национални култови јављају се на исти начин и имају једнако важну улогу па су тако у манастиру Рила сачувани сребрни кивот са моштима Светог кнеза Лазара српског, као и богато украшен кивот Светог Григорија, архиепоскопа српског.[34]

У инвентару таксидарских кивота могле су се наћи и мање иконе, као и богослужбени предмети попут миросаљки, ложица за причешће и ампула са миром и освећеном водом, затим честице сувог причешћа и материје попут тамјана, воска или памука. Таксидарски кивоти су, по мишљењу Е. Генове, настали као врста преносиве скиније – олтара помоћу кога су свештеници могли да обављају свете тајне у малим и удаљеним селима у којима за време османске владавине нису постојале цркве. Калуђери рилског манастира испраћани су на пут са писаним благословом свога игумана, којим су били овлашћени да поред прикупљања прилога обављају свете тајне попут исповести, причешћа болесних и умирућих, помазања миром, малог освећења воде, молитве и чин освећења, те коначно молитвени помен умрлих. Дужност таксидара поверавана је најчешће старијим духовно искусним монасима у вишим чиновима, а њихова мисија почињала је тако што би за своје потребе најпре наручивали кивот док им је реликвије поверавао манастир у чијој су служби били. Поједини знаменити таксидари поседовали су по неколико различитих

25 В. Даутовић, „Прилог познавању кутија ‚мошти' у српској верској култури деветнаестог века", 137–146; А. Куюмджиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, София 2015, 58–70; Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 43–51.

26 Е. Генова, „Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир", 35–37.

27 В. Даутовић, „Ризница манастира Светог Прохора Пчињског", 482–486; Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 77–78.

28 В. Даутовић, нав. *дело*, 479–481; Д. Бойкина, *нав. дело*, 77–78.

29 У таксидарском кивоту из манастира Хиландара похрањене су мошти Свете Петке и Светог преподобног Евдокима Ватопедског. Видети: М. Брмболић, „Ставротека из ризнице манастира Хиландара", 314.

30 В. Даутовић, нав. *дело*, 471–478.

31 Само у Рилском манастиру налази се четрнаест кивота са честицама моштију Светог Јована Рилског док се у манастиру Бачково налазе четири таква кивота. Видети: Д. Бойкина, нав. *дело*, 78.

32 Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 191–194, 200–201.

33 Е. Мутафов и Д. Бойкина, „Непубликувани мощехранителници с гръцки надписи от Бачковския манастир", *Проблеми на изкуството* 4, (2019), 15; Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 309–312.

34 Е. Генова, „Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир", 37.

кивота које су за своје потребе наручивали.[35] Писмо упућено 1835. године Неофиту Рилском од стране свештеника Никифора садржи жалбу на извесног свештеника који му је узео „кутију са моштима па сад он седи цео месец као без руку", док дотични свештеник обилази села вршећи исповести и свете тајне.[36] Сликовит опис стања у којем се свештеник Никифор нашао рефлектује значај који су таксидарски кивоти имали за појединце који су помоћу њих чинодејствовали. Хиландарска хроника из 18. века спомиње да су поред крста и реликвија монаси приликом одласка у писанију задуживали и епитрахиље, што потврђује богослужбену намену таксидарских кивота.[37]

Облик и опрема кивота из збирке Народног музеја идентификују га као таксидарску кутију која садржи расклопљен прстони крст, поседује у унутрашњости затворену преграду за мошти са прстом непознатог светитеља, као и ложицу или миросаљку. Кивот има форму плитке правоугаоне дрвене кутије, састављене од два дуборезана дела повезана металним шаркама.[38] Поклопац је лучно профилисан, оба дела су тесана из комада дрвета, споља је мрко обојен, а горња површина поклопца декорисана је штитастим пољем са преломљеним луковима на крајевима (сл. 3).[39] Кутија је затварана малом металном споном. На унутрашњој страни поклопца унутар тордираног дуборезаног оквира налази се представа Успења Пресвете Богородице. Иконографско решење одабране композиције реинтерпретација је ове празничне теме пореклом из византијске традиције (сл. 4).[40] Сцена Успења Пресвете Богородице у иконопису већине српских зографа прве половине 18. века потекла је од композиционог решења Божидара Вуковића из Празничног минеја, насталог 1538. године, а који се у потпуности ослања на решења грчких позновизантијских сликара.[41] Сцена сликана на поклопцу кивота уобличена је према опису сликарских ерминија, које су биле у оптицају међу зографима са простора Балкана.[42] Богородица је приказана како лежи на одру склопљених руку, умотана у црвени мафорион. Од ње се у погребном чину смирено опраштају апостоли и архијереји. У средишту композиције приказан је Исус Христос који десном руком благосиља док левом држи новопредстављену душу Богомајке овијену у повој новорођнчета. Бестелесне силе сликане плавом бојом формирају у позадини лучну капију иза фигуре Христа, симболично маркирајући отворена врата неба. У бочним угловима

35 Е. Генова, *нав. дело*, 33–40, нарочито 34; *Иста*, *Църковните приложни изкуства от XV-XIX в.*, 121–122; Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 43–51..

36 И. Радев, *Таксидиоти и таксидиотство по българските земи XVIII-XIX в.*, 13.

37 Б. Райков, *Хилендарска кондика от XVIII век*, София, 1998, 44–45; указала Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 47.

38 Кивот је величине 17,5 × 10,5 cm, а висине 4 cm.

39 Није искључено да је ово поље садржало натписе или одређене представе које ће бити видљиве након чишћења и конзерваторског третмана.

40 М. Тимотијевић, „Иконографија Великих празника у српској барокној уметности", *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 25, 1989, 124–129.

41 Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, САНУ и Балканолошки институт, пос. издања 91, Београд, 2006, 180.

42 Готово подударни су описи ове сцене у ерминији Дионисија из Фурне. Видети: М. Медић, *Стари сликарски приручници*, књ. III, Београд, 2005, 373, као и ерминији зографа Дича. Видети: А. Василиев, *Ерминии. Технология и иконография*, София, 1976, 95.

задњег плана приказана је кулисна архитектура, док се у врху композиције налази Бог Отац са троугаоним нимбом допојасно представљен у облаку док обема рукама благосиља. У доњем регистру композиције са леве стране је приказан арханђео Михаило како пламеним мачем одсеца руке Јефонији, који је покушао да оскрнави и преврне Богородичин одар. На месту где се налазио лик Јевреjина Јефоније уклоњен је бојени слој и начињено је невелико кружно удубљење,[43] потом затворено воском. Сврха овог отвора вероватно је повезана са начином чувања светитељских реликвија које су затваране у воскомастику.[44] Извесно је да су у ово удубљење биле похрањене честице моштију или нека реликвија везана за култ Богородице.

Зографи са југа Балкана у 19. веку сцену Успења Пресвете Богородице сликали су према описаном предлошку. Ова се празнична тема јавља на бројним иконостасима са југа Србије. Нешто проширену композицију Успења Богородице овог типа изводи зограф Дичо за празнични ред иконостаса Саборне цркве у Врању.[45] Самоковски зограф Димитрије Христов према датом предлошку иконописао је одабрану сцену за празнични ред иконостаса Цркве Свете Тројице у селу Извор.[46] У ризници манастира Светог Прохора Пчињског налази се икона Богородичиног Успења, коју су сликали зографи браћа Петар и Анастас Николов 1882. године, изведену према актуелном опису из ерминија.[47] Уважавајући кретање зографских тајфи и делатност бројних мајстора из Самокова или Дебра широм југа Балкана, унутар тада јединствене Османске територије, мора се истаћи да исти мајстори делују и на подручју Бугарске.[48] Зограф Димитрије Христов овај иконографски тип изводи на икони празничног реда иконостаса Цркве Рођења Пресвете Богородице у Берковици.[49] Дебарски мајстори зографи, који су деловали на простору Видинске епархије, на описани начин сликали су сцену Успења Пресвете Богородице на иконостасима бројних цркава те се може говорити о сасвим устаљеној пракси негованој до седме деценије 19. века.[50]

На подручју Врањске епархије и околини Ниша сачувани су бројни осликани дрвени кивоти који, такође, датирају из 19. века.[51] Већина ових пред-

43 Пречник је нешто већи од једног центиметра.

44 В. Даутовић, „Ризница манастира Светог Прохора Пчињског", 469–470.

45 Н. Макуљевић, „Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању", у: *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008*, прир. Н. Макуљевић, Врање, 2008, 89–90.

46 И. Зарић, „Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда", *Зборник Матице српске за ликовне уметности 37,* (2009), 238.

47 И. Ћировић, „Збирка икона манастира Светог Прохора Пчињског", у: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, прир. Н. Макуљевић, 446–447.

48 Н. Макуљевић, „Иконопис Врањске епархије 1820–1940", у: Иконопис врањске епархије, прир. М. Тимотијевић и Н. Макуљевић, Београд–Врање, 2005, 11–48; Исти, "The ‚zograph' model of Orthodox painting in Southeast europe 1830–1870", *Balcanica* XXXIV (2004), 385–405.

49 И. Гергова, Църквата *„Рождество Богородичино"* в Берковица, София, 2016, 100, 105.

50 И. Гергова, и др., *Дебърски майстори във Видинска епархия*, том 1, София, 2017, 30–35, 61–66, 72–77, 104–111.

51 Д. Гркинић, „Света Петка, Света Петка – Црква Свете Петке", у: *Иконопис врањске епархије*, 114–115; *Исти*, „Богородица Одигитрија, Горњи Вртогош – Црква Рођења Пресвете Богородице", у: исто, 148–149. Овај кивот је 1868. године осликао зограф Зафир; Исти, „Свети Јован Претеча, Шаинце – Црква Светог Јована Богослова", у: исто, 158–159. Кутију „мошти" осликао је зограф Данило 1860. године; Исти, „Свети Арханђел Михаило, Тесовиште – Црква Светог Јована Богослова", у: исто, 196–197. Кивот

мета настајала је у време сликања иконостаса и мобилијара попут тронова и проскинитара цркава у којима су сачувани од стране зографа ангажованих на њиховом осликавању.[52] Њихова употреба није увек била уједначена, али су, свакако, поседовали реликвијарну функцију.[53] Одлике и порекло знатно оштећеног иконописа у унутрашњости кивота из Народног музеја са сигурношћу се могу приписати руци непознатог зографског мајстора са југа Балкана који је настао у првим деценијама 19. века.

Доња страна таксидарског кивота из Народног музеја подељена је на четири удубљења док је међупростор покривен иконописом (сл. 5). У горњем десном углу допојасно је приказан Исус Христос који благосиља, док је наспрам њега у левом углу попрсје Богородице. У доњем десном углу испод сребрног капка за мошти приказан је допојасно светитељ са седом косом и брадом. Средиште кивота заузима крстолико удубљење у којем се налази оковано дуборезано распеће. У унутрашњости окова поред фрагмената дубореза налази се заглављена профилисана дршка крста. Лево од удубљења начињеног за крст налази се простор издуженог правоугаоног облика намењен за расклопиву дршку крста. У овом удубљењу налази се дугачка сребрна ложица са тордираном дршком, која на једном крају има спатуласто проширење, а на другом веома мали суспицијент за течност. Облик сугерише на могућност да је била употребљавана и за миросање.[54] У доњем делу кутије налази се кружно удубљење у којем је била смештена округла стопа крста. Уз десну ивицу кутије је правоугаоно удубљење покривено сребрним капком у којем се налазе нетрулежни остаци прста непознатог светитеља. Поклопац је изведен од сребра техником искуцавања, делимично је позлаћен и декорисан мотивом отворене руже из које бочно полазе две лиснате гране (сл. 6). Овај тип једноставног флоралног украса далеки је одјек традиција османског барока, а среће се једнако у сакралној и профаној уметности кујунџилука.[55] Цветна симболичка декорација повезана је снажно са култом реликвија конотирајући обнову живота те се често јавља као метафора рајских насеља у којима пребивају свети.[56]

Расклопљен крст припада типу престоних крстова, иначе, склапаних од одвојено израђених сегмената, који се састоје од стопе, дршке и окованог крста, међусобно спајаних завртњима. Сачувани крст и дршка начињени су од легуре бакра и цинка, док стопа која одговара кружном удубљењу недостаје.[57] Дршка крста изливена је у форми балустра.[58] Оков је израђен техником псеудогранулације, такође, ливењем из калупа, те у том смислу овај крст припада групи богослужбених предмета који су рађени у серијама и од мање скупоце-

је рад зографа Зафира из 1874. године. С. Дрча, ур., *Хришћанство у Нишу кроз векове*, Ниш 2013, 165–166; В. Даутовић, „Ризница манастира Светог Прохора Пчињског", 479–486.

52 Н. Макуљевић, „*Иконопис Врањске епархије 1820–1940*", 39–41.

53 В. Даутовић, „Прилог познавању кутија ‚мошти' у српској верској култури деветнаестог века", 142–145.

54 Будући да је реч о веома малом и готово утилитарном предмету, тешко је наћи адекватну публиковану паралелу. Дужина ове ложице износи 6,3 cm.

55 Д. Друмев, *Златарско Изкуство*, София 1976, 64–84.

56 Д. Поповић, „Цветна симболика и култ реликвија у средњевековној Србији", *Зограф* 32, 2008, 69–79.

57 Пречник отвора за стопу крста износи 6 cm, те је пречник изгубљене стопе крста био нешто мањи.

58 Дужине је 6 cm.

них металних легура попут месинга. Крајеви крста украшени су псеудофилигранским розетама у које су уметнути тиркизи. Обе стране крста подељене су са шест отвора завршених преломљеним луком. Четири поља распоређена су по вертикалној оси, а два одговарају бочним крацима крста (сл. 7).[59]

Оков крста из таксидарског кивота настао је у балканској кујунџијксој радионици, а карактеристике израде упућују на почетак 19. века као време његовог настанка. Група крстова израђена на описане начине чува се у Хиландарској ризници и типолошки одговара крсту из таксидарског кивота Народног музеја у Београду. У збирци Музеја примењене уметности у Београду налазе се два крста сличног типа са једноставним ливеним оковом и профилисаним дршкама (сл. 8).[60] Као блиска паралела може се узети и једноставан сребрни крст са квадратно профилисаном дршком из збирке Рилског манастира који потиче из 19. века.[61] Ову групу престоних крстова повезује начин израде, пре свега, техника ливења и употреба мање драгоцених легура. Поступак израде подразумевао је ливење из калупа кутије окова, као и профилисане дршке у форми балустра док је стопа често кована и гравирана према старијој кујунџијској пракси, а ређе ливена из калупа. Резба унутар окова је сведена те се ови примерци скромније израде могу повезати са личним потребама калуђера и обављањем свакодневних богослужења.[62] Функција крста унутар кивота из Народног музеја повезана је са вршењем различитих Светих тајни које се не могу чинодејствовати без њега.

Дуборез у унутрашњости веома је оштећен и готово нестао, међутим, пажљивим посматрањем, могу се идентификовати остаци Распећа Христовог на првој страни, док се бочно налазе две светитељске фигуре са дугим брадама које извесно представљају пророке. На основу сачуваних фрагмената дрвореза може се претпоставити да је овај крст типолошки припадао групи са приказом Распећа Христовог, пророцима и јеванђелистима у бочним крацима на првој страни, док су сцена Крштења Христовог са анђелима и јеванђелистима на другој. Старији примерци на овај начин иконографски конципираних крстова потичу из 16. века, а настајали су у балканским манастирским радионицама изван Свете горе.[63] Слично иконографско решење среће се и на групи крстова из Рилског манастира насталих у 18. и 19. веку,[64] као и на крсту јереја Теодосија из 1835. године из ризнице Епархије шумадијске.[65]

59 Оков крста је величине 9,5 × 6 cm. Укупна висина склопљеног крста са недостајућом стопом могла је износити око 16,5 cm. Ова висина одговара просечној величини мањих престоних крстова такозваног „воденичарског" типа употребљаваним за различита чинодејства у цркви и изван ње попут освећења агијазме по чему су и названи.

60 Д. Миловановић, *Крстови (од 5. века до 1993. године): типологија и историјско стилски развој збирке крстова Музеја примењене уметности из Београда*, Београд, 1993, 175; Инв. бр. 1134. и 5967.

61 Д. Друмев, Златарско *Изкуство*, 287, сл. 228.

62 М. Брмболић, *Крстови из ризнице манастира Хиландара*, 88–97; 170–171.

63 Б. Радојковић, *Ситна пластика у старој српској уметности*, Београд 1977, 39; сл. 39а–39б.

64 Е. Генова, *Миниатюрна дърворезба 17-19. век*, София, 1986, 64–65; 70–71, 80–81.

65 В. Даутовић, „Престони крст из ризнице Шумадијске епархије: дар кнеза Милоша Обреновића", у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, књ. 5, А. Марушић и А. Ранковић (ур.), Горњи Милановац, 2017, 102–103.

Кивот из Народног музеја припада групи таксидарских кутија у форми књиге са преградама за мошти и склопивим престоним крстом, којим је вршено свештенослужење. Расклопиви воденичарски крстови у кивотима најпоузданији су маркер њихове таксидарске функције.66 Кутије које су споља наликовале књигама или су израђиване тако да их верно имитирају ношене приликом путовања биле су врста мимикрије скривајући хришћанске реликвије и крстове од могућих радозналих погледа Османлија, који су себе, у религијском смислу, попут хришћана и Јевреја, такође, сматрали „народом књиге".67

Блиске паралеле кивоту из Народног музеја у Београду могу се наћи најпре у ризници манастира Хиландара (сл. 9). Таксидарски кивот овог светогорског манастира израђен је у облику затворене књиге, у боји теракоте споља, док је на поклопцу у унутрашњости иконописана представа Крунисање Богородице, а бочно су као стојеће фигуре приказани Свети Симеон и Свети преподобни Онуфрије. У унутрашњости кивота налазе се мошти Свете Параскеве и Светог Евдокима Ватопедског, као и расклопљен филигрански престони крст постављен у наменска лежишта.[68] Сликани програм који је извео непознати зограф може се јасно довести у везу са Хиландаром, а форма књиге која споља није декорисана, као и избор материјала одговарају намени уз опаску да је филигрански сребрни крст дело вештог кујунџијског мајстора, што је, такође, чест случај код кивота репрезентативне израде.

Друга важна паралела може се повући са таксидарским кивотом из Рилског манастира, који, такође, припада типу кутије – књиге (сл. 10). У његовој унутрашњости на поклопцу је иконописана сцена Успења Светог Јована Рилског, коју у првој половини 19. века изводи Димитар Молеров. Сликани програм такође је кореспондентан угледном патрону манастира какав је био Свети Јован Рилски.[69] У унутрашњости кивота расклопљен је сребрни филигрански крст заједно са стопом, док је одељак са леве стране затворен поклопцем, декорисаним отвореним цветовима руже са већ споменутим значењем, као на сребрном капку унутар кивота из Народног музеја у Београду. На ову подударност треба обратити нарочиту пажњу будући да доследно илуструје концепте уобличавања овог типа реликвијара.

У манастиру Светог Спаса у Доњем Лозену недалеко од Софије чува се таксидарски кивот јеромонаха Киријака из 1857. године (сл. 11). Споља је украшен попут окованог престоног Јеванђеља, док је у унутрашњости на поклопцу иконописана представа Вазнесења Христовог, а сама фигура Христа окована је сребром. Унутрашњост кутије сегментирана је лежиштима за расклопљен престони крст и у њој су се налазиле мошти Светог Харалампија, Светог Пантелејмона као и Светих Кузмана и Дамјана, [70]

66 Д. Бойкина, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 66–70.

67 *Ahl al-Kitab.*

68 М. Брмболић, *„Ставротека из ризнице манастира Хиландара",* 309–317.

69 А. Куюмджиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, 59, сл. 34.

70 Д. Бойкина, „Няколко мощехранителници от софийски златари", *Проблеми на изкуството* 4 (2016), 39–41; *Иста*, „Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането", 385–388.

У колекцији Румена Манова налази се осликани дрвени таксидарски ковчег у форми књиге. У унутрашњости на поклопцу представљена је Чудотворна икона Богородице Кикоске са Светим арханђелима Михилом и Гаврилом.[71] Избор ове многопоштоване иконе православног света показује начин на који су таксидарски ковчези комуницирали са ширим токовима народне побожности. Сликани програм свих наведених примера иконописаних таксидарских кутија одговара посвети манастирске цркве за коју су везани, мада то нужно не мора бити случај, о чему сведоче бројни други примери попут оних из манастира Свети Прохор Пчињски уз опаску да њихов сликани програм реферише на реликвије појединачних светитеља и чудотвораца који су се у њима налазили. У Саборној цркви Свете Тројице у Врању чува се кутија „мошти", у чијој је унутрашњости на поклопцу представљена Света Тројица, што одговара посвети врањског Саборног храма. Дно ове кутије обликовано је тако да се у удубљења могу сместити мањи расклопљени оков крста и стопа.[72] Овај пример ковчега из катедралне мирске цркве илуструје сложеност и присуство таксидарске праксе у јужним деловима Србије. Избор сцене Богородичиног Успења унутар таксидарског ковчега из Народног музеја извесно је везан за манастирску или мирску цркву, из које је овај ковчег потекао. Тражећи могуће паралеле са зографским сликарством у храмовима, са овом посветом, на југу Балкана, могуће је у даљим истраживањима одредити ближе порекло овог предмета.

Таксидарски ковчег из збирке послевизантијске уметности Народног музеја у Београду редак је предмет описане намене који се овако потпун може пронаћи изван манастирских ризница. Као предмети, пре свега, реликвијарног карактера, ови ковчези су мање доступни истраживачима, као и широј јавности. Важност материјалног објекта какав је таксидарски ковчег из Народног музеја огледа се у његовој богослужбеној функцији и улози коју је имао у верском животу балканских хришћана у последњим столећима османске власти. Балкански покретни реликвијари представљају сведочанство сложене верске визуелне културе истовремено повезујући у целину феномене попут манастирске економије, приватне побожности и начина дисеминације и популарисања појединих светитељских култова изван њихових манастирских средишта. Као брижљиво артифицирани материјални објекти, таксидарске кутије, поред слика, садрже и различите предмете примењене уметности као што су кујунџијски радови, какви су престони крстови. Стога су ови сложени предмети истовремено изванредни репрезенти различитих аспеката и домета визуелне културе времена којем припадају. Тумачећи таксидарски ковчег из музејске збирке, унутар ширег контекста времена и простора из кога потиче, уз уважавање сродних паралела, створен је културноисторијски оквир за његово разумевање и музеолошку валоризацију, приближивши истовремено овај вредан материјал и ширем кругу научних истраживача.

71 Р. Манов, *Небесни закрилници на дома колекция – Румен Манов*, София, 2017, 76–77; М. Стойкова, „Таксидиотите и тяхната роля за формиране облика на изкуството през Възраждането", 19.

72 Н. Макуљевић, „Иконопис Врањске епархије 1820–1940", 39–41.

## ЛИТЕРАТУРА


**Бойкина, Дарина 2016**
„Няколко мощехранителници от софийски златари“, *Проблеми на изкуството* 4, 37–43.

**Бойкина, Дарина 2019**
„Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането“, (докторска дисертација), БАН, Софија.

**Брмболић, Марин 2009**
„Ставротека из ризнице манастира Хиландара“, *Саопштења* XLI, 309–317.

**Брмболић, Марин 2016**
*Крстови из ризнице манастира Хиландара*, Београд.

**Василиев, Асен 1976**
*Ерминии. Технология и иконография*, София.

**Генова, Елена 1986**
*Миниатюрна дърворезба 17-19. век, София*.

**Генова, Елена 2000**
„Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир“, Проблеми на изкуството 4, 33–40.

**Генова, Елена 2001**
“Кивот (ковчег) за мощи от Германския манастир край София“, *Проблеми на изкуството* 3, 1–17.

**Генова, Елена 2004**
*Църковните приложни изкуства от XV-XIX в.*, София.

**Гергова, Иванка 2016**
*Църквата „Рождество Богородичино“ в Берковица*, София.

**Гергова Иванка и др. 2017**
*Дебърски майстори във Видинска епархия*, том 1, София.

**Гркинић, Дарко 2005**
„Света Петка, Света Петка – Црква Свете Петке“, у: *Иконопис врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић и Н. Макуљевић, Београд – Врање, 114–115.

**Гркинић, Дарко 2005**
М. Тимотијевић и Н. Макуљевић (прир.)

„Богородица Одигитрија, Горњи Вртогош – Црква Рођења Пресвете Богородице“, у: *Иконопис врањске епархије*, Београд – Врање, 148–149.

**Гркинић, Дарко 2005**

„Свети Јован Претеча, Шаинце – Црква Светог Јована Богослова“, у: *Иконопис врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић и Н. Макуљевић, Београд – Врање, 158–159.

**Гркинић, Дарко 2005**

„Свети Арханђел Михаило, Тесовиште – Црква Светог Јована Богослова“, у: *Иконопис врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић и Н. Макуљевић, Београд – Врање, 196–197.

**Грујић, М. Радослав 1936**

„Једно грчко хиландарско писмо из XVIII в. с минијатурама“, *Зборник за историју Јужне Србије и суседних области* 1, Скопље, 389–394.

**Даутовић, Вук 2014**

„Прилог познавању кутија ‹›мошти›› у српској верској култури деветнаестог века“, у: *Зборник радова, Светлост од светлости: Хришћански сакрални предмети у музејима и збиркама Србије*, Београд, 137–146.

**Даутовић, Вук 2015**

„Ризница манастира Светог Прохора Пчињског“, у: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, прир. Н. Макуљевић, Београд – Врање, 458–555.

**Даутовић, Вук 2017**

„Престони крст из ризнице Шумадијске епархије: дар кнеза Милоша Обреновића“, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, књ. 5, Марушић, А. Ранковић, А. (ур.), Горњи Милановац, 101–106.

**Друмев, Димитър 1976**

*Златарско Изкуство*, БАН, София.

**Дрча, Слободан (ур.) 2013**

*Хришћанство у Нишу кроз векове*, Ниш.

**Зарић, Ирена 2009**

„Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 37, 221–246.

**Куюмджиев, Александър 2015**

*Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, София.

**Makuljević, Nenad 2004**

“The ‚zograph’ model of Orthodox painting in Southeast europe 1830–1870”, *Balcanica* 34, 385–405.

**Макуљевић, Ненад 2005**

„Визуелна култура и приватни идентитет православних хришћана“, у: *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба,* прир. А. Фотић, Београд, 72–111.

**Макуљевић, Ненад 2005**

„Иконопис Врањске епархије 1820–1940“, у: *Иконопис врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић и Н. Макуљевић, Београд – Врање, 11–48.

**Макуљевић, Ненад 2006**

„Поклоничка путовања и приватни идентитет“, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд, 807–837.

**Макуљевић, Ненад 2008**

„Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању“, у: *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008*, прир. Н. Макуљевић, Врање, 45–105.

**Манов, Румен 2017**

*Небесни закрилници на дома колекция – Румен Манов*, София.

**Медић, Милорад 2005**

*Стари сликарски приручници*, књ. III, Београд.

**Миловановић, Душан 1993**

*Крстови (од 5. века до 1993. године): типологија и историјско стилски развој збирке крстова Музеја примењене уметности из Београда*, МПУ, Београд.

**Мутафов, Емануел и Бойкина, Дарина 2019**

„Непубликувани мощехранителници с гръцки надписи от Бачковския манастир“, *Проблеми на изкуството* 4, 12–20.

**Павловић, Леонтије 1965**

Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа), Смедерево.

**Поповић, Даница 2006**

*Под окриљем светости: Култ светих владара и реликвија у Средњовековној Србији*, Београд.

**Поповић, Даница 2008**

„Цветна симболика и култ реликвија у средњевековној Србији“, *Зограф* 32, 69–79.

**Поповић, Даница 2018**

*Ризница Спасења: Култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, Београд.

**Радев, Иван 1996**
*Таксидиоти и таксидиотство по българските земи XVIII-XIX в.*, Велико Търново.

**Радојковић, Бојана**
*Ситна пластика у старој српској уметности*, Београд, 1977.

**Радосављевић, Недељко 2006**
„Епископ, мирски свештеник, монах", у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд, 711–736.

**Райков, Божидар 1998**
*Хилендарска кондика от XVIII век*, София.

**Стойкова, Мариела 2006**
„Таксидиотите и тяхната роля за формиране облика на изкуството през Възраждането", *Проблеми на изкуството* 1, 18–30.

**Стошић, Љиљана 2006**
*Српска уметност 1690–1740*, САНУ и Балканолошки институт, пос. издања 91, Београд.

**Тимотијевић, Мирослав 1989**
„Иконографија Великих празника у српској барокној уметности", *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 25, 95–135.

**Тимотијевић, Мирослав 2006**
*Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд.

**Ћировић, Ирена 2015**
„Збирка икона манастира Светог Прохора Пчињског", у: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, прир. Н. Макуљевић, Београд – Врање, 433–456.

**Цурова, Аксинија 2000**
„Наследството на хилендарските книжовници-таксидиоти от Девическия манастир, метох, Покров Богородичен в Самоков, XVIII-XIX в.", у: *Осам векова Хиландара: Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ур. В. Корać, Београд, 125–137.

**Шакота, Мирјана 1984**
*Дечанска ризница*, Београд.

## ИЗВОРИ:

**Врчевић, Вук 1875**

„Манастири и цркве у Херцеговини IV“, *Србадија* I/4, (Беч), 26. јануар, 82–86.

**Врчевић, Вук 1910**

„Ред, обичаји и управе манастира и цркава у Херцеговини“, *Летопис матице српске 86*, књ. 272, св. XII (Нови Сад), 237–247.

**Гаћиновић, Јевстатије 1889**

„Манастир Добрићево у Херцеговини“, *Дабро–босански Источник* 13/14., (Сарајево), јул, 223–225.

**Зелић, Герасим 1823**

*Житије Герасима Зелића Архимандрита*, Будим.

**Хаџи Васиљевић, Јован 1896**

„По кумановској и скопљанској околини“, *Братство* 18, Београд, 172–177.

**Vuk F. DAUTOVIĆ**
*University of Belgrade, Faculty of Philosophy*
*The Department of Art History, Belgrade*

# THE COLLECTION BOX RELIQUARY FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

*SUMMARY:*

In the collection of post-Byzantine art of the National Museum in Belgrade, there is a painted wooden collection box with a dismantled cross, a small niche and the relics of a saint preserved inside it. The box arrived in the collection after being bought up from a private collector in the early 1980's, taken out of its original context. This type of a complex cult object, a reliquary containing the mortal remains of a saint, adorned with a cross, played a significant role in the broader area of the Balkans in the New Age, and was used for the purpose of collecting money donations given to monasteries and for performing sacraments by itinerant monks who collected donations. Balkan portable reliquaries constitute a testimony to a complex religious visual culture, while at the same time providing a link to monastery economy, private worship and the ways of dissemination and popularisation of certain saint cults outside the scope of monasteries. As material objects turned into artefacts, collection boxes were meticulously decorated, so that, apart from pictures, they contain various applied art objects such as altar crosses. As such, these boxes are samples of various visual aspects of the time they belong to. On the inside of the lid of the collection box kept in the National Museum is a painted, icon-like image of the Ascension of the Holy Mother of God, formally and typologically connected with the zographic practice in the Balkans in the late 18th and the early 19th century. The iconographic role models and the manner of work link this icon to many similar images found in the south parts of Serbia and the neighbouring Bulgaria which were under Osmanic rule during this period. Intended for various kinds of religious services, these rare collection boxes are an important means of interpreting the religious practices and the understanding of religiousness of the Balkan Christians living in the Ottoman Empire. Parallels with similar collection box reliquaries, such as those from the Chilandar Monastery, the Rila Monastery and the St Spas Monastery in Lower Lozen (Bulgaria), clearly confirm the function and the dating of the collection box reliquary kept in the National Museum in Belgrade. The collection box reliquary from the National Museum is a rare object of this type that is accessible outside monastery treasuries and collections, and is therefore highly valuable for the collection that it is a part of.

**Key words:** collection box reliquary, relics, religious culture, church art, religious service objects, the Balkans, the 19th century).

Сл. 1 Таксидарски кивот манастира Свети Прохор Пчињски, крај 19. века, сребро, ризница манастира.(фото: Андреј Чукић)

Fig. 1 A collection box reliquary from the St Prohor of Pčinja Monastery, dating from the end of the 19th century, silver, the monastery treasury (photograph: Andrej Čukić).

Сл. 2 Таксидарски кивот јеромонаха Аврама Бачковског из 1843. године, сребро, ризница манастира Бачково. (фото: Дарина Бойкина)

Fig. 2 The collection box reliquary of the hieromonk Avram of Bačkovo, dating from 1843, silver, the treasury of the Bačkovo Monastery (photograph: Darina Boikina).

Сл. 3 Затворени таксидарски кивот у форми књиге из збирке Народног музеја у Београду, почетак 19. века, инв. бр. 5791, Народни музеј у Београду. (фото: Вук Даутовић)

Fig. 3 A closed collection box reliquary from the collection of the National Museum in Belgrade, in the form of a book, dating from the beginning of the 19th century, inventory no. 5791, the National Museum in Belgrade (photograph: Vuk Dautović).

Сл.4 Представа Успења Пресвете Богородице у унутрашњости кивота, непознати зограф са југа Балакана, почетак 19. века. (фото: Вук Даутовић)

Fig. 4 The image of the Ascension of the Blessed Virgin Mary inside the reliquary, by an unknown zograph from the southern part of the Balkans, dating from the beginning of the 19th century (photograph: Vuk Dautović).

Сл. 5 Отворен таксидарски кивот из збирке Народног музеја у Београду са расклопивим крстом, ложицом и светитељским моштима у унутрашњости. (фото: Документација НМ)

Fig. 5 An open collection box reliquary from the collection of the National Museum in Belgrade with a dismantlable cross, a small niche and the mortal remains of a saint inside (photograph: from the archive of the National Museum).

Сл. 6 Детаљ сребрног окова на прегради у којој се чувају мошти. (фото: Вук Даутовић)

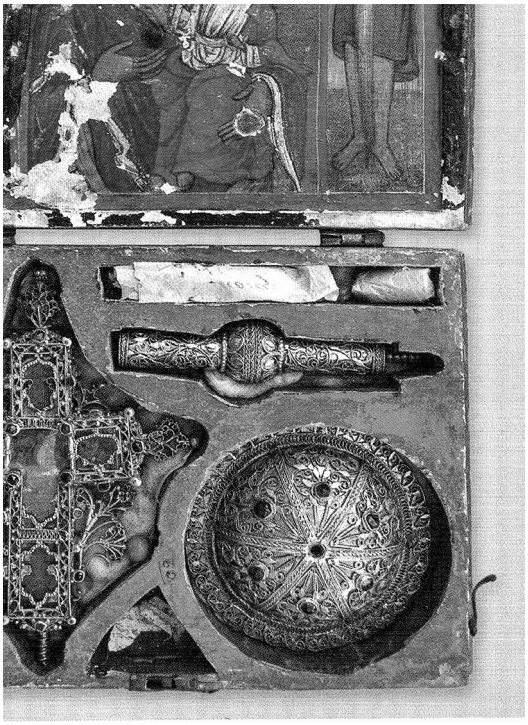
Fig. 6 A detail from the silver casing of the niche where the mortal remains of a saint are preserved (photograph: Vuk Dautović)

Сл. 7 Престони крст са дршком у унутрашњости и ложицаиз таксидарског кивота. (фото: Вук Даутовић)

Fig. 7 An altar cross with a handle inside and a niche from a collection box reliquary (photograph: Vuk Dautović).

Сл.8 Ливени расклопиви крст из збирке Музеја примењене уметности, инв. бр. 1134 (фото: Вук Даутовић)

Fig. 8 A cast dismantlable cross from the collection of the Museum of Applied Art, inventory no. 1134 (photograph: Vuk Dautović).



Сл. 9 Таксидарски кивот из ризнице манастира Хиландара. (М. Брмболић, *Крстови из ризнице манастира Хиландар*а, Београд, 2016, 126.)

Fig. 9 A collection box reliquary from the treasury of the Chilandar Monastery (M. Brmbolić, Crosses from the Treasury of the Chilandar Monastery, Belgrade, 2016, p. 126).

Сл. 10 Таксидарски кивот из Рилског манастира са представом Успења Светог Јована Рилског, зограф Димитар Молеров, прва половина 19. века, ризница манастира. (фото: Дарина Бојкина)

Fig. 10 A collection box reliquary from the Rila Monastery with the image of the Ascension of St John of Rila, by the zograph Dimitar Molerov, dating from the first half of the 19th century, the monastery treasury (photograph: Darina Boikina).

Сл. 11 Таксидарски кивот јеромонаха Кириjака из 1857. године, манастир Успења Христовог у Доњем Лозену, ризница манастира. (фото: Дарина Бојкина)

Fig. 11 The collection box reliquary of the hieromonk Kyriakos, dating from 1857, the Monastery of the Ascension of Christ in Lower Lozen, the monastery treasury (photograph: Darina Boikina).

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 75.044(497.11)
75.071.1 Крстић Ђ.
Примљено: 18. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Игор Б. БОРОЗАН
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет*

# АРХЕОЛОШКА АЛЕГОРИЈА: *ПАД СТАЛАЋА* ЂОРЂА КРСТИЋА*

**Сажетак:** Године 1900. Ђорђе Крстић окончава уобличавање монументалне композиције *Пад Сталаћа* за потребе репрезентације Краљевине Србије на Светској изложби у Паризу. У центру композиције, настале на основу препоруке славног француског сликара Леона Бона, налази се приказ херојске борбе митског јунака Тодора од Сталаћа против Османлија почетком 15. века. По неким изворима, стручни жири Светске изложбе негативно је оценио слику, што је била и најава дубоке подељености српске ликовне критике око валоризације Крстићеве слике. Особито се парадигматичним чине критике Божидара Николајевића, Богдана Поповића и Михаила Валтровића, водећих културних посленика епохе. Налазећи се на супротним половима српске ликовне критике, у распону од академског реализма, до симболистичког поимања сликарства, критичари су потврдили пријем и прераду актуелних естетских и интелектуалних струјања из великих европских центара. Новија истраживања оновременог европског сликарства, особито ликовног израза и идејног исказа Гистава Мороа, указују на могућност дефинисања слике у складу с концептом *археолошке алегорије*. Разградња традиционалног историјског сликарства и поступак слободног поигравања с академским основама условили су смештање Крстићеве *збркане* слике између историјске документарности и алегоријске неодредивости. Одударање од канона немачког симболизма упућује на претпоставку да је Крстић своју слику начинио у складу са формалним и садржинским особеностима француског симболизма, нарочито акцентујући Мороово сложено дело. На основама аутентичне веродостојности изведена је поетска прерада народне песме *Смрт Војводе Приједзе*, с идејом слободе уметника у представљању формалних елемената и идејних основа слике.

**Кључне речи**: Ђорђе Крстић, историјско сликарство, симболизам, археолошка алегорија, Михаило Валтровић, Богдан Поповић

* 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.

У историографији није решено питање да ли је слика *Пад Сталаћа* била изложена на Светској изложби у Паризу 1900. године.[2] Крстићева композиција је визуелизација народног препева (*Смрт војводе Приједзе*) једног историјског догађаја који је током векова османског ропства постао део вербалне историје и топос очувања националног и верског идентитета. У летопису Константина Филозофа говори се о похари коју је султан Мехмед извршио 1413. године.[3] Након победе над Деспотом Стефаном на Врбници, султан је порушио Крушевац, Петрус, Копријан, Сталаћ и друге градове. Константин Филозоф је допунио наратив говорећи о мучеништву Тодора од Сталаћа, који је, бранећи град, херојски изгорео у кули.[4] Исти извор је очигледно послужио и Божидару Николајевићу, који је слику описао на основу истоветних предложака, али и дела Стојана Новаковића *Срби и Турци XIX (1893) и XV*.[5]

Израда Крстићеве слике је започета неколико година пре Светске изложбе у Паризу 1900 године. Наиме, 1895. године Србију је посетио знаменити сликар Леон Бона (Léon Bonat).[6] Михаило Валтровић је обавестио јавност о улози француског сликара у процесу уобличавања Крстићеве слике: „Бона је, чувши причу, дуго био замишљен, па ће се онда лупити руком по челу и рећи своме сапутнику: 'Овај романтични догађај из ваше историје био би веома леп предмет за слику, и ја ћу препоручити Његову Величанству Краљу, да ово даде на израду госп. Крстићу, кога је судећи по његовим радовима, а нарочито по његову Анатому, сматра као најдаровитијег српског сликара' ".[7] Француски сликар реалистичке провенијенције и аутор чувене слике *Јов* (1880)[8] посетио је Србију у својству госта краља Александра Обреновића. У друштву тадашњег дворског лекара Ђоке П. Јовановића, и вероватно Михаила Валтровића, посетио је остатке средњовековног града Сталаћа. Валтровић наводи да је Леон Бона пред рушевинама града Сталаћа чуо за један славни догађај из националне историје који се одиграо у другој деценији 15. века.[9] Истовремено, потврђује да је стварни историјски догађај који је описао Константин Филозоф, савременик Деспота Стефана Лазаревића, очуван на основу народне песме (*Смрт Војводе Приједзе*).

Снажна и дуготрајна веза породице Обреновић и Ђорђа Крстића потврђена је изведбом слике *Пад Сталаћа*.[10] Валтровић наводи да је слику наручио сам краљ Александар Обреновић. По неким изворима, слика је била послата у Париз као власништво краљице Наталије Обреновић.[11] У сваком случају, сли-

2 Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић 1851– 1907*., Београд, 2001, 51.

3 *Изложбе у Београду*, прир. М. Коларић, Београд, 1985, 121.

4 *Исто*.

5 Б. С. Николајевић, „Србија на светској изложби у Паризу III", *Бранково коло* (год. VI, бр. 10), Сремски Карловци, 1900, 310.

6 *Изложбе у Београду*, 120.

7 *Исто*.

8 R. Diederen, L. des Cars (ed.), *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, München, 2017, 77 – 78.

9 *Изложбе у Београду*, 120.

10 И. Борозан, *Споменик у храму: memoria краља Милана Обреновића*, Београд, 2014, 73–77.

11 Н. Кусовац, *нав. дело*, 51.

ка је настала као наруџбина краљевског дома, док је Одбор за припрему учешћа на Светској изложби препоручио Крстићу да у Паризу наступио са сликом *Пад Сталаћа*.

Михаило Валтровић је највише допринео популаризацији Крстићеве слике у јавном простору. Истакнути ликовни критичар и најутицајнији актер креирања културне политике у јавном простору последњих деценија 19. и почетком 20. века континуирано је подржавао уметнички рад Ђорђа Крстића.[12] Његова неупитна подршка сликару зачета је током *Полемике православности*, која је избила средином девете деценије 19. века поводом Крстићевог сликања икона за иконостас нишке Саборне цркве.[13] Полемику се нарочито разбуктала контроверзна икона *Смрт Цара Лазара* (сл. 1). Прву велику историјско-уметничку полемику водила су два супротна табора: у једном су били Ђорђе Крстић и његов покровитељ Михаило Валтровић, док су другу струју заступали уважени академски сликар и културни радник Стеван Тодоровић и књижевник Ђорђе Малетић. Скоба, који се чини веома важним за потоње контроверзе које су избиле поводом слике *Пад Сталаћа*, изазвало је питање суштине уметничког дела. Малетић је оптужио Крстића за огрешење о традиционални поступак изградње историјске слике који је почивао на академским постулатима – аутентичан приказ историјског догађаја конципиран у складу са начелима идеалистичке естетике а универзални идеали су уткани у локални историјски и просторни оквир.[14] У том духу је Малетић замерио Крстићу да владар на слици *Смрт цара Лазара* није приказан у свом реалном историјском костиму, те да насликани пејзаж није аутентичан приказ Косова поља. Основа Малетићевог напада била је у идеји да слика мора да буде визуелна проповед, тј. да је сликарев задатак да историју представи на јасан, дидактичан и оплемењен начин.

Валтровић је пак тврдио како је требало да Крстић прикаже унутрашњи, духовни смисао, јер суштина сликарства није у томе да буде *пуста илустрација*,[15] већ се његова суштина налази у истицању идеје – *духовног рада*.[16] У складу са актуелним поставкама симболизма, које су умногоме обележиле Крстићево школовање у Минхену, Валтровић је прокламовао концепт интелектуалног, духовног сликарства.[17] По њему, слику би требало доживљавати као вишу (духовну) истину која се не исцрпљује у репетирању историјских факата и позитивних значења.

*Полемика о православности* није донела победу ниједној супротстављеној страни, па су обе наставиле да функционишу у медијској сфери и репрезентативној култури неколико наредних деценија. Валтровић је с временом постао неприкосновени ауторитет критичке јавности, док је Ђорђе Крстић потврдио

12 И. Борозан, *нав. дело*, 77–79.

13 Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд, 2006, 112–133.

14 М. Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина", *Саопштења* XXXIV, 2002, 373–375.

15 *Изложбе у Београду*, 33.

16 *Исто*.

17 И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд, 2018, 90–92.

свој статус у јавном простору. Његови континуирани контакти са породицом Обреновић датирају од школовања у Минхену које му је омогућио краљ Милан Обреновић. Крстић је за потребе албума краљице Наталије Обреновић у периоду од 1884. до 1887. године путовао по Србији.[18] Том приликом је извео низ скица пејзажа и важних места сећања (манастири). Ови прикази нису настали као документарне представе, већ као непосредни утисци доживљеног. Праксу непосредног контакта са објектом сликар је поновио приликом припремних радњи за слику *Пад Сталаћа*. У писму Министарству просвете и црквених дела од 8. октобра 1895, Крстић моли за одобрење: „…ради снимања куле и терена њеног, где је названи /Тодор/ племић очајну борбу вршио са Јаничарима, а пошто је иста тврдина данас само руина, то ћу се моћи користити изгледом њеним и морађу поћи и у Смедерево, те да Смедеревски град разгледам и снимим, јер држим да је по свом типу једнак граду Сталаћском: овај рад чиним у корист поручене ми слике.„[19]

Крстић је насликао *Кулу Тодора од Сталаћа* у периоду од 1855. до 1899. године (сл. 2). Свакако, није у питању права скица која би сведочила о брзом теренском раду и непосредном утиску, и потом била довршена у форми коначне верзије. Крстић је на лицу места забележио лични доживљај. Подразумевајућу традицију „објективног визуелног представљања виђеног“ употпунио је субјективни и емоционални приказ.[20] У складу са геополитичким и идеолошким оквиром времена, Крстић је приступио сликању једног топоса у функцији његовог историјско-меморативног контекста. Коначно, у складу са историјско-топографским, али и уметничким приказима земље, људи и споменика прошлости у другој половини 19. века, он је створио репрезентативну конструкцију која је требало да пружи утисак спонтаности.[21] Истовремено, приказ неулепшане куле сведочио је о култури руина. У сагласју са романтичним национализмом, али и модерним симболистичким дискурсом, уметников приказ је манифестовао истицање скривеног и мистичног. Куле и остала напуштена места сведочила су о неумитном протоку времена и нестајања.[22]

У историографији је и даље на снази контроверза да ли је слика *Пад Сталаћа* била изложена у оквиру Српског павиљона на Светској изложби у Паризу. Одређени извори сугеришу да је слика допремљена у Париз, али да није била изложена, с обзиром на то да сувише наглашена бруталност сцене није одговарала званичној комисији.[23] Са друге стране, у свом осврту на изложена дела у оквиру Српског павиљона на Светској изложби, пласираном у *Бранковом колу* за 1900. годину, Божидар Николајевић помиње слику *Пад Сталаћа*.[24] Тиме се уноси додатна забуна око излагања слике у Паризу. Николајевић сликовито описује борбу Срба и Османлија и дочарава моменат када Тодор од

18 Ј. Трајков, „Албум краљице Наталије Обреновић“, *Крушевачки зборник* 13, 2008, 101–113.

19 Архив Србије, Ф. 33, р. 125/1895, пренесено у: Н. Кусовац, *нав. дело*, 51.

20 М. Тимотијевић, „Визуелна представа Србије у делима Феликса Каница“, у: *Слике са Балкана Феликса Каница*, Ђ. С. Костић (ур.), Београд, 2011, 122, 115–131.

21 *Исто*, 124–125.

22 И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, 126.

23 Н. Кусовац, *нав. дело*, 51.

24 Б. С. Николајевић, *нав. место*, 309–311.

Сталаћа схвата да је пораз неминован: „и он усред најкрвавијег покоља јурну кроз развађене вратнице на платну градском, утрча у оближњу кулу, па онда кроз отвор на њој ускочи на мост и утрча по њему у ону где су му дете и жена. У истоме тренутку откачи се мост са те куле, која се свали на тле; тако се обезбедио, да му нико није могао одоздо прићи, јер је од улаза на тој кули до земље била дубина неких 12 m.“[25] Николајевић наводи да је Крстић за потребе извођења слике „снимио с природе зубом времена оштећену кулу“[26] са њеним заосталим *плаштом*, што је верно и приказао на слици.[27] Очигледно је критичар, премда окренут истицању духовног садржаја у уметности, имао потребу да потврди аутентичност Крстићеве представе као доказа поштовања историјске веродостојности. У наставку свог осврта Николајевић истиче да је сликар заправо приказао завршну сцену велике битке, тачније тренутак када је Тодор ступио на кулу. Коначни крешендо битке, и херојску погибију владара Сталаћа, критичар је подробно описао у наставку текста. Он сликовито илуструје сцену жестоке битке и посебно наглашава *природност* ликова – турског барјактара и војника који дува у рог и најављује победу Полумесеца, као и српског барјакатара у панциру. Потом описује горњу зону слике, врх куле, Тодора од Сталаћа, његово „крваво чедо“, које му лежи крај ногу и његову мајку која попут „Амазонке са фриза халикарнаскога“ замахњује каменом на турске војнике – што све ствара „величајни ефекат“.[28] Николајевић подстиче посматрача да се саживи са осећањем самог Тодора, које при томе не може да одреди на основу познатих естетских термина. Тодорово осећање дефинише као спој бола, очајања и поноса, и указује на то да је Крстић успео да прикаже помирење „естетичног и грозног“.[29] Јасна је интенција Николајевићевог осврта да укаже на концепт уживања у застрашујућем и ужасном.

Корени препознавања величајности које провоцира осећај задовољства пред страшним призорима налазе се у теоријским исказима филозофа Едмунда Берка (Edmund Berk), који је средином 18. века установио концепт сублимног.[30] Овај проторомантичарски концепт је кулминирао у епохи романтизма. Узвишени, неочекивани и страшни прикази природе су изазивали усхићење генерација романтичара. Посматрање, са безбедне дистанце, бизарног и ружног изазивало је уживање у ирегуларним формама и гротескним темама. Чувено дело *Смрт Сарданапала* (1827) Ежена Делакроа (Eugène Delacroix) први пут приказује историјску сцену која у потпуности одражава спој визуелизације страшног догађаја и формалног потирања академских правила у концпипирању слике – „слика је успела да од одвратне ствари, представе за гнушање, створи једну представу уметности“.[31] Иконична слика тамног

25 *Исто*, 310.

26 *Исто*.

27 *Исто*.

28 *Исто*, 311.

29 *Исто*.

30 T. Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, 1986.

31 R. Steiner, “Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhundert”, in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840– 1920*, Wolf Eiermann (ed.), München, 2016, 62–63.

романтизма је дефинисана на формалном нивоу: романтичари су дефинисали на формалном нивоу: изванперспективност, децентрираност, ирегуларност форми, судари облика, недостатак фокалне тачке и дивљи колорит.[32]

На крају осврта на слику *Пад Сталаћа* Николајевић истиче извесне техничке неправилности у њеној изради, али додаје и да је „протоплазма"[33] уметничког дела „уметникова мисао",[34] која уз пријатан и здрав колорит истиче посебност слике. Критичар наглашава и духовни смисао уметничког дела који је надишао уочене лапсусе на Крстићевој слици.[35] Позитиван однос Николајевића према Крстићевој слици не чуди, будући да је у више наврата био ватрени заступник сликаревог дела и симболистичке поетике у целини.

Наспрам недоумице да ли је Крстићев *Пад Сталаћа* био изложен у Паризу, чињеница је да је слика била изложена у Народном музеју у Београду 1901. године (сл. 3). *Вечерње новости* су обавестиле јавност да ће на изложби 1. марта бити изложена Крстићева слика.[36] У чланку се при томе наводи да су лица, одело и оружје приказани на основу историјских чињеница, па ће посетиоци изложбе имати прилику да виде визуелну илустрацију историјског догађаја. Поштовање историје, као свеважеће структуре, и даље је било препорука за потврђивање вредности историјске слике. Крстићева композиција је имала велики одјек у београдској јавности. У *Бранковом колу*[37] објављен је Валтровићев текст у којем се хвали композиција, колорит и ефекти Крстићеве слике, који наводе посматрача на размишљање. Делује помало изненађујуће што се Валтровић није упустио у дубље тумачење, већ се задржао махом на приказу историјске теме. Очигледно је критичар употребио свој утицај у јавним гласилима како би подржао већ етаблираног уметника и његово најновије дело.

На изложену слику *Пад Сталаћа* уследио је и осврт Богдана Поповића, угледног историчара књижевности, ликовног критичара и апологета француске културе на тлу модерне Србије. Писац знамените *Антологије новије српске лирике* објавио је у *Српском књижевном гласнику* опширну критику Крстићеве слике, која се, упркос негативном призвуку, чини кључном за разумевање историјске композиције.[38] У уводном делу чланка, Поповић нескривено критикује управу Народног музеја, која је, по њему, приватизовала свој простор. Критичар је отварање галерије слика за само једну слику оценио као недемократски чин, као и њено затварање одмах након излагања Крстићеве слике. Истакао је и да се тако ниподаштавају остали уметници који уобичајено излажу у дворани Велике школе или у Грађанској касини. На индиректан начин, Поповић је највероватније прозвао Михаила Валтровића, тадашњег управника Народног музеја. Након отвореног негодавања због приватизације простора Народног музеја и претераног рекламирања изложбе у јавним гласилима,

32 E. A. Fraser, "Delacroix's Sardanapalus: Ther Life and Death of teh Royal Body", *French Historical Studies* 26, 2003, 315–349.

33 Б. С. Николајевић, *нав. место*, 311.

34 *Исто*.

35 *Исто*.

36 Пренесено у: *Изложбе у Београду*, 116.

37 *Исто*, 120–121.

38 *Исто*, 116–119.

Поповић је нагласио да иза његове критике не постоји лични сукоб са Крстићем, с којим је, иначе, у пријатељском односу.

Похвалама добро изведеној композицији и правилно изведених линија, видљивим у „живописном троуглу“ на врху куле сатканом од Тодора и његове породице, Поповић додаје и примедбе – да *Пад Сталаћа* није „узорито уметничко дело“,[39] да је слика, упркос истакнутом шаренилу и драматичности радње, заправо хладна, куди унутрашњи распоред ликова, носиоца радње, који су међусобно у лошој вези: „или су понегде чак у противности једна са другом; нема стремљења ка једном циљу, управљања и прибирања свију ефеката уједно“.[40] Критичар истиче и да је Тодор приказан необично миран упркос драмској радњи, док је Турчин који са лествица гађа копљем увис сувише елегантно изведен и тиме неприкладно уметнут у борбу, приказани војници делују као да су усред кавге, а не крвавог покоља... Укратко, ликовима, као и читавој Крстићевој представи, недостаје напетост тренутка, која је требало да изрази патос трагичног догађаја. Као кључни недостатак слике, Поповић замера одсуство ваздушне перспективе, дубине која подстиче посматрача да стекне утисак о „једној равни“,[41] чему доприноси јединствен колорит људи и предмета (група око Тодора и градска зидина). Услед непостојања линеарне перспективе, слика је изгубила на „прегледности и истинитости“.[42] Осим ових мањкавости Крстићеве слике, Поповић наглашава и низ мањих: чудан положај руку, немогуће приказивање тела, приказ дневне светлости доле, а ноћне горе… Позитивна оцена о разноврсности приказаних типова Турака, извесне мекоће колорита, као и закључак да слика никога неће оставити равнодушним, ипак не умањују општи негативан утисак о слици.

### *Археолошка алегорија*

Расправа о алегорији Валтера Бењамина (Walter Benjamin), *О порeклу немачке жалобне игре*,[43] може да нам послужи за деконструкцију Крстићеве слике *Пад Сталаћа*. У сржи алегорије налази се преокупација смрћу и пролазношћу. Модерна тумачења сликарство Гистава Морооа (Gustave Moreau) виде кроз отуђење, призму катастрофе, разарања и растварања – „пропаст постаје кључни алегоријски симбол“.[44] Свет и његову повест сагледава као алегоријски скуп фрагмената који добијају ексцентрична значења која се као „фрагменти стварања опсесивно гомилају“.[45] Алегорији недостаје органско јединство, дефинише је слабост аранжирања, те се сажима у „скупљивости“.[46]

---

39 *Исто*, 117.

40 *Исто*, 118.

41 *Исто*.

42 *Исто*.

43 W. Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Sarajevo, 1989.

44 S. Allan, “Gustave Moreau’s ’Archeological Allegory’”, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, 2009. Више о сликарству Гистава Мороа: Ј. Николић, „Митолошке теме у сликарству Гистава Мороа“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 45, 2017, 217–228. P. Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirtuality and Symbolism*, New Haven and London, 2017.

45 S. Allan, *loc. cit*.

46 *Ibid*.

Парадоксално или не, Богдан Поповић је у свом негативном осврту на Крстићев *Пад Сталаћа*, заправо, истакао све истакнуте особености алегорије, али и сликарства и културе симболизма. Да бисмо разумели естетско и идејно полазиште са којег је Поповић наступао приликом тумачења Крстићеве слике, потребно је да се осврнемо на обимну студију Бранка Лазаревића посвећену Богдану Поповићу, у којој је, између осталог, истакнут Поповићев презир према мистичарима и метафизичарима.[47] Указано је на његову одбојност према Ничеу (Friedrich Nietzche), Фројду (Sigmund Freud) и другим корифејима археологије несвесног. Насупрот неприхватању идејних уметника, потврђено је Поповићево поштовање према „реализму и јасноћи", према Толстоју (Лев Николаевич Толстой), Стендалу (Marie-Henri Beyle Stendhal).[48] Присталица позитивизма и естетског начела *уметност ради уметности*, критичар је форми и стилској перфекцији давао предност над садржајем.[49] Он је „чисти формалиста",[50] који ужива у савршеном облику и успелом изразу. Чулност је његово осећање, а оно се понајбоље јавља у облику. Дакле, форма ради форме, и „људска нормала" као стварност која се разуме чулима. Све дубинско, ирегуларно и оностарано поима се као ненормално и одбацује се. Овај, условно речено, француски парнасовац прошао је кроз све промене у култури и уметности у трајању од неколико деценија.[51]

Прикривање предмета приказивања на Крстићевој слици представља кључно симболистичко изражајно средство.[52] Није без разлога Поповић указивао на одсуство јасноће теме у Крстићевом приказу историјског догађаја. Потреба да се историјска слика оствари у складу са вековним обрасцем није мимоишла ни његово виђење. Јасноћа композиције је претпоставка складно изведене историјске представе, која на примерен и недвосмислен начин треба да прикаже универзалне принципе. Истовремено, уметање херојских дела из прошлости засновано је на правилном распореду фигура у перспективно координисаном и математички измерљивом тродимензионалном пољу. Идеални људски ликови правилних пропорција уметани су у поље историје која је поимана као узвишена драма човечанства. Отуда Поповић указује на одсуство ваздушне и линеарне перспективе на Крстићевој слици, које су од доба ренесансе дефинисале правилно изведену ликовну представу. Поповића је збуњивало и одсуство тачних пропорција људских тела у немогућим ситуацијама, и у неретко супростављеним правцима. Свеопшта збрка људских фигура у хировитим и нелогичним кретњама појавила се пред естетичарем који је захтевао хармонију и савршенство чистих форми. Ритмичности није било, будући да је заумни и опозитни свет симболизма тежио да дезинтегрише основе академског поимања слике. Боја и светло више нису у функцији средстава

47 Б. Лазаревић, „Богдан Поповић", у: *Филозофија критике и други есеји*, сабрана дела, књ. 3, прир. Д. Пувачић, Београд, 2004, 161.

48 *Исто*, 162.

49 *Исто*, 174.

50 *Исто*, 175.

51 *Исто*, 203.

52 H. H. Hofstätter, "Symbolismus in Deutschland und Europa", in: *Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolsimus 1870 - 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (ed.), München, 2000, 22–23.

за осветљавање форме, већ су самостална средства изражавања и постоје независно од предмета. Попут несразмерних пропорција и нелогичних односа форми и облика, боја и светло збуњују посматрача. Отуда је разумљива Поповићева нелагода пред Крстићевом непрегледивом и *неистинитом* сликом.

Потребно је истаћи да Крстићева слика не следи путеве немачког симболизма. Штавише, она умногоме гравитира према француском симболизму, и посебно према Гиставу Мороу. Изостављени су типично немачки прикази напрегнутих великих тела (Франц фон Штук/Franz von Stuck) која недвосмислено, попут симбола, делују у неретко плошном простору. Разлози оваквог Крстићевог скретања, поред евентуално личних (уметничких), могу се пронаћи у укупним околностима. Иницијатива за Крстићеву слику потекла од Леона Бона, а њен могући власник је била франкофонски устројена краљица Наталија Обреновић. Коначно, *Пад Сталаћа* је требало да буде изложен пред француском публиком 1900. године.

У многим европским престоницама је последњих деценија 19. века растао покрет идеалистичке обнове уметности.[53] Заступајући релативизам, субјективизам, песимизам и идеализам, поједни уметници су били против вековне нормализације објективне стварности, али и актуелних тенденција филозофске и природно-научне струје позитивизма и доктрине натурализма.[54] Постулати симболизма о приказу заумне стварности сажети су у програмском манифесту симболизма који је Жан Мореас (Jean Moreas) пласирао у париском листу *Фиīаро* 1886. године. У суштини разнородног симболистичког покрета постојале су неке заједничке структуре. Одбацивање идејне узорности класичне антике, историјских постулата и превласти академске доктрине испољило се у ликовним делима. Напуштање традиционалног илузионизма, негација светло–тамног у формирању слике, и употреба боје и форме на симболичан а не дескриптиван начин, указују на измену формалне парадигме.[55] Ипак, многи симболисти, академски уметници, настојали су да академски вокабулар у извесној мери употребе за оживљавање историјског сликарства користећи теме средњовековних митова, немачких бајки и локалних легенди.[56] Испрва у мањини, а потом све присутнији на уметничкој сцени, симболисти су успели да се наметну и упореде с актуелним тенденцијама импресионизма, реализма… У стваралачкој потрази за митовима, Пиви де Шаван (Pierre Puvis de Chavannes) и Гистав Моро сврставају се у најпознатије заступнике француског симболистичког правца. Моро је себе сматрао историјским сликарем, стварајући у оквиру још надмоћног жанра. Сходно традиционалном схватању слике, Моро је осмислио свој синкретички, необични, хетерогени и архаичан стил. Користећи интензиван колорит и снагу орнаменталних ефеката, створио је сликарску поетику која је дефинисана као „задржани сан".[57] Историјско

53 P. Perin, *loc. cit*., 229.

54 *Ibid.*, 229.

55 H. H. Hofstätter, *loc. cit.*, 23–24.

56 V. Loosse, "Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesise im deutschen Symolismus", in: *SeelenReich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 109–130.

57 P. Perin, *loc. cit*, 231–232.

сликарство код Мороа није било здраворазумско, нити у служби визуелизације моралног говора,[58] већ је било у служби реинтерпретације митова, средњовековља, фантастике….[59] Историја је била само повод и узор, док су основни и неопходни били уметнички циљеви.[60] Историјска драма је претворена у орнаменталну и блазирану псеудоисторијску фикцију. У науци је ова свеза историјског и симболистичког дефинисана као Мороова археолошка алегорија, што „је подразумевало употребу изборног материјала на изричито ексцентричне, немарно анахронистичке начине у својим сликама".[61] Археолошка тачност је подразумевала што правилнију репетицију декора, костима, реквизита…, али се није исцрпљивала у ученој реконструкцији историјског догађаја (времена и простора). Историја је стављена у службу потврде права на поезију и машту. Као залоге своје учености и познавања декорума, Моро је морао да се држи историјске веродостојности, што је подразумевало верно приказивање свих елемената сублимираних у главном предмету. Његово сликарство, оличено у канонској слици *Просци* (сл. 4), није одговарало заговорницима приказа секвенци из модерног живота. Моро је стварао попут монтера који хипертрофијом детаља и деконструкцијом хијерархије приказаних ликова и предмета ствара шуму знакова. Многи савременици су критиковали скретање у прошлост захтевајући да се уметност усмери ка садашњости.[62] Едмон Дуранти (*Edmond Duranty)* устао је против идеализма који се у француској уметности снажно испољио последњих деценија 19. века. Свет антике, вагнеријанског епа и мистичног средњег века оживео је на сликама француских историјских сликара. Жорж Рошегрос (Georges Rochegrosse) насликао је многе историјске композиције од којих су неке темом и формалним решењима вероватно биле познате Ђорђу Крстићу, попут слике *Андромаха и Астианакс након пада Троје* (1883) (сл. 5).[63]

Може се закључити да је Крстић конципирао слику *Пад Сталаћа* на Мороовом трагу. Недостатак перспективе, супротстављена тела и облици, декоративна плоха, деконструкција чисте форме, али и недовољно јасно предочена идеја дефинисали су, наизглед, историјску слику националне тематике. Крстић руши значај доминантних фигура које су изгубиле позицију носилаца радње. Елегантни ликови, каквим их назива Поповић, постају декадентни прикази који служе за украшавање, као да су ствари.[64] Ни главни ликови, попут Тодора од Сталаћа, нису примери моралне рефлексије већ су, као и слика у целини, *материјалне текстуре једног изгубљеног света*.[65] Крстић комби-

58 *Ibid*., 232.

59 *Ibid*.

60 R. Steiner, *loc. cit*., 62.

61 S. Allan, *loc. cit*.

62 *Ibid*.

63 M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München, 2017, 359–360. На евентуалне узоре у европском сликарству, и посебно на слику *Жена из Егера* (1867) мађарског сликара Берталана Секељија (*Bertalan Székely*), указао је Никола Кусовац: Н. Кусовац, *нав. дело,* 52.

64 N. Santorius, "Vom Beau Idéal zum Hübschen Ding. Französische Historienmalerei in der zwelten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in: *Gut, Wahr, Schön,Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 14.

65 *Ibid*.

нује и увеличава историјске цитате, да би их, измаштано, поставио у нови простор. Његова слика надилази историјску реалност и постаје њена мултифокална и децентрирана визија. Поповић у Крстићевим ликовима види беживотне глумце, налик маниризованим статистима, који пре личе на меланхоличне људе у кавзи него на борце у жаришту борбе.

Крстићева археолошка алегорија – да се послужимо дефинисањем Мороовог сликарства – на посредан начин се дотиче барокне алегорије. У барокним драмама смрт и мучеништво су припреме тела за амблематску употребу. Отуда се и Крстићева алегорија поима као екстравагантна визија смрти у којој лешеви, без посебне верске или националне одредивости, постају докази декаденције. Хладни ликови, каквим их види Поповић, нису носиоци моралних, верских и идентитетских значења; они нису представљени као хероји (хришћани) или антихероји (Османлије). И једни и други постају хипертрофирани облици који сцену претварају у фантазмагоричну алегорију смрти и деструкције. Гомилање детаља и растакања академске композиције и историјског наратива говоре о процесу разградње историјског сликарства. Изнад националног патоса и увреженог представљања манихејске поделе на *нас* и *другīе* (*Османлије*), премда подела остаје на нивоу формалне физиогномије ликова, сцена не делује као национално-патриотска композиција у служби едукације народа. Попут Мороа, Крстић рекреира мноштво историјских знакова које главни приказ (идеју), у овом случају представу Тодора, своди на „позадинску буку“.[66] Сликар, дакле, ствара хроматски вео при чему композиција због обиља детаља поприма мистичан карактер.[67] Мисао тече кроз форму, а не кроз хуманистички интонирану идеју, док „узнемирени“ посматрач евоцира догађај[68] који остаје изнад пуке нарације. Коначно, чини се могућим поређење са необичним орнаменталним гротескама аустријског сликара Антона Ромака (Anton Romaḳo). Његов знаменити приказ борбе са Турцима 1697. године (*Битка код Сенте*) (сл. 6) дефинисана је као динамични *horor vacui*.[69] Попут Крстићеве слике, представља пренос егзактног историјског догађаја на визионарско-фантастични ниво, који битку дефинише као алегоријско-симболични приказ ништавности и неиндивидуалности човека у гротлу бесловесног убијања.[70] Без истицања главног актера, у недостатку херојске патетичности, сцена остаје визуелни доказ земаљског пакла и безумности ратних разарања.[71]

Крстићева слика *Пад Сталаћа* коначно постаје сложена археолошка или историјска алегорија. За разлику од читљивог симбола, алегорија подразумева свеобухватно преношење са *res significatum*, са већ изреченог, на замишљено значење (оно које смо желели).[72] Грчка реч *ἀλληγορία* може се у њеном

66 S. Allan, *loc. cit*.
67 *Ibid*.
68 *Ibid*.
69 C. Rieter, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Wien, 2010, 41.
70 *Ibid*.
71 *Ibid*.
72 F. Büttner et A. Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München, 2006, 143.

основном значењу превести као *другачије речено*, тачније алегорија се дефинише као стилска фигура *trópos*, обрт када реч/појам добија ново значење.[73] Велики број могућих промена појма алегорије у свом историјском трајању ипак не поништава основно лексиколошко објашњење – очигледно представљање апстрактних појмова, представа и узајамних веза. Крстић као да визуелизије одомаћено мишљење по којем се алегорија дефинише као ланчани спој фигура.[74] Сликар надилази употребу симбола, који у изворном значењу упућује на спајање понекад јединственог, а сада изломљеног знака (појма).[75] Уместо употребе експлицитног и сведеног симболистичког језика, којем ће прибећи неколико година доцније сликајући *Обретење главе цара Лазара*, Крстић на основу поштовања историјских извора и цитата ствара замршену и полисценичну археолошку алегорију.

Опречни ставови о слици *Пад Сталаћа* евоцирају полемику која је избила поводом Крстићеве слике *Смрт цара Лазара*, када је реактивирано питање суштине представљања историјских догађаја. Некадашњу Тодоровићеву и Малетићеву улогу критичара Крстићевог сликарства преузео је Богдан Поповић. Теза да недоречена симболистичка слика не може да буде валидно средство историјског сликарства критички је прожела Поповићев став према слици *Пад Сталаћа* на почетку 20. века. У суштини, у питању је било поштовање уврежених академских правила које је Крстић дезинтегрисао сликом устројеном у духу француског симболизма. Парадоксално, или не, француски ђак Богдан Поповић је критиковао изразито француску слику у симболистичком српском сликарству, док су немачки ђаци Валтровић и Николајевић бранили Крстићеву композицију која је умногоме одступала од стандарда немачког симболистичког сликарства, оличеног у парадигматским сликама Арнолда Беклина (Arnold Böcklin) и Франца фон Штука.

Супротни ставови ипак нису произвели снажније полемике у јавности. Помало неочекивано, Валтровић није одговорио на негативни осврт Богдана Поповића. Можда су разлози постојали у етаблирању Крстића на ликовној и културној сцени након *Полемике о православности*. У прилог ове тезе говори и континуирано присуство слике *Пад Сталаћа* у медијском свету српске културне јавности. Слика је већ 1901. године репродукована у прогресивном листу *Нова искра* (сл. 7),[76] који је популарисао симболистичке уметнике и књижевнике.[77] У листу су објављене и симболистичке песме Владислава Петковића Диса, кога је Богдан Поповић занемарио у својој *Антологији новије српске лирике*, што говори о позицији коју је *Нова искра* заузела поводом слике *Пад Сталаћа*, али и о Поповићевом негирању културе симболизма у целини. Масовним умножавањем у форми разгледнице у првој деценији 19. века, слика је коначно стекла статус патриотске иконе (сл. 8).[78] Наизглед парадок-

73 *Ibid*.
74 *Ibid*.
75 *Ibid*., 128.
76 *Нова Искра* (год. III, бр.12), децембар 1901, 363.
77 И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, 101– 108.
78 Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд, 2009, 399, 405.

сално, заумна слика намењена композитном човеку културе *fin de siècle* дефинисана је као „место сећања“ у заједничком памћењу српског национа. Она је постала културни актер националне хомогенизације и потврда размене значења различитих идејних и ликовних структура у оквиру историјског сликарства.

## ЛИТЕРАТУРА


**Scott 2009**

Allan Scott,"Guistave Moreau's 'Archeological Allegory'", *Nineteenth-Century Art Worldwide*.

https://www.19thc-artworldwide.org/autumn09/gustave-moreaus-archaeological- allegory [pristupljeno 10. 3. 2020]

**Walter** 1989

Benjamin Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo.

**Борозан** 2014

Борозан Игор, *Споменик у храму*: *memoria краља Милана Обреновића*, Филозофски факултет у Београду, Београд.

**Борозан** 2018

Борозан Игор, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Филозофски факултет у Београду, Београд.

**Büttner et Gottdang 2006**

Büttner Frank et Gottdang Andrea, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, C. H. Beck, München.

**Diederen et Des Cars** 2017

Diederen Roger et Des Cars Laurence (ed.), *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, Hirmer Verlag, München.

**Eberle** 2017

Eberle Matthias, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, Hirmer Verlag, München.

*Изложбе у Београду*, прир. М. Коларић, Народни музеј у Београду, Београд, 1985.

**Кусовац 2001**

Кусовац Никола, *Ђорђе Крстић 1851–1907.*, Народни музеј у Београду, Београд.

**Лазаревић 2004**

Лазаревић, Бранко, „Богдан Поповић". у: *Филозофија критике и други есеји*, сабрана дела, књ. 3, прир. Д. Пувачић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, , 151, 207.

**Losse 2000**

Losse Vera, "Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesise im deutschen Symolismus", in: *SeelenReich,*

*Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (ed.), Prestel Verlag, München, 109– 130.

**Макуљевић 2006**

Макуљевић Ненад, *Црквена уметност у Краљевини Србији* (*1882–1914*), Филозофски факултет у Београду, Београд.

**Николајевић 1900**

Николајевић, Божа С., „Србија на светској изложби у Паризу III", *Бранково коло* (год. VI , бр. 10), Сремски Карловци, 309–311.

**Николић** 2017

Николић Јована, „Митолошке теме у сликарству Гистава Мороа", *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 45, 217–228.

*Нова Искра*, год. III бр. 12, децембар 1901, 363.

**Пераћ** 2009

Пераћ Јелена, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Музеј примењене уметности, Београд.

**Perin**

Perin Paul, "Akademismus und Symbolismus", in: *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 229–232.

**Rieter2010**

Rieter Cornelia, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts,* Wien. Österreichische Galerie Belvedere.

**Santorius 2017**

Santorius Nerina, "Vom Beau Idéal zum Hübschen Ding. Französische Historienmalerei in der zwelten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in: *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, Hirmer Verlag, München.

**Steiner 2016**

Steiner Rudolf, "Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhundert", in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Wolf Eiermann (ed.), Hirmer Verlag, München, , 59–84.

**Тимотијевић** 2002

Тимотијевић Мирослав, „Религиозно сликарство као историјска истина", *Саопштења* XXXIV, 361–388.

**Тимотијевић 2011**

Тимотијевић Мирослав, „Визуелна представа Србије у делима Феликса Каница", у: *Слике са Балкана Феликса Каница*, ур. Ђ. С. Костић, Народни музеј у Београду, Београд,, 122, 115, 131.

**Трајков 2008**

Трајков Јасмина, „Албум краљице Наталије Обреновић“, *Крушевачки зборник* 13, , 101, 113.

**Fraser** 2003

Fraser Elisabeth A., “Delacroix’s Sardanapalus: Ther Life and Death of teh Royal Body”, *French Historical Studies* 26, , 315–349.

**Hofstätter 2000**

Hofstätter Hans H., “Symbolismus in Deutschland und Europa”, in: *Seelen-Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolsimus 1870–1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (ed.), München, 17–28.

**Cooke2017**

Cooke Peter, *Gustave Moreau. History Painting, Spirtuality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London.

**Weiskel 1986**

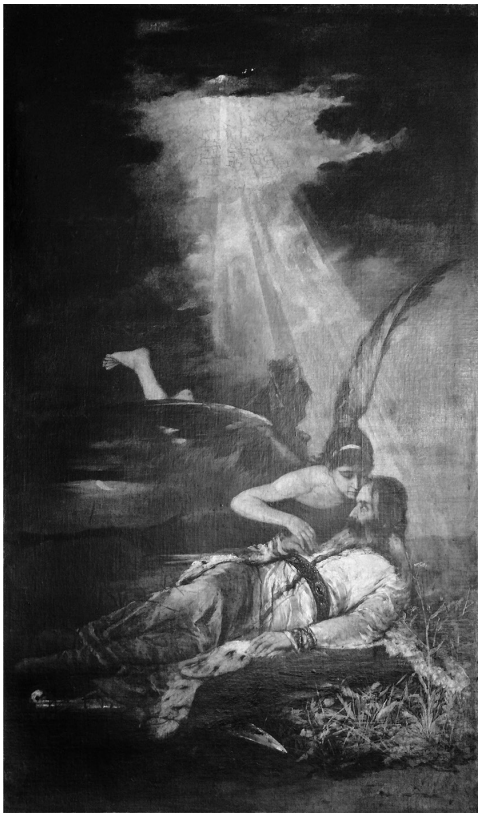
Weiskel Thomas, *The Romantic Sublime*: *Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

**Igor B. Borozan**
*University of Belgrade, Faculty of Philosophy*

## AN ARCHAEOLOGICAL ALLEGORY: *THE FALL OF STALAĆ* BY ĐORĐE KRSTIĆ

**Summary:** In the year 1900, Đorđe Krstić completed the shaping of the monumental composition *The Fall of Stalać*, which was to represent the Kingdom of Serbia at the World Exhibition in Paris. In the centre of the composition, created based on the recommendation of the renowned French painter Léon Bonnat, there is a depiction of the heroic struggle of the mythical hero Todor of Stalać against the Osmanic forces in the early 15th century. According to some sources, the expert jury of the World Exhibition took a negative view of the picture, which presaged the deep divisions in the ranks of Serbian fine arts criticism concerning the evaluation of Krstić's picture. The reviews originating from the pen of Božidar Nikolajević, Bogdan Popović and Mihailo Valtrović, the leading cultural actors of that era, appear paradigmatic in that respect. Positioned at the opposite poles of Serbian literary criticism, ranging between academic realism and a symbolist notion of painting, the critics confirmed the reception and adaptation of the current aesthetic and intellectual trends coming from the great European art centres. Recent studies of the European painting of that time, especially of the fine arts expression and the ideational statement of Gustave Moreau, point to the possibility of defining the picture in keeping with the concept of *archaeological allegory*. The decomposition of traditional historical painting and the method of freely playing with the academic foundations conditioned the positioning of Krstić's *chaotic* picture between historical documentarity and allegorical indeterminacy. The deviation from the canon of German symbolism points to the assumption that Krstić created his picture in accordance with the formal and content-related specific features of French symbolism, placing special emphasis on Moreau's complex work. Based on authentic verisimilitude, he carried out a poetic adaptation of the folk poem *The Death of Duke Prijezda*, the main idea being the freedom of the artist when it comes to presenting the formal elements and the ideational foundations of the picture.

**Key words:** Đorđe Krstić, historical painting, symbolism, archaeological allegory, Mihailo Valtrović, Bogdan Popović.



Сл. 1 Ђорђе Крстић, *Смрт цара Лазара*, 1885, уље на платну, Епархија нишка

Fig. 1 Đorđe Krstić, *The Death of Emperor Lazar*, 1885, oil on canvas, the Eparchy of Niš.

Сл. 2 Ђорђе Крстић, Кула Тодора од Сталаћа, 1895- 1899, уље на платну, 53 × 65 cm, инв. бр. 758, Народни музеј у Београду

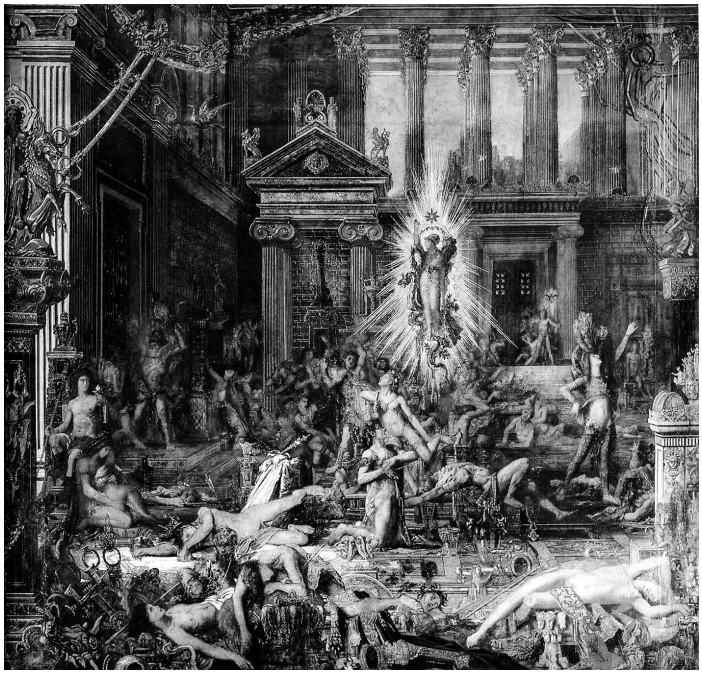
Fig. 2 Đorđe Krstić, *The Tower of Todor of Stalać*, 1895- 1899, oil on canvas, 53 × 65 cm, inventory no. 758, the National Museum in Belgrade.

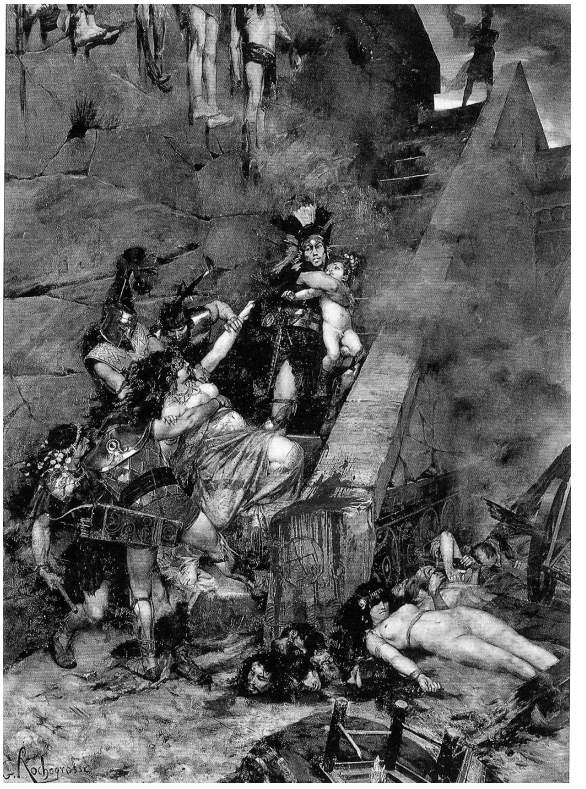
Сл. 3 Ђорђе Крстић, *Кула Тодора од Сталаћа*, 1895-1899, уље на платну, 53 × 65 cm, инв. бр. 758, Народни музеј у Београду

Fig. 3 Đorđe Krstić, *The Fall of Stalać*, 1900, oil on canvas, 185 × 255 cm, inventory no. 1206, the National Museum in Belgrade.

Сл. 4 Гистав Моро, *Просци*, 1852 -1882, уље на платну, 343 × 385 cm, Musée Gustave Moreau (P. Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirtuality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London, 2017, 43)

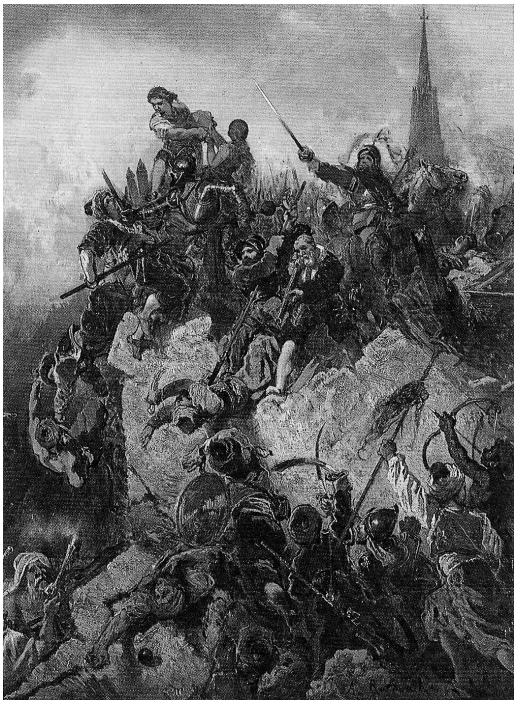
Fig. 4 Gustave Moreau, *Suitors*, 1852 - 1882, oil on canvas, 343 × 385 cm, Musée Gustave Moreau (P. Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London, 2017, p. 43).





Сл. 5 Жорж Рошегрос, *Андромаха и Астианакс након пада Троје*, 1883, уље на платну, инв. 479 × 335 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen (M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830-1900*, Hirmer Verlag, München, 2017, 359)

Fig. 5 Georges Rochegrosse, *Andromache and Astyanax after the Fall of Troy*, 1883, oil on canvas, 479 × 335 cm, Musée des Beaux-Arts Rouen (M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830 - 1900*, Hirmer Verlag, München, 2017, p. 359).

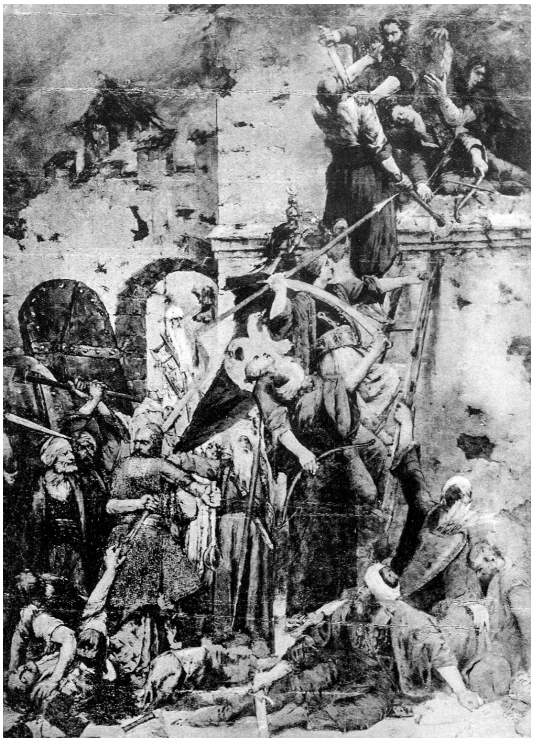


Сл. 6 Антон Ромако, Битка код Лавље капије, 1861, уље на платну, 40 × 30, 5 cm, инв. бр. 143, Wien Museum (Cornelia Rieter, Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010, 122)

Fig. 6 Anton Romako, *The Battle of Lion's Gate*, 1861, oil on canvas, 40 × 30.5 cm, inventory no. 143, Wien Museum (Cornelia Rieter, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010, p. 122).

Сл. 7 Ђорђе Крстић, *Пад Сталаћа*, репродукција, Нова Искра, бр. 12, год. III, децембар 1901, 363

Fig. 7 Đorđe Krstić, *The Fall of Stalać*, reproduction, Nova Iskra, no. 12, vol. III, December 1901, p. 363.



Сл. 8 Ђорђе Крстић, *Пад Сталаћа*, око 1910, колотипија ручно колорисана, инв. бр. Pr 896/73, Народна библиотека Србије

Fig. 8 Đorđe Krstić, *The Fall of Stalać*, *ca* 1910, collotype, hand coloured, inventory no. Pr 896/73, the National Library of Serbia.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 75.071.1 Рачки М.
75.046.3(497.13)
069.51:75(497.11)
Примљено: 22. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Јована Д. МИЛОВАНОВИЋ

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

# МИТ, ПОЛИТИКА И УМЕТНИЧКА ИМАГИНАЦИЈА: ДЕЛА МИРКА РАЧКОГ ИНСПИРИСАНА НАРОДНИМ ПЕСМАМА КОСОВСКОГ ЦИКЛУСА

**Сажетак**: У првој и другој деценији 20. века хрватски уметници окупљени око друштва „Медулић“ креирали су велики број уметничких дела инспирисаних народном поезијом. Скулпторски опус Ивана Мештровића, који је почивао на косовском миту и песмама о јунаку Марку Краљевићу, излаган на домаћим и иностраним изложбама у турбулентним временима с почетка 20. века, вишеструко је тумачен у досадашњим научним публикацијама, док су његови сликарски пандани још увек остали недовољно истражени. Мирко Рачки, хрватски сликар иницијално симболистичке провиниенције, а потом инспирисан идејом о културном јединству Јужних Словена, стварао је паралелно са Мештровићем дела са приказима јунака и догађаја из епске поезије. Нажалост, већина тих дела је данас изгубљена, што је разлог више да се обрати пажња на два монументална платна која се данас чувају у Народном музеју у Београду. Слике *Косовка девојка* и *Југ Богдан и девет Југовића* приказују сцене по завршетку Косовског боја које су временом прерасле у истинске топосе колективног идентитета српског народа, а почетком 20. века служиле су као уметничка инспирација, али и као подстрек на ослобођење и уједињење јужнословенских народа. У раду ће бити речи о идејној залеђини, политичким упливима, али и о уметничком решењу слика Мирка Рачког које се чувају у Народном музеју, уз осврт и на друга дела инспирисана Косовским циклусом. Специфичан уметнички израз Рачког, у досадашњој литератури окарактерисан као монументализам, укрштен је са историјско-митолошким наративом, преточеним у архетипске сцене које представљају својеврсно отелотворење националног уметничког израза и југословенске идеје у периоду пре уједињења у заједничку државу – Краљевину СХС.

**Кључне речи**: Мирко Рачки, Југ Богдан и девет Југовића, Косовка девојка, југословенска идеја, Косовски циклус, народна поезија, Друштво хрватских уметника „Медулић“

У Народном музеју у Београду чувају се две слике Мирка Рачког настале највероватније 1914. године, свакако, између 1914. и 1918. године, чији су литерарни предложак биле народне јуначке песме Косовског циклуса које носе назив *Јуī Боīдан и Девеī Јуīовића*[1] (сл. 1) и *Косовка девојка*[2] (сл. 2). Први светски рат Мирко Рачки проводи у неутралној Швајцарској, у Женеви, где наставља свој рад инспирисан косовским митом. Дела настала у овом периоду биће од користи у тумачењу слика из Народног музеја. Посебна пажња ће бити посвећена улози косовског мита и народне поезије у стваралаштву хрватских уметника у првим деценијама 20. века, са посебним осврtом на Мирка Рачког и његова остварења инспирисана овом тематиком, смештена између симболизма и рустичних форми националног израза.

## УЛОГА КУЛТУРНОУМЕТНИЧКОГ ДЕЛОВАЊА У ОСТВАРЕЊУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ИДЕЈЕ

Конституисање југословенске идеје, која ће након Великог рата постати политичка реалност, започиње под окриљем културног деловања. Зачеци мисли о јединству јужних Словена могу се пратити од краја 18. века када под утицајем дела Јохана Готфрида Хердера[3] многи народи Средње и Југоисточне Европе, а међу њима и Срби и Хрвати, отпочињу сагледавање сопствених језичких група кроз призму културне заједнице, са могућношћу да прерасте у политичку.[4] У првој половини 19. века, као протојугословенски национални и културни ангажман, може се сагледати Илирски покрет (1830–1843), који се развио у Хрватској уочи револуционарних збивања 1848. године. Културно зближавање јужнословенских народа наставља се и у другој половини 19. века, а појединачне иницијативе интелектуалаца допринеће снажењу југословенске идеје.[5] Како је одмицао 19. век, југословенска идеја све више јача да би у првој деценији 20. века доживела своју кулминацију.[6]

Развитак југословенске националне идеје теоријски се може поткрепити анализом и објашњењима динамике националних покрета „малих народа“ које је

---

1 Слика *Јуī Боīдан и Девеī Јуīовића* изведена је техником уља на платну, заведена под инвентарним бројем 628, а њене димензије су 395 x 298 cm

2 Слика *Косовка девојка* такође је изведена техником уља на платну, чува се под инвентарним бројем 627, а димензије су јој 336 x 285 cm.

3 Хердерово дело *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Mencschheit* допринело је романтичарском виђењу утицаја културних форми у националном самодефинисању, што ће последично довести од рађања националних идеја и покрета. У периоду од 1784. до 1791. године, издавани су есеји који ће касније бити обједињени под поменутим насловом. Више у: Ј. Г. Хердер, *Идеје за филозофију йовесīи човечансīва*, Сремски Карловци, 2012.

4 М. Екмечић, *Сīварање Јуīославије 1790–1918*, 1. том, Београд, 1989, 13–14.

5 На иницијативу бискупа Јосипа Јураја Штросмајера 1866. године оснива се академија, прва научна и културна институција која ће понети југословенско одређење у свом имену, у питању је Југославенска академија уметности и знаности. Ово неће бити једини чин којим ће бискуп Штросмајер утицати на снажење југословенске идеје. У ликовном програму катедрале у Ђакову, изведеном по његовој наруџбини, приказани су припадници јужнословенских народа. Више у: D. Damjanović, *Đakovačka katedrala*, Zagreb, 2009.

6 A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007.

пласирао чешки историчар Мирослав Хрох.[7] Он их је поделио у три фазе, први период или почетну фазу националних покрета (фаза А) окарактерисао је као појаву интересовања усамљених појединаца (интелектуалаца) за језик, културу, прошлости и обичаје сопствене етничке групе.[8] У случају развоја југословенске нације, ова фаза се може приписати периоду 19. века и углавном је била усмерена на питање језика и усмене традиције и поезије. Следећа, посредујућа фаза (фаза Б), обухвата ширење сакупљених сазнања о прошлости и савременом стању етничке групе, њихову популаризацију и политизацију путем организоване агитације коју предузимају „национално свесни" појединци окупљени у различитим врстама удружења.[9] У процесу формирања југословенске нације, важну улогу имала су уметничка удружења и изложбе које су организоване у периоду од 1904. до 1919. године.[10] Трећа, завршна фаза (фаза Ц), или масовни друштвени и политички покрет који предвиђа Хрох у својој типологији, подразумева организовање на целокупној територији коју заузима недоминантна етничка група, те резултира стварањем комплетне социјалне структуре.[11] С обзиром на чињеницу да је југословенска држава Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца настала као последица ратних победа и међународне констелације, не поклапа се у потпуности са Хроховом типологијом. Ипак, корелација са Хроховом теоријом у погледу процеса културног деловања који су претходили остварењу културних, социјалних и политичких циљева, тачније стварању заједничке државе Јужних Словена, остаје неупитна.

Промена династије на српском престолу, након Мајског преврата 1903. године, означила је и коренште измене у политичком курсу Србије. У периоду након ступања на власт краља Петра I Карађорђевића и његовог крунисања 1904. године, многе политичке и уметничке кругове захватиће пројугословенско расположење. Организација свечаног крунисања краља Петра I Карађорђевића у јесен 1904. године, обухватала је и један културни догађај – Прву југословенску уметничку изложбу.[12] На изложби су учествовали српски, хрватски, словеначки и бугарски уметници, а отворио ју је краљ Петар. Ова изложба је била веома значајна – по први пут су се на културном плану ујединили јужнословенски народи, што ће се у деценији која је уследила често понављати.[13] На развој пројугословенске атмосфере утицаће и догађаји у Аустроугарској монархији. Након Ријечке и Задарске резолуције, крајем 1905. године основана је Хрватско-српска коалиција, предвођена политичарима из банске Хрватске и Далмације. Њихови примарни циљеви били су уједињење Далмације са Бановином Хрватском, и да се супротставе званичној политици

7 У свом знаменитом делу *Social Preconditions of National Revival in Europe* (Cambridge, 1985) и у потоњим списима аутор се бавио типологијом националних покрета и испитивањем могућности њене примене у разумевању процеса настанка нација на балканском простору.

8 M. Subotić, „Male nacije: Hrohova tipologija nacionalnih pokreta", *Filozofija i društvo* 2, 2006, 210.

9 M. Subotić, *nav. mesto*, 210.

10 Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд, 1983.

11 M. Subotić, *nav. mesto*, 210–211.

12 Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006, 327–328.

13 Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, 35–60.

у Монархији. Догађај који ће додатно распирити страсти на Балкану била је Анексија Босне и Херцеговине 1908. године.[14]

Овај догађај дубоко је одјекнуо и у Хрватској и Далмацији, изазвавши бес и разочарање како код политичара, тако и код политички освешћених и ангажованих уметника који баш тада, на Првој далматинској умјетничкој изложби у Сплиту припремају оснивање друштва „Медулић". Истовремено, Иван Мештровић, главни апологета југословенства, започиње рад на скулптурама Видовданског циклуса, које ће настајати од 1908. до 1912. године. Друштво хрватских уметника „Медулић" основано је на „Првој далматинској умјетничкој изложби", која је одржана у Сплиту од 30. септембра до 15. децембра. Изложба је окупила све уметнике млађе генерације који су се школовали, а неки су још увек боравили у иностранству.[15] Мирко Рачки од самог почетка припада језгру друштва, иако је он био из хрватског Загорја, а остали оснивачи из Далмације. Он је на изложби излагао као једини уметник из Бановине, превасходно због пријатељства са Иваном Мештровићем, с којим је делио уметничке и политичке ставове.[16]

Присуство југословенске идеје у делима Мирка Рачког, и инспирација народном поезијом потицала је, без сумње, од Ивана Мештровића, јер су њих двојица били пријатељи још док је Рачки боравио у Бечу 1905. године.[17] Као последица њихове повезаности, а у контексту развоја југословенске мисли и политичког деловања чланова друштва „Медулић", значајна је изложба „Мештровић – Рачки" која је одржана у Умјетничком павиљону у Загребу од краја априла до краја јуна 1910. године. На овој изложби Мештровић је изложио више од четрдесет радова из опуса Видовданских фрагмената, док је делима Рачког доминирао симболизам, који ће убрзо заменити народна епика. Њен национално-политички потенцијал је одмах препознат, а домаћа критика о томе бележи следеће: „Највећи дио Мештровићевих скулптура обухватају његове штудије и кипови за Видовдански храм којим дјелом хоће умјетник да на трагедији косовске битке створи народни споменик хрватско-српске расе."[18]

Крајем исте године одржана је изложба „Нејуначком времену упркос", најзначајнија изложба друштва „Медулић". Она је била програмски осмишљена, са јасно промишљеним националним наративом. Требало је да представи идејне и уметничке, а напослетку, и политичке циљеве Друштва – државно и културно јединство свих Јужних Словена и националну уметност са тематским упориштем у јуначкој народној песми. Тематска окосница изложбе био је циклус Краљевића Марка на којем су, у приземљу Умјетничког павиљона у Загребу, за време неколико летњих месеци, радили следећи уметници: Иван Мештровић, Мирко Рачки, Тома Росандић, Томислав Кризман и Љубо Бабић.[19] Изложба „Нејуначком времену упркос" може се сматрати увертиром

14 М. Војиновић, *Политичке идеје Младе Босне*, Београд, 2015, 97–127.

15 S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umetnika „Medulić"* (*1908.–1919.*) *umjetnost i politika*, Zagreb, 2016, 56.

16 S. Bulimbašić, *nav. delo*, 104.

17 *Isto*.

18 „Izložba Meštrović – Rački", u: *Obzor*, 29. aprila 1910, str. 2. наведено према: S. Bulimbašić, *nav. delo*, 166.

19 S. Bulimbašić, *nav. delo*, 187.

за излагачку делатност хрватских уметника у оквиру павиљона Краљевине Србије на Међународној изложби у Риму 1911. године. Излагање хрватских уметника у Риму имало је изразито политички карактер, баш као и загребачка изложба која јој је претходила. Медулићевци су одбили да излажу у аустријском и угарском павиљону, без засебног националног одељка, што је био чин супротстављања културном и политичком апарату Аустроугарске монархије, без обзира на последице. Суделовање у српском павиљону, где су излагали заједно са српским, црногорским и босанско-херцеговачким уметницима, требало је да демонстрира културно јединство Јужних Словена и најави политичко уједињење. Циклус Краљевића Марка и Видовдански храм поново су били тематска окосница излагачког програма, чему је чак и архитектура павиљона била прилагођена.[20]

Велика прекретница у развоју југословенске идеје били су Балкански ратови, вођени 1912. и 1913. године. Победа Краљевине Србије оставила је снажан утисак на јужнословенску омладину у Аустроугарској, њен углед је порастао, а виђење ње као Пијемонта додатно се учврстило.[21] О расположењу које је завладало и о улози народне јуначке поезије у остварењу југословенског наума сликовито сведочи одломак из текста *Испуњен завет* Тина Ујевића, издатог почетком 1913. године:

> „Погодио је десетерачки пророк, јер су овога октобра на светло ослободилачког сунца синули мачеви, за које се мислило да су одавно зарђали (…) И као никада, ми се у овим данима овенчаним ловором славља сећамо Марка и Милоша и Страхиње и Југовића, свих витезова и свих мученика, које је опевала песма и сачувала скулптура. Будимо захвални нашим слепцима гусларима ако су прогледали. Будимо захвални људима уметности, ако смо постали мужеви дела.“[22]

Хрохову типологију националних покрета и различите ступњеве унутар ње наслућивали су и (југословенски) национални агитатори.

Наиме, у другој половини 19. века, један од главних националних циљева био је повратак српског „светог места“ у састав српске државе, као вид симболичког обнављања изгубљеног средњовековног царства и повратак златног доба.[23] У свим борбама за национално ослобођење, почевши од устаничких времена, преко Балканских ратова, па до све до Првог светског рата, косовски завет је пружао идејну, етичку и афективну основу за мобилизацију масе.[24] Митске представе саме по себи подложне су коришћењу у идеолошко-политичке сврхе. Као такве, укорењене су у историјском и културном памћењу и на располагању су у виду општих знања, њих одликује стабилност у свакоднев-

20 М. Адамовић, „‚Национална уметност' на светској изложби у Риму 1911. године – уметност и политика“, *Balcanica* 21, 1990, 277–301.

21 М. Војиновић, *нав. дело*, 116–119. Након Кумановске битке у октобру 1912. године, Косово поново постаје део Србије након готово пет векова. Хрвати Оскар Тартаља и Тин Ујевић шаљу Николи Пашићу телеграм да се „клањају осветницима Косова и створитељима Југославије.“

22 А. Ујевић, „Испуњени завет“, *Босанска вила*, 15. јануар 1913, бр. 1, 1–3.

23 М. Ковић, „Косовски завет и национални идентитет Срба“, у: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији: идентитет, значај, угроженост*, ур. М. Марковић и Д. Војводић, Београд, 2017, 34–36.

24 М. Пешић, „Косовски мит: између апотеозе и редуктивних тумачења“, *Политичка ревија*, год. (XXX) XVII, vol. 58, бр. 4, 2018, 29–30.

ном дискурсу, без обзира на променљивост околности, јер су прилагодљиве актуелним приликама.[25] Још једном, Тин Ујевић је у поменутом тексту потцртао: „Сугестија Косова без прорицања царује у средини нашега естетичкога стварања, и нужда народнога потпуног одужења…“[26]

## ДРУШТВО ХРВАТСКИХ УМЕТНИКА „МЕДУЛИЋ“, МИРКО РАЧКИ И НАРОДНЕ ПЕСМЕ КАО ИНСПИРАЦИЈА: УМЕТНОСТ И ТРАДИЦИЈА НАСПРАМ ИДЕОЛОГИЈЕ

Ако се обрати пажња на омладину која је мислила и деловала у складу са југословенском идејом у Аустроугарској монархији, у годинама уочи Првог светског рата, уочава је јединствен извор инспирације који је надахњивао не само уметнике и песнике, већ и политички ангажоване студенте. Дело *Видовданска етика*[27] Милоша Ђурића, тада студента у Загребу, потоњег истакнутог филозофа и професора Филозофског факултета у Београду, на изванредан начин дочарава позиционираност косовског мита у дефинисању „југословенске нације“, пре свега, на пољу културе, а затим и политике. Овај спис настаје 1914. године, пре почетка Првог светског рата, а након победа у Балканским ратовима које су одјекнуле широм јужнословенских простора. *Видовданском етиком*, Ђурић је успео да проникне у саму срж колективног духа генерације која је тежила стварању прве Југославије, као и да пророчки опише „филозофију Косова“, која ће до данас остати део колективног духа српског народа.

Традиција јуначких народних песама на читавом јужнословенском простору присутна је вековима уназад. Веровало се у њихову историјску веродостојност, због обиља песама и догађаја опеваних у њима, али и због неразвијености писане историје.[28] Један од најзаслужнијих за ширење народне поезије у Далмацији, али и шире, био је далматински песник Андрија Качић Миошић, који је сматрао да су јуначке песме истинити сведоци наше славне прошлости и замена за писану историју.[29] Његово дело *Разговор угодни народа словинскога* из 1756. године (1759. године излази друго, проширено издање) било је веома популарно у Далмацији, те се може претпоставити да се посредством ове књиге Иван Мештровић још у детињству могао упознати са Косовским митом и предањем о Марку Краљевићу. У оквиру каталога изложбе „Мештровић – Рачки“ из 1910. године, Андрија Милчиновић пише биографије обојице уметника. Поред описа далматинског крша и камена који је пробудио Мештровићев скулпторски гениј, Милчиновић наводи и следеће: „За дугих зимских вечери, када се ради штедње не пали свијетло, када се седи

25 *Исто*, 32.

26 А. Ујевић, *нав. место*.

27 М. Ђурић, *Видовданска етика*, Загреб, 1914.

28 Пишући о балканским народима, Хрох је приметио да је на формирање историјске свести тамошњих етничких група пресудно утицала усмена књижевност са својим митовима, који су неписменој популацији служили као снажан извор „колективног сећања“. M. Subotić, *nav. delo*, 220.

29 Ј. Деретић, *Српска народна етика*, Београд, 2000, 61.

у полумраку око огњишта, а бура вани завија, рекне ткогод пјесму, о Марку, о Милошу, о Срђи... заборавља се на биједу, на сиротињу и започне живјети другим животом. *И што се више оне пјесме понављају, бива тај други живот већи, љепши и милији* (курзив Ј. М.)."[30]

Да бисмо разумели важност коју је народна поезија заузимала у стваралаштву политички ангажованих уметника окупљених у друштву „Медулић", било као формалних чланова, било као излагача, за почетак ћемо се осврнути на изложбу „Нејуначком времену упркос", која је била отворена од 31. октобра 1910. до 1. јануара 1911. Изражен политички карактер и политичка ангажованост медулићеваца јасно је била исказана у самом наслову којем је кумовао Иво Војновић, истакнути пројугословенски оријантисани писац из Дубровника, позивајући се на „авет Марковога гнијева". *Spiritus movens* читаве изложбе био је Иван Мештровић, он је осмислио тему, а намера је била да се искаже бунт младих уметника које је притискала ситуација у монархији. Овом изложбом није требало само исказати незадовољство већ и предузети конкретне кораке. О свом пријатељству са Иваном Мештровићем из овог раздобља, Рачки се присетио много година касније:

> „Уз Мештровића сам највише био везан у младости. Заједно смо студирали, имали исте идеале младости, инспирирали се народним пјесмама, заједно излагали. (...) Таквог се ја Мештровића најрадије сећам и оног времена 'Циклуса Краљевића Марка'. Радио је дане и ноћи и непрестано у себи мрмљао народну пјесму, причао је да се код њега уз огњиште стално пјевало...".[31]

О припремама за изложбу рекао је следеће:

„Били смо млади, све нас је притискало политичко аустријско-мађарско туторство. Хтјели смо се ослободити. Посљедица тога био је заједнички рад на изложби *Циклус Краљевића Марка* (...) Једнога дана дошао је у павиљон Матош, док смо припремали изложбу, па је узвикнуо: 'То је нова школа!', а и била је. *Није то било насљедовање интернационалне умјетности него право и изворно наше остварење народне душе и тијела*. (курзив Ј. М.)."[32]

Ова сведочења самог сликара поклапају се са записима Милоша Ђурића у делу *Видовданска етика*, који је сматрао да суверенитет сваке нације лежи у њеној способности да понуди неку културну вредност, да обезбеди „*sui generis* хисторијско културни положај".[33] Ђурић је био мишљења да су различите мале нације човечанству доприносиле на различите начине, неке књижевношћу, неке градитељским умећем, а вредност коју је доносила југословенска нација био је морал народне поезије.

„Али покрај све своје физичке дефанзиве и покрај своје пасивности, поред све културне децентрализације и политичке атомизације, имају и Југославени часно коло везиља на скупоме ћилиму своје културе, од које остала људства

30 A. Milčinović, „Ivan Meštrović i Mirko Rački: životopisne bilješke", *Izložba Meštrović-Rački*, Zagreb, 1910, 13.

31 Đ. Ivanišević, „Vjera u veliku ljudsku dobrotu. Nedavno preminuli Mirko Rački o svojim prijateljima Matošu, Meštroviću, Vidriću", u: *Danas*, 7. septembar 1982, 73–75. Navedeno prema: S. Bulimbašić, *nav. delo*, 195–196.

32 B. Đorđević, „Mirko Rački: Importirana umjetnost je nepotreban aperitiv (Iz Račkijevih Memoara)", u: *Vijesnik, Sedam dana*, 10. oktobar 1981, 8.

33 M. Ђурић, *нав. дело*, 17.

могу узети један део за ткање ћилима општег, а тај део дело је оних непобедивих, неусмртивих свемоћника Југославијиних, оних безимених обдареника божијих што (су) се родили под вилиним окриљем, и створили оне довидовданске, видовданске и повидовданске лепоте: **наше народне песме**."[34]

У овом коду можемо сагледати деловање чланова друштва „Медулић" и креирање циклуса Краљевића Марка. Поред Мештровићевих *Видовданских фраїменаша*, и колосалне скулптуре Марка Краљевића, висине око пет метара, која је била смештена испод куполе Умјетничког павиљона и представљала центар изложбе, монументална платна исте тематике насликали су Мирко Рачки, Томислав Кризман и Љубо Бабић. Рачки је насликао укупно пет композиција и свих пет је репродуковано у каталогу изложбе. Уз сваку илустрацију, наведен је одломак народне песме који је приказан на платну.[35] Следеће песме из циклуса Краљевића Марка нашле су се на платнима Мирка Рачког: *Краљевић Марко укида свадбарину*, *Краљевић Марко и Мина од Косшура*, *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, *Турци у Марка на слави* и *Марко каже на кому је царсшво*. Од ових пет композиција, сачувано је само две, и то не у изворном облику. Њихове димензије износе од четири до пет метара ширине и висине око три метра.[36] Мирко Рачки свих пет слика излаже на Међународној изложби у Риму 1911. године у павиљону Краљевине Србије.[37]

У свом делу *Видовданска ешика*, Ђурић доноси цитат Васе Стајића, ког карактерише као „филозофа етичара Нове Југославије": „И кад освајачи заробе тело једнога народа, душу нека чува, њу само нека не изгуби. Све дотле је живо царство, докле га народ чува у својој души, докле га се не одрече."[38] У овим речима лежи суштина стваралачког нагона која је подстакла чланове друштва Медулић на стварање дела инспирисаних народним песмама. Снага њихових дела није требало да се поистовети само са политичким потенцијалом, већ је требало да отелотвори „национални израз", односно гениje југословенске расе. О томе пише Андрија Милчиновић, Мештровићев близак пријатељ, секретар и гласноговорник изложбе, износећи њен програмски циљ:

„Умјетничка изложба „Медулића" поставила је себи задаћом промицати националну умјетност. Приређивачи су у ту сврху позвали као госте онаков умјетнике из ближих и даљих словенских земаља, који су се својим радом истакнули као умјетници својега народа. С друге стране, заснован је циклус Краљевића Марка као посебно одјељење ове изложбе, које је имало дјелом показати, како би се могла развити наша народна умјетност (…)."[39]

---

34 *Исшо*, 8.

35 *Nejunačkom vremenu uprkos*, katalog izložbe, Zagreb, 1910, bez paginacije.

36 J. Uskoković, „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački", *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 29/30, 1980, 18.

37 Три слике су откупљене од Министарства просвете Краљевине Србије и свима се изгубио траг након изложбе. Године 1962. године је утврђено да се у Народном музеју у Београду налазе слике *Краљевић Марко и Мина од Косшура* и *Турци у Марка на слави*, те је их је Рачки добио натраг судском одлуком. Враћене слике уметник је поправио, променивши им неке детаље и фактуру. (J. Uskoković, „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački",19–20.)

38 М. Ђурић, *нав. дело*, 11.

39 A. Milčinović, Izložba „Medulića", u: *Narodne novine*, 6. decembar 1910, 1–3. Navedeno prema: S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umetnika „Medulić"* (*1908.–1919.* ) *umjetnost i politika*, 205.

Тежња ка остварењу националног ликовног израза јужнословенских уметника није била усамљени феномен, већ је била део знатно шире појаве која је истовремено била присутна на читавом европском простору,[40] па тако и у Средњој Европи – у срединама где су се српски и хрватски уметници школовали.[41] Однос уметности и националног идентитета делом је одређивао и обележја ликовног модернизма, нарочито на средњоевропском простору, где су уметници били главни „борци" за обликовање националног идентитета и творци националних култура какве су на Западу већ постојале.[42] Међутим, циљеви такве културне и националне обнове нису били искључиви и изолационистички, већ је уметност као „остварење народне душе и тијела" требало да буде први корак ка интернационализму, са циљем промоције националне културе и уметности као дела културне баштине,[43] што ће се потврдити на примеру излагачке политике јужнословенских уметника пре краја Првог светског рата.[44] На хрватске уметнике окупљене око друштва „Медулић" пресудан је утицај имала бечка уметност *fin-de-siècle*, како у погледу визуелног језика, тако и у општем духу. Сецесијска стилизација форме и лични стваралачки набој медулићеваца успели су да хероизам народног епа и архајску, митолошку снагу косовских јунака преточе у монументална дела не само у погледу формата већ и суштине.[45]

## „АПОСТОЛ(И) НАЦИОНАЛНЕ СТВАРИ": КОСОВСКИ МИТ У СЛУЖБИ СЛИКАРСКЕ И ИЗЛАГАЧКЕ ДЕЛАТНОСТИ МИРКА РАЧКОГ

Последњих година Великог рата, док је српска војска водила борбе, паралелно се одвијала активност пројугословенски оријентисаних културних радника из Србије, али и из монархије, који су емигрирали да би на међународном плану припремали терен за остварење будуће заједничке државе. Тако је Иван Мештровић, осим ангажмана на уметничком плану у остварењу југословенске идеје, био активан и на политичком – био је један од оснивача Југословенског одбора у Лондону 1915. године.[46] Када је започео Први светски рат, Мирко Рачки је боравио у Милану, одакле одлази у Рим и убрзо после

40 M. Facos and S. L. Hirsh, *Art, Culture and National Identity in Fin-de-siècle Europe*, Cambridge, 2003.

41 E. Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven and London, 2006.

42 P. Prelog, „Strategija oblikovanja 'našeg izraza' umjetnosti i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 2007, 268.

43 *Isto*, 268–269.

44 У тексту „Национално тло и модерност" Димитрије Митриновић, свестрани интелектуалац и уметнички критичар, истиче следеће: „Утјецај страни треба да буде национализован, модифициран према нашим силама и приликама, и од странога треба уносити само оно што је довољно космополитско, опће, да би се код нас могло добро и природно сродити са нашом народном душом." (Д. Митриновић, „Национално тло и модерност" *Босанска вила* 20, год. XXIII 20. јул 1908)

45 P. Vugrinec i I. Kraševac (ur.), *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, Zagreb, 2017. Наročito: I. Kraševac, „Umjetnost i njezina sloboda: Gustav Klimt i Ivan Meštrović, slikarski i kiparski odgovor na secesiju", u: *Izazov moderne*, 175–193.

46 N. Machiedo Mladinić, „Prilog proučavanju djelovanja Ivana Meštrovića u Jugoslavenskom odboru", *Časopis za suvremenu povijest*, Vol. 39, No. 1, 2007, 138.

тога упућује се у ратом незахваћену Женеву, где се издржавао захваљујући материјалној помоћи Југословенског одбора, што сведочи о међусобној сарадњи. Тамо ће остати до краја рата, где ће се посветити не само раду на сликама већ ће учествовати и у организационим и изложбеним активностима јужнословенских уметника, које су антиципирале политичку реалност будуће заједничке државе.[47]

У мају 1917. године у Лиону је одржана „Српска изложба уметности и домаће радиности" (*Exposition serbe des arts et des travaux du foyer*) у организацији Трговачке коморе и Одбора госпођа у Паризу и Ници,[48] на којој је Мирко Рачки изложио чак тридесет два своја рада.[49] У каталогу изложбе који има само попис дела, без илустрација, спомињу се две слике под именом *Косовка девојка*, као и два рада под називом *Браћа Југовићи*. Када је реч о представама *Косовке девојке*, по свој прилици, била је изложена једна која се данас чува у Народном музеју, док је друга, нешто мањег формата, данас у приватном власништву.[50] Да ли су то једини радови са овим мотивом, не можемо поуздано да утврдимо.[51] Уметничко деловање Мирка Рачког било је прожето истовременим политичким агитовањем на међународном плану, о чему нарочито сведочи изложба јужнословенских уметника у ратом незахваћеној Женеви, средином 1918. године, када се крај Великог рата већ назирао. Мирко Рачки није био само један од излагача већ и организатор изложбе која је носила назив „Изложба југословенских сликара" (*Exposition des peintres Yougoslaves*). Ово је био први пут да сликари са простора Краљевине Србије и Аустроугарске излажу у Европи, и то у неутралној Швајцарској под обједињујућим – југословенским именом.[52] На изложби у Лиону, одржаној годину дана раније, осим Рачког, од Хрвата је излагао и Јозо Кљаковић, а опет, изложба је носила српско име, што ће бити измењено када победа у рату буде извеснија. Изложбене активности које је Рачки започео још 1910. године потврђују теорију Мирослава Хроха о преласку из „научне" у „агитациону" фазу, која подразумева популаризацију и политизацију сакупљених сазнања о прошлости и савременом стању етничке групе коју предузимају „национално свесни" појединци окупљени у различитим врстама удружења, док се организација изложби у последњим годинама рата могу приписати последњој, завршној или политичкој фази.[53] Упркос томе што је званично покровитељство над изложбом преузела женевска школа за лепе уметности, практичне послове у вези са изложбом обавио је одбор у који су ушли Милан Грол, као председник, Перо Слијепчевић, Мирко Рачки и Јозо

47 J. Uskoković, *Mirko Rački*, 18–19.

48 ИАБ, Ф-509, К. 54, *Изложба у Лиону, мај 1917. године*, акт бр. 89.

49 *Исто*, акт бр. 79–87.

50 На сајту аукцијске куће *Art Salon* у Загребу појавила се 2017. године једна слика Мирка Рачког са називом *Косовка девојка*, за коју се наводи да је насликана око 1915. године. http://www.artsalonzagreb.com/en/in-house-auctions/catalog-new/kosovo-maiden-220/

51 Јелена Ускоковић у својој монографији спомиње да је Пашко Бабурица, индустријалац и бродовласник хрватског порекла који је живео у Чилеу, а био је члан Југословенског одбора, купио један Рачков рад под називом *Косовка девојка*. J. Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb, 1979, 18.

52 К. Павловић, „Прва ликовна манифестација југословенских уметника у иностранству", *Зборник Народног музеја* 8, 1975, 567.

53 M. Subotić, *nav. delo*, 210.

Кљаковић.[54] Финансијска средства обезбедила је српска избегличка влада, а изложба је одржана од 22. јуна до 7. јула 1918. у сали *Jules Crosnier – L'Athènè*. Изложено је четрдесет девет радова осморице уметника, од којих су најзаступљенији били радови Мирка Рачког, чак петнаест.[55] За разлику од лионске изложбе, у Женеви нису излагана дела са представама Косовке девојке или Браће Југовића, али се нису могли заобићи радови инспирисани народним песмама из Косовског циклуса. Била је изложена *Мајка Југовића*[56] – мотив којем се Рачки често враћао и један рад под називом *Кнежева вечера*.[57] О значају Женеве у стварању Југославије сведочи и Женевска декларација, донета у новембру 1918. године, као последица преговора српске владе, Југословенског одбора и Народног вијећа.

Немогуће је са потпуном прецизношћу утврдити хронологију настанка дела инспирисаних Косовским циклусом, али се помоћу доступних извора ипак могу претпоставити оквирне године. Из писама које је Рачки упутио Исидору Кршњавију у мају 1912. и у фебруару 1914. године, сазнајемо следеће: „Не знам да ли сам Вам споменуо посљедњи пута да се бавим једном великом сликом 'Мајка Југовића'",[58] а две године касније пише:

„Затражили су из Матице Хрватске да им илустришем ‚Смаилагу Ченгића'. Тиме се сада бавим. Међутим, радим на трима великим стварима ‚Смрт мајке Југовића', ‚Зидање Скадра' и ‚Косовка девојка'."[59]

С обзиром на чињеницу да су позната два приказа Косовке девојке, као и две слике које приказују Мајку Југовића и две са приказом Браће Југовића, није могуће утврдити тачно о којим сликама је реч, али је јасно да Косовски циклус долази у сферу његовог интересовања док је још боравио у Загребу, које ће се одржати све до краја Првог светског рата, а наставиће се и по повратку из Женеве, када буде радио на илустрацији народних песама за издавачку кућу *Народно дело* из Београда.[60]

На слици *Косовка девојка* (сл. 2) присутна је главна женска фигура чији вертикални приказ доминира центром композиције, других фигура готово и да нема. У задњем плану, са десне стране, назиру се страдали војници и коњи, док је задњи план, са леве стране, испуњем „бојним копљима". Косовка девојка је оргнута белом марамом и приказана у ставу очајања, како се рукама

54 Ову информацију износи Драгутин Тошић у свом раду „Изложба југословенских уметника 1918. у Женеви: случај са сликама Милана Миловановића", *Годишњак града Београда* 35, 1988, 165.

55 Д. Тошић и В. Ристић, „Изложба југословенских уметника 1918. у Женеви: случај са сликама Милана Миловановића", *Годишњак града Београда* 35, 1988, 165.

56 На овој слици, познатој само по репродукцији у каталогу, уочавају се две кључне женске фигуре из народне песме *Мајка Југовића*, наравно, мајка и љуба Дамјанова. У монографији Јелене Ускоковић наводи се да је овај рад изгубљен, али нам је значајан због компарације са сликом *Косовка девојка*, која се појавила на аукцији у Загребу. Одликују их слична ликовна решења, кадрирање, позиционирање фигура и начин сликања.

57 *Exposition des peintres yougoslaves*, du 22 juin au 7 juillet 1918, без пагинације.

58 ХДА, Ф-804 – Кршњави, 14. II, Писмо Рачког Кршњавију од 8. 5. 1912. Наведено према: J. Uskoković, „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački", 21.

59 ХДА, Ф-804 – Кршњави, 14. II, Писмо Рачког Кршњавију од 25. 2. 1914. Наведено према: J. Uskoković, „Monumentalizam", 21.

60 J. Uskoković, *Mirko Rački*, 54.

држи за главу. Насликани детаљи прате опис косовске хероине са почетка народне песме:

*Уранила Косовка девојка,/ уранила рано у недељу,/ у недељу прије јарка сунца;/ засукала бијеле рукаве,/ засукала до белих лаката;/ на плећима носи леба бели,/ у рукама два кондира златна,/ у једноме лађане водице,/ у другоме руменога вина;* (...).[61]

Сви ови детаљи уочљиви су и на делу Мирка Рачког, с тим да јој „два кондира златна" нису у рукама, већ су спуштени крај ње. Међутим, на овој слици није представљен само један одломак из песме, већ су два спојена у јединствени хронотоп. У народној песми *Косовка девојка* централна радња је усмерена на њен разговор са јунаком Орловићем Павлом на Косову пољу, на ког наилази тражећи свог вереника Милана Топлицу, који јој приповеда о трагедији која се догодила и смрти многих јунака. У српском и хрватском сликарству друге половине 19. и првих деценија 20. века углавном је приказивана сцена када национална хероина поји јунака на бојном пољу, док Рачки избегава призор дијалога између њих двоје који доминира песмом и одлучује се за сам крај:

*Кад девојка саслушала речи,/ проли сузе низ бијело лице,/ онда оде свом бијелу двору/ кукајући из бијела грла:/ „Јао, јадна, худе сам ти среће!/ Да се, јадна, за зелен бор ватим,/ и он би се зелен осушио.*"[62]

Иако се у песми истиче да она „оде свом бијелу двору", Рачки задржава приказ на бојном пољу.

Најстарија позната представа Косовке девојке потиче из Хрватске, која је и била намењена ондашњој средини, а насликао ју је Фердо Кикерец (Ferdo Quiquerez) 1879. године, израдивши претходно три скице оловком.[63] Она је била веома распрострањена у хрватској средини, о чему сведочи и чињеница да се ова сцена појављује и на порцеланском посуђу.[64] Три деценије касније настаје најраспрострањенија ликовно решење косовске јунакиње, дело Уроша Предића, који је вероватно као полазну тачку имао Кикерецов приказ Косовке девојке и Павла Орловића.[65] Иако је Предићево дело настало после Рачковог, послужиће нам за извођење одређених закључака, будући да се ослања на раније решење. Упркос томе што слика дело према литерарном предлошку народне песме, Рачки одступа од наративног приказа, испуњеног детаљним представљањем народне ношње, као што је случај са Кикерецом и Предићем, сводећи лик Косовке девојке на симболичку фигуру сведока и очевица страдања српске војске. Перо Слијепчевић је оспоравао Рачком недовољно етнографско познавање,[66] што дефинитивно јесте био случај будући да није обраћао пажњу на то да реконструише женски костим из времена Косовског боја, већ је насликао ношиво које треба да асоцира на Јужне Словене. Заобишавши реалистички приказ веран сликарству историцизма, Рачки се прибли-

61 „Косовка девојка", у: Р. Петров Ного, *Српске јуначке пјесме: антологија*, Београд, 1990, 163.

62 *Исто*, 166.

63 Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 1934, 64–65.

64 Д. Медаковић, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд, 1990.

65 И. Савић, „*Косовка девојка* Уроша Предића: епско, митско и историјско", *Годишњак града Београда* 66, 2019/20, 11–28.

66 П. Слијепчевић, „Уметници у прогонству", у: *Просвета: алманах за 1918. годину*, Женева, 1918, 186.

жио симболизму на који упућује више елемената овог дела. Први и најупечатљивији је гест девојке у очајању. Корпорална реторика је играла значајну улогу на симболичком нивоу – телесна експресија је требало да сублимира наратив слике и послужи као комуникациони знак оријентисан ка посматрачу. У сликарству Фердинанда Ходлера (Ferdinand Hodler), које је најсродније сликарству Мирка Рачког, уочава се наглашена гестуалност монументалних фигура, што је и Рачки успео да оствари.[67] Са Ходлеровим делима, Рачки је могао да се сретне још 1911. године на изложби у Риму, а нарочито док је боравио у Женеви, када га је и упознао.[68] Ако узмемо у обзир тренутак у којем Рачки слика ово дело – Велики рат и до тада незапамћено крвопролиће у историји цивилизације – у овој архетипској фигури јужнословенске (или српске) жене, изједначене са митском фигуром Косовке девојке, можемо потражити мајке, супруге и сестре војника који се боре на различитим странама, тачније женски колектив, који и сам сноси тежину ратних страдања, а које је требало представити европској јавности на поменутим изложбама.

На слици *Јуī Боīдан и девеī Јуīовића* (сл. 1), чији је литерарни предложак била народна песма *Смрī мајке Јуīовића,* представљено је деветоро страдале браће Југовића како непомично леже одевени у замишљено народно ношиво, док је у средини приказан њихов, такође, усмрћени отац, који је наглашен не само композиционим позиционирањем већ и гестуално – његова глава са дугим седим брковима је уздигнутија у односу на његове синове. У предњем плану, са леве стране, насликана је женска фигура у седећем ставу, руку прекрштених на грудима, како посматра језив призор. Реч је о једном од најснажнијх митских женских ликова из народне поезије – мајци Југовића. Задњим планом доминирају прикази коња, уочава се осам пуних фигура, док се деветом коњу само назире глава. Између коња су насликана копља страдалих ратника. Описаној сцени компатибилни су следећи стихови из песме „Смрт мајке Југовића“:

> *Она леīи на Косово равно/ мрīви наће девеī Јуīовића/ и десеīоī сīароī Јуī Боīдана,/ и више њи девеī бојних копља,/ На копљима девеī соколова,/ око копља девеī добри коња,/ а йоред њи девеī љуīи лава./ Тад завришīа девеī добри коња,/ и залаја девеī љуīи лава,/ и закликīа девеī соколова;/ и īу мајка īврда срца била,/ да од срца сузе не йусīила.*[69]

Као и на слици *Косовка девојка*, и на овој видимо одступање од литерарног предлошка. На платну су задржани само „девет бојних коп(а)ља“ и „девет добри коња“, док су „девет љути лава“ и „девет соколова“ изостали. Рачки је један од ретких уметника модерног доба који је Браћу Југовиће, њихову мајку и оца Југа Богдана приказао на једном уметничком делу. Њих најчешће срећемо појединачно – Југ Богдана или Бошка Југовића,[70] док су сва десеторица

67 H. H. Hofstätter, „Symbolism in Germanu and Europe“, in: *Kindgodom oft he Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, Ingrid Ehrhardt and Simon Reynolds (eds.), 19.

68 J. Uskoković, *Mirko Rački*, 18.

69 „Смрт мајке Југовића“ (*из Хрвашске*), у: Р. Петров Ного, *нав. дело*, 153.

70 Колеге и сународници Мирка Рачког излажу слике инспирисане косовским јунацима, Љубо Бабић је насликао дело *Сīар Јуī-Боīдан*, а Јозо Кљаковић слику *Бошко Јуīовић*. Бошка Југовића као барјактара приказивали су и српски уметници, у сликарском и скулпторском медијуму. Д. Медаковић, *нав. дело*, 31.

забележени на литографији Адама Стефановића из 1870. године.[71] На слици *Јуī Боīдан и девеī Јуīовића*, као и на слици *Косовка девојка* јасни су симболистички упливи сродни Ходлеровом сликарству. Простор у који су смештени усмрћени Југовићи и мајка која их посматра потпуно је апстрахован, без икаквих реалистичких назнака, у питању је само гомила камења, која се готово и не види од фигура. Њихова позиционираност је, такође, специфична – фигуре су мултипликоване и паралелно поређане, а Ходлер је овај тип приказа на сопственим делима објашњавао кроз *ūринцūī ūаралелизма*, дефинишући га законима природе, по којима се одвија раст биљака, устројеним тако да су латице на цветовима идентичне форме и величине, као и да стабла дрвећа у шуми расту паралелно.[72] Преводећи природни феномен на језик уметности, Ходлер је успео да оствари ритмичност геста на сликама, док Рачки ритмичност остварује паралелним приказом коња у горњем делу слике, а доњи готово непомичан, детермисан мртвим труплима косовских јунака, али ипак поређаних попут исечених стабла дрвећа.

Да би се до краја разумео овај приказ инспирисан народном поезијом, такође, одређен савременим уметничким струјањима симболизма и модернистичке форме, као и у претходном делу, треба обратити пажњу на савремене догађаје. Из текста Пера Слијепчевића, у којем описује атеље Мирка Рачког, могу се сазнати утисци његових савременика:

> „Ако ужасна трагедија кроз коју пролази наша нација обузима и стваралачку фантазију Г. Рачког, ипак је од те јаве тако стварне да је човека страх, остала на уметникову платну готово само њезина самртна студен, прерушена у студени тон уметникова модрила. Па и све друго идеалисано је у овом атељеу. Преко тих модрих позадина као да не иду права материјална тела, но душе наших страдалника које језде кроз тужну народну легенду; – као литија белих лабудова на модрој води леманској.“[73]

Можемо још једном претпоставити да су пострадали митски хероји послужили као симболистички указ на ужасна страдања која су била у току.

Приликом сликања два монументална дела која се данас чувају у Народном музеју у Београду, Рачки прати монументални формат платна подједнако монументалним фигурама. Цртачки потези Рачког су груби и у служби креирања рустичних, схематизованих људских фигура у доњем делу слике и коња у горњој половини. Стилизација и схематизам готово да одликују све његове слике инспирисане Косовским циклусом, које се у формалном изразу поприлично разликују од циклуса Марка Краљевића излаганог на изложби „Нејуначком времену упркос“ 1910. и на међународној изложби у Риму 1911. године. Општа карактеристика *fin-de-siècle* генерације уметника национално оријентисаних била је тежња да се оствари аутентични национални стил,[74] а та тежња није заобишла ни медулићевце, као што смо већ имали прилике да

71 Д. Медаковић, *нав. дело*, 23–24.

72 H. H. Hofstätter, *op. cit*, 19-20.

73 П. Слијепчевић, „Мирко Рачки“, *Забавник* бр. 12, додатак 48. бр. *Срūских новина*, Крф, 15. април, 1918, 10.

74 M. Facos and S. L. Hirsh, *Art, culture and national identity in fin-de-siècle Europe*, Cambridge, 2003, 10.

видимо. Може се закључити да су готово сви покушаји остваривања националних ликовних израза у визуелним уметностима почетком 20. века, као артикулација везе уметности и националног идентитета били амбивалентног карактера. Са једне стране, уметници су желели да истакну традиционалне елементе с националним обележјима, али да истовремено искажу свест о познавању савремених, међународно етаблираних ликовних поступака. Уметност је тако постала место интригантног сусрета традиционалних струјања и елемената националних фолклорних баштина с рефлексијама општих модернизацијских процеса, који су на уметничкој сцени резултирали интензивним променама у приступу уметничком делу и његовој перцепцији.[75]

Када је нова генерација уметника која је наступила након епохе академског историјског жанра, радикално одступила од доминантног канона и у погледу теме и погледу стила, то ће означити нови период у историјском сликарству. На сцену ступају (познати) митови и легенде, али обрађени на нов, свеж и нетрадиционалан начин. Широм Европе, ови сликари присвајају нове „вернакуларне стилове", равних, оивичених површина, и боја позајмљених из народне уметности, али не одступајући од модернистичких стилова, попут синтетизма.[76] Управо то примећују и савремени критичари Мирка Рачког: „Али нада све деловала је на овдашње људе свежина наше уметности, која, како веле, у хотимичној рудиментарности ‚показује највишу уметничку културу'."[77] Тако је сагледаван и Фердинанд Ходлер када је излагао своја дела у згради Бечке сецесије 1904. године: експресивне боје, истакнуте контуре и примитивна композиција схватани су као одлике нове врсте нордијског сликарства, а Ходлер је био отелотворење швајцарског националног сликара.[78]

У доба међународне промоције појединачних националних идентитета и заједница, визуелна култура је била поље које је, несумњиво, пружало много више могућности за националну промоцију него, на пример, књижевност, за шта је била заслужна универзалност њених комуникационих средстава.[79] Потреба за присуством на међународној сцени јужнословенских уметника потврђује улогу визуелне културе у националној промоцији. Пре него што је постојала југословенска држава, пропагатори југословенског идентитета нису иступали само на унутрашњем плану већ су своју „борбу" пренели и на европски план.

Слијепчевић директно пореди Ходлера и домаће сликаре, не либећи се да укаже на већу суштинску вредност јужнословенских сликара, што не чуди с обзиром на његов рад на југословенској идеји:[80]

> „Овде у Женеви била је отворена у исто време и Ходлерова изложба. Несравњив по сјају боја, по конструктивној снази линија, по магистралном ритму неких ком-

75 P. Prelog, *nav. delo*, 269.

76 M. Facos and S. L. Hirsh, *op. cit*, 7.

77 П. Слепчевић, „Мирко Рачки", *Забавник* бр. 12, додатак 48. бр. *Српских новина*, Крф, 15. април, 1918, 10.

78 O. Bätschmann et A. Kennington, "Ferdinand Hodler: Historical Painting", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, Swiss Theme Issue, 1993, 19.

79 M. Facos et S. L. Hirsh, *op. cit*, 10.

80 А. Буха, „Југословенство Пера Слијепчевића", Поговор за други том целокупних дела Пера Слијепчевића – П. Слијепчевић, *Историјске и политичке теме*.

позиција, велики Швајцарац био је тим опаснији такмац наше мале плејаде, што је иначе сличан по својој дивљој сировости. Али ако је био јачи по спољашњем стилу, он је за нашим уметницима исто толико заостајао по унутрашњем тону дела, по оном лирском и морално узвишено, заносу њиховом. (…) Ови људи имају идеал, и раде само за њ, приметио је један од њих. Ови људи не раде за се ни за славу, него за домовину, рекао је други. Али сви су се у том сложили да ови ‚апостоли националне ствари' доносе један озбиљан прилог, уметничкој главници човечанства."[81]

Снага косовског мита и епски наратив послужили су за реализацију идеје о интеграцији Словена, а косовски мит као довољно познат, са могућношћу безграничне метаморфозе, допринео је уобличавању југословенске идеологије.[82] Међутим, политичка реалност коју је донела југословенска држава није задовољила културне раднике који су се за њу залагали. Међу њима је био и Мирко Рачки, који већ 1920. године пише:

„Код посљедњих радова оставио сам национализам јер видим да је то само на штету умјетности. Умјетност не познаје граница – она зближава људе, а не раставља их. Код нас размахао се национализам (политички) па је повукао и нас артисте са собом. Мештровић му је највећи пропагатор. Ја не знам колико се љепота тиме обогатила. *Vanitas vanitatum* – мода – мода и политика."[83]

81 П. Слијепчевић, „Југословенска изложба у Женеви, 24.

82 I. Borozan, „Kruševac kao ideološki topos i konstruisanje kosovskog mita u 19. veku", *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, 2013, 281.

83 ХДА, Ф-804 – Кршњави, 14. II, Писмо Рачког Кршњавију од 3. 3. 1920. године. Наведено према: J. Uskoković, „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački", 25.

## ЛИТЕРАТУРА


**Адамовић 1990**

Адамовић Марина, „‚Национална уметност' на светској изложби у Риму 1911. године – уметност и политика", *Balcanica* 21, Београд, 277–301.

**Babić 1934**

Babić Ljubo, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Matica hrvatska, Zagreb.

**Bätschmann et Kennington 1993**

Bätschmann Oskar et Kennington Alice, „Ferdinand Hodler: Historical Painting", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, Swiss Theme Issue, 8–23.

**Borozan 2013**

Borozan Igor, „Kruševac kao ideološki topos i konstruisanje kosovskog mita u 19. veku", u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, ur. A. Milosavljević, Kruševac – Beograd, 261–285.

**Bulimbašić 2016**

Bulimbašić Sandi, *Društvo hrvatskih umetnika „Medulić"* (*1908.–1919.* ) *umjetnost i politika*, Društvo hrvatskih povjesničara umjetnosti, Zagreb.

**Буха 2013**

Буха Алекса, „Југословенство Пера Слијепчевића", Поговор, у: П. Слијепчевић, *Сабрана дела: Историјске и политичке теме*, 6. том, Свет књиге, Београд.

**Војиновић 2015**

Војиновић Милош, *Политичке идеје Младе Босне*, изд. „Филип Вишњић", Београд.

**Damjanović 2009**

Damjanović Dragan, *Đakovačka katedrala*, Matica hvatska, Zagreb.

**Деретић 2000**

Деретић Јован, *Српска народна епика*, изд. „Филип Вишњић", Београд.

**Екмечић 1989**

Екмечић Милорад, *Стварање Југославије 1790–1918*, 1. том, Просвета, Београд.

**Ignjatović 2007**

Ignjatović Aleksandar, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Građevinska knjiga, Beograd.

**Judson 2016**

Judson Pieter M., *The Habsburg Empire: A New History*, The Belknap Press of Harvard University Press", Cambridge, Massachusetts.

**Ковић 2017**

Ковић Милош, „Косовски завет и национални идентитет Срба", у: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији: идентитет, значај, угроженост*, ур. М. Марковић и Д. Војводић, Београд, 34–36.

**Kraševac 2017**

Kraševac Irena, „Umjetnost i njezina sloboda: Gustav Klimt i Ivan Meštrović, slikarski i kiparski odgovor na Secesiju", in: *Izazov moderne: Beč Zagreb oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, ur. Kraševac, Irena i Vugrinec, Petra, Zagreb.

**Kraševac i Vugrinec 2017**

Kraševac Irena i Vugrinec Petra, *Izazov moderne: Beč Zagreb oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, Klovićevi dvori, Zagreb.

**Machiedo Mladinić 2007**

Machiedo Mladinić Norka, „Prilog proučavanju djelovanja Ivana Meštrovića u Jugoslavenskom odboru", *Časopois za suvremenu povijest*, Vol. 39 No. 1, 133–156.

**Макуљевић 2006**

Макуљевић Ненад, *Уметност и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

**Медаковић 1990**

Медаковић Дејан, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Српска књижевна задруга – Матица Српска – Јединство, Београд – Нови Сад – Приштина.

**Павловић 1975**

Павловић Катарина, „Прва ликовна манифестација југословенских уметника у иностранству", *Зборник Народног музеја* VIII, 567.

**Пешић 2018**

Пешић Милена, „Косовски мит: између апотеозе и редуктивних тумачења", *Политичка ревија*, год. (XXX)XVII, vol. 58, бр. 4, 25-–44.

**Петров Ного 1990**

Петров Ного Рајко, *Српске јуначке пјесме: антологија*, БИГЗ, Београд.

**Prelog 2007**

Prelog Petar, „Strategija oblikovanja ‚našeg izraza' umjetnosti i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 267–282.

**Савић 2019/20**

Савић Исидора, „*Косовка девојка* Уроша Предића: епско, митско и историјско“, *Годишњак града Београда* 66, 11–28.

**Subotić 2006**

Subotić Milan, „Male nacije: Hrohova tipologija nacionalnih pokreta“, *Filozofija i društvo* br. 2, 201– 231.

**Тејлор Ц. П. 2001**

Тејлор Ц. П. Ален, *Хабзбуршка монархија 1809–1918: историја аустријске царевине и Аустроугарске*, Clio, Београд.

**Тошић 1983**

Тошић Драгутин, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Институт за историју уметности, Београд.

**Тошић и Ристић 1988**

Тошић Драгутин и Ристић Владислав, „Изложба југословенских уметника 1918. у Женеви: случај са сликама Милана Миловановића“, *Годишњак града Београда* 35, 164–178.

**Uskoković 1979**

Uskoković Jelena, *Mirko Rački*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

**Uskoković 1980**

Uskoković Jelena, Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački“, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 29/30, 4–25.

**Facos et Hirsh 2003**

Facos Michelle et Hirsh Sharon L., *Art, culture and national identity in fin-de-siècle Europe*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Хердер 2012**

Хердер Јохан Готфрид, *Идеје за филозофију повести човечанства*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.

**Hofstätter 2000**

Hofstätter H. Hans, „Symbolism in Germany and Europe”, in: *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Ehrhardt, Ingrid et Reynolds, Simon (eds.), Munich, London, New York, 17–27.

**Hroch 1985**

Hroch Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe*: *A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups Among the Smaller European Nations*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Clegg 2006**

Clegg Elizabeth, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, Yale University Press, New Haven and London.

## ИЗВОРИ:


Историјски архив Београда:

Изложба у Лиону, мај 1917. године, Ф – 509, К. 54, акт бр. 89
Изложба у Лиону, мај 1917. године, Ф – 509, К. 54, акт бр. 79-87.

Хрватски државни архив:

Писмо Рачког Кршњавију од 8. 5. 1912, Ф-804 – Кршњави, 14. II.
Писмо Рачког Кршњавију од 25. 2. 1914, Ф-804 – Кршњави, 14. II.
Писмо Рачког Кршњавију од 3. 3. 1920, Ф-804 – Кршњави, 14. II.

Новински чланци:

**Anon 1910**
„Izložba Meštrović - Rački", u: *Obzor* (Zagreb), 29. aprila 1910, str. 2.

**Đorđević 1981**
B. Đorđević, „Mirko Rački: Importirana umjetnost je nepotreban aperitiv (Iz Račkijevih Memoara)", *Vijesnik, Sedam dana*, 10. oktobar 1981.

**Ivanišević 1982**
Ivanišević Đurica, „Vjera u veliku ljudsku dobrotu. Nedavno preminuli Mirko Rački o svojim prijateljima Matošu, Meštroviću, Vidriću", *Danas*, 7. septembar 1982.

**Митриновић 1908**
Митриновић Димитрије, „Национално тло и модерност", *Босанска вила* бр. 20, год. XXIII, 20. јул 1908.

**Слијепчевић 1918**
Слијепчевић Перо, „Мирко Рачки", *Забавник* бр. 12, додатак 48. бр. *Сρпских новина*, 15. април 1918.

**Слијепчевић 1918**
Слијепчевић Перо, „Југословенска изложба у Женеви", *Забавник* бр. 16, додатак *Сρпских новина*, Крф, 15. август 1918, 24.

**Ујевић 1913**
Ујевић Аугустин, „Испуњени завет", *Босанска вила*, бр. 1, 15. јануар 1913.

Каталози изложби:

*Nejunačkom vremenu uprkos*, 31 oktobar 1910 – 1. janaur 1911, katalog izložbe, Zagreb.

*Exposition serbe des arts et des travaux du foyer*, mai 1917, katalog izložbe, Lion.

*Exposition des peintres yougoslaves*, du 22 juin au 7 juillet, 1918, katalog izložbe, Ženeva.

Остало:

**Ђурић 1914**

Ђурић Милош, *Видовданска етика*, Српско академско друштво „Његош“, Загреб.

**Milčinović 1910**

Milčinović Andrija, „Ivan Meštrović i Mirko Rački: životopisne bilješke”, u: *Izložba Meštrović-Rački*, Zagreb, 13.

**Слепчевић 1918**

Слепчевић Перо, „Уметници у прогонству”, у: *Просвета: алманах за 1918. годину*, Женева, 186.

Интернет извори:

http://www.artsalonzagreb.com/en/in-house-auctions/catalog-new/kosovo-maiden-220/ [приступљено: 10. 6. 2020]

Скраћенице:

ИАБ – Историјски архив Београда

ХДА – Хрватски државни архив

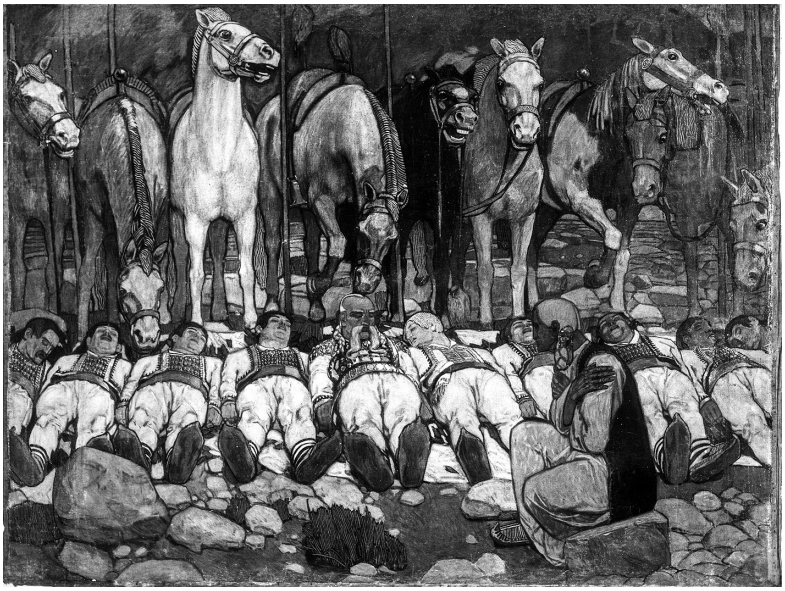
**Jovana D. MILOVANOVIĆ**
*University of Belgrade, Faculty of Philosophy*
*Department of Art History, Belgrade*

## MYTH, POLITICS AND ARTISTIC IMAGINATION: MIRKO RAČKI'S WORKS INSPIRED BY THE FOLK POEMS OF THE KOSOVO CYCLE

*SUMMARY*

Focusing on the examples provided by two monumental canvases by the Croatian painter Mirko Rački that are preserved at the National Museum in Belgrade, we analyse the relationship between the Kosovo myth, heroic folk poems, the Yugoslav ideology and painting in the years preceding the establishment of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The works "Jug Bogdan and the Nine Jugović Brothers" and "The Maid of Kosovo", most likely painted between 1914 and 1918, inspired by the folk epic poetry of the Kosovo Cycle, reflect the striving for creating a unique national artistic expression, on the one hand, and a readiness to engage in political activities through art, on the other. The spiritus movens of this new generation of artists, gathered around the Association of Croatian Artists "Medulić", was the sculptor Ivan Meštrović, and his affinity towards epic folk poetry would be transferred to the other members of the Association. After painting the Kraljević Marko Cycle and presenting his work in exhibitions held domestically and abroad that were intended to show the cultural unity of the South Slavs, Rački painted an increasing number of works inspired by the topics relating to Kosovo, so that Prince Lazar, the Mother of the Jugović Brothers, the Jugović Brothers, the Maid of Kosovo and other heroes and heroines of the Kosovo epic cycle could often be encountered in his canvases. During the Great War, Rački spent most of his time in neutral Switzerland – in Geneva, where he actively painted, and also took part in various exhibitions, both in the capacity of an exhibiting artist and the organiser. Dozens of Mirko Rački's works were exhibited within the framework of A Serbian Exhibition of Art and Home Crafts in Lyon, and also in An Exhibition of Yugoslav Painters held in Geneva, in whose organisation he participated himself. The need for international promotion of South Slavic artists was reflected in the efforts to present Yugoslav cultural unity to the world, the intention being for it to grow into political unity, which proved to be the case immediately after World War One. Rački's paintings that are preserved at the National Museum today, on the one hand, are determined by folk poetry, and on the other, by the contemporary artistic tendencies of symbolism and rustic forms, relying for the most part of the Swiss painter Ferdinand Hodler, who was a major influence on Mirko Rački. Even though Rački's starting point was the folk tradition, he deviated from the literary model and brought into his pictures the tragic quality of the time they were created in. Thus he turned the Maid of Kosovo and the Mother of the Jugović Brothers into symbols of the female collective that was itself a victim of the current wartime atrocities, while he clothed the image of national heroes who give their lives for their people and homeland in a presentation of the heroes of Kosovo – the nine Jugović Brothers and their father Jug Bogdan, managing to realise massive, modernist forms, which remain as a testimony of a unique artistic expression in turbulent times.

**Key words:** Mirko Rački, Jug Bogdan and the nine Jugović Brothers, the Maid of Kosovo, the Yugoslav idea, the Kosovo Cycle, folk poetry, the Association of Croatian Artists "Medulić"



Сл. 1 Мирко Рачки, *Јуī Боīдан и девеī Јуīовића*, 1914–1918, уље на платну, 395 × 298, Народни музеј у Београду

Fig. 1 Mirko Rački, Jug Bogdan and the Nine Jugović Brothers, 1914-1918, oil on canvas, 395 × 298, the National Museum in Belgrade.

Сл. 2 Мирко Рачки, *Косовка девојка*, 1914–1918, уље на платну, 336 × 285, Народни музеј у Београду

Fig. 2 Mirko Rački, The Maid of Kosovo, 1914-1918, oil on canvas, 336 × 285, the National Museum in Belgrade.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 821.163.41.09-32 Андрић И.
930.85(497.6)"1920/1930"
Примљено: 26. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Драган Д. ЧИХОРИЋ
*Универзитет у Источном Сарајеву,*
*Академија ликовних умјетности у Требињу*

# ИДЕЈНА КОНСТРУКЦИЈА УМЕТНИКОВОГ ЛИКА ИВО АНДРИЋ, *МОСТ НА ЖЕПИ*

**Сажетак:** Рад испитује специфичне односе на сарајевској уметничкој сцени двадесетих година прошлог века. Посматрајући пресек тадашњих књижевних и ликовних настојања, тезе и закључци залазе у оба подручја, а све у намери да утврде позицију кључних идејних претпоставки и реакцију коју је на њих *Мостом на Жепи*, 1928. године начинио Иво Андрић. Са једне стране, стајала је теза Јована Кршића, везана за моралну надмоћ епске песме, усменог говора и локалног народног језика, која је давала за право идеолозима и писцима окупљеним око Групе сарајевских књижевника да своју поетику доживљавају као идеални облик новог југословенског уметничког израза. Њима насупрот, алегоризујући чињенице грађења жепљанског моста, Андрић је покренуо педагошку тезу, којом је, између инертне јавности, политичке намере и гостујућег уметника, најавио улазак свежих југословенских мајстора, клесара из динарског појаса, који су најавили оно што ће се догађати у зрелој југословенској модерности 20. века. Компетентна ликовна уметност, која је, присвојивши драгоцене моменте европског наслеђа, постала је способна да југословенски културни модел одведе у правцу који не би остао локалан, популистички и обавезан било каквом ксенофобном језичком структуром.

**Кључне речи:** Иво Андрић, мост, Жепа, Босна, Јован Кршић, конзервативност, култура, цивилизација

Размишљање о босанскохерцеговачкој културној матрици двадесетих година прошлог века потребно је започети инцидентом. Премијера драме Михајла Мирона, *Старина Новак*, 1927. године, изазвала је, у етнички подељеној

сарајевској публици, комешање и претећу нелагоду.[1] Експериментишући тематском, не и језичком формом, што је и била конзервативна одлика времена, Мирон је на сцену поставио комад чије су се консеквенце дубоко усекле у малограђански пројектоване визије о прошлости властите заједнице, о њеном пореклу и високоморалним стандардима који су је пратили. Заштитити жену и мајку, и то не обичну, већ ону јунака какав је био Ђерзелез, представљало је основно питање колективне и дубоко функционализоване части. Мит је претходио животу, а наивни реализам његове евокације и бескрајног препричавања само је увећавао општу фрустрацију. Неспособан да се издигне изнад властите митске матрице – Мештровићеви косовски јунаци и непролазна слава уметничке 1911. – званични модел југословенске културе двадесетих година прошлог века само је отежавао суочавање са нимало пријатном стварношћу.[2] Идентитетска питања, питања језика и порекла, њихове чистоте и аутентичности, постају темељна претпоставка локалног конзервативизма друге деценије 20. века. Базични модел био је чврсто закључан принципијелним светом симплификоване антрополошке претпоставке. Границе њеног ширења ни у једном тренутку нису напуштале зону позитивног стереотипа о себи и властитој моралној снази. Мушкој, интензивно патријархалној, ратничкој и бунтовној и помало нејасно предиспонираној да о себи говори уметнички сређеним језиком.[3] Отуда је било каква субверзија у наративу о кључним актерима у мит пресељене Босне, а Ђерзелез је био један од њих, чинила опасну негацију јединственог језика, а тиме и етничке заједнице у целини. Не једне уметничке групе, стилског опредељења, поетичке преокупације, идеолошког погледа на свет или одређене политичке опције. Органички тоталитет двадесетих година прошлог столећа представљао је императивну обавезу. Уосталом, у оперативном језику тадашње уметничке критике термини који су упућивали на изванредност дела или његовог аутора означавали су тренутак највишег уметничког домета и непобитан доказ о припадању пожељној матрици.

Дубљу позадину сарајевском конфликту могуће је потражити у неким од тада савремених догађања. У формирању Групе сарајевских књижевника (ГСК) и покретању *Преīледа*, како му је поднаслов наводио, часописа за поли-

1 Драма је у свом тематском заплету донела тезу о Ђерзелезу као нелегитимном сину Новаковог сина Грујице. Чињеница имплициране афере и погажене части Ђерзелезове мајке, не и нека стилско-уметничка примедба, довели су до озбиљног конфликта међу заинтересованим актерима. Тако је Хумо, макар стрпљив и разложан коментатор, јетко приметио: „Таква је ето најновија домаћа премијера у сарајевском Народном Позоришту која се мирне душе и без икакве замерке могла са великим успехом да одигра негде на Соколцу на Романији. Х. Хумо, „Премијера Старине Новака“, *Гајреш* 23, 363; M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, Sarajevo, 1980, 201–202.

2 О поратном моделу је, узимајући као референтне примере дела Ива Андрића и Ивана Мештровића, писао Ендрју Вахтел. Његова теза заснована је на тврдњи да су оба аутора припдала одговарајућем, синтетичком моделу југословенске културе двадесетих година 20. века и да су обојица за своју радну платформу узимали одговарајуће јужнословенске митолошке предлошке. A. Wachtel, *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford, 1998, 65–127; A. Wachtel, "Ivan Meštrović, Ivo Andrić and the Synthetic Yugoslav Culture of the Interwar Period“, in: *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918-1992*, ed. D. Djokić, London, 2003, 238–251.

3 Примере за наведено, у нешто ширем оквиру од онога обавезног, о босанскохерцеговачким догађањима, могуће је читати у: N. Makuljević, „Jugoslovenska umetnost i kultura. Od umetnosti nacije do umetnosti teritorije“, u: *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*, Beograd, 2017, 414–433; B. Prpa, *Srpski intelektualci i Jugoslavija 1918–1929*, Beograd, 2018, 321–347.

тички и културни живот.[4] Међусобно радно преплетени, ангажовани књижевници, критичари, политичари и ликовни уметници делили су и јединствени идејни концепт. Интегрално југословенство чинило им се најбољим подручјем рада и уметничког успеха. Испитујући основну линију државног неспоразума након 1918. године, језиком колективистичке свести исказано, линију сукоба Срба и Хрвата, сарадници ГСК и *Преīледа* видели су у владајућој државној доктрини, у централизованом и одозго наметаном унитаризму, основну препреку будућем југословенском споразуму. Наступајући из циљано популистичког угла, одбацили су неоправдану претензију власти, њен заборав пред моралним обавезама и онима који су завређивали озбиљно поштовање, супротстављајући мегаломанији званичног културног говора народно предање и органички формиран језик. „У Босни, расном и географском центру државе, имао је тај пут ка разочарању све фазе једне тужне драме... Нико се није бринуо да учврсти државну мисао и морални ауторитет нове велике заједнице; место тога вођена је набусита политика пркоса и мегаломаније. И треба захвалити само патриотском идеализму пречанских Срба и увиђавнијих Хрвата што није дошло до формирања пречанског фронта.“[5] Након избора за Скупштину, септембра 1927, заиста ће и уследити формирање једног таквог фронта, Сељачко-демократске коалиције, али она, што је занимљиво, неће завредети озбиљнију пажњу *Преīледа* и сарајевских пројугословенских интелектуалаца.[6] Свака акција заустављана је на баријери идеализације народа и народног искуства, на колективизованој перцепцији и натуралистичком, до детаља распарчаном језику.[7]

Отворено политичко питање уређења једне етнички и регионално сложене државне заједнице није нашло свој политички одговор. Импплицирано републиканство доброг дела *Преīледових* сарадника није за себе присвојило и одговарајућу политичку кошуљицу.[8] Ниског идеолошког профила, углавном везано за широко тумачене идеале Масарикове политичке праксе, ангажовани интелектуалци обавили су оно што је у датом тренутку било најмање потребно: уместо егзактног политичког деловања, упустили су се у естетизацију

4 Група сарајевских књижевника (ГСК), основана фебруара 1928. године, као форма окупљања доброг дела сарајевских уметника, књижевника и ликовних стваралаца, а са намером да поспеши формулисање и систематско пропагирање идеје босанске књижевне посебности, као мере за успостзављање међујугословенске културне копче. Јануара 1927. године, у Сарајеву је покренут часопис *Преīлед*, који је ширином својих интересовања, приврженошћу јединственој држави и неким озбиљним политичким примедбама, представљао готово па уређивачку копију прашког Перуткиног часописа *Приīомосīи*. Опширније о ГСК и *Преīледу* видети у: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II, Sarajevo, 1980, 53–83, 106–116.

5 У питању је једно од најоштријих иступања уредништва, отворено упућено у смеру државног врха и званичне културне политике: Анкр., „Босна поносна“, *Преīлед* 36, 1927, 1.

6 D. Đokić, *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd, 2010, 91–95.

7 Добар пример потребе да се натуралистички продуковано искуство методолошки и органски уреди, а да би постало одговарајућом механичком полугом народног језика и његове физиолошке зрелости, представљао је приказ дела доктора Љубомира Савковића, „О лепоти“, у коме је Кршић препознао ону неопходну еволуционистичку нит: Ј. Кршић, „Др. Љубомир Савковић: О лепоти“, *Преīлед* 35, 1927, 10.

8 У том смислу, занимљиви су текстови који су посматрали неправде капиталистичког система или успехе и другачије разумевање совјетске културне стварности: Ј. Јовановић, „Русија и Југославија“, *Преīлед* 10, 1927, 1–2; Р. Прохаска, „Хинденбург“, *Преīлед* 28, 1927, 4–5; М. Карољи, „Разматрања о случају Сако-Ванцети“, *Преīлед* 36, 1927, 6–7; С. Ајзенштајн, „Филм маса“, *Преīлед* 44, 1927, 12–13.

политике. Решење је било редуктивно, ретроградно и нимало задовољавајуће: Босна, морално и језички беспрекорна, и Срби и Хрвати у њој, мимо политике и свакодневних трвења, спојени епским наративом и заједничким искуствима непристајања и борбе за слободу, имали су ексклузивно право да поведу југословенску заједницу путем промене и опште ревитализације.

Зашто они? Зашто не нека друга заједница или нека, на другачијим принципима формирана група? Одговор је у предговору *Алманаху* ГСК, „Са страна замагљених", понудио Јован Кршић.[9] Ослоњен на епску поезију и народну песму, језик одабраних регионалних заједница, босански штур и прецизан, у себи је реализовао ослободилачки идеал целог југословенског простора. „Душа Босне била је у народној песми која је говорила ‚крупне и големе ријечи које душмани не разумију а народ разумије', и она је из народне песме прешла у савремену уметничку прозу целе плејаде босанских приповедача са Петром Кочићем на челу."[10] Прецизно одмереног порекла, смештеног унутар тематског растера српско-хрватске народне поезије, морални кредибилитет „приповедачке Босне" представљао је идеалну замену етички незрелим облицима савременог политичког говора. „Сви су из школе народне песме, јер кроз њих осећате неко атавистичко епско струјање које је обогаћено суптилним осећањима данашњег човека. Већина босанских приповедача, да се фигуративно изразимо, меси своје приповетке од истог теста, а квас им је заједнички скоро без изузетка."[11]

Учињено је собом носило озбиљан проблем. Макар и најмањи контакт са атавистичким детаљима босанске прошлости неизбежно је покретао цели механизам форсираног идентитетског обележавања, етничких неспоразума и тешких сумњичења. Миронова драма упадљив је пример наведенога. Без потребног такта и неопходне флексибилности, босанскохерцеговачки књижевници и људи од интелекта, чињенице локалне стварности посматрали су са знатно мање опреза него што су то чинили београдски партијски чиновници на власти. Никаква естетизација, а да је нису пратиле погубне последице, није могла да замени политичке процедуре и да буде уграђена на њихово место као универзални језик етнички и у сваком другом смислу сложене заједнице. Кршићева тврдња о истом тесту и заједничком квасу, по пореклу, домаћем, а по вредносним параметрима, народном, имплицирала је апсолутну супериорност књижевничког, првенствено приповедачког говора. Остале уметничке форме, а то се посебно односило на ликовну уметност, имале су инфериорну улогу лингвистичког посредника народном језику, и то средствима и процедурама које су пореклом биле стране и неприлично изведене из неког доминантног стилског тренда у то време.

Начин на који је Краљевина Србија, почевши од 1911. године, организовала симболички језик своје политичке концепције, заиста је упућивао ка одређеној еклектичкој замисли. Неоспорно је да је уметничка моћ Ивана Ме-

9 Ј. Кршић, „Приповедачка Босна", у: *Са страна замагљених*, ур. Ј. Кршић, Сарајево, 1928, 7–12.
10 *Исто*, 9.
11 *Исто*.

штровића наступала двоколосечно – трендовска, превасходно форма бечке сецесије и темати подигнути на дубоким засадима народне, покосовске епике – али је, ношена уверљивом снагом уметникове воље и резолутношћу државног концепта, била тачно оно што су у датом тренутку изискивале потребе јужнословенског ослобођења и уједињења. Као што смо напоменули, у другачијим околностима, у другој половини двадесетих година 20. века, у времену охлађених, али не и мање суревњивих страсти и политичких амбиција, идеолози ГСК и *Преīледа* бирано су отишли један степеник више у ригорозности и наглашавању онога што је у систему уметничког означавања представљало домаћу компоненту. Свега што се сврставало на страну прочишћенога и пројектовано ксенофобног приповедачког језика, моста уз чију је помоћ и атавистички површно спајана анонимна епска подлога са савременим и већ ауторитативним репрезентима босанског, српско-хрватског књижевног израза.

Осврт Јована Кршића на Мештровићеву скулптуру Гргура Нинског могуће је посматрати у наведеном светлу и доживети га као програмску цртицу у прилог чињеницама очекиване уметничке смене.

„Није случај да га је израдио Мештровић, наш велики неимар, који је сву нашу историју, наше патње и пркосе ухватио у материју, давши јој јаку расну динамику. Строга и претећа лица, у ставу бранитеља, Гргур, у одежди тешких набора, личи на старе богове Асирије и Бабилоније који су слазили на земљу, сваког столећа, кад је нација била у опасности.“[12]

Прецизно орочена, Кршић је одабрао столетни интервал, Мештровићева вештина, као и вештина сваког другог великог неимара – не уметника или скулптора; избор речи имао је есенцијално значење – бивала је исцрпљена тачно одређеним историјским задатком. Међуинтервал припадао је свакодневном, не и божански или политички инспирисаном говору. Ономе који је струјао одоздо, потеклом из народне потребе и одлучности, без посредника, политичких примеса, стилских обавеза или принципа који би га изместили из егзистенцијалне постојбине и јединог места на коме је налазио своју потпуну сврху.[13]

Како је у такав контекст било могуће сместити Иву Андрића? На који је начин и у којој мери његов специфично обликовани тематско-језички свет заиста и одговарао пропозицијама ГСК и Кршићеве „приповедачке Босне“? Приповетка *Мосūи на Жеūи* отварала је *Алманах*, а негде се чини, читајући Кршићев опис Андрићеве поетичке стратегије, требало је да представља модел локално формираног приповедања.[14] Он је био тај који је отишао најдаље пратећи траг приповедачке грађе о „историји нашег политичког и крвног додира с Турцима“, тог архетипског окупатора, и то на начин да је знао оно што

12 J. Kršić, „Kip Grgura Ninskog u Splitu“, *Преīлед* 69, 1929, 166.

13 Занимљиво је упоредити тада актуелни историјски предложак Ферда Шишића (публикован 1925) са оним што је наговештавао коначни Кршићев суд. Гргур је погрешно кренуо правцем форсиране политизације хрватске, дубоко народне религиозности. Стога његов политички пад није био истовремено и пад свеобухватне хрватске културе. F. Šišić, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Zagreb (1925) 1990, 414–421.

14 У оригиналу објављену 1925. године, Андрић ју је, нимало случајно, наменио *Алманаху* ГСК: „И. Андрић, Мост на Жепи“, у: *Са сūрана замаīљених*, ур. Ј. Кршић, Сарајево, 1928, 15–21.

је најтеже, да слуша и разговара с душама босанских несрећника, „босанских севдалија, паша и газија, јањичара и хајдука, перверзних злочинаца и чаршијских будала, грешних и болних жена и фратара којима је душа на длану.“[15] Међутим, и у томе је почивала суштинска надмоћ Андрићевог језика, то причање није било збир случајних скица, некакав анархични скуп, и сам пометен Босном и њеним проблемима. Не! Свака реч имала је своје место и конструктивну логику, док је целина, дубоким, објективно уложеним коренима, била везана за чињенични свет „усмене традиције и фратарских хроника.“[16] Оно што је некоме могло да изгледа као непретенциозна, локално кодирана прича, важна само неколицини њених актера, једном селу или тачно одређеном човеку, заправо је била слојевито постављена алегорија о тамошњим људима и уопште о свакојаким чудесима босанског живота. Причати у и о таквом амбијенту, наизглед, није било нарочито тешко. Није постојала ни најмања честица стварности, а да о њој нису створене безбројне легенде, фразе или гротескне доскочице.[17] Да се о њој није водила полемика и крваво насртало по ноћним крчмама и задимљеним хановима. Па ипак, *Мосш на Жепи*, прича тако босанска по својој атмосфери и основним разлозима, функционисала је потпуно другачијим механизмом.

Као што је и сам наслов упућивао, јединствени јунак приповедања није био човек или неки тренутак у којем је посртао, губећи свест и људско достојанство. На том месту, на месту лирског субјекта, стајала је камена конструкција: мост подигнут високо над реком, међу кршевитим обалама разапет. Све је око њега ротирало и на њему се завршавало. Био је потпуно неочекиван и моћан у начину на који је одударао од свега што се на околним путевима могло упамтити. Тачка која је изазивала на многа питања и опасну радозналост. Углађен и свој, на онај префињен начин, како је само нека стара и самосвесна култура могла да буде за себе и своја. Храбро и неочекивано скројен, говорио је перфектно индивидуализованим језиком. Био је бриљантан. И нико се ничега о њему није сећао.[18]

Претпоследњи пасус разоткривао је чињенице његове стварности.

„Он је, тамо у Босни, блештао на сунцу и сјао на месечини, и пребацивао преко себе људе и стоку. Мало по мало ишчезну посве онај круг разроване земље и раз-

15 J. Кршић, „Приповедачка Босна“, 10.

16 *Исто*.

17 О Андрићевој причи као дубокој онтологизацији оријенталног духа, писала је Исидора Секулић. Прецизна и упућена у детаље, покушала је да одговори на онај судбински расцеп балканске стварности, да га објасни и прихвати као нешто што је дубље од дневних догађања и пролазности појединачних живота. „На Западу је прича пре свега замисао, план, нарација, духовитост, стил; на Истоку је прича пре свега чарање. На Западу најлепше приче причају уметници; на Истоку пустињаци, маги, мудраци, вешци и свеци. На Западу приповедач даровито рукује идејом и материјалом; на Истоку је приповедач медијум кроз који се приповетка сама прича.“ И. Секулић, "Исток у приповеткама Ива Андрића“, у: *Критичари о Андрићу*, ур. П. Џаџић, Београд, 1962, 57.

18 О аутентичном мосту, времену грађења, пореклу мајстора и намери наручиоца, постоје различита мишљења. У целини, био је то једнолучни мост, распона 10 метара и укупне дужине око 21 метра. Изведен од кречњачких блокова, дизао се теменом до изнад 20 метара над ушћем жепе у Дрину. Сматра се да му је мајстор потекао из Синанове школе и да је вероватно завршен крајем 16. века. Андрић је пресекао и за етничко порекло узео опцију која га је видела као Италијана. О мосту опширније у: Dž. Čelić i M. Mujezinović, *Stari mostovi u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, 1998, 202–207.

бацаних предмета који окружује сваку нову градњу; свет разнесе и вода отплави поломљено коље и парчад скела и преосталу грађу, а кише спраше трагове клесарског рада. Али предео није могао да се приљуби уз мост, ни мост уз предео. Гледан са стране, његов бео и смело извијени лук је изгледао увек издвојен и сам, и изненађивао путника као необична мисао, залутала и ухваћена у кршу и дивљини."[19]

Андрићева топографија била је прецизна. Нестанком материјалних претпоставки његове конструкције, а то су заједно обавили људи и река, мост је остао сам, више мисао него егзактна структура створена у сврху одупирања двема наспрамним обалама. Тој је необичној мисли било потребно открити порекло и коначно је разумети. Уосталом, о енигматичности моста, не и о његовој физичкој довршености, сведочила је и Андрићева намера: „Онај који ово прича, први је који је дошао на мисао да му испита и сазна постанак."[20]

Употребљена процедура била је идентична онима које су писцу послужиле при реконструкцији животних детаља Алије Ђерзелеза.[21] Испитати идеју моста значило је питати и разговарати, на путевима од Жепе до Цариграда. Слушати на разним местима, веровати колико је то било могуће и пустити да се мост сам ухвати и разоткрије у мрежи од туђих речи сатканој. Оно што је, до детаља, успело са Ђерзелезом, у Жепи није показало своју ефикасност. Чак ни мајсторово име није било могуће сазнати. Да ли је то неуспех? Пореклом Италијан, искусан градитељ, већ одраније ангажован од државе, пројектовао неколико мостова у околини Цариграда, немаран за чињенице властитог лика и јавне репрезентације, неповерљив, можда самозатајан или само неспособан да напусти систематичност властите уметничке егзистенције. Без алкохола и кавгаџијских ноћи, без ситних потреба, жена и мушког поноса, није поседовао ништа што би га Жепљанима чинило препознатљивим. Њихово сећање није могло да га сврста у своју матрицу. Он напросто није био Ђерзелез. Погледајмо шире. Андрићева представа Босне није била натуралистички егзактна. Она таква није ни могла да буде, што је писац јасно ставио до знања евидентним повлачењем у несигурна сећења и тешко проверљиве приче. Уметност, уосталом, није ни била ту да би следила постојећи свет. Инспиришући се детаљима преживелих босанских времена, Андрић је градио нови, у пуном смислу, уметнички амбијент. Поставимо то овако. Да ли је Ђерзелез заиста претрпео срамоту у вишеградском хану? Која је хроника забележила тај догађај? Ко би од присутних лакрдијаша смео, а да му уопште верују, да шири около причу о паду таквог јунака? Или су, претпоставимо, сви, одувек, до последњег становника Босне, знали све о сваком и детаљима онога што се у том хану догодило.[22]

Андрић је, несумњиво, вешто алегоризовао чињенице трајног атавистичког притиска, али каквог је порекла тај притисак заиста и био? Прихватимо ли да је прошлост југословенских народа била суштински и сурово обележе-

19 И. Андрић, *Мост на Жепи*, 20–21.

20 *Исто*, 21.

21 И. Андрић, „Ђерзелез у хану", *Књижевни југ* 15, 1918, 83–87.

22 О Ђерзелезу, из другачијег угла, видети у: R. Hodel, „Andrićev put Alije Đerzeleza. Između poruge i tragike", u: *Andrić i Selimović: forme aktuelnosti*, Sarajevo, 2011, 29–41.

на њиховим настојањима да избегну онај коначни пад под Беч или Цариград, онда је Босна изгледала као оно од природе највише награђено подручје. Оштре зиме, узани превоји, брзе реке, вертикално подигнути кањони, непроходне, шумама или оштрим стенама прекривене планине. Тачно оно што је погодовало заштити изолованих културних заједница, њиховом опстанку и привиду слободе, али и дубокој трауми која их је временом стизала и све јаче стезала. Конзервативна теза двадесетих година прошлог века укидала им је временску димензију и чињеницу да су оне одувек комуницирале са светом, посебно са кључним метрополама, и да су и саме мењале своје животне облике. Споро, али неизбежно, доводећи их до одређеног нивоа, макар већ одавно напуштеног у другачијим и боље стојећим крајевима. Стагнација није била циљ босанских становника, већ трагична историјска последица. И не само Босне, него било које културно инхибиране провинције, дубоко усечене у атавистички поредак и разбукталу страст властите немоћи. Режис Дебре је резолутан.

> "More propitious for cultures, stricto sensu, are mountainous zones difficult to access. Steppes, massifs and high plateaux encourage a particularist resilience... A culture is celibate, while a civilization has children. The first is to the second what a kingdom is to the empire – or a retrenchment to a propagation."[23]

Оно што је Дебре пропустио да нагласи, догодило се у вишеградском хану. Целибат није био последица аутентичне одлуке. Долазио је као знак подређености и горки симбол властите немоћи. Управо онакве какву је пред страном, цивилизованом женом осетио Ђерзелез. У хану присутни појединци, пажљиво одмерени пресек босанског друштва, повучен по неизоставним етно-конфесионалним шавовима, догађај су укључили у своју дневну рутину. Само за тренутак и из разлога сумњивог опуштања и неопходне им сублимације, а свесни да је иза незамисливо драстичне епизоде чекало отрежњење и осећај који их је изједао, трујући им мисли и скромне животе. Јунаков пад антиципација је заједнице која је у мит прогнала чињеницу властите немоћи, обезбеђујући је жртвом Ђерзелезовом и дубоким подозрењем према било којој манифестацији цивилизацијске супериорности. Била је то Андрићева дискурзивна матрица за разумевање босанске јавности, а Жепљани су представљали њен нераздвојни део.

Покушамо ли да разумемо изведени мост, барем у једном његовом аспекту, као бриљантну манифестацију тада модерне естетике – еклектичке, интелектуално предиспониране и беспрекорно функционалне – онда Андрићев алегоријски заборав добија врло посебну фреквенцију. Очигледно докона и на детаље сензибилисана, јавност није била у стању, и то у условима босанског 16. века и његовог коруптивног тоталитета, да сазна име фаталне Венецијанке. Или га је можда свесно, као жиг властите немоћи и срамоте, избрисала и из последњих трагова свог сећања. Да ли је сличан механизам обавио свој задатак и у случају градитеља? Као што она није са њима поделила интиму боравка у хану, ни он није постао део јавних догађања у Жепи. Или су чињенице

23 R. Debray, "Civilization, a Grammar. Imprint, Impress, Imperium", *New Left Review* 107, 2017, 39.

њихове одвојености накнадно пројектоване и уметнуте да би штитиле најслабија места напрегнуте и митом импрегниране конструкције?[24]

Архитектура је у двадесетим годинама прошлог столећа представљала идеалан пример новог културног модела. Извесна у својој пластичности, не само да је на најбољи начин означавала процесе тадашње реконструкције него је у свеобухватнији контекст грађења на различите начине увлачила и ширу заједницу.[25] На елементима архитектонских задатака сусретали су се политика и уметност, а од начина на који је њихова веза функционисала зависили су и каснији идеолошки акценти. Пол Валери, конзервативни мислилац, изразито наклоњен принципима француског „повратка у ред", објавио је 1923. године дијалог „Еупалинос, или архитекта", подвлачећи оно што је за процесе културне реизградње било од највећег значаја.[26] Да би представио структуру циљаног система, Валери је дозволио Федру, једном од саговорника, да се до детаља сети разговора с Еупалиносом, његовог атељеа и дубоког, готово филозофског урањања у постављени му задатак. „Изнад свега, запазио сам његов бриљантни ум. Био је саткан од Орфејеве снаге. Прорекао је монументалну будућност безличним хрпама камења и дрвених греда које су лежале посвуда око нас; а сав је тај материјал, судећи по његовом гласу, изгледао неизбежно посвећен једном и једином месту које му је судбински и у складу с вољом богиње било намењено."[27]

У питању је био Артемидин мегарски храм, монументалан по класично исцртаним облицима и надмоћи уметниковог духа. Међутим, без обзира на ту снагу, ништа није било довршено у атељеу. Коначну материјализацију, деликатно постављање сваког појединачног камена на место које му је Еупалиносова математичка воља наменила, обавили су домаћи, мегарски мајстори. И то на начин који их је обавезивао посебним, органички реализованим тоталитетом. „Његова упутства и њихова дела срећно су се подударала до мере да се чинило да ти људи и нису ништа друго него сами његови удови... Више не раздвајам идеју храма од његове изградње. Када сам јој сведок, уочавам дивљења вредну акцију, значајно узвишенију него што је војна победа и незамисливо различиту од чињенице коју собом повлачи запуштена природа."[28]

Говорећи о античком храму и његовој изградњи, Валери је алудирао на оно што је била француска тема дана: реконструисати кључне чињенице материјалног постојања, без којих је било незамисливо само биће француског духа и француске нације. Обновити језик класицизма, цивилизацијску *lingua franca*,

---

24 Места која су припадала Венецијанки и анонимном мајстору идејно су се поклапала са Зимеловом тезом о странцу, неорганички прикљученом заједници, а опет, на посебан начин, неизбежно органичком делу те целине: G. Zimel, „Stranac", u: *Georg Zimel 1858-2008*, ur. D. Marinković, Novi Sad, 2008, 154-160.

25 О драгоценом француском примеру, архитектоници поратне представе, пуристичкој естетици и свесном узимању зидарске имперсонације међу истакнутим уметницима, видети у: R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, 1995, 45–51.

26 О термину, значењима и идејним дометима европског „повратка у ред", видети у: K. Silver, "More Durable Self", in: *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany 1918-1936*, ed. K. Silver, New York, 2011, 14–51; P. Valery, "Eupalinos, or The Architect", in: *Dialogues*, ed. W. Stevens, Princeton, 1989, 63–150.

27 P. Valery, "Eupalinos", 70.

28 *Ibid*.

а њоме и целокупност француске претензије.[29] „It needs centres of accumulation and redistribution, and urbanization cannot occur just anywhere. The shores of the sea and the banks of great rivers, which allow the cheap transportation of goods and commodities, attract it quite naturally."[30] Атлантске луке, пловни канали, разноврсни људи, драгоцено камење и скупоцене тканине; Кинези, Африканци, ризична улагања и слојевите мапе интереса. А изнад свега, прецизност класичног духа и органички функционализоване математике.[31] Француска у пуној снази. Био је то алат којим је, макар у теорији османске универзалности, располагао и мајстор жепљанског моста. Истовремено и доказ да локално становништво, затворено у мит и трауматична искуства контакта, није било у стању да партиципира и да нађе место унутар сложеније цивилизацијске схеме. Могли су да буду аргати, али не и нешто више од тога.

Када су, коначно, дотерани припремни радови и након што је из дубоке жиле извађено довољно сировог камена, на градилиште су приспели далматински и херцеговачки клесари. Валеријев Еупалинос у једном је био у праву: контролисати елементе производње у једној структури која је претендовала да буде глобална и класично диспонирана значило је за културни модел придобити добар део оних који су насељавали ту структуру. Или, како је то Дебре приметио:

> "A civilization has won when the empire from which it arose no longer requires imperialist measures to imprint itself. When it no longer needs helicopter gunships to control what goes on below... Victory can be declared when, instead of *one*, there is only *the* civilization, its language a *lingua franca* and its currency a common measure. When it can withdraw to its homeland and still be a beacon."[32]

У томе је идејно била кратка Валеријева теза, јер нису само Мегарани, искључиво и аутентично, могли да буду Еупалиносови удови. Органичност такве претпоставке потпуно је одударала од Зимелових пропозиција и од основног циља сваке цивилизације: да они који су јој на почетку били страни и другачији, постану нераздвојни део њене виталности. Да се до краја и до последњих консеквенци обави размена моћи и културних предиспозиција метрополе и њених далеких провинција.

Систем кога је Андрић одабрао и коме је у задатак пало да подигне мост, није био ни близу наведеном циљу. Уплетен у ратове и политичке комбинације које су му надмашивале снагу, тај је механизам и даље почивао на циркулацији јањичара, акинџија и различитих казнених мера, идеолошки растројен, дубоко озлојеђен и меланхоличан пред чињицом властитог краја. Везирова

29 Идеолошке темеље француског језичког универзализма коментарисала је Наоми Шор. „By virtue of the doctrine of *translatio imperii et studii*, France was seen as the heir to the Roman empire, and French was viewed as the legitimate successor to the ancient universal language, Latin." N. Schor, "The Crisis of French Universalism", *Yale French Studies* 100, 2001, 44.

30 R. Debray, *loc. cit.*, 39.

31 Одличан приказ париске атмосфере и самосвести богатих, обнови наклоњених слојева француског друштва, донео је редовима своје репортаже Момчило Селесковић. Мир, есенцијални предуслов стабилности капитала, инвестиција и контроле, другим речима, целокупне цивилизацијске платформе, био је алегоризован и прекривен језиком класицистичке културе. М. Селесковић, „Писмо из Париза", *Мисао* 1, 1922, 473–477.

32 R. Debray, *loc. cit.*, 44.

судбина чинила је централни фокус таквог тока ствари. Немоћ се огледала у свакој његовој намери.

> „Мислио је на далеку брдовиту и мрачну земљу Босну (одувек му је у помисли на Босну било нешто мрачно!), коју ни само светло ислама није могло него само делимично да обасја, и у којој је живот, без икакве више уљуђености и питомости, сиромашан, штур, опор. И колико таквих покрајина има на овом божјем свету? Колико дивљих река без моста и газа? Колико места без питке воде и џамија без украса и лепоте? У мислима му се отварао свет, пун свакојаких потреба, нужде, и страха под разним облицима.“[33]

Везиров унутрашњи монолог означавао је коначни неуспех једне давно започете експанзије и њену немоћ да се отелотвори као ефикасно циркулишући систем различитих кулурних означитеља. Његов предосећај смрти није представљао основну Андрићеву намеру. Да је Царевина пропала, то и није некакава новост коју би требало додатно подвлачити биолошким крајем њеног политичког чиновника. Једна друга смрт играла је одлучујућу улогу.

Размишљајући о мосту, његовој изградњи и културном профилу, а дубоко свестан двадесетих година 20. века и југословенских прилика у њима, *Алманаха* у којем објављује приповетку и нове, на усменој традицији заснованe матрице босанскохерцеговачког и југословенског заједништва, Андрић је, у дубокој вери, стао иза оних кратких упутстава о модерности и нашем месту у њој, које је, далеке 1908. године конципирао Димитрије Митриновић.[34] Одлучно устајући против конзервативности и погрешних уверења о модерном свету и његовим језичким облицима, Митриновић је инсистирао на неопходној синтези и потреби учења и присвајања свега што је цивилизација и слојевита култура метрополе собом доносила.

> „Појам народног, може се рећи, држи се не само контрарним, него контрадикторним појмом модерног. И то је оно због чега се код нас чешће види страх од модерности. Постоји мишљење да је модернизација нашег друштва и наше књижевности пораз нашег народа, наше индивидуалности и наших националних идеала, и то мишљење није исправно. Можемо се ми и култивирати и модернизовати, па да ипак останемо, Богу хвала, живи и здрави... може једно дјело носити пун специфичан биљег индивидуалности народа, у ком је настало, и бити у исти мах, савршено модерно.“[35]

Та је прокламација владала Андрићевим редовима, до мере да је од Митриновића захтевано учење, симболички и у опсежној метафори, претворено у наратив о жепљанском градилишту и ономе што је оно у педагошком и у смислу неопходне модернизације значило.

Мост, цивилизацијски чин, у простор и пажљиво формирани материјал уписано дело, велика је радионица у којој је стасавала свест вештих јужнословенских радника. Талентовани и радом генерација опредељени и спремни за виша достигнућа, клесари су померали архитекту ка чињеници његове беспотребности. Учећи и присвајајући, озбиљно су намеравали да надограде

33 И. Андрић, *Мосūт на Жепи*, 20.

34 Д. Митриновић, „Национално тло и модерност“, *Босанска вила* 19, 1908, 289–290.

35 *Исūто*, 290.

своју клесарску способност, да је оплемене вишим циљем и да постану здрави и неопходни пелцер будућег југословенског културног расадника. То је оно што је у приповеци остало ненаписано, а негде скривено у везировом ћутању и неспремности да мост присвоји упадљивим геслом које му је учени муалим приложио. Андрићева алегорија била је тачно постављена. У њеној позадини могуће је детектовати прецизне идејне детаље, оне који су још од Хегеловог времена претпостављали културну динамику клацкалице, истовременог пада и уздизања различитих цивилизацијских норми. За босанског и југословенског писца то је било нешто што је чинило свакодневицу његовог животног искуства, а тиме и једну од теоријских окосница његовог погледа на свет. Уколико је током бечких боравака имао прилику да упозна утицајне ставове Алојза Ригла, једним делом разрађене управо на чињеницама архитектуре продуковане у прелазним и неизвесним временима, постпаганским колико и ранохришћанским, он их у размишљањима о мосту није и ангажовао.[36] Риглова теза о апсолутном приоритету уметничке форме, оне која је себе саму бранила и оправдавала, није одговарала педагошкој претпоставци моста и оној далекосежној интеракцији знања и достигнуте вештине. Није било прихватљиво изоловати и политички аболирати уметничко дело или га ставити у некакав идеолошки вакуум. То би обезвредило мост на месту које је вредносно било најбогатије. Педагогија је, без обзира на време, друштвени систем и његово квалитативно стање, представљала дубоко политичку ствар, а мост је, више као процес него довршена грађевина, био елементарна, парадигме вредна чињеница. Њена скривена мисао и синтетички сукус онога што је нудила и за будућност спремала.

Отуда је смрт која је имала значај и која је по својој симболици читав подухват чинила оправданим, била мајсторова смрт – на повратку у Цариград, без речи, код тамошњих фратара. Егзактан и подређен неумољивим принципима конструктивне логике, предосећао је властити крај, али не на везиров начин: растрзано и у страшним мукама властите самоће. Био је то његов последњи мост и све што је на њему урадио усклађено је са јединственом потребом великог, цивилизације достојног уметника да за собом остави компетентне наследнике, да до последњег часа очува параметре личног, метаболичким принципима уређеног концепта и да искуствено богатим и педагошки уређеним последицама надмаши стерилиност и последице претећег целибата. Андрић је управо ту чињеницу и наговестио тренутком градитељевог доласка у Вишеград.

> „Неколико дана узастопце су гледали зачуђени Вишеграђани неимара како, погнут и сед, а румен и младолик у лицу, обилази велики каменити мост, туцка, међу прстима мрви и на језику куша малтер из састава, и како премера корацима окна. Затим је неколико дана одлазио у Бању, где је био мајдан седре из ког је вађен камен за вишеградски мост. Извео је аргате и откопао мајдан који је био посве засут земљом и обрастао шипрагом и борићима. Копали су док нису нашли ши-

36 A. Riegl, "The Main Characteristics of the Late Roman Kunstwollen (1901)", in: *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method on the 1930s*, ed. C. Wood, New York, 2003, 87–103.

року и дубоку жилу камена, који је био једрији и бељи од оног којим је зидан вишеградски мост."[37]

У складу са цитатним карактером времена и са реконструктивним импулсом који је обележавао поратне двадесете године 20. века, мајсторова процедура била је далека најава и доказ да је, када су културне ралације у питању, било немогуће поставити временску баријеру. Један облик или један конструктивни избор чинили су само тренутак у незаустављивој динамици промене. Жепљански архитекта, ослањајући се на Синаново дело, а његовим посредством и на историју грађења, преко византијских и римских примера, све до хеленских и Еупалиносових прапочетака, добро је разумео да је и он само честица ограниченог трајања и да је, са свом накупљеном вештином и дугим искуством, без оптерећења и непотребног страха, смртан и да му је слава део одређеног стилског програма или доминантне преокупације њему не претерано познатог глобалног укуса. На тај га начин представљајући, укључујући и онај његов помало патетични одлазак, а да се на довршени мост није чак ни осврнуо, Андрић га је прецизније уклопио у нешто што би, по принципима и трајању, пре одговарало модернизму предратног доба, него што га је препознао као неумољиву и конзервативним предрасудама обезбеђену вредност.

Лоша времена давала су добре учитеље, а то је онда био добар тренутак за Далматинце и Херцеговце. Оне који су се у причањима налазили скривени иза вишеградског камена, генерацијама унатраг, и који су сада, у тренутку кад их је жепљански мост захтевао, стајали на корак од знања и вештине која би их учинила довршеним и самосталним уметницима. У томе се крила велика Андрићева импликација. Везиру понуђена посвета инсистирала је на сарадњи добре управе и племените вештине, али то више није поседовало никакву политичку релевантност. Управа је одавно била покварена и за смрт спремна, а вештина је, као што и јесте логично, полако одлазила у смеру који ју је водио ка 20. веку и неким другима, по наслеђу пристиглим Далматинцима и Херцеговцима. Онима који су добро осећали простор и материјал, егзактност света и његове потребе. Који су освојеним стилом и без страха корачали метрополама, а који су и даље били Срби, Хрвати, Босанци, Југословени. Њихова најава председавала је мишљу ухваћеном у камену, чинећи од жепљанског моста њихову деликатну антиципацију и место на коме је било потребно одати посебно, тактилно поштовање онима никада у мит затвореним клесарима и њиховој снази коју нису могли зауставити и дискредитовати страни владри и корозија домаћег, стагнацији наклоњеног духа.

Њихови наследници секли су најфинији мермер, сликали уљем и писали необичне, патином прекривене, а драгоцене приповетке, не допуштајући да заборав све прекрије. Уколико је уметност у себи садржала политичку клицу, а јесте, пошто је сматрана условом националног буђења и државотворног импулса, онда је њено одвајање од митизоване платформе и предрасуде о језику и његовој ексклузивности било приоритетно. Андрићев свесно претпостављени елитизам – не сви Далматинци или сви Херцеговци; само они који су то

37 И. Андрић, *Мост на Жепи*, 16.

учењем и вештином завредели – стајао је у опозицији ономе како су културне односе видели књижевници ГСК и већина *Преīледових* сарадника. Уметнички језик, научен, нечист и препуњен крхотинама ранијих система и претходних стилова, требало је да локалне токове упути у смеру игре аутономних означитеља и да га тиме ослободи од притиска предрасуда и негативне митологизације. *Мосūи на Жеūи* није пристајао матрици „приповедачке Босне". Његов закључак није привилеговао атавизам епског језика и његове усмене поезије. Андрићева структура и начин на који је организовао испитивање моста, његовог порекла и присутних актера, разоткривала је све слабости покушаја да се из приповедачке прозе извуче довољно документаристичке сигурности и разлога за успех и опстанак југословенске заједнице. Документарност тог типа водила је ка непријатним последицама Миронове драме и све непопустљивијем сукобу. Директно у погубно затезање свих идентитетских претпоставки, културно слабљење и потпуно затварање видика и могућности за налажење неопходног консензуса.

Вахтелова примедба била је тачна у мери у којој је синтезу различитих југословенских култура сматрала условом југословенског државног опстанка, али није погађала суштину селективним приступом и избором наратива о Ђерзелезу за претпостављени типски модел и суштинску тачку подударања. Андрић је вертикалну конекцију, ону у којој ће учествовати далматински и херцеговачки клесари, претпоставио хоризонталној, атавистичкој, трауматизованој, у себе несигурној и спремној на исцрпљујући одбрамбени сукоб.[38] Патријархалну свест, која је у покорности вековима држала локалне етничке групе, могао је одлучно да просече неутрални, естетизовани језик шире, цивилизацијски конструисане парадигме. Стога је жепљански мост могуће препознати као наративну пројекцију првог озбиљнијег тренутка југословенске културне освешћености; уметнички подухват који је заборавом лоше публике сведочио о својој снази и далекосежном домету. И чињеници да је и Југославија, она из двадесетих година 20. века, била само једна у низу Балканом протегнутих цивилизација. Вредна онолико колико је била спремна да учи и да своју лингвистичку структуру ослобађа од терета морализаторских наноса и њихових агресивних заштитника.[39] Или, Дебреовим речима: "A civilization has won when all that it shapes has become natural, and it is unbecoming to try to reconstruct the actions that allowed such civility to impose itself, or ask what system of forces lies beneath established norms."[40] Или, посредно, Андрићевом прозом

38 Занимљиво је овде прикључити неконвенционално размишљање Сузан Стјуарт о односу митолошких матрица и окошталог патријархата, односу који се увек и неизбежно завршавао катастрофалним последицама и систематичним разарањима: S. Stewart, "The Gigantic", in: *On Longing. Naratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, 1993, 70-103.

39 Одјек Андрићевих ставова осећа се у критичком тексту Хамза Хума, написаном поводом сарајевске изложбе групе „Четворица". Осудивши инхибираност публике, њену незрелост и последично неразумевање, Хумо је нагласио оне тачке у којима су изложена дела додиривала постулате савременог уметничког говора, учествујући у сложеној игри неутралних, дисциплини припадајућих означитеља, на начин удаљен од предрасуда и локалне, ксенофобне немуштости. Х. Хумо, „Једна уметничка изложба изнад публике", *Преīледа* 70, 1929, 218–221.

40 R. Debray, *op. cit*., 44.

сугерисано: уколико је у датом тренутку била у стању да постави одговарајућа питања и добијеним одговорима смирено погледа у очи.[41]

41 Потребно је напоменути да Кршићеву приповедачку подлогу нису подржали сви чланови ГСК. Боривије Јевтић дубоко је веровао у универзалност југословенске заједнице, постављену изнад било каквих регионалних одлика, видећи у народима и појединцима који су је насељавали субјекте способне да се крећу, уче, усвајају и мењају своје идентитетске карактеристике. Добар пример његовог становишта представљао је осврт на роман *Сеобе*, Милоша Црњанског: Б. Јевтић, „Г. Црњански – психолог гомила", *Преiлед* 70, 1929, 210–213.

## ЛИТЕРАТУРА


**Ајзенштајн** 1927
Ајзенштајн Сергеј, „Филм маса“, *Преглед* 44, , 12–13.

**Андрић**
Андрић Иво, „Ђерзелез у хану“, *Књижевни југ* 15, 83–87.

**Андрић** 1928
Андрић Иво, „Мост на Жепи“, у: *Са страна замаглъених*, ур: Ј. Кршић, Група сарајевских књижевника, Сарајево, , 15–21.

**Анкр.** 1927
„Босна поносна“, *Преглед* 36, 1.

**Valery** 1989
Valery Paul, “Eupalinos, or The Architect”, in: *Dialogues*, ed. W. Stevens, Princeton University Press, Princeton, 63–150.

**Golan** 1995
Golan Romy, *Modernity and Nostalgia*, Yale University Press, New Haven.

**Debray** 2017
**Debray Regis,** “Civilization, a Grammar. Imprint, Impress, Imperium”, *New Left Review* 107, 33–44.

**Đokić** 2010
Đokić Dejan, *Nedostižni kompromis*, Fabrika knjiga, Beograd.

**Zimel** 2008
Zimel Georg, „Stranac“, u: *Georg Zimel 1858-2008*, ur. D. Marinković, Vojvođanska sociološka asocijacija, Mediterran Publishing, Novi Sad, 154–160.

**Јевтић** 1929
Јевтић Боривоје, „Г. Црњански – психолог гомила“, *Преглед* 7, 210–213.

**Јовановић, Јован.** 1927
Јовановић Јован, „Русија и Југославија“, *Преглед* 10, 1–2.

**Карољи** 1927
Карољи Михајло, „Разматрања о случају Сако-Ванцети“, *Преглед* 36, 6–7.

**Кршић** 1927
Кршић Јован, „Др. Љубомир Савковић: О лепоти“, *Преглед* 35, 10.

**Кршић 1928**

Кршић Јован, „Приповедачка Босна“, у: *Са страна замаљених*, ур: Ј. Кршић, Група сарајевских књижевника, Сарајево, 7–12.

**Kršić Кршић 1929**

Кршић Јован, „Kip Grgura Ninskog u Splitu“, *Преглед* 69, 166.

**Makuljević** 2017

Makuljević Nenad, „Jugoslovenska umetnost i kultura. Od umetnosti nacije do umetnosti teritorije“, u: *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd, 414–433.

**Митриновић** 1908

Митриновић Димитрије, „Национално тло и модерност“, *Босанска вила* 19, 289–290.

**Прохаска, Рудолф.** 1927

Прохаска Рудолф, „Хинденбург“, *Преглед* 28, 4–5.

**Prpa** 2018

Prpa Branka, *Srpski intelektualci i Jugoslavija 1918-1929*, Clio, Beograd.

**Riegl** 2003

Riegl, Alois, “The Main Characteristics of the Late Roman Kunstwollen” (1901), in: *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, ed. C. Wood, Zone Books, New York, 87–103.

**Rizvić** 1980

Rizvić Muhsin, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, I, II, Svjetlost, Sarajevo.

**Секулић**1962

Секулић Исидора, „Исток у приповеткама Ива Андрића“, у: *Критичари о Андрићу*, ур. П. Џаџић, Нолит, Београд, 57–70.

**Schor** 2001

Schor Naomi, “The Crisis of French Universalism“, *Yale French Studies* 100, 43–64.

**Silver.** 2011

Silver Keneth, “More Durable Self”, in: *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany 1918-1936*, Guggenheim Museum, New York, 15–51.

**Stewart** 1993

Stewart Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham.

**Hodel** 2011
Hodel Robert, „Andrićev Put Alije Đerzeleza – između poruge i tragike“, u: *Andrić i Selimović: forme aktuelnosti*, Dobra knjiga, Sarajevo, 29–41.

**Хумо** 1927
Хумо Хамза, „Премијера Старине Новака“, *Гајреш* 23, 362–363.

**Хумо** 1929
Хумо Хамза, „Једна изложба изнад публике“, *Преглед* 70, 218–221.

**Čelić i Mijezinović** 1998
Čelić Džemal i Mijezinović Mehmed, *Stari mostovi u Bosni i Hercegovini*, Publishing, Sarajevo.

**Šišić** 1990
Šišić Ferdo, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, (1925).

**Wachtel** 1998
Wachtel Andrew, *Making a Nation, Breaking a Nation. Litearture and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford University Press, Stanford.

**Wachtel** 2003
Wachtel Andrew, "Ivan Meštrović, Ivo Andrić and the Synthetic Yugoslav Culture of the Interwar Period", in: *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918-1992*, ed. D. Djokić, Hurst and Company, London, 238–251.

**Dragan D. ČIHORIĆ**
*University of East Sarajevo,*
*Academy of Fine Arts in Trebinje*

## THE IDEATIONAL CONSTRUCT OF THE ARTIST'S IMAGE. IVO ANDRIĆ, "THE BRIDGE ON THE ŽEPA"

*SUMMARY*

This paper analyses the place occupied in the ideational structure of the Sarajevo art scene by Ivo Andrić's story "The Bridge on the Žepa". Originally published in 1928 in an almanac of a group of writers from Sarajevo, through its ideational theses it brought into question the then established assumption concerning the supremacy of epic literature, oral poetry and the folk language. Viewed as morally superior, that language was entrusted with the task of correcting many mistakes that were present in the cultural reality of the Yugoslav community of the 1920's. In contrast to such a view, carefully presenting the fiction about the building of the bridge in the said story, Andrić analysed the origin and the ideational causes of the local myth, the values of the audience, the consequences of cultural isolation and the political role behind such conduct. Proceeding from the inhabitants of Žepa, through the anonymous Italian master builder, to the well-respected Vizier Jusuf, Andrić portrayed the stonemasons as the key actors and the bearers of the tangible communal spirit of the future Yugoslav community: with their specific orientation in life, living in Dalmatia and Herzegovina, they represented one of the early steps in the process of cultural maturation and the formation of an entire generational sequence, at the end of which, during the course of the 20th century, there appeared recognised and highly educated Yugoslav artists. In this way, instead of the xenophobic, politically motivated exclusivity, Andrić posited a dynamic, culturally open and deeply pedagogical model, which, using the neutral language of the artistic discourse, was supposed to reconcile the Yugoslav community from the inside and link it on a equal footing to the European cultural metropolises of the time. It was meant to raise the entire society above cultural stagnation and distrust, and to bring it the projected breadth of the authentic Balkan and Yugoslav civilisation.

**Key words:** Ivo Andrić, bridge, Žepa, Bosnia, Jovan Kršić, conservativeness, culture, civilisation.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 7.038.54.071.1 Дамњановић Р.
7.038.54.071.1 Тодосијевић Р.
7.038.54(497.1)

Примљено: 28. јун 2020.

Прихваћено: 31. август 2020.

Јасмина Ђ. ЧУБРИЛО

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

# О НЕКИМ ТЕМЕЉНИМ ПРЕТПОСТАВКАМА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КОНЦЕПТУАЛНЕ УМЕТНОСТИ НА ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА

**Сажетак:** Рад се на примерима из Збирке Народног музеја попут радова из циклуса *Дезинформација* (1972–1979), *Интервенција* (1974–1976) и *Дело од проверене уметничке вредности* (1976) Радомира Дамњановића Дамњана, *Ко профитира од уметности* (1975) и мапе литографија *Из уметникове заоставштине* (1976) Раше Тодосијевића усредсређује на интерпретацију значења постмедиских механизама и смисла метајезичких стратегија редефинисања појма уметника/уметничког дела/света уметности у контексту југословенске концептуалне уметности, али и у контексту интернационалне мреже и успостављених релација са европским и америчким примерима концептуалне и осталим, њој истовременим, поставангардним уметничким феноменима. Анализа наведених примера биће заснована на разумевању концептуалне уметности као уметничке праксе која се окреће дискурзивној ауторефлексивности путем које критички преиспитује и дистанцира се у односу на визуелну и формалну ауторефлексивност, себе реализује као еквивалент системима језичких знакова, али и као критику статуса уметника и која као таква постаје блиска ономе што Бенџамин Бухло (Benjamin Buchloh) назива *естетика администрације* и *критика институције*.

**Кључне речи:** концептуална уметност, Радомир Дамњановић Дамњан, Раша Тодосијевић, ауторефлексивност, таутологија, текст, институционална критика

## УВОДНА РАЗМАТРАЊА: УМЕТНИЧКИ НОМАДИЗАМ И/ИЛИ ПОСТМЕДИЈСКИ ОБРТ

Југословенска концептуална уметност представља критичку, ауторефлексивну, аналитичку и теоријски усмерену уметничку праксу која се јавља као ефекат суштинских промена у поимању значењског поретка уметничког дела/уметности/света уметности. Одликује је редукција материјалних аспеката уметничког предмета, тј. напуштање идеје уметничког предмета као естетског предмета, те окретање праксама истраживања, анализе и расправе како услова у којима настаје уметничко дело, тако и услова функционисања уметности, културе и друштва. У клими дематеријализације уметности, тачније растућег удаљавања од уметничког предмета као објекта, у том заокрету који концептуална уметност изводи од *радити* ка *мислити*, текст постаје уметнички рад. Знаковна функција речи, њена изражајност и репрезентативност, због којих она представља најчистији и најтананији медијум друштвене комуникације (према томе, и идеологије), постаје материјал и форма уметничког дела, његов констатив и перформатив. Прибегавање тексту у југословенској послератној уметности присутно је у виду визуелне поезије (примера ради: Радован Ившић, Димитрије Башичевић Мангелос, Јосип Стошић, Владан Радовановић, Франци Загоричник, група ОХО, Балинт Сомбати, Славко Матковић, Владо Мартек), као изражавање онога што уметник чини, као визуелни елемент, као елемент просторних и процесуалних истраживања или као средство логичке или феноменолошке анализе поступка настајања и рецепције текста/уметничког дела (примера ради, Јосип Ваништа, Иван Кожарић, Браco Димитријевић, Раша Тодосијевић, Радомир Дамњановић Дамњан, Горан Трбуљак, Владо Мартек, Жељко Јерман, Владимир Копицл, Младен Стилиновић, Група 143).

Примери из Збирке Народног музеја под збирним називима *Дезинформација* (1972–1979), *Интервенција* (1974–1976) и *Дело од проверене уметничке вредности* (1976) Радомира Дамњановића Дамњана, те једна комбинована техника на папиру *Ко профитира од уметности* (1975)[1] и мапа литографија *Из уметникове заоставштине* (1976) Раше Тодосијевића сврставају се у круг концептуалних радова или реторичких „анализа" конститутивних елемената дискурса сликарства и параметара уметничке продукције и рецепције. Међутим, за разлику од, примера ради, позног периода групе ОХО, групе (Ƶ-KÔД или групе 143, Дамњановићев и Тодосијевићев приступ питањима начина функционисања уметничког система није био усмерен ка доследном сазнајно-теоријском разматрању односа уметности и науке, нити аналитички оријентисан на питања о структурално представљивим условима стварања уметничког дела и теоријских пракси унутар светова уметности, већ ка реторичким потенцијалима текста, као и „уживању" у неизвесности значења и

1 У литератури се овај рад, доследно његовом наслову и поднаслову наводи и као *Единбуршка изјава, Ко профитира од уметности, а ко поштено зарађује*. Пример овог рада који се чува у Збирци Народног музеја заведен је под називом *Ко профитира од уметности*, па ће се и у овом тексту користити овај (скраћени) назив Тодосијевићевог рада.

субверзивног потенцијала вишезначности речи/текста, у моћи језика да произведе смисао/истину, вредности, хијерархије, привилеговане позиције и да их нормализује. Са друге стране, Дамњановић и Тодосијевић делили су уверење раширено међу концептуалним (и постконцептуалним) уметницима у свету и у Југославији да не постоји привилегован метод или медиј уметничког изражавања, стварања или презентовања уметности. Предмети, колажи, цртежи, графике, текстови, слике, часописи, књиге уметника, акције/изложбе и инсталације служили су као својеврсне платформе или стратегије за критичко преиспитивање начина на које су историјска, културна и идеолошка укрштања, као и идеје и веровања о уметности и у вези са уметношћу утицали на настанак и рецепцију уметничког дела, формирање света/система уметности како оног југословенског, тако и интернационалног, а у оквирима и у контексту хладноратовске уметничке географије, чије су успостављене границе, такође, биле предмет преиспитивања и трансгресије. И Дамњановић и Тодосијевић су се попут многих уметника нове уметности седамдесетих година 20. века приклонили, како је то Јеша Денегри формулисао, понашању уметничког номадизма, под чиме је подразумевао истовремено и наизменично служење различитим медијима.[2] Имплицитно, уметнички номадизам односи се на оно што Доменико Куаранта (Domenico Quaranta) назива *постмедиј фаза шездесетих година* прошлог века за коју постаје карактеристична критика формализма, (високог) модернизма, истраживање друштвених, политичких и културних импликација традиционалних, а посебно нових медија (које Куаранта ипак повезује са технофилијом и пионирским данима рачунарства), тј. уметност која се више не фокусира на специфичне карактеристике медија, већ сасвим супротно, уноси и заступа отворени, номадски приступ.[3] Термин пост–медиј/постмедијум постаје актуелан од друге половине деведесетих година прошлог столећа, када се концептуализује на неколико начина: прво, у формулацији постмас-медија и постмедијуске ере (Гатари (Felix Guattari)),[4] затим

2 J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1996, 59; J. Denegri, "Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970", in: *Impossible Histories*, *Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.) Cambridge, MA, London, 2003, 195; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti: srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*, Beograd, 2019, 55.

Денегри, пишући о уметности Раше Тодосијевића у седамдесетим годинама 20. века, такође, користи појам *номад-уметник* за који констатује да има другачији смисао од оног који тај појам има у постмодерној уметности осамдесетих година и иако не улази у експликацију разлике, и у конкретном, Тодосијевићевом, случају, овај термин посредно објашњава искуствима Флуксуса (Fluxus), сиромашне уметности (*arte povera*) и процесуалне уметности (*process art*). J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1996, 132; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti: srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*, Beograd, 2019, 93.

И код Шуваковића наилазимо на употребу термина *номадски*, којим описује разнолике уметничке активности и праксу групе Bosch+Bosch које су обухватале „различита средства уметничког изражавања еклектична или ауторефлексивна, од визуелне поезије, боди арта, перформанса и ланд арта, до текстуалне и аналитичке концептуалне уметности". M. Šuvaković, "Conceptual Art", in: *Impossible Histories*, *Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.), Cambridge, MA, London, 2003, 228.

3 D. Quaranta, *Beyond New Media Art*, Brescia, 2013, 31.

4 F. Guattari, "Du postmoderne au postmédia" (1985), *Multitudes*, No. 34, 2008, 128–133. (http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_034_0128; F. Guattari, "Towards a Post-Media Era." (1990), repr. in: *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology,* C. Apprich, J. B. Slater, A. Iles, O. L. Schultz (eds.), Lüneburg, 2013, 26–27.

у формулацији *постмедијско стање* у савременој уметности (Краус (Rosalind Krauss), Бурио (Nicolas Bourriaud))[5] и као концепт утемељен у спрју уметности и дигиталне технологије Манович (Lev Manovich), Вајбл (Peter Weibel), Куаранта)[6]. У овом тексту термин *постмедијски* изводи се из смисла у којем га одређују Краус. Њиме се реферише на ону врсту уметничке праксе која не обухвата само прихватање нових медија или интермедијске, трансмедијске или вишемедијске уметничке праксе, већ, пре свега, приступ, који Краус, додуше, предлаже за фотографију, којим се поново проналази или открива медиј, и то не са идејом да се истражује његов естетски и креативни потенцијал, већ да се испита као „теоријски објекат" уметности.[7] Овај приступ не негира идеју о номадизму нове уметничке праксе, па самим тим, и у радовима Дамњановића и Тодосијевића; та идеја има описни карактер и као таква ближе одређује смисао појаве на коју се односи. Међутим, како суштински произлази из модернистичког (гринберговског) приступа утемељеног на концепту „специфичности медија" (*medium specificity*), ова идеја концепт „посебности" медија уопште не доводи у питање, чак га и оснажује, јер реферише на неке нове медије, који своју особеност дугују карактеристичним и само њима својственим особинама и сугерише употпуњавање постојећег (традиционалног) регистра медија, иако радови на које се односи и те како преиспитују идеолошке аспекте модернистичке парадигме о посебности медија и, у том смислу, себе успостављају као теоријске објекте. Могло би се рећи да идеја о уметничком/медијском номадизму представља још једну апорију позног модернизма – као синтагма која има описни карактер, она је ваљана, док у концептуалном смислу производи парадокс. Зато се чини да термин који уводи Краус има потенцијал да превазиђе овај парадокс и да понуди адекватан оквир за прецизнију анализу и расправу о новој уметничкој пракси, па самим тим и Дамњановићевих и Тодосијевићевих радова попут оних који су тема овог текста.

Коначно, примере из Збирке Народног музеја о којима се овде расправља повезује и чин „субверзивног упада у систем глобалног функционисања",[8] тачније циничка критика како институције уметности, тако и институција света уметности које је производе, критика коју изводе употребом речи/текста, истовремено ослањајући се и деконструишући моћ језика да произведе реалност, да је моделује и трансформише означавањем, да арбитрарном додели вредност истине.

---

5 R. Krauss, "*A Voyage on the North Sea*": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, 1999; R. Krauss, "Two Moments from the Post-Medium Condition", *OCTOBER* 116, Spring 2006, 55–62; N. Bourriaud, *The Radicant*, New York, 2009.

6 L. Manovich, "Post-Media Aesthetics" (2001).
http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics;
P. Weibel, "The Post-Media Condition" (2005), in: *Postmedia Condition*, E. Fiedler, C. Steinle et P. Weibel (eds.), Madrid, 2006, 90–100; D. Quaranta, *op. cit*.

7 R. Krauss, "Reinventing the medium", *Critical Inquiry* 25, 2: "'Angelus Novus'": Perspectives on Walter Benjamin", Winter 1999, 289–305.

8 Г. Станишић, „Све је субјективно и подложно сумњи. Акценти на феноменима пракси ангажованих стратегија у уметности шездесетих и седамдесетих. Радови на папиру југословенских уметника из Поклон-збирке Дамњановић", у: прир. Т. Бошњак, *Поклон-збирка Драгослава Дамњановића*, Београд, 2011, 124.

## РАДОМИР ДАМЊАНОВИЋ ДАМЊАН: *ДЕЗИНФОРМАЦИЈА* (1972–1979), *ИНТЕРВЕНЦИЈА* (1974–1976) И *ДЕЛО ОД ПРОВЕРЕНЕ УМЕТНИЧКЕ ВРЕДНОСТИ* (1976)

Као важан догађај који је преусмерио Дамњановићева интересовања са сликарства редуковане форме и специфичног минималистичког израза[9] ка „појмовном/концептуалном стадијуму уметничког саопштавања“,[10] тачније од естетског ка теоријском, Денегри издваја изложбу Драгуларијум у јуну 1971. године, а потом и Дамњановићев вишемесечни боравак у Америци 1971. и 1972. године. Изложба Драгуларијум је најавила позиционирање млађе групе уметника и појаву нове уметничке праксе у Београду, прибегавањем дишановској *ready made* стратегији и излагањем неуметничких предмета довела у питање традиционално схватање уметничког предмета и најзад афирмисала динамичнији однос између уметника и кустоса. Дамњановић је изложио текст („писмо“) откуцан на писаћој машини на А4 формату, у којем, између осталог, пише: „Оно што волим припада нематеријалном подручју човековог бића, као што су: вера у будућност, истрајност, човечност, стваралаштво, итд.“,[11] чиме је јасно дао предност етичким и нематеријалним аспектима и вредностима у односу на оне естетско-формалне и уметничке, у традиционаном смислу те речи, и у њима видео потенцијал за ново уметничко деловање. Затим, као Фулбрајтов стипендиста, одлази и борави у Лос Анђелесу и Њујорку, где на трагу онога што се из историографске перспективе чини као најављени заокрет, као и у прилици непосредног контакта са токовима и различитим уметничким артикулацијама критике и преиспитивања високомодернистичких постулата, конципира, започиње и по повратку у Београд реализује циклусе *Предлоī за нови доживљај боје* и *У часī совјеīске авангарде*, са којима на изложби одржаној у Галерији Студентског културног центра, почетком 1973. године, упознаје београдску публику. Поред ових, реализује и циклусе под називом *Дезинформација* и *Инīервенција* из којих су радови, заједно са онима из каснијег циклуса *Дело од īроверене умеīничке вредносīи* (1976), који се данас, захваљујући поклону колекционара Драгослава Дамњановића, од 2005. године чувају у Збирци Народног музеја.[12]

Циклус *Дезинформација* обухвата слике, слике - објекте, цртеже и радове на папиру у којима проблематизује, витгенштајновски речено, неподударност фактичке и логичке истине, слике и чињенице, могућег и стварног, арбитрарност „форме одсликавања“[13] и само, наизглед, одступа од оних оперативних

9 „Дамњанов сликарски минимализам пре је, дакле, интуитиван и пиктуралан него церебралан и структуралан, а основни разлог томе ваља тражити у чињеници да је ова редукција средстава заправо проистекла из логике његове сопствене еволуције типологије сликарства... уместо да је одједном усвојена из постојећег репертоара тада актуелне постсликарске апстракције.“ J. Denegri, „Ničeg suvišnog u umetniķovom delu“, u: prir. J. Denegri, M. Šuvaķović, *Radomir Damnjanović Damnjan*, Beograd, 2010, 13.

10 J. Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan*: *izložba 1958–1986*, Beograd, 1986, 13.

11 Писмо цитирано у: J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1996, 57; а факсимил писма доступан у: J. Denegri, M. Šuvaķović (ur.), *Radomir Damnjanović Damnjan*, Beograd, 2010, 19.

12 Видети: Т. Бошњак (ур.), *Поклон-збирка Драīослава Дамњановића*, Београд, 2011.

13 „2.063 Cjeloķupna stvarnost je svjet.
2.1 Mi pravimo sebi slike činjenica.

поступака карактеристичних за концептуалну уметност, а у функцији логичке или феноменолошке анализе настајања, природе и смисла уметничког дела/уметности. Овај циклус се у концептуалном смислу надовезује на циклус *Предлоī за нови доживљај боје*, будући да са овим циклусом дели основну идеју о замени чулног доживљаја вербалним, тачније о преименовању реалности оптичког искуства у нову, дискурзивно произведену реалност, фактичке и чулне истине у језичку, или о преображају информације у дезинформацију. Оба циклуса представљају примере номадског приступа, тј. реализације постмедијског карактера. Циклус *Дезинформација* даље разрађује идеју о језику као средству за мисаоно-језичко „одсликавање" чињеница, средству за представљање и производњу реалности, које „преводи", обликује, даје и, за ову прилику важније, одузима и мења смисао чулним доживљајима, чиме демонстрира моћ над светом и над нашем чулном искуству тог света. Непоклапање текстуалног и визуелног се у овом циклусу, било да се ради о сликама, сликама – објектима, фотографијама, било о радовима на папиру (сериграфије, цртежи), указују на вишезначност привида, чиме неупитно доводе у питање таутолошку једнозначност. Такође, треба имати на уму да се Дамњановићева уметничка транзиција од медија ка постмедију и од оптичког ка менталном/концептуалном одвија у време снажног развоја електронских медија и могућности тренутне и непрекидне дисеминације информација, те циклус *Дезинформације* реферише и на дезинформисање као поступак који је у распону од дневно политичких, до маркетиншких стратегија, постао ефикасно средство менталног кондиционирања и контроле становништва.

На примерима из циклуса *Дезинформације* који се налазе у Збирци Народног музеја и који обухватају слике, објекте, сериграфије и цртеже, операција дезинформисања се у основи односи на: 1. наношење пространих правоугаоних плоха једном или више боја у попут модула у одређеном геометријском распореду на (не)препарираном платну (слике *Плаво*, 1973; *Група дезинформација*, *Сиво*, *Дезинформација, виолет̄* и *Дезинформација, ӣлава и црвена*, све из 1975) или папиру (сериграфије *Red. Cinque rossi* (*Дезинформација*) и *Misinformation group No. 38* из 1972; цртежи *Дезинформација, Quatro gialli*, *Дезинформација. Tre verdi* и *Дезинформација, Due blu* из 1976), испод или поред којих Дамњановић исписује називе других боја, који не одговарају видљивим хроматским својствима боје којом је површина изведена; 2. штампање назива боје на белој, неутралној позадини бојом која, по хроматским својствима, не одговара оној назначеној у називу (сериграфије *Red* (*Дезинформација*), *Yellow* (*Дезинформација*) и *Black* (*Дезинформација*), све из 1972. године) или другом бојом боју подлоге (сериграфија *White* (*Дезинформација*), 1972); 3. на исписивање назива боје на полеђини празног сликарског рама уз име уметника, димензије блинд рама и тачног датума, у потпуном одсуству материјалног тела

2.141 Slika je činjenica.

2.15 To što se elementi slike međusobno odnose na određeni način predstvalja da se tako međusobno odnose stvari. Ova veza elemenata slike zove se njena struktura, a mogućnost strukture – njena forma odsliķavanja.

2.151 Forma odsliķavanja je mogućnost da se stvari međusobno odnose jednako ķao elementi slike." L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Sarajevo, 1987, 35.

слике (објекат слика *Дезинформација, зелени* (*verde*) *Дамњан* из 1975) или на шперплочи (*Дезинформација: три црвене* (*tre rossi*), *зелено* (*green*) *247 пута плаво* из 1976. године). Ови примери, осим што указују на онтолошку арбитрарност поступка именовања, у контексту хладноратовских геоуметничких подела и хијерархија, глобалних и локалних друштвених превирања око 1968. године и у годинама после, указују и на чињеницу да циклус *Дезинформације* проблематизују статус уметности и уметника, а поготово оних локалних у околностима сусретања и размене са токовима на међународној сцени. Треба приметити да Дамњановић у овом циклусу подједнако користи и арбитрарно алтернира матерњи, српско-хрватски, енглески, и то не само као језик који у интернационалном свету уметности има статус *lingua franca* већ језик на којем је као Фулбрајтов стипендиста провео годину дана, те италијански, језик земље у којој ће од 1974. године живети и активно стварати.

У сликама из овог циклуса, са једне стране, постоји евидентност процеса сликања: платно је основа, подлога на коју наноси директно пигмент боје и том приликом искључује „сваки естетски и пикторални ефекат", што Дамњановићу омогућава да „изложи идеју процеса стварања на што евидентнији начин".[14] Овај приступ схваћен као доследно евидентирање темељних конститутивних чинилаца сликарства карактеристичан је за примере примарног, елементарног или аналитичког сликарства. Међутим, ако су таутолошки однос и доследност евидентнији у Дамњановићевим примарним сликама које је радио средином седамдесетих година 20. века, на сликама из циклуса *Дезинформације* таутолошко поистовећивање и дословност која је упоредна или чак произлази из редуктивне, минималистичке *what you see is what you see* логике, поништени су управо провокативним раскораком између визуелног знака и вербалног еквивалента тог знака, који производи збуњујући вишак значења, логички парадокс.

Циклус *Интервенција* обухвата радове на папиру који су изведени у постдишановској традији *readymade* и који проблематизују место и смисао уметности у високобирократизованим и технократским друштвима са обе стране хладноратовских подела позног модернизма. Дамњановић је интервенисао на листовима штампаних формулара: први лист је излагао онако какав он јесте, док је на другом листу тушем и помоћу лењира прецизно извлачио линије, уносио поремећај у функционализовани и стандардизовани изглед формулара трансформишући га у бесфункционални формулар и у објекат уметничке интервенције који проблематизује статус уметника и статус рада уметника. Поред ових *basic* интервенција које је Дамњановић почео да ради 1972. године, оне из спомен-збирке Драгослава Дамњановића су „хибридне" варијације настале у периоду 1974–1976. године, а које укључују употребу уметничког печата и потписа уметника на (не)модификованим листовима формулара у циљу верификације уметничког дела и обухватају: *Интервенција, Бесплатно уметничко дело* из 1974. године, *The Interventions, серија Х.бр.5* из 1974–1976, па чак и *Дело од проверене уметничке вредности* (*осам делова*) из 1976. годи-

14 J. Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan: izložba 1958–1986*, Beograd, 1986, 15.

не. Тема, тј. проблем који је од седамдесетих година прошлог века почео да заокупља Радомира Дамњановића јесте, свакако, актуелизација дишановске запитаности о уметнику као хипотези уметничког дела и о релативистичкој природи институционалних и административних аспеката вредности једног уметничког дела.

Дамњановићеви радови, конвенционалним (историјско)уметничким језиком именовани као сликарство, сериграфије, цртежи, прекорачују на сваки могући начин границе медија, преиспитују његове специфичности из перспективе с оне стране медија. Медиј је, како каже Краус, до седамдесетих извесно постао компромитован, идеолошки, догматски, дискурзивно оптерећен, постао исцрпљен до тачке када је било неопходно учинити нешто „контраинтуитивно", било да је то деконструкција медија слике, увођење печата, коришћење свог потписа, као у разматраним примерима, било могућност нових технологија (за чим Дамњан, такође, посеже седамдесетих година 20. века) као „техничке подршке/подлоге" (*technical support*).[15] Стога, својим преиспитивањем конвенција, проблематизовањем есенцијалних уметничких питања која излазе из поља естетских питања и њихових релација према материјалним чињеницама медија и заступане идеје о његовој самореферентности, коначно питања дијалектике односа аутономне и хетерономне природе уметничког дела, они представљају примере постмедијске уметничке праксе.

## ДРАГОЉУБ РАША ТОДОСИЈЕВИЋ: *КО ПРОФИТИРА ОД УМЕТНОСТИ* (1975) И МАПА *ИЗ УМЕТНИЧКЕ ЗАОСТАВШТИНЕ* (1976)

Позних шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог столећа, уметници у окриљу концептуалне уметности били су посвећени критичкој анализи институција у свету уметности, разоткривању институције уметности као изузетно проблематичног поља у којем се пресецају и директно мешају политички, економски и идеолошки интереси, одређујући оквире и токове у култури једног друштва. Те ране критике институција биле су посвећене уочавању и указивању на повезаност митова које су институције неговале и мреже друштвеноекономских односа које су те митове структурирале. Термин *институционална критика* је, према Алберовом мишљењу (Alexander Alberro), као термин којим се описивала политизована уметничка пракса позних шездесетих и раних седамдесетих година 20. века, први пут публикован 1975. године у есеју под називом "On Practice" Мела Рамсдена (Mel Ramsden).[16] Рамсден критикује инструментализацију уметности и упозорава да су актери света уметности у потпуности интернализовани капиталистичком структуром уметничког тржишта, чиме је раскид између естетске праксе и свакодневне политике нераскидив, а отпор практично немогућ. Ипак, Рамсден види

15 R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, 57.

16 A. Alberro, "Institutions, critique, and institutional critique", in: A. Alberro et B. Stimson (eds.), *Institutional Critique, An Anthology of Artist' Writings*, Cambridge MA, 2009, 8.

могућност радикалних промена које би могле да изађу из низа међусобно усклађених иницијатива које би радиле на развоју „заједница“, које би искориниле концепте и појаве на којима почива уметничко тржиште попут, примера ради, јаког субјекта, и на тај начин створили уметност која би била кадра да измиче границама институционалних детерминанти.[17]

Раша Тодосијевић од свог својеврсног коауторског доприноса изложби *Дранїуларијум* и, наравно, излагања,[18] својим перформансима (*Одлука као уметност*, 1973; *Пијење воде*, 1974; *Уметност и меморија*, 1975; *Сећање на уметност Раше Тодосијевића*, 1976; *Књиїа жалости*, 1976. године и *Was ist Kunst*? 1977), у својим примарним/елементарним сликама и мапи литографија *Из уметникове заоставштине* из 1976, као и *work-in-progress* интервенцији/инсталацији под називом *Nulla dies sine linea*, седамдесетих година 20. века проблематизовао питање система уметности утемељеног у мрежи упостављених односа доминације или субординације, комплементарности или антагонизма, тог „поља“ у Бурдијеовом (Pierre Bourdieu) смислу те речи, у којем су све позиције производи ових односа. Међу овим радовима, *Единбуршка изјава, Ко ӣрофиӣира од уметности а ко ӣошӣено зарађује* из 1975. године, тј. *Ко ӣрофиӣира од уметности* представља подробну анализу актера, механизама и односа моћи и финансијских интереса у свету уметности, и то анализу која расправља о томе да се савремена уметност ствара и реализује у различитим контекстима који, поред својих специфичности и разлика условљених у том тренутку и другачијим моделима друштвеноекономских и политичких уређења (социјалистички, једнопартијски и капиталистички, парламетарно демократски), ипак, у основи, имају нешто заједничко, а то је да је уметност и друштвена чињеница о чијем друштвеном статусу одлучују многи аспекти, укључујући и оне економске, да је „заробљена“ у мрежу реалних и симболичких продукционих околности, да уметничко дело проблематизује дихотомију „етике рада“ и „естетике не-рада“,[19] као и да је фигура уметника као аутора фантазам, производ тог контекста у којем одлуке о уметности, уметничком делу и уметнику доносе други. Тодосијевићев текст је, за разлику од Рамсденовог, уметничко-теоријски рад, дели са Рамсденовим критичку проницљивост, иде шире од Рамсденовог јер обухвата ситуације света уметности о којем пише Рамсден и света уметности коме Тодосијевић припада, указујући на основни принцип да је смисао уметности да извире управо из антагонизма, како оног који производе морална, политичка и друштвена начела, тако и оног који настаје у провокацији коју ствара употребљени језик уметности када „обрађује“ консензус или његов изостанак у друштву. *Единбуршка изја-*

17 M. Ramsden, “On Practice”, in: A. Alberro et B. Stimson (eds.), *Institutional Critique*, 170–199.

18 „Ја сам предложио да се изложба зове *Дранїуларијум*, дакле, драгулије, с додатком тог лажног латинизма. Јер кад би се у политичком жаргону нешто требало рећи, увек би се нашао неки латинизам да стока не разабире и да то звучи озбиљно. Мени су ти комунистички латинизми деловали као нешто нешто што је имало функцију прикривања“, A. Ćuk, „Bog voli Srbe s pasuljem i pivom (intervju sa Rašom Todosijevićem)“, *Danas*, 20. 6. 2020.
https://www.danas.rs/kultura/bog-voli-srbe-s-pasuljem-i-pivom/

19 На ову Марксову (Karl Marx) дихотомију указује и Дејан Сретеновић. Видети: D. Sretenović, *Hvala Raši Todosijeviću*, Beograd, 2002, 12.

*ва* представља исцрпан критички исказ о системским конвенцијама и идеолошким апаратима активним и у глобалном, и у локалном свету уметности, па и у простору између ових светова. Имајући у виду све речено, можемо се у потпуности сложити с изјавом да је Тодосијевић окренут радикалној политизацији уметности.[20]

Примерак одштампане двојезичне, на српско-хрватском и енглеском, изјаве о субјектима и објектима профитирања из Спомен-збирке Дамњановић разликује се од других по чињеници да је њега печатом којим се на три места на српском (овалним печатом) и италијанском језику (правоугаоним печатом) потврђује да је реч о делу проверене уметничке вредности, као и да је тај двојезични сертификат „потписао" други уметник, Радомир Дамњановић Дамњан. Другим речима, овај примерак изјаве носи потписе два аутора: са једне стране, оног за кога, на основу других потписаних отисака знамо да је њен аутор и, са друге, колеге с којим је Тодосијевић заједно излагао, и између делио интересовање ка критичком истраживању медија сликарства у домену примарног сликарства, а који је у свом „медију", печатом, интервенисао, истовремено, потврђујући да је реч о уметничком делу (од проверене вредности) и присвајајући га, будући да печат садржи његово име (уместо потписа). Будући да није реч о коауторству, јер се осведочено зна да је Тодосијевић писац текста изјаве, овај ексцесни примерак, као концептуална „игра" двојице колега, ово претварање текста *Изјаве* у ментални, концептуални *readymade* проблематизује две велике теме и вредности модернизма. Прва је тема аутора схваћеног на два начина: као „јаког субјекта" суштински произведеног и одређеног идеолошким апаратима система уметности (критика, музеј, галерија, тржиште, колекционар) или као ефекта претеране идентификације и као његовог критичког, политичког и делатног „алтер-ега". Друга је тема оригинала овде заступљена његовим поништавањем копијама/мултиплима, па као да то није довољно, додатно и апропријацијом. Дамњановићева интервенција је реторске природе, и као таква, наглашава кључне аспекте *Единбуршке изјаве*, као и чињеницу да концептуална уметност која произлази из постдишановског номинализма *readymade-a* трансформише естетику која „постаје, са једне стране, ствар лингвистичких конвенција, а са друге, функција правних уговора и институционалног дискурса (који је пре дискурс моћи него дискурс укуса)."[21]

Текст је главно Тодосијевићево изражајно средство мапе *Из уметникове заоставштине* 1976. године у издању Сребрне галерије Студентског културног центра. На пет листова је на белој позадини одштампао редом следеће исказе: *Акт бр. 5 1972 (из уметникове заоставшине) Раша 1975*, *Са леве стране на десну страну/са десне стране на леву страну*, *Nulla dies sine linea 15. 3. 1976*,

20 *Исто*, 7–8; Денегри је у радикализму Тодосијевићевих перформанса препознао политичку димензију „са значењем и ефектом ако не уласка у сферу политике као такве, онда свакако са поетиком карневализације и политиком десакрализације постојећег 'система уметности' као интегралног фактора сваког конкретног друштвено-политичког поретка". Видети: J. Denegri, „Umetnost odluke Raše Todosijevića", u: *Raša Todosijević*, prir. S. Kojić-Mladenov i R. Todosijević, Novi Sad, 2011, 16.

21 B. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *OCTOBER*, Vol. 55, Winter, 1990, 118.

*Diletaten in der Kunst oder/или дилетанти у уметности Раша 1975* и *Уметников рукопис*. Ова мапа у себи сумира, грубо речено, два главна тока Тодосијевићевих уметничких кретања седамдесетих година прошлог века. Са једне стране, то је елементарно или примарно сликарство, које је у мапи замењено вербалним артикулацијама: доследно на листу *Акт бр. 5 1972 (из уметникове заоставшине) Раша 1975.* и речима и „потезом" испод првог и другог исказа на листу *Са леве стране на десну страну/са десне стране на леву страну*. Са друге, на листовима *Nulla dies sine linea 15.3.1976, Diletaten in der Kunst oder/или дилетанти у уметности Раша 1975.* и *Уметников рукопис*, референцом на перманенто и дисциплиновано цртачко усавршавање као главне премисе класичног наслеђа,[22] а која постаје општепопуларна идентификација и очекивање од уметности, аргументи којима је конзервативна критика одбацивала феномене модерне уметности као неуметничке, као и на фетишизацију посебности и изузетности романтичарске или боемске или усамљене фигуре уметника–генија, Тодосијевић се обраћа смислу, сврси, месту, значењу, друштвеном, етичком и еманципаторском потенцијалу савременог уметника и постмедијске реалности, која, као таква, ствара услове да његов рад постане уметнички, културни, друштвени изазов за позномодерно друштво.

## ОД „ЕСТЕТИКЕ АДМИНИСТРАЦИЈЕ" ДО „ИНСТИТУЦИОНАЛНЕ КРИТИКЕ"

Бењамин Бухло је у својој релевантној и контроверзној упоредној анализи услова настајања и (привременог) нестајања концептуалне уметности (1965–1975) и преображају концептуалне уметности у институционалну критику издвојио два кључна аспекта концептуалне уметности, чије трајање датира од 1965. до 1975. године, када покрет, како каже Бухло, привремено нестаје: један представља формалну празнину покрета коју препознаје у његовим таутолошким структурама, а други представља критичке интервенције у етаблираним, али превазиђеним културним апаратусима. Први почива на дискурзивној ауторефлексивности у виду критике високомодернистичке, Гринбергове (Clement Greenberg) и Фридове (Michael Fried) визуелне и формалне ауторефлексивности. Други је окренут контекстуалној анализи услова настајања и заступања уметничког дела. У првом случају, уметничко дело постаје нека врста „папирологије", производња докумената који гарантују уметнички статус једном предмету или процедури или раду, а свој естетски идентитет темеље на логичком позитивизму. У другом, интервенције концептуалних уметника темеље се на естетици управљања (администрације) као исходишту таутолошког модела. Бухло у својој контроверзној аргументацији уочава везу између ове врсте рада и „новоуспостављене послератне средње класе, оне која

22 Традиционално се реченица *Nulla dies sine linea*, према Плинију Старијем, приписује Апелесу, међутим, најближе овој формулацији јавља се код Полидора Вергилија у 15. веку, а пет векова касније Паул Кле (Paul Klee) ће, такође, употребити овај израз.

је у потпуности дошла на своје шездесетих година“,[23] што је процес паралелан стварању класе технократа и бирократа у социјалистичкој Југославији, те онда, на пример, Дамњановићеве интервенције на штампаним формуларима или Тодосијевићева уметникова заоставштина, доследно овој аргументацији, постају примери који су подвргнули последње остатке уметничке тежње према трансценденцији (традиционалним атељерским вештинама и привилегованим начинима искуства) строгом и немилосрдном поретку колоквијалног говора администрације.

Дамњановићева и Тодосијевићева постмедијска уметничка пракса из седамдесетих година 20. века, а чији се примери чувају у Збирци Народног музеја, темељи се на дискурзивној ауторефлексивности путем које критички преиспитује и дистанцира се у односу на визуелну и формалну ауторефлексивност, а себе реализује као еквивалент системима језичких знакова, али и као критику статуса уметника, што нам, коначно, и отвара могућност да о њој закључујемо из перспективе Бухлоове „естетике администрације“ и „критике институције“.

23 B. Buchloh, *loc. cit.*, 128.

## ЛИТЕРАТУРА


**Alberro, Alexander 2009**

Alberro Alexander, "Institutions, critique, and institutional critique", in: *Institutional Critique, An Anthology of Artist' Writings*, A. Alberro et B. Stimson (eds.), The MIT Press, Cambridge MA, 2–19.

**Бошњак 2011**

Бошњак Татјана (ур.), *Поклон-збирка Драгослава Дамњановића*, Народни музеј, Београд.

**Buchloh 1990**

Buchloh Benjamin, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *OCTOBER*, Vol. 55, Winter, 105–143.

**Bourriaud 2009**

Bourriaud Nicolas, *The Radicant*, Sternberg Press, New York.

**Ćuk 2020**

Ćuk Aleksandra, „Bog voli Srbe s pasuljem i pivom (intervju sa Rašom Todosijevićem)", *Danas* 20. 6.
https://www.danas.rs/kultura/bog-voli-srbe-s-pasuljem-i-pivom/
[приступљено: 25. 6. 2020]

**Denegri 1986**

Denegri Ješa, *Radomir Damnjanović Damnjan: izložba 1958-1986*, MSU, Beograd.

**Denegri 1996**

Denegri Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad.

**Denegri 2003**

Denegri Ješa, "Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970", in: *Impossible Histories*, *Historic Avant-Gardes*, *Neo-Avant-Gardes*, *and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.), The MIT Press, Cambridge, MA, London, 170–208.

**Denegri 2011**

Denegri Ješa, „Umetnost odluke Raše Todosijevića", u: *Raša Todosijević*, prir. S. Kojić-Mladenov i R. Todosijević, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 9–49.

**Denegri 2019**

Denegri Ješa, *Teme srpske umetnosti: srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*, Fondacija „Kolekcija Trajković“, Beograd.

**Denegria i Šuvaković 2010**

Denegri, Ješa i Šuvaković, Miško (ur.), *Radomir Damnjanović Damnjan*, „Vujičić“ kolekcija, Beograd.

**Guattari 2008**

Guattari Felix, “Du postmoderne au postmédia” (1985), *Multitudes* No. 34, 128–133.
http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_034_0128 [pristupljeno: 10. 6. 2020]

**Guattari 2008**

Guattari Felix, “Towards a Post-Media Era” (1990), repr. in: *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Clemens Apprich et al. (eds.), PML Books / Mute, Lüneburg, , 26–27.

**Krauss 1999**

Krauss Rosalind, “Reinventing the medium”, *Critical Inquiry* 25, 2: “’Angelus Novus’: Perspectives on Walter Benjamin”, Winter, 289–305.

**Krauss1999**

Krauss Rosalind, *“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London.

**Krauss 2006**

Krauss Rosalind, “Two Moments from the Post-Medium Condition”, *OCTOBER* 116, Spring, 55–62.

**Manovich 2001**

Manovich Lev, *Post-Media Aesthetics*. http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics [pristupljeno: 10. 6. 2020]

**Quaranta 2013**

Quaranta Domenico, *Beyond New Media Art*, LINK Editions, Brescia.

**Ramsden 2009**

Ramsden Mel, “On Practice”, in: *Institutional Critique, An Anthology of Artist’ Writings*, A. Alberro et B. Stimson (eds.), The MIT Press, Cambridge MA, , 170–199.

**Sretenović 2002**

Sretenović Dejan, *Hvala Raši Todosijeviću*, MSU, Beograd.

**Станишић 2011**

Станишић Гордана, „Све је субјективно и подложно сумњи. Акценти на феноменима пракси ангажованих стратегија у уметности шездесетих и седамдесетих. Радови на папиру југословенских уметника из По-

клон-збирке Дамњановић“, у: *Поклон-збирка Драгослава Дамњановића*, прир. Т. Бошњак, Народни музеј, Београд, , 115–134.

**Stipančić 1995**

Stipančić Branka (ur.),*Riječi i slike*, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb.

**Šuvaković 2003**

Šuvaković Miško, “Conceptual Art”, in: *Impossible Histories, Historic Avant-Gardes*, *Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.), The MIT Press, Cambridge, MA, London, , 210–245.

**Weibel, Peter 2006**

“The Post-Media Condition” (2005), in: *Postmedia Condition*, E. Fiedler, C. Steinle et P. Weibel (eds.), Centro Cultural Conde Duque, Madrid, , 90–100.

**Wittgenstein, Ludvig 1987**

*Tractatus logico-philosophicus*, Izd. kuća „Veselin Masleša“ – Svjetlost, Sarajevo.

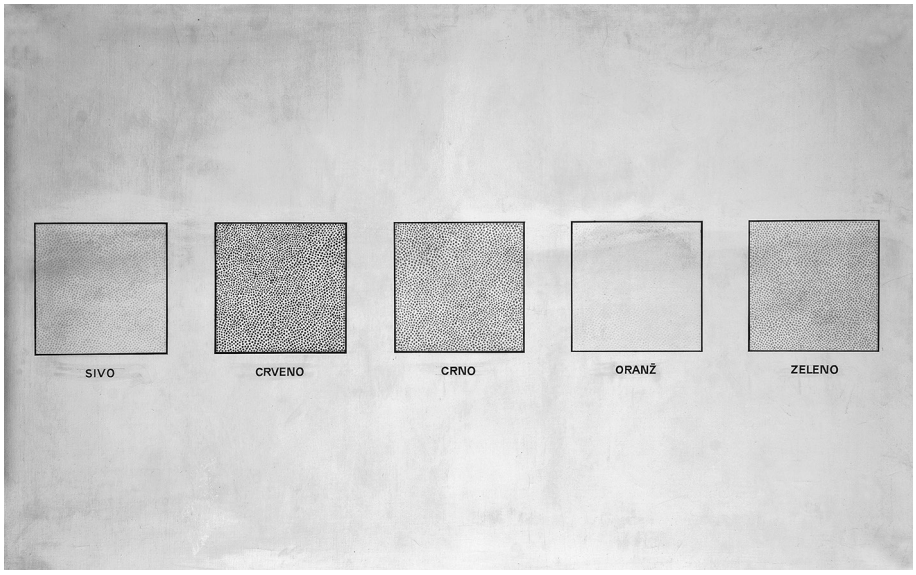
**Jasmina Đ. Čubrilo**
*University of Belgrade, Faculty of Philosiphy –*
*Depatment of History of Art, Belgrade*

# ON SOME FUNDAMENTAL POSTULATES OF YUGOSLAV CONCEPTUAL ART, BASED ON SELECT EXAMPLES FROM THE NATIONAL MUSEUM COLLECTION

*SUMMARY*

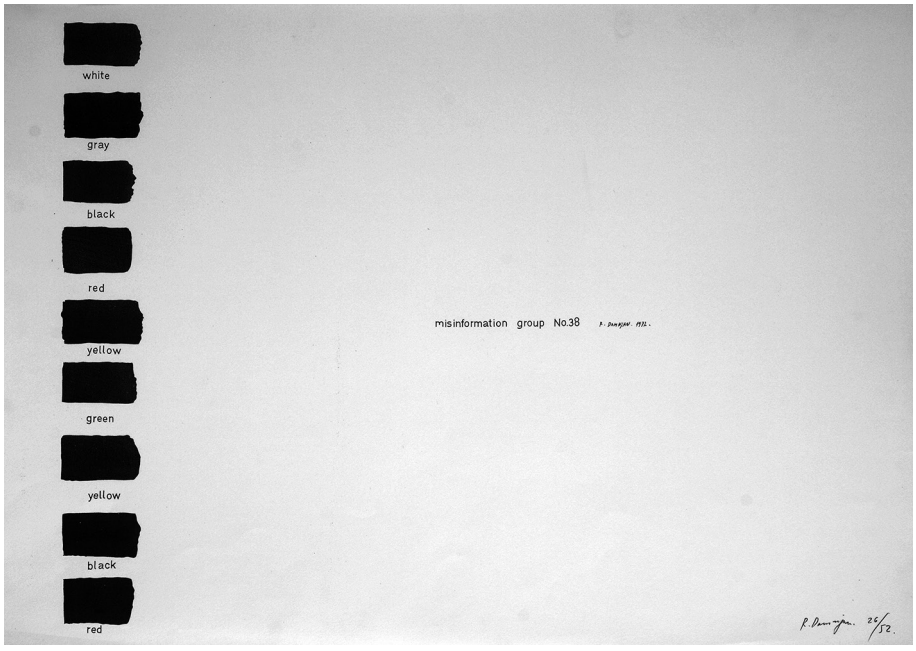
Dealing with examples to be found in the National Museum Collection, such as works from the cycle *Misinformation* (1972-1979), *Intervention* (1974-1976) and *A Work of Proven Artistic Value* (1976) by Radomir Damnjanović Damnjan, as well as *Who Profits from Art* (1975) and a map of lithographs entitled *From the Artistic Heritage* (1976) by Raša Todosijević, this paper focuses on interpreting the meaning of post-media mechanisms and the purpose of the metalinguistic strategies of redefining the notion of the artist/work of art/world of art within the context of Yugoslav conceptual art, and also in the context of the international networks and relations established with European and American examples of conceptual art, and other contemporaneous post-avant-garde art phenomena. The analysis of the examples referred to above is based on the understanding of conceptual art as an artistic practice turning towards discursive self-reflexivity, through which it critically examines and distances itself from visual and formal self-reflexivity, realises itself as an equivalent to the systems of linguistic signs, and also as a critique of the status of the artist, which, as such, becomes close to what Benjamin Buchloh calls "the aesthetics of administration" and "the critique of institutions". Damnjanović's and Todosijević's approach to the issues relating to the manner of the functioning of the art system was not aimed at a consequential cognitive-theoretical review of the relationship between art and science, nor was it analytically oriented towards issues pertaining to the structurally presentable conditions of creating a work of art, but manifested a tendency towards the rhetorical potential of a text, that is, they "enjoyed" the uncertainty of meaning and the subversive potential of the multi-semantic nature of a word/text, the power of language to produce meaning/truth, values, hierarchies, privileged positions and to normalise them. On the other hand, Damnjanović and Todosijević shared the conviction, widespread among conceptual (and post-conceptual) artists in the world and in Yugoslavia, that there was no privileged method or medium of artistic expression, creation or presentation of art. Objects, collages, drawings, graphic works, texts, pictures, magazines, artists' books, actions/exhibitions and installations served as platforms of sorts or as strategies for critically reviewing the ways in which historical, cultural and ideological intersections, as well as ideas and beliefs about art and in connection with art, influenced the coming into being and the reception of a work of art, the formation of the world/system of art, both the Yugoslav and the international one, this within the framework and the context of the Cold War artistic geography whose established borders were also the subject/object of re-examination and transgression.

**Key words:** conceptual art, Radomir Damnjanović Damnjan, Raša Todosijević, post-media condition, self-reflexivity, tautology, text, institutional critique.



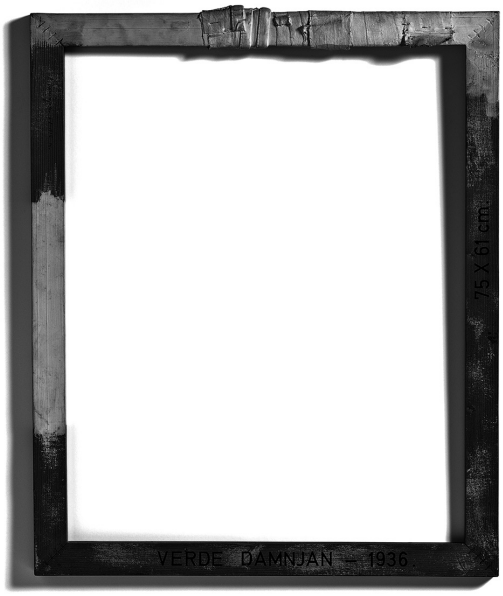

Сл. 1 Радомир Дамњановић Дамњан, *Група дезинформација*, 1972, уље на платну, 90,4 × 140,3 (инв. 32-2804)

Fig. 1 Radomir Damnjanović Damnjan, *Misinformation Group*, 1972, oil on canvas, 90.4 × 140.3 cm (inventory no. 32-2804).



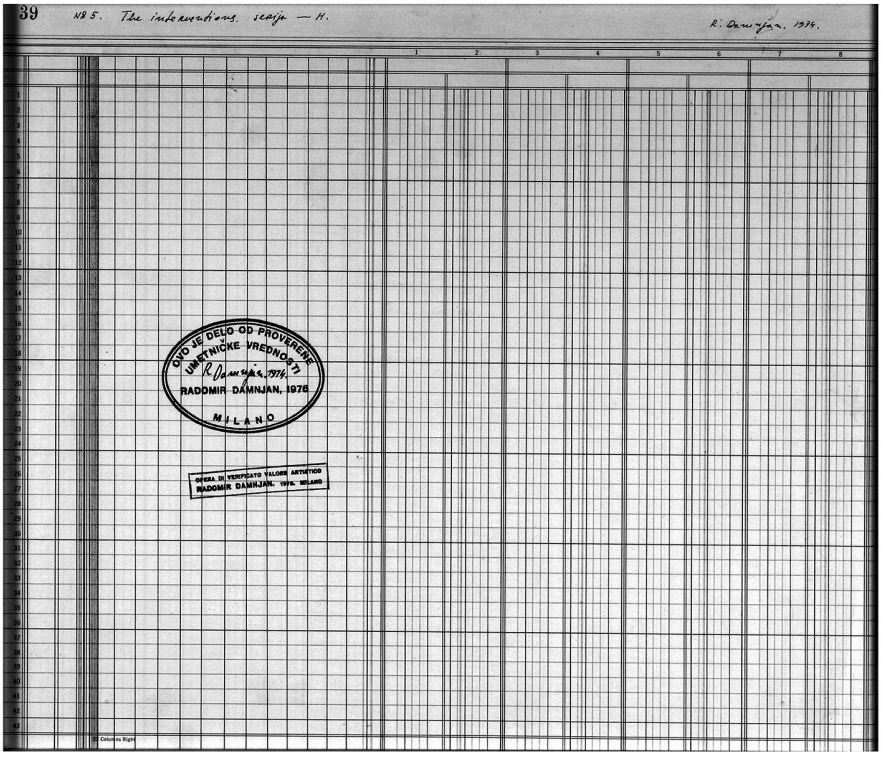

Сл. 2 Радомир Дамњановић Дамњан, *Misinformation group No. 38*, 1972, сериграфија, 75,5× 52,4 cm (инв. 35-5528)

Fig. 2 Radomir Damnjanović Damnjan, *Misinformation Group No*. 38, 1972, serigraphy, 75.5 × 52.4 cm (inventory no. 35-5528).



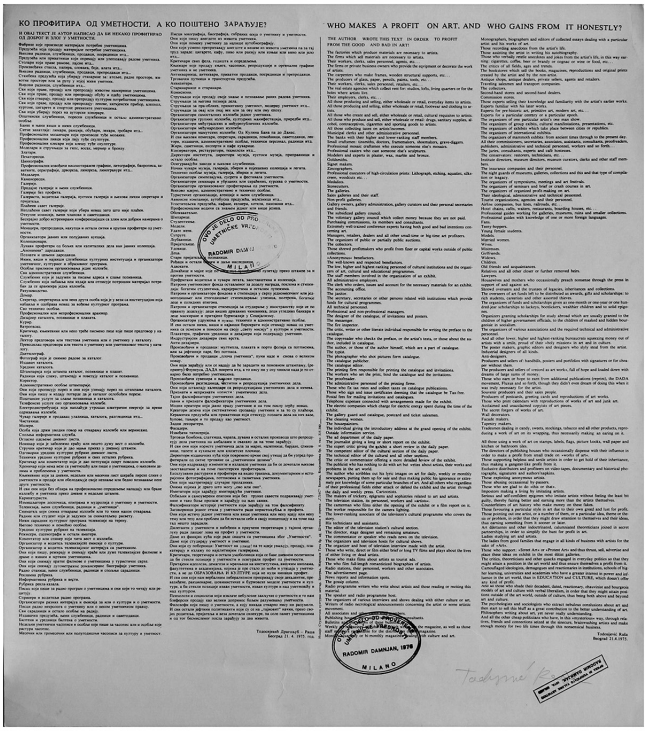

Сл. 3 Радомир Дамњановић Дамњан, *Дезинформација, зелени Дамњан*, 1975, дрво, платно и боја, 75 × 62 цм (инв. 32-2796)

Fig. 3 Radomir Damnjanović Damnjan, *Misinformation, Green Damnjan*, 1975, wood, canvas and colour, 75 × 62 cm (inventory no. 32-2796).



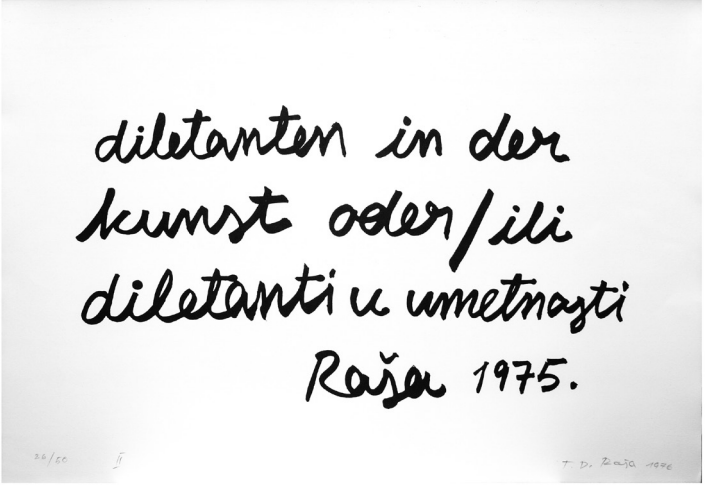

Сл. 4 Радомир Дамњановић Дамњан, *Interventions, серија X. бр.5*, 1974-1976, комб. цртачка техника на формулару, 38 × 32 цм (инв. 35-5493)

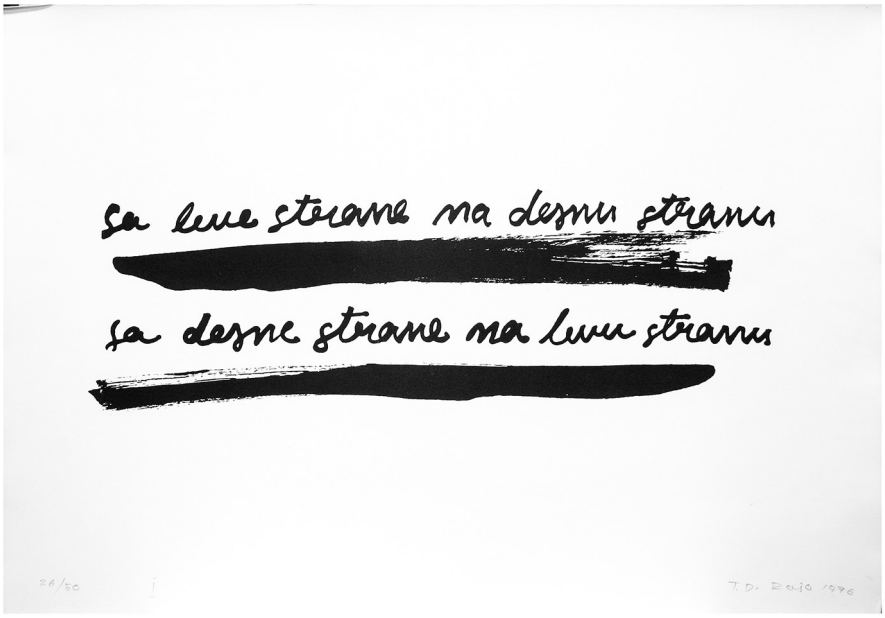
Fig. 4 Radomir Damnjanović Damnjan, *Interventions, Series X, No. 5*, 1974-1976, combined drawing technique on form sheet, 38 × 32 cm (inventory no. 35-5493).




Сл. 5 Драгољуб Раша Тодосијевић, *Ко профитира од уметности*, 1975, комб. техника на папиру, 49,7 × 56,2 цм (инв. 35-5553)

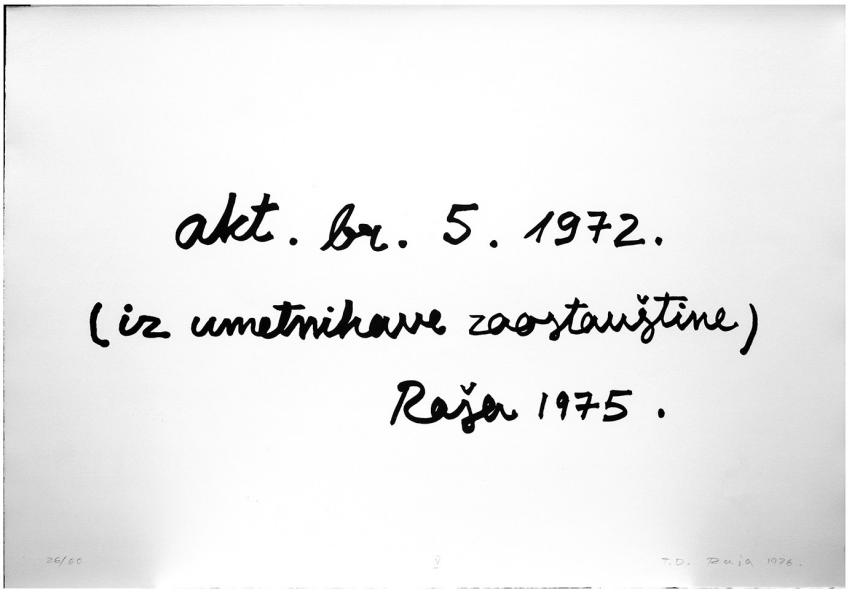
Fig. 5 Dragoljub Raša Todosijević, *Who Profits from Art*, 1975, combined technique on paper, 49.7 × 56.2 cm (inventory no. 35-5553).






Сл. 7 Драгољуб Раша Тодосијевић, *Из уметничке заоставштине (С леве стране на десну)*, 1976, литографије, 75,5 × 52,5 цм (инв. 35-5554)

Fig. 7 Dragoljub Raša Todosijević, *From the Artistic Heritage (From Left to Right)*, 1976, lithographs, 75.5 × 52.5 cm (inventory no. 35-5554).




Сл. 8 Драгољуб Раша Тодосијевић, *Из уметничке заоставштине (Акт бр. 5. 1972)*, 1976, литографије, 75,5 × 52,5 цм (инв. 35-5554)

Fig. 8 Dragoljub Raša Todosijević, *From the Artistic Heritage (Nude Painting No. 5. 1972)*, 1976, lithographs, 75,5 × 52,5 cm (inventory no. 35-5554).

ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

УДК 004.738.5:73/76
75.052:069(497.11)
821.112.2.09-4 Бењамин В.
Примљено: 26. јун 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Марина М. ПЕЈОВИЋ
*Народни музеј у Београду*

# КОНЦЕПТ АУРЕ У ОДНОСУ НА КОПИЈЕ КУЛТУРНИХ ДОБАРА ИЗ ЗБИРКЕ ГАЛЕРИЈЕ ФРЕСАКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

**Сажетак:** Полазећи од истраживања вишеслојног тумачења идеје ауре Волтера Бењамина (Walter Benjamin), покушаћемо да пружимо могући начин сагледавања ове идеје. Истовремено, осврнућемо се и на питања различитости мануелне, техничке и дигиталне репродукције, фокусирајући се на неколико примера из збирке Галерије фресака и Гугл уметност и култура (Google Arts and Culture). Посебна пажња биће усмерена на живот репродукције, различите разлоге њеног настајања, као и на који начин је била коришћена. Размотрићемо питање како публика доживљава копије фресака и одливке камене пластике, изложене у Галерији фресака у Београду.[1] Једно од важнијих питања којима ће се овај текст бавити биће функција копија и одливака, њихов однос и (не)зависност у односу на оригинално дело. Неће се занемарити ни актуелне прилике које утичу на нестанак или уништење културног наслеђа, како од стране људског, тако и од стране временског чиниоца. Самим тим, биће размотрена питања да ли и на који начин техничка или дигитална репродукција може да пронађе своје место у данашњем друштву, и да ли пројекти усмерени ка дигитализацији наслеђа и њеном 3D умножавању могу да надокнаде знатне губитке.

**Кључне речи:** аура, копије фресака, одливци камене пластике, мануелна, техничка и дигитална репродукција

*Уметничко дело се у начелу увек могло репродуковати.*
(В. Бењамин, 1974: 115)

Појам аура ће се у овом тексту односити на Бењаминов концепт ауре, коју дефинише у свом есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције".

1 Галерија фресака за посетиоце није отворена у периоду од 2016. до 2020. године, због радова на санацији и адаптацији Народног музеја у Београду и радова на припреми нове сталне поставке Галерије фресака.

Он је овај појам користио у ранијим радовима. Верује се да је Бењамин први пут употребио појам аура у необјављеном раду, који се бавио експриментима са хашишом, а који је највероватније писан у марту 1930. године.[2] Аура се, у основи, односи на аутентичност уметничког дела, она представља ауторитет оригинала. Аутентичност се односи на све оно што се може пренети традицијом.[3] Аура представља доживљај уметничког дела који као такав јединствено постоји у времену и простору.[4] Другим речима, а у складу са Мајком Јонгом (Miķe Yong), аура се најпре и најпостојаније односи на естетску присутност уметности, утемељену на религиозном искуству, и отклоњену од стране модерног развоја технологије и фотографске репродукције, поготово филма.[5]

Свесни да је у време када настаје Бењаминов есеј репродукција могла бити израђена мануелно или технички, ипак ћемо се осврнути и на дигиталну репродукцију, која је настала много година касније и која данас преовладава. Дигиталну репродукцију ћемо посматрати из различитих углова, пошто се са развојем технологије њен приступ и намена мењају. Иако непрестано у развоју, поједини истраживачи позабавили су се овим питањем, од момента настанка фотографије, па све до 3D штампача. Мануелна и техничка репродукција односе се на две категорије о којима Бењамин расправља у свом есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције". Дигитална репродукција није узета у разматрање, с обзиром на то да није постојала у време његове анализе утицаја технологије на стварање, третман и критички осврт на уметност. Мануелна репродукција се највише односи на производе које је човек руком израдио зарад пуког копирања и подражавања. Ученици на академијама практиковали су копирање великих мајстора ради усавршавања, а уметници како би њихов рад био присутнији и заступљенији.[6]

Техничка репрдоукција започиње још за време Грка и Римљана, најпознатије су нам римске копије грчких скулптура. Са развојем графичке уметности, као што су дрворези и литографија, био је начињен први корак ка масовној техничкој репродукцији. Међутим, тек са настанком фотографије и филма дистрибуција је знатно порасла. Као што стоји у Бењаминовом есеју, техничка репродукција може копију оригинала довести у ситуацију да буду недостижна оригиналу. Пре свега, она омогућава копији да се приближи примаоцу, било у виду фотографије, било у виду грамофонске плоче.[7] Могућност репродукције да повеже места и посматраче представља снажан аргумент за постојање копије, без обзира на то да ли су техничке или дигиталне.

У 19. веку Музеј Викторије и Алберта био је на врхунцу ентузијазма према скупљању одливака камене пластике[8] пратећи музејске, истраживачке и лич-

2 M. B. Hansen, "Benjamin's Aura", *Critical Inquiry* 34, 2, 2008, 336.

3 W. Benjamin, *Eseiji*, prev. Milan Tabaković, Beograd, Nolit, 1974, 119.

4 A. Robinson, "Walter Benjamin: Art, Aura and Authenticity", *Ceasefire Magazine*, 2013. https://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/

5 M. Yong, "Aura", *Theories of Media*, Chicago, 2004. http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/aura.htm

6 W. Benjamin, *loc.cit.*, 115.

7 *Ibid*.

8 Више података о збирци камене пластике музеја могу се пронаћи на интернет страници Muzeja Викторије и Алберта у одељку збирке: https://www.vam.ac.uk/collections/cast-collection

не трендове (сл. 1). Копије у збирци Галерије фресака нису заостајале у изради и пратиле су оне технике које су у то време биле савремене. Међутим, њихова намена је била нешто другачија јер су првенствено прављене ради превентивне заштите и очувања од различитих чинилаца.

Пошто је питање дигиталне репродукције већ поменуто, овде ћемо се кратко осврнути на овај појам. Данас живимо у периоду копирања, од дигиталних издања књига у високој резолуцији, па све до архива артефаката, а, такође, сведоци смо масовног одумирања такозване *Лоше слике*,[9] од распрострањеног *селфија*, до документовања нашег искуства и дељења тог садржаја на друштвним мрежама. Део смо епохе у којој је дигитална технологија саставни део свакодневног живота, од паметних телефона, до покушаја да се генерише 3D штампана храна. Овде се поставља питање која је сврха дигиталне репродукције. У сваком случају, не можемо да негирамо да смо дошли до момента када дигитално добија нову ауру која није иста као аура оригинала. Аура дигиталног је независна, што доводи до закључка да више није у питању оригинал, већ се ради о Лошој слици. Лоша слика се више не односи на праву ствар – оригинални оригинал, већ као да одатле настаје засебан живот неког дигиталног садржаја. Ради се о присвајању одређеног предмета, доживљаја, искуства и потребе да се дели са другима, и да се на тај начин прихвати од треће стране. Намера оног ко користи дигиталну технологију јесте да овековечи неки искуствени садржај, и да он буде прихваћен од стране посматрача или примаоца тог садржаја. Укратко, идеја је да тај овековечени тренутак кроз дигиталну копију постане стварност.[10]

Значај дигиталне репродукције може се описати и као чињеница да нам у данашње време и у доба интернета нису неопходни оригинални примерци појединих предмета, разнолико искуство, или неко уметничко дело.[11] Потребно је само да је то овековечено. Међутим, поставља се питање ако не постоји оригинални примерак, шта је са ауром тог садржаја јер не постоји ни аутентичност оригинала. Да ли онда аура припада копијама? Наше је мишљење да припада, што ће се у наставку текста и видети на копијама фресака из збирке у Галерији фресака.

Производња и сакупљање одливака камене пластике имала је свој највећи успон у 19. веку. Циљ је био да се ремек-дела европске уметности учине доступним свима. Велика већина љубитеља уметности нема могућност да путује у великој мери, тако да су на овај начин могли да уживају и цене класичну уметност, али и уметност са других континената. Поред тога, били су и више

Поред историјата налазе се подаци и о ремек-делима из збирки, такође, засебан одељак посвећен копији скулптуре Микеланђеловог Давида, Трајановог стуба, као и више аудио и видео записа о догађајима и активностима које су биле везене за ову збирку.

9 Лоша слика представља репродукцију лоше резолуције, која поседује недостатак квалитета што техничког, што уметничког. То је слика који је доступна, која је скинута са интернета више пута и преправљена (измењена) у више наврата.

10 H. Steyerl, "In Defense of the Poor image", *E-flux, Journal* 10, 2009. http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/

11 A. Vierkant, "The Image-Object Post Internet, 2010, 5. http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

него прихватљиви модели за студенте да усаврше цртање и израђивање, користећи најбоље могуће примере из европске уметности.

Претходно наведени ралози за израду и сакупљање одливака камене пластике и у нешто мањој мери производњи копија фресака и мозаика утицали су на збирке неколицине музеја. У Француској је делатност копирања и израде одливака камене пластике била веома заступљена у 18. и 19. веку формирајући услове да у 19. и 20. столећу настану збирке, на пример, Музеја француских споменика (Le musée des Monuments français), који је од 2007. године постао део Града архитектуре и баштине (Cité de l'architecture & du patrimoine).[12] Идеја водиља за формирање ове збирке била је научног карактера, и то оријентисана ка младим уметницима како би се створила могућност сагледавања и поређења скулптура Античке Грчке, Рима и средњовековне француске уметности, са фокусом на романику и готику (сл. 2).

Нешто другачији приступ јавља се на примеру Краљевске збирке одливака у Копенхагену (*Statens Museum for Kunst*), где је идеја водиља била да се понуди свим грађанима енциклопедијски преглед цивилизације у западној уметности. Уметност која је прошла кроз разој паралелно с европском историјом, а обе су пак тежиле вечној слободи, демократији, и просвећености. Збирка у етичком смислу не постоји више у том облику.[13] У духу промена 20. века, долази до развоја новог веровања да одливци камене пласитке нису више вредни. То је довело до тога да наведени Државни музеј уметности у Копенхагену сада буде отворен само за посебно најављене посете. Нешто мало другачији углед ужива збирка из Музеја Викторије и Алберта, за коју се сматра да је допринела образовању младих уметника и да још увек може да служи тој сврси (сл. 3), али сада не мора да буде строго концентрисана на уметнике, већ на све заинтересоване љубитеље уметности. Иако има много заједничког са збирком Музеја Викторије и Алберта, нешто другачији су били разлози за оснивања Галерије фресака. Њена збирка се састоји од одливака камене пластике и копија фресака чија је првобитна сврха била превентивна конзервација, посебно ако се узме у обзир да се Галерија отвара убрзо након Другог светског рата.

12 Корени Музеја француских споменика сежу до истоименог музеја, формираног 1795. године, а који је постојао 30 година. Након тога, јавља се идеја о формирању места на коме ће бити сакупљене све копије Француске скулптуре и архитектуре, до чега долази 1879. године у палати Трокадеро, која је годину дана раније била изграђена за Светску изложбу у Паризу. Тада се јавља и назив Музеј компаративне скулптуре због саме идеје музеја да сакупља одливке камене пластике и скулптуре са идејом да прате развој уметности и повежу француску скулптуру са великим ремек-делима класичне уметности. Музеј 1937. године опет постаје Музеј француских споменика, како се збирци додаје и одређена количина копија фресака и мозаика. Добар део збирке је пострадао 1995. године приликом пожара, а само неколико година пре тога због недостатка буџета бива затворен за јавност. На светло дана збирка долази опет тек 2007. године. A. Gamp, "Plaster Casts and Postcards: the postcard edition of the Musée de Sculpture Comparée at Paris" in: *Plaster Casts*: *Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (Oxford university, 23-27. 9. 2007), Berlin-New York 2007, 501–518.

13 У време настанка рада постојале су детаљне информације о самој збирци и на енглеском језику. Међутим, када је рађена провера података и извора, одељак сајта је нестао. До овога је дошло због сређивања интернет презентације.
https://www.smk.dk/en/visit-the-museum/exhibitions/the-royal-cast-collection/the-history-of-the-cast-collection/

У смислу сврхе настајања, Галерији фресака су можда ипак најближе пећине Ласко (*Lascaux Caves*) и пећина Шове (*Chauvet-Pont d'Arc*).

Галерија фресака, Ласко 2, 3 и 4 и копија пећине Шове омогућил су људима који живе у данашње време да уче, уживају и истражују културу прошлости, док чувају оригинале за будуће генерације. Ово је посебно препознатљиво у репликама пећина. Ипак, можемо да повучемо паралелу између Ласко 3 (сл. 4) и Галерије фресака (сл. 5), пошто обе представљају идеју глобалног представљања и могућност путовања у различите делове света и приказивање светског културног наслеђа. Путујућа изложба Ласко 3 управо доказује наведено, пошто је настала са циљем да путује по свету и у потпуности је независна од свог оригинала. Стварању збирке Галерије фресака претходила је жеља да се српска средњовековна уметност представи свету. Управо зато 1950. године била је организована изложба у Паризу, три године пре оснивања Галерије.

Приликом церемоније отварања Галерије фресака. 1953. године, Милан Кашанин, који је у то време био управник, посебно је истакао у свом говору да публика не треба да жали што посматра копије. Он је веровао да су копије кључне у представљању средњовековних споменика, пошто су омогућавале директно поређење представа из различитих периода и омогућавале нам да изучавамо уметничку технику средњег века.[14] На овај начин, могу да буду посматране као симболичне или стварне и да поставе субјективност у систем перцепције и дијалога са спољним светом.[15]

Међутим, потребно је ипак да се подсетимо на Бењаминове речи да је од пресудног значаја то што се „ауратични начин постојања уметничког дела" никада потпуно не одваја од своје ритуалне функције[16] и чињенице да је збирка Галерије фресака збир репродукција средњовековне уметности из цркава и манастира. Самим тим, њихови оригинали имали су религиозну намену. Догађај који је покренуо процес размишљања о оригиналности копија фресака из Галерије фресака и односа посетиоца према њима био је Ноћ музеја, 2012. године, када су Галерију посетила, поред осталих заинтересованих, и два млада пара. Они, за разлику од осталих у просторији, нису сагледавали уметнички доживљај копија већ су целивајући копије у њима трагали за неким личним верским искуством. Овакав доживљај и однос према копијама фресака сведочи да је улога коју су имали оригинали пренесена и на копије. Управо одавде произлази да копије имају своје ауре.

Сврха даје нови живот копијама, живот који често називамо *аура*. На овом примеру увиђамо да копије имају свој живот независно од оригинала. Иако са сигурношћу можемо да тврдимо да копија има свој живот, поставља се питање који је водећи став према њиховој аури. Ако се осврнемо на Џозефов (J. Joseph) есеј и његов трактат *О Фукоу и реалности*,[17] можемо да закључимо

14 Б. Поповић, „ Стварање збирки копија фресака и српско стручно мњење XX века", *Зборник Народног музеја* 18-2, 2007, 512.

15 A. Loos, "Symbolic, real, imaginary", *Theories of Media*, Chicago, 2002. http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm

16 W. Benjamin, *loc. cit.*, 122.

17 J. Joseph, "Foucault and reality", *SAGE journals*, Vol. 28, 2004.

да појмови перцепције реалности и знања, а самим тим, перцепције копије и одливака камене пластике као средства за учење, зависе од тога како их перципирају свет и друштво, али и како их разуме и доживљава појединац. То у великој мери подржава став који је изнет у претходном делу и потврђује чињеницу да данас, у 21. веку, копије, било да су мануелне, техничке или дигиталне, имају своју јединствену ауру. Иако су у 20. веку копије биле третиране као мање вредне од оригинала, однос према њима се у последњих неколико година променио и копије полако добијају свој заслужени значај и фокус.

Стога, аура копија (у овом случају, аура копија фресака) може да се посматра као чинилац од изузетног значаја. Копије су често једино сведочанство прошлости, пошто су оригинали уништени од стране временских прилика или од стране људског немара, и других негативних побуда. У крајњој линији, одређене копије су у бољем стању од оригинала, такође су дело уметника, тако да свака представља својеврсно уметничко дело.

Копије фресака које воде порекло из периода настанка Галерије фресака представљају изванредна уметничка дела. С временом оригинал се мењао из различитих разлога, што је довело до тога да су копије фресака постале најбољи облик документације.[18] Поред тога што су најбоље репродукције, копије, оне су и даље изузетан извор учења. Користе се како би се средњовековна уметност представила школској деци на такав начин да се не ствара осећај нелагоде код њих, већ да их подстакне на размишљање. У Београду, Галерија фресака је једно од ретких места где можемо директно да се упознамо са средњовековном уметношћу, и то захваљујући копијама фресака. Оне представљају неопходан извор за студенте историје уметности и примењених уметности, као и за сваког другог ко је заинтересован за српску средњовековну уметност. Поред тога, за поједине грађане копије које баштини Галерија фресака и сам простор представљају место на којем могу испољавати побожност, а у недостатку могућности да одају почаст и пронађу унутрашњи мир у црквама и манастирима који нису у Београду пружају замену за овај религиозни чин. Стога, данас је тешко замислити културну и верску понуду Београда без Галерије фресака. Треба напоменути да истраживачима пружа могућност да истражују места која данас, нажалост, постоје само на фотографијама, документима и, наравно, на копијама. Такође, место нам омогућава и да пратимо процес старења и промене одређених фресака. Могућност коришћења репродукција је непроценљива и вишенаменска. Међутим, донекле је у супротности са дигиталном репродукцијом, техничке пружају јединствен уметнички доживљај.

Ипак, репродукција, поготово у случају копија из Галерије фресака, може бити проширена захваљујући новим технологијама. За почетак, нове технологије пружају већу могућност видљивости збирке. То је могуће коришћењем Гугловог културног института (Google Cultural Institute).[19] Као што у свом го-

18 Б. Поповић, *нав. дело*, 517.

19 *Гуглов Културни институт* данас је *Гугл Уметност и Култура*, међутим, у периоду када настаје рад радио је под овим називом.

вору за ТЕД (TED)[20] Амит Суд[21] (Amit Sood) напомиње, овај пројекат пружа могућност путовања око света и упознавања, истраживања и сагледавања различитих култура. Он истиче да њихов пројекат има за циљ приступачност. Ако неко не може физички или финансијски да приушти да отпутује и уживо посматра уметничка дела, може сада то да уради захваљујући овој платформи. Управо је становиште приступачности главни адут који иде у корист дигиталној репродукцији, пошто омогућава широј публици да доживи уметност и разне културе. Такође, може да допринесе истраживачима приликом опсежних студија. И не само да садржи опцију вискоквалитетне репродукције са могућношћу увеличавања већ пружа и информације кустоса.

Стварање и коришћење дигиталних репродукција тиче се и музеја и галерија, али и уметника, посетиоца или, једноставно, шире заједнице. Платформа има за циљ да створи простор у којем ће бити могуће да се удаљи од физичке присутности предмета и премести на интернет. Пружа и лакшу могућност промене концепта и интерпретације дела у зависности од тога да ли је користе академски кругови или је посреди радозналост појединаца.[22] Гугл уметност и култура у сарадњи са институцијама и уметницима ради на очувању и виртуелној доступности уметности свакоме и било где.

Овакви подстицаји, пројекти и идеје могући су захваљујући дигиталној репродукцији. Међутим, поставља се питање шта се дешава сада, када технологија толико брзо напредује свакога дана, и када је нова, боља, бржа и јефтинија репродукција доступна. У периоду када долази до разарања културног наслеђа, потребна нам је стратегија како да се носимо са новонасталим ситуацијама и сачувамо оно што је преостало.

Такође, питање је и како се односити према уништеном наслеђу, до којег долази услед оружаних сукоба широм света. Иницијалну капислу на светском нивоу, чему су посвећени различити пројекти и иницијативе, представљају уништени споменици у Сирији и Ираку, до којих је дошло последњих година, иако нису ни први ни јединствени примери насилног и намерног уништавања артефаката у 20. и 21. веку. Одговор на та питања пронађен је у 3D скенирању и штампању и стиче све већу популарност. Реконструкција Тријумфалне капије у Палмири, захваљујући стручњацима са Института за дигиталну археологију,[23]

---

20 Више података на ТЕД-овом сајту или видео каналу.
https://www.ted.com/talks/amit_sood_every_piece_of_art_you_ve_ever_wanted_to_see_up_close_and_searchable
ТЕД скраћеница, која настаје приликом прве конференције, организоване 1984. године, посвећена је технологији, забави и дизајну (Technology, Entertainment and Design). Данас највише ради на два поља онлине и путем конференција које се одржавају широм света читаве године и под називом ТЕДх (TEDx). Циљ организације је да кроз кратке говоре, максимум 18 минута, које држе признати стручњаци и надахнути говорници широм света из различитих делатности, обезбеде бесплатне и свима доступне информације о најразноврснијим темама.

21 Амит Смит био је директор *Гуґловоґ Културноґ института* у моменту када се снима говор за ТЕД. Остаје на истом месту и у моменту настанка рада, само како је промењен назив платформе, тако је и он постао директор Гугл уметност и култура.

22 A. Vierkant, *op. cit.*, 10.

23 Институт за дигиталну археологију из Велике Британије представља организацију која има за циљ да споји традиционалну археологију са модерним технологијама. Идеја водиља је да се проучавају, сачувају и реконструишу античка културна добра, која су у данашњим временима све више под претњом нестанка. http://digitalarchaeology.org.uk/people

2016. године представљала је  прави пример како се примењује модерна технологија. Међутим, овај приступ је дожевео и одређену дозу критицизма, пошто није довољно да се само обезбеди 3D реплика. Потребно је да се прати прича, понуде различита или општеприхваћена тумачења и објашњења. Ако изузмемо недостатке, онда овакви и слични пројекти и подстицаји указују на веома реалну и растућу употребу дигиталних репродукција, које саме по себи стварају живот копије и самим тим постају независне од оригинала.

Иницијатива организације Скенирање света (*Scan the World*) објашњена је на следећи начин: предочавање уметности свима којима је то потребно на опипљивији начин него досад, и све то у ширем контексту доприноса образовању, очувању, рестаурацији и приступачности.[24] Неупитно је да различити пројекти, као што су пројекти Скенирања света, Фактум фондације (Factum),[25] Смитсонијана (Smithsonian X 3D)[26] и сличних, доприносе очувању и документацији баштине, међутим, потребно је увек имати на уму да се на овај начин надокнађује физичка присутност и да се, ако се не омогући тумачење предмета, губи део културне баштине. Можда би најбоље решење требало потражити у комбинацији различитих дигиталних пројеката, као што је 3D са звуком, посебно када је у питању уништено наслеђе. Пример звуковне документације локалитета, предмета или места је пројекат Музеја изгубљених објеката (*Museum of Lost Objects*) *Би-Би-Сијевоī* Радија 4.[27] Радио епизоде реконструишу културно наслеђе захваљујући легендама, митовима и причама људи чији су животи били повезани са уништеним уметничким делима широм света.

У 21. веку потребне су нам мануелне и техничке репродукције које су задржале своје место, и управо својом специфичношћу нису угрожене од стране дигиталне репродукције, с обзиром на то да могу постојати истовремено у њиховој синтези, и да се међусобно допуњују. Дигитална репродукција представља начин чувања, реконструкције, доступности, приступачности и документације. Самим тим, њихова аура се не сме довести у питање: „губитак визуелне супстанце опоравља се од политичких удараца и ствара нову ауру. Ова аура се не темељи на трајности оригинала, већ на пролазности копије.[28]

---

24 Скенирање света је организација која има за циљ да материјална баштина буде свима доступна, користећи 3D штампаче. Њихова платформа служи да окупи материјал који је беслатан и доступан свим зантересованима, а може било ко да одштампа и добије своју 3D репродукцију неког уметничког дела. Више информација о иницијативи на интернет презентацији. https://www.myminifactory.com/scantheworld/

25 *Фактум фондација* за дигиталне технологије у конзервацији (The Factum Foundation for Digital Technology in Conservation) је непрофитабилна организација основана 2009. године у Мадриду. Фондација је основана са циљем да представи важност третирања културног наслеђа користећи развој дигиталних и нових технологија на пољу материјалне реконструкције.  https://www.factum-arte.com/

26 Смитсонијан X 3D фокусира се на развој и распрострањеност знања користећи тродимензионалне технологије скенирања, средства за анализу и доступност преко платформе за дистибуцију. https://3d.si.edu/

27 Музеј изгубљених објеката настао је са идејом да бар на неки начин сакупи на једном месту сведочанства о културном наслеђу које је нестало у Сирији и Ирану. Међутим, како с временом долази до трајних губитака светске баштине, пројекат наставља да функционише и реагује на све новонастале губитке. Последња епизода која је снимљена, у време настанка овог рада, посвећена је пожару који је захватио Национални музеј Бразила. Закључно са овом емисијом *Би-Би-Си* је снимио укупно 21 епизоду, и све су доступне на следећем линку:  https://www.bbc.co.uk/programmes/b0738jc2/episodes/player.

28 H. Steyerl, *loc. cit*., 8.

## ЗАКЉУЧАК

С обзиром на то да се технологија брзо мења изузетно је незгодно да се предвиди какво ће њено коришћење бити у области наслеђа у будућности. За сада знамо да је могуће реконструисати изгубљено наслеђе или надокнадити недостатак оригинала.

Аура оригинала постаје питање које се третира само за себе не доводећи у питање ауру копије пошто техничка и дигитална репродукција стварају своје ауре сваки пут када их неко користи. Као што је Бењамин написао у свом есеју, репродукције досежу много више места и публике него њихови оригинали. Добар пример ове тезе управо представљају Ласко 3 и збирка Галерије фресака, али и Гугл уметност и култура, који могу бити коришћени на различите начине независно једни од других.

У примеру Галерије фресака, копије су доживљене као независна уметничка дела, која поседују своје ауре и, самим тим, ритуалне улоге. Галерија фресака има могућност да буде културно место намењено посети заинтересованих, а захваљујући копијама фресака и одливцима камене пластике, може да се сагледа српска средњовековна уметност. Имајући у виду стварност и потребе публике, може, да јој се приступи и на другачији начин, на пример, као инспирација за будуће дигиталне програме. Простор Галерије фресака идеалан је за снимање средњошколских уметничких филмова, или место где ће бити представљене модерне инсталације, захваљујући висини простора. Такође, може да послужи као платно за репродуковање фотографија тренутног стања споменика чије копије чува. Реконструкција бојеног слоја може да буде доступна јавности као на пројекту реконструкције таписерије Хенрија VIII у палати Хемптон корт (Hampton Courte).[29] Стога, скенирање и штампање 3D могу да врате у живот манастире и цркве које, нажалост, више не постоје, или су оштећене.

Галерија фресака са својом збирком представља јединствено сведочење о средњем веку и уопштено о прошлости. Начин на који је Галерија фресака била основана, политичке одлуке које су томе претходиле, процес копирања, однос према уметницима и борба за опстанак представљају саставни део сваког предмета које чува ова галерија. Ово је сигурно један од ретких примера где се збирка већински састоји од копија фресака и одливака камене пластике, а још увек је у директном контакту са посетиоцима. Постоје сличне збирке у Музеју Викторије и Алберта, међутим, она се састоји само од одливака камене пластике. На основу овога и чињенице да копија има свој живот и ауру, може да се изведе једини логични закључак да техничке репродукције имају своје

29 O. Huw, "Henry VIII's Tapestries Revealed", ICOM-CC Publications Online, 2011. https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=9d8eb84b-8986-4032-b97f-3b56f32b26cf
Пројекат се састојао из вирутелног бојења таписерије *Заклетва и одлазак Елиезера* (The Oath and Departure of Eliezer), једна од десет таписерија које је Хенри VIII поручио 1573. године. Од априла 2009. до јануара 2010. године, била је постављена изложба када је на оригиналној таписерији, која је иначе изложена у Хемптон Корту, био пројектован реконструисани бојени слој. Захваљујући дигиталној реконструкцији, могло се видети како је таписерија изгледала у моменту њеног настанка, али и виртуелно старење у размаку од 100, 200, 300 и 400 година.

место и улогу и у 21 веку. Комбинација дигиталне и техничке репродукције може бити решење за подсећање на нестало наслеђе, начин да се документује прошлост, начин да се наслеђе учини приступачнијим широј публици, али и да се баштини приступи демократски како би била доступна свима.

## ЛИТЕРАТУРА


**BBC Radio 4, Museum of Lost Objects**
http://www.bbc.co.uk/programmes/b0738jc2 [приступљено: 19. 5. 2020]

**Benjamin 1974**
Benjamin Walter, *Eseiji*, prev. M. Tabaković, Beograd, Nolit, , 114–149.

**Vierkant 2010**
Vierkant Artie, "The Image-Object Post Internet", , 1–11, http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

**Victoria and Albert Museum**
http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/ [приступљено: 2. 4. 2020]

**Victoria and Albert Museum**
http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-vanda-cast-collection/ [приступљено: 2. 4. 2020]

**Gamp** 2010
**Gamp Alex,** "Plaster Casts and Postcards: the postcard edition of the Musée de Sculpture Comparée at Paris", in: *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, R. Frederiksen et E. Marchand, De Gruyter (eds.), , 501–518.

**Google Arts and Culture**
https://www.google.com/culturalinstitute/beta/u/0/ [приступљено: 18. 5. 2020]

**Joseph, Jonathan 2004**
Joseph Jonathan, "Foucault and reality", Capital and Class, *SAGE journals*, Vol 28, , 143–165.

**Lascaux expo**
http://www.lascaux-expo.fr/en/ [приступљено: 16. 3. 2017]

**Loos 2002**
Loos, Amanda, "Symbolic, real, imaginary", *Theories of Media*, The University of Chicago, http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm [приступљено: 20. 12. 2019]

**McLaverty-Robinson, Andy.**
*in CEASEFIRE*
https://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/ [приступљено: 10. 4. 2020]

**"Henry VIII's Tapestries Revealed", ICOM-CC Publications Online**

https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=9d8eb84b-8986-4032-b97f-3b56f32b26cf [приступљено: 18. 5. 2020]

**Поповић 2007**
Поповић Бојан, „Стварање збирки копија фресака и српско стручно мњење XX века", Зборник Народног музеја, XVIII-2, , 511–520.

Price, Seth. *Dispersion*, 2008.
www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf

**Robinson 2013**
Robinson Andrew, „Walter Benjamin: Art, Aura and Au thenticity", Ceasefire Magazine.
https://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/ [приступљено: 21. 12. 2019]

**Scan the World**
https://www.myminifactory.com/scantheworld/#about [приступљено: 18. 5. 2020]

**Smithsonian 3D Digitalization**
https://3d.si.edu/ [приступљено: 18. 5. 2020]

**Sood2016**
Sood Amit, "Every piece of art you've ever wanted to see-up close and searchable", TED conference, .
https://www.ted.com/talks/amit_sood_every_piece_of_art_you_ve_ever_wanted_to_see_up_close_and_searchable [приступљено: 18. 5. 2020]

**Statens Museum for Kunst**
http://www.smk.dk/en/visit-the-museum/exhibitions/the-royal-cast-collection/the-history-of-the-cast-collection/ [приступљено: 14. 3. 2017]

**Steyerl 2009**
Steyerl Hito, "In Defence of the Poor image", *E-flux*, *Journal* 10.
http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/ [приступљено: 21. 12. 2019]

**The Institute for Digital ARCHEOLOGY**
http://digitalarchaeology.org.uk/ [приступљено: 19. 5. 2020]

**TED**
https://www.ted.com/about/our-organization [приступљено: 19. 5. 2020]

Factum Foundation for Digital Technology in Conservation
http://www.factumfoundation.org/ [приступљено: 19. 5. 2020]

**Hansen 2008**
Hansen, M. B, "Benjamin's Aura", *Critical Inquir*y 34, 2, , 336–375.

**Historic Royal Palaces, Henry VIII's tapestries revealed.**
http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/aura.htm [приступљено: 17. 12. 2019]
https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/aura/

**Willsher, Kim 2016**
Willsher Kim, "Hi-tech replica to bring prehistoric art of Lascaux within reach", *The Guardian*, 3. 12.
https://www.theguardian.com/science/2016/dec/03/hi-tech-lascaux-caves-prehistoric-sistine-chapel [приступљено: 19. 5. 2020]

**Marina M. Pejović**
*National Museum in Belgrade*

# THE CONCEPT OF *AURA* IN RELATION TO COPIES OF THE CULTURAL GOODS MAKING UP THE COLLECTION OF THE GALLERY OF FRESCOES OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE[1]

*SUMMARY*

Proceeding from research into a multi-layered interpretation of Walter Benjamin's notion of *Aura*, we shall try to offer another possible way of viewing this idea. At the same time, we shall also deal with issues pertaining to the differences between manual, technical and digital reproduction, focusing on several examples provided by the Gallery of Frescoes and Google Arts and Culture. Particular attention will be dedicated to the life of a reproduction, the various reasons for its coming into being and the way in which it has been used. We shall deal with the issue of how the general public experiences copies of frescoes and stone plastic casts exhibited in the Gallery of Frescoes in Belgrade.[2] One of the more important issues that this text will deal with is the function of copies and casts, that is, their relationship to and (in)dependence from/on the original work, on the basis of which they are created. Also, we shall not neglect the current circumstances that result in the disappearance or destruction of the cultural heritage, brought about by the human and temporal factor alike. In doing so, we shall also examine the issue of whether, and in what way, the technical or digital reproduction can find its place in today's society, and whether projects aimed at the digitalisation of heritage and its *3D* multiplication can compensate for significant losses.

**Key words:** *Aura*, copies of frescoes, stone plastic casts, manual, technical and digital reproduction.

1 The foundation of this paper was created as part of the author's work in the course of Master's Degree studies at the University College in London, the Institute of Education, the *Museums and Galleries in Education* MA, within the framework of the subject Material and Visual Cultures in 2017. I owe special gratitude to Professor Annie Davey, who encouraged me to produce this paper and provided me with all the necessary expert support.

2 The Gallery of Frescoes was closed for visitors between 2016 and 2020 due to work on the rehabilitation and adaptation of the National Museum in Belgrade and work on the preparation of a new permanent display of the Gallery of Frescoes.

Сл. 1 Сала одливака камене пластике, Соба 46б, око 1872. године, архива Музеја Викторије и Алберта (музејски бр. 72507). Фотографисала Изабел Агнес Кувпер (Isabel Agnes Cowper)

Fig. 1 Cast Courts, Room 46b, *ca* 1872, the Archive of the Victoria and Albert Museum, museum no. 72507. Photographed by Isabel Agnes Cowper

Сл. 2 Одливак портала из Цркве Св. Петра, *Апокалипса*, моделовање одливка Амеде Барион (Amedee Barrion), 1880. године, Жан Пузаду (Jean Pouzadoux), 1888–1889. Преузето са сајта Града архитектуре и баштине, 2017.

Fig. 2 Cast of a portal from the Church of St Peter, *Apocalypse*, cast modelled by Amédée Barrion, 1880, completed by Jean Pouzadoux, 1888-1889. Taken over from the City of Architecture and Heritage (Paris) Internet site, 2017.

Сл.3 Сала одливака камене пластике, Соба 46б, 2014. година. Фотографија преузета са сајта Музеја Викторије и Алберта, 2017.

Fig. 3 Cast Courts, Room 46b, 2014. Taken over from the Victoria and Albert Museum Internet site, 2017.

Сл. 4 Уметници док раде на реплици пећине у Интернационалном пећинском уметничком центру. Фотографија Одсека 24. Д. Нидос

Fig.4 Artists at work on the cave art replica at the International Cave Art Centre (Montignac, France). Photograph: Département 24. D. Nidos

Сл.5 Изложбени простор Галерије фресака за време трајања изложбе *Ст̄уденица – Осам векова фрескосликарст̄ва*, Галерија фресака, 2010. Фотографија преузета са сајта Народног музеја, 2017.

Fig. 5 The exhibition area of the Gallery of Frescoes during the exhibition *Studenica – Eight Centuries of Fresco Painting*, 2010. Taken over from the National Museum Internet site, 2017.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

УДК 069.6:929 Ристић В..
Примљено: 1. јул 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Никола КУСОВАЦ
*Народни музеј у Београду*

**IN MEMORIAM**

# СЕЋАЊЕ НА ВРСНОГ МУЗЕЈСКОГ СТРУЧАЊКА И ПОУЗДАНОГ ПРИЈАТЕЉА ВЕРУ РИСТИЋ (1925 – 2017)

На дан када је Вера Ристић 31.XII 1989. отишла у заслужену мировину као музејски саветник у Одељењу за југословенску уметност, после равно четрдесет година преданог и запаженог рада у београдском Народном музеју, ова настарија и најугледнија музејска установа Србије тек што је била обележила 145-то годишњицу свог постојања. У ствари, тих њених четрдесет година рада поклапају се са усељењем Уметничког, а ускоро пором опет Народног, музеја у репрезентативно здање бивше Инвестиционе или Хипотекране банке на Тргу Републике, уз све послове и радне обавезе које су произилазиле из мукотрпног и веома захтевног формирање једне модерне музејску установе. О њеном важном уделу у тим пословима непосредан сам сведок од 1963, тачније од једног јулског дана када сам се по препоруцу и налогу тадашњег директора Музеја Лазара Трифуновића јавио да као волонтер радим у Одељењу за новију југословенску уметност на чијем је челу био Миодраг Коларић а главни извођач радова, да тако кажемо, Вера Ристић. Да сам у том часу знао какве ме обавезе очекују и каквог бих волео да имам „учитеља", човека и стручњака који би тербало да ме уведе у посао, припреми за извршење сложених музејских послове који су били предамном, управо бих се определио за личност и зналца каква је била Вера Ристић.

Рођена у Панчеву маја 1925, од оца Србина, Петра Павловића, и мајке Немице, Магдалене Линдермајер, Вара је основну школу и ниже разреде гимназије завршила у Панчеву а више разреде тиком Другог светког рата у Београду. Студије историје уметности на Филозофском факултету у Београду уписала је

1945. а успешно окончала 1949. године.Као одличан студент одмах је, 1. I 1950, добила место кустоса Уметничког, односно од 1. I 1952. Народног музеја у Београду. Прво ватрено крштење, озбиљан радни задатак предствљала је стална поставка Музеја Вука и Доситеја, који је свечано отворила 7. јануара 1950. заједно са својим асистентом Борисавом Михајловићем Михизом, иначе другом из сада историјски чувене Симине 9.

Крајем 1963. када сам запослен као кустос Народног музеја у Одељењу за новију југословенску уметност, српску од 1690, до 1900. и југословенску XX века, радио сам као млађи сарадник Вере Ристић на пословима чувања, руковања и обраде, онда обједињених збирки српског сликарства XVIII и XIX века, укључујући цртеже, графику и скулптуру, затим целокупног југословесног ликовног старалаштва XX века. Такође сам уз њену свесрдну стручну помоћ, тачније добронамерни надзор и стручна упутства, водио бригу и о Збирци стране уметности, сликарства, цртежа, графике и скулптуре, док су на челу Народног музеја били Лазар Трифуновић и потом Миодраг Коларић, тачније до формирања Кабинета графике и целвите Збирке српске и југословенске скулптуре, односно до повратка на посао кустоса Збирке стране уметности Катарине Амброзић. Укратко, за мене је то био период учења, формирања као музејског радника, у којем је Вера Ристић одиграла пресудну улогу, у сваком погледу, као стручњак, научни радник и изнад свега као добар познавалац уметности и још бољи човек. И, као што је била мени од помоћи у сваком погледу, тако се једнако пажљиво и брижно односила према свим музејским радници, посбено у Србији али и широм Југославије. Дружељубива, мирољубива, благородна по природи, увек одмерена и на сваку сарадњу спремна, стрпљива и ненаметљива, представљала је стожер добрих међуљудских односа у Музеју, као и у свакој другој средини у којој би се нашла. Своје знање, изузетно познавање музејске грађе о којој се као кустос старала, затим стечено искуство и добро познавање музејске службе у целости, радо је делила и размењивала са колегама, али и са свим заинтересованима. Зато је била омиљени ментор многим музејским радницима, не само из Србије са покрајинама него безмало из свих република бивше Југославије, приликом стицања њихових стручних звања. У том погелду засигирно није имала премаца међу југословенским музејским радницима.

Осим значајне улоге коју је одиграла као један од аутора прве сталне поствке Народног музеја по пресељењу у зграду на Тргу Републике, Вера Ристић је од првих дана свог рада у Музеју, као члан откупне комисије, битно утицала на квалитетно попуњавање музејских збирки и фондова. При чему је од посебног значаја било њено изузено добро познавање српске и југословенске уметности, једнако сликарства, скулптуре и графике XVIII, XIX и XX века. Управо захваљујући томе бројне изложбе чији је она била аутор или један од аутора, како у Музеју тако и широм Југославије, у знатном обиму и у иностранству, оцењиване су као изузетни културни и уметнички, стручни и научни подухвати.

Захваљујући чињенице да јој је немачки језик уједно био и матерњи, Вера је већ на почетку рада у Музеју боравила у Бечу, где је са нешто старијем ко-

легиницом Катарином Амброзић обрадила архиску грађу тамошње Академије ликовних уметности. Непроцењиво драгоцене резултате тих истраживања објавиле су у Зборнику радова НМБ, бр. 2, 1959, као *Прилоī биоīрафијама срī–ских умеīника XVIII и XIX века*, иначе незобилазној грађи за све истраживаче српске уметности после Велике собе Срба 1690.године.

Једна, међу многим, врлинама Вере Ристић као стручњака матичне музејске куће, огледала се у њеној спремности на сваковрсну и увек срдачну колегијалну сарадњу са све бројнијим установама културе, у првом реду галеријама и музејима, потом домовима културе, радничким универзитетима, библиотекама, школама и тако редом, до учешћа у многим манифестацијама, попут Вукових и Мокрањчевих дана, затум фестивала поезије, разних ликовних колонија и њима сличних ликовних и културнихз смотри. Због тога су у њеној радној биографији најбројније пригодне изложбе приређиване широм Југославије (Загреб, Љубљана, Сарајево, Тузла, Титоград-Подгорица, Будва, Скопље), а посебно много у родном Банату (Панчево, Опово, Кикинда, Зрењанин и Вршац) и уопште Војводини (најчешће Нови Сад, потом Врбас, Сомбор, Суботица, Сремска Митровица, Шид), као и по Србији (Лазаревац, Топола, Аранђеловац, Светозарево, Пожаревац, Неготин, Бор, Крагујевац, Краљево, Ниш, Лесковац , Врање итд.). Наравно радила је много и на представљању српске и југословенке уметничке баштине у иностранству, у Прагу, Москви, Паризу, Дрездену, Бечу, Софији, Минхену, Букурешту, Темишвару, Будумпешти, Сент Андреји, Сегедину и другде. Ову њену несвакидашње плодну излгачку активност пратиле су и одговарајуће стручне и научне публакације, посебно запажено оне које су се односиле на српско сликарсто прве половине XX века, на збирку југословенске скуптуре Народог музеја, на дело и деловање српких ратних сликара,на Друштво српских уметника *Лада* и особито плодно на представљање сликарског опуса Моше Пијаде, захваљујући му се на тај начин што је пресудно утицао на одлуку да се Музеј усели у репрезентативно здање на Тргу републике.

Нарвно, ни по одласку у пензију Вера Ристић није престала да сарђује са њеним наследницима у Музеју, посебно плодно са Љубицом Миљковић и Вером Грујић. Такође је наставила са даљим истраживачким и научним радом што га је крунисала монографијма о Немици пореклом а животом, делом и срцем Српкињи *Бе̄ти Вукановић*, у издању Музеја Града Београда 2004, као и о дугогодишњем пријатљу и комшији са Опленца, најплоднијем српском сликару *Николи Граовцу (1907 – 2000)*, у издању Задужбине краља Петра I, на Опленцу у Тополи 2007. године.

Укратко, Вера Ристић је оствила неизбрисиво дубок траг у пребогатој историји не само најстарије српске музејску установе него и целокупне музејски службе у Србији, па и Југославији до њеног постојања. Уједно, као што је била цењени стручњак, омиљени радни колега и поуздан пријатељ, на коге се увек могло рачунита и ослинти, била је и узорна супруга познатом југословнском правнику и професору београдског правног Факултета Павлу Ристићу и од 1958. до смрти јануара 2017. добра мајка његовом наследнику Зорану.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

УДК 012 Ристић В..
Примљено: 1. јул 2020.
Прихваћено: 31. август 2020.

Вера ГРУЈИЋ
*Народни Музеј у Београду*

# ВЕРА РИСТИЋ
# НАУЧНИ И СТРУЧНИ РАДОВИ И ПУБЛИЦИСТИЧКИ ПРИЛОЗИ

Библиографија дела музејског саветника Вере Ристић, која је готово цео свој радни век у Народном музеју провела бавећи се југословенском уметношћу 20. века, само је мали одраз њеног изванредног познавања ове материје, као и њеног посебног дара да финим, негованим књижевним језиком јасно и приступачно искаже своје мисли. Она говори и о једном времену, кад су дела из збирке Народног музеја у Београду преко бројних изложби била широко доступна, како ликовној публици у метрополама, тако и љубитељима уметности у малим срединама, у којима су изложбе најпознатијих сликара и вајара представљале посебан догађај. Вера Ристић је припадала оним историчарима уметности који су имали богато опште образовање, али се нису расплињавали у општим местима, која се подразумевају, већ су стваралачку енергију користили за упознавање опуса уметника који су својим деловањем, неко мање, неко више, оставили трага у нашој културној баштини. Остао је жал за великим знањем које је Вера Ристић, као прави музеалац, годинама збирала, и бар делом пренела у својим текстовима и несебично помажући колегама из целе Србије, који се ње сећају са најтоплијим осећањима и дубоким поштовањем.

Овај приказ публикованих радова Вере Ристић подељен је на два дела: *Књиге и каталози изложби* и *Прилози у књигама, часописима и новинама.* Уколико није другачије назначено, Вера Ристић је била писац уводног текста – предговора у свим поменутим каталозима изложби које је приредила. Поред наведеног, била је аутор и неколико десетина одредница у *Enciklopediji Jugoslavije, Enciklopediji likovnih umjetnosti, Likovnoj enciklopediji Jugoslavije,* итд.

При састављању ове библиографије коришћени су, поред библиотеке Вере Ристић, фондови библиотеке Народног музеја у Београду, Народне библиотеке Србије, непубликована брошура *Библиографије научних и стручних сарадника Народног музеја* (до 1968), *Библиографија Спомен-збирке Павла Бељанског* (Нови Сад, 1997), аутор Вида Зеремски, итд.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

## КЊИГЕ И КАТАЛОЗИ ИЗЛОЖБИ

1957.

- *Ђорђе Крстић. Скице и студије.* – Београд: Народни музеј, 1957. = Вера Павловић

1960.

- *Милан Миловановић – Коста Миличевић* / [аутори текстова Момчило Стевановић, Миодраг Коларић; каталог радова Вера Ристић]. – Београд: Народни музеј, 1960.
- *Пленеристи. Народни музеј, март-април 1960.* – Београд: Народни музеј, 1960, стр. 3-8.

1961.

- *Изложба слика и цртежа Моше Пијаде: Свечана дворана гимназије, Чачак: 1-10 јул 1961.* / [организатори изложбе Народни музеј Чачак и Народни музеј Београд]. – Чачак: Народни музеј, 1961.
- *Револуционари сликари Моша Пијаде, Бора Барух, Јурица Рибар* / [организатори изложбе Народни музеј Ниш и Народни музеј Београд]. – Ниш: Народни музеј, 1961.

1962.

- *Ђура Јакшић: 1832-1878: Српска Црња - Зрењанин, 1962* / [каталог Вукица Поповић, Вера Ристић]. – Зрењанин: Народни музеј, 1962.
- *Сава Шумановић и српски пејзаж између два рата: Меморијал Саве Шумановића 1962: Галерија Срема, Сремска Митровица, септембар - октобар 1962.* / [изложбу поставила Вера Ристић]. – Сремска Митровица: Музеј Срема, 1962.

1963.

- *Милан Миловановић: спомен изложба. Народни музеј, Уметничка галерија Крушевац: 27. новембар 1963.* / [организатори изложбе Народни музеј Крушевац и Народни музеј Београд]. – Крушевац: Народни музеј, 1963, стр. 5-11.
- *Надежда Петровић и почеци модерног српског сликарства: Галерија Срема, Сремска Митровица: октобар 1963.* / [организатори изложбе Галерија Срема и Народни музеј Београд]. – Сремска Митровица: Галерија Срема, 1963, стр. 5-12.

1964.

- *Ратни сликари 1912-1918: изложба приређена поводом 50-годишњице Првог светског рата и битке на Церу, Галерија Војног музеја на Калемег–*

*дану Београд: октобар-новембар 1964.* / [избор радова и каталог Вера Ристић, Нада Шуица]. – Београд: Народни музеј: Војни музеј, 1964.

- *Srpska slikarska škola Kirila Kutlika.* – Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1964, str. 5-8. – (Galerija Kulturnog centra Beograda; sv. br. 35)

1965.

- *Меморијал Прве југословенске уметничке изложбе 1904. Уметничка галерија „Надежда Петровић" Чачак: 4. јули – 15. август 1965* / [организација изложбе и опрема каталога Слободан С. Санадер; поставка изложбе ... Вера Ристић ... и др.]. – Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић", 1965.
- *Nadežda Petrović 1873-1915: retrospektivna izložba povodom 50-godišnjice smrti* / [izbor eksponata i tekstova u katalogu Katarina Ambrozić, Vera Ristić, Stanislav Živković; katalog uredio Vladimir Popović]. – Beograd: Kulturni centar Beograda: Narodni muzej, 1965. – (Galerije Kulturnog centra Beograda; sv. br. 59)
- *Srpsko slikarstvo XIX veka* / [uvod Lazar Trifunović; autori tekstova Miodrag Kolarić, Nikola Kusovac, Vera Ristić]. – Beograd: Narodni muzej, 1965.
  Каталог изложбе одржане 1965. у Београду, Загребу, Љубљани и Сарајеву, и 1966. у Новом Саду.

1966.

- *Ђорђе Крстић. Урош Предић. Паја Јовановић: изложба слика: из збирке Народног музеја у Београду.* – Опово: Дом културе „Олга Петров"; Београд: Народни музеј, 1966.
- *Ђорђе Крстић, Урош Предић, Паја Јовановић: изложба слика српских реалиста: Народни музеј, Крагујевац, 16. X - 16. XI 1966.* / [организатори изложбе Народни музеј Крагујевац и Народни музеј Београд]. – Крагујевац: Народни музеј, 1966.
- *60 godina beogradskih motiva Borivoja Stevanovića.* – Beograd: Galerija Kulturnog centra Beograda, 1966, str. 5-6. – (Galerija Kulturnog centra Beograda; sv. br. 90)

1967.

- *Žene slikari između dva rata: iz zbirke Narodnog muzeja Beograd.* – Šid: Galerija slika Save Šumanovića, 1967.
- *Катарина Ивановић: 1811–1882.* – Београд: Друштво пријатеља Народног музеја, 1967.
  Каталог изложбе.

- *Пленеристи и импресионисти: 3. покретна изложба слика* – Београд: Народни музеј, 1967. – (Народни музеј: Покретна изложба слика; 3)
- *Стеван Милосављевић и ратни сликари: 1912-1918: изложба слика.* – Опово: Дом културе „Олга Петров"; Београд: Народни музеј, 1967, стр. 3-6.
- *Стеван Тодоровић: 1832-1925: изложба слика из збирке Народног музеја у Београду: Опово, 15-25. март 1967.* – Опово: Дом културе „Олга Петров"; Београд: Народни музеј, 1967.

1968.

- *Изложба жена сликара Београда*. – Београд, 1968.
- *Константин Данил и његов круг: изложба слика, Опово 1968* / [аутори Вера Ристић, Никола Кусовац]. – [Опово: Дом културе „Олга Петров"; Београд: Народни музеј], 1968.
- *Serbische Malerie zwischen den Weltkriegen: 1918-1939: Ausstellung des Nationalmuseums Belgrad, vom 17. november 1968 bis 28. februar 1969 im albertinum Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Gemäldegalerie neue Meister*. – Dresden: Grafischer Grosbetrieb Völkreundschaft, 1968.
  Каталог изложбе дела из збирке Народног музеја у Београду одржане у Дрездену.

1969.

- *Ђорђе Крстић. Урош Предић. Паја Јовановић: Галерија самоуких ликовних уметника Светозарево, Народни музеј Београд.* – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1969.
- *Ђура Јакшић: 1832-1878: Галерија самоуких ликовних уметника Светозарево, Народни музеј Београд, 22. IX – 5. X 1969* / [предговор Миодраг Коларић; поставка изложбе Вера Ристић]. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1969.
- Каталог изложбе дела из Народног музеја у Београду, организоване поводом 570-годишњице Јагодине.
- *Изложба радова Моше Пијаде, Ђорђа Андрејевића Куна, Боре Баруха и Јурице Рибара: Народни музеј Београд, 9. - 15. март 1969.* / [избор радова и поставка изложбе Вера Ристић и Вања Краут]. – [Београд: Народни музеј, 1969].
- *Марко Мурат.* – Београд: Народни музеј, 1969.
  Каталог изложбе организоване поводом 125-годишњице Народног музеја.

1970.

- *Žene slikari između dva rata: iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu. Galerija slika Save Šumanovića, Šid: mart 1970.* – Šid: Galerija slika Save Šumanovića, 1970.
- *I bi život ... : izložba skulptura Rista Stijovića. Umetnička galerija Kulturno-propagandnog centra, Sombor: od od 25. IX do 17. X 1970. godine* / [organizatori izložbe Kulturno-propagandni centar Sombor i Narodni muzej Beograd]. – Sombor: Kulturno-propagandni centar; Beograd: Narodni muzej, 1970, str. 1-4.
- *Јован Поповић и његови савременици у српском сликарству: Галерија „Јован Поповић", Опово 1970.* / [организатори изложбе Галерија „Јован Поповић" и Народни музеј Београд; аутори каталога Вера Ристић, Миодраг Јовановић, Никола Кусовац]. – Опово: Галерија „Јован Поповић", 1970.
- *Risto Stijović: skulpture. Galerija Doma kulture u Vrbasu: od 20. X do 5. XI 1970. godine* / [organizatori izložbe Galerija Doma kulture u Vrbasu i Narodni muzej Beograd]. – Vrbas, Dom kulture: Beograd: Narodni muzej, 1970, str. 1-4.

1971.

- *Akvareli srpskih umetnika između dva rata: dela iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu. NU „Stari grad", Centar za kulturu Galerija „Moša Pijade": od 15. novembra do 10. decembra 1971.* – Beograd: NU „Stari grad", 1971.
- *Анђелија Лазаревић, Наталија Цветковић, Видосава Ковачевић, Милица Миливојевић, Милица Чаћевић, Милица Бешевић: изложба слика шест заборављених српских сликарки. Ликовни салон Дома културе Врбас и Народни музеј Београд: март 1971.* – Врбас: Дом културе, 1971, стр. 1-2
- *Вера Чохаџић: слике: Ликовни салон Дома културе Врбас* [април-мај 1971]. – Врбас : Дом културе, 1971.
- *Српско сликарство између два рата. Галерија самоуких ликовних уметника, Светозарево. Народни музеј Београд: септембар 1971.* – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1971.
- *Уметници револуционари. Галерија самоуких ликовних уметника, Светозарево. Народни музеј Београд.* – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1971.

1972.

- *Акварел у српском сликарству. Галерија самоуких ликовних уметника, Светозарево: април – мај 1972.* / [организатори изложбе Галери-

ја самоуких ликовних уметника Светозарево и Народни музеј Београд]. – Београд: Народни музеј, 1972, 2-3.

- *Жене сликарке. Изложба слика жена сликарки у част 8. марта, Дана жена. Галерија самоуких ликовних уметника, Светозарево: 8. март 1972.* / [организатори изложбе Галерија самоуких ликовних уметника Светозарево и Народни музеј Београд]. – Београд: Народни музеј, 1972, 3.
- *Impresionizam iz zbirki Narodnog muzeja = L'impressionnisme des collections du Musee national* / [autor izložbe, uvodni tekst i katalog stranih umetnika Katarina Ambrozić; katalog domaćih umetnika Vera Ristić]. – Beograd: Narodni muzej, 1972

1973.

- *Акварел у српском сликарству: (1900-1940): из збирке Народног музеја. Ликовни салон Дома културе Врбас: 4-20. фебруар 1973.* – Врбас: Дом културе, 1973, 3-4.
- *Žene i ptice: Risto Stijović.* – Beograd: Galerija '73, 1973.
- *Надежда Петровић: 1873-1973: Народни музеј, Београд, Уметничка галерија „Надежда Петровић", Чачак* [12. октобар 1973. године]. – Чачак: Народни музеј; Београд: Народни музеј, 1973. – (Уметничка галерија „Надежда Петровић; св. 36)
  Упоредо српски текст и превод на француски.
- *Портрет детета у српском сликарству XIX века.* – Београд: Народни музеј, 1973. – (Народни музеј: Покретна изложба; 7)
- *Српско сликарство крајем XIX века* / [организатори изложбе Галерија „Јован Поповић" Опово и Народни музеј Београд; аутори Вера Ристић, Никола Кусовац]. - Опово: Галерија „Јован Поповић", 1973.

1974.

- *Белградская живопись: 1900-1950: Народный музей, Београд, 1974.* – Београд: Народни музеј, 1974.
  Каталог изложбе одржане у Москви поводом манифестације *Неделя Београда*.
- *Ivan Meštrović: 1883-1962.* / [organizatori izložbe Galerija umjetnosti Vinkovci i Narodni muzej Beograd; tekst i izbor radova Vera Ristić, biografija i kataloški popis Vladimir Popović] – Vinkovci: Galerija umjetnosti, 1974.
- *Павле Васић: сликар и његово доба: акварели и цртежи 1930-1940.* – Београд: Галерија ‹73, 1974.
- *Портрет жене у српском сликарству XX века* / [организатори изложбе Галерија самоуких ликовних уметника Светозарево и Народни

музеј Београд]. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника; Београд: Народни музеј, 1974.

1975.

- *Београдско сликарство: 1900-1950. Галерија „Јован Поповић", Опово: јануар 1975.* / [организатори изложбе Галерија „Јован Поповић" Опово и Народни музеј Београд]. – Опово: Галерија ,'Јован Поповић", 1975, 1-3.
- *Жене сликари 20. века. Народни музеј Београд, Народни универзитет Петровац на Млави: 6. – 14. марта 1975.* – Петровац на Млави: Народни универзитет, 1975.
- *Милан Минић* / [увод Вера Ристић, биографије Даница Росић-Абрамовић]. – Београд: Народни музеј, 1975.
  Каталог изложбе.
- *V Меморијал Саве Шумановића. Галерија слика Саве Шумановића, Шид, Народни музеј Београд: октобар-децембар 1975.* – Шид: Галерија слика Саве Шумановића, 1975, стр. [6-7]
- [Изложба Надежде Петровић, избор радова, поставка, уводни текст / Вера Ристић].
- *Сликарско дело Моше Пијаде* / [организатори изложбе Народни музеј Краљево и Народни музеј Београд]. – Краљево: Народни музеј, 1975.
- *Спомен музеј Надежде и Растка Петровића* / [предговор Владимир Кондић, текст Вера Ристић, Надежда Андрић]. – Београд: Народни музеј, 1975.

1976.

- *Žene slikari. Narodni muzej Zrenjanin i Narodni muzej Beograd: 6. mart 1976.* – Zrenjanin: Narodni muzej, 1976, 2.
- *Marko Murat* / [organizatori izložbe Narodni muzej Kruševac i Narodni muzej Beograd; autor izložbe Vera Ristić; urednik kataloga Vladislav Ristić]. – Kruševac: Narodni muzej, 1979.
- *Моша Пијаде* / [организатори изложбе Галерија самоуких ликовних уметника Светозарево и Народни музеј Београд]. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника; Београд: Народни музеј, 1976.
- *Скулптуре Ивана Мештровића* / [организатори изложбе Дом културе Врбас и Народни музеј Београд; каталог и поставка изложбе Никола Кусовац; увод Вера Ристић]. – Врбас: Дом културе, 1976.
- *Урош Предић* / [организатори изложбе Народни музеј Крагујевац и Народни музеј Београд; избор радова и каталог Вера Ристић; одго-

ворни уредник каталога Милован Живковић]. – Крагујевац: Народни музеј, 1976.

Каталог је прештампала Галерија Матице српске септембра 1976. године поводом одржавања изложбе у Новом Саду.

1977.

- *Иван Мештровић:1883-1962* / [аутор изложбе Владимир Поповић; увод Вера Ристић] – Београд: Народни музеј, 1977. – (Народни музеј: Покретна изложба; 10)
- *Надежда Петровић: слике* / [организатори изложбе Народни музеј Лесковац и Народни музеј Београд] – Лесковац: Народни музеј, 1977.
- *Титов саборац Моша Пијаде: Народни музеј Београд, јул 1977.* / [концепција и поставка изложбе Вера Ристић, Славко Шакота]. - Београд: Народни музеј, 1977.

1978.

- *Изложба слика Зоре Петровић (1894–1962) и Зоре Поповић (1902–1978) из збирке Народног музеја у Београду* / [организатори изложбе Дом културе „Олга Петров“ Опово и Народни музеј Београд].– Опово: Дом културе „Олга Петров“, 1978.
- *Moša Pijade: Narodni muzej Kruševac [otobra] 1978* / [organizator izložbe] Narodni muzej Kruševac, Dom JNA Kruševac i Narodni muzej Beograd; autor izložbe Vera Ristić]. – Kruševac: Narodni muzej: Dom JNA, 1978.
- *Пола века југословенске скулптуре: (1900-1950). Народно позориште, Сцена у Земуну и Народни музеј Београд: јануар – фебруар 1978.* – Београд: Народно позориште, 1978.
- *Tito i umetnici: Muzej „25 maj“, Beograd 1978 = Tito and Artists: „25th May“ Museum, Belgrade 1978 = Tito et les artistes: Musée „25 mai“, Belgrade 1978 = Тито и художници: Музеј „25-уј мај“, Београд 1978* / [tekstove priredila Ljubica Stanimirović; kataloški podaci Ćazim Sarajlić, Vera Ristić]. – Beograd : Muzej „25 maj“, 1978.
- *Titov saborac Moša Pijade: slike, crteži, fotografije: Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski“, Zagreb, 25. III - 7. IV 1978.* / [izložba u saradnji sa Narodnim muzejom u Beogrdu]. – Beograd: Narodni muzej, 1978.

1979.

- *Акварели српских уметника између два рата: из збирке Народног музеја у Београду: Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија, [мај 1979].* – Београд: СИЗ Скадарлија: Народни музеј, [1979].

- *Бета Вукановић 1872-1972: слике из збирке Народног музеја. Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија* – Београд: Београд: СИЗ „Скадарлија“: Народни музеј, 1979.
- *Изложба слика Зоре Петровић (1894-1962) и Зоре Поповић (1902-1978): из збирке Народног музеја у Београду. Галерија „Јован Поповић“ Опово: фебруар 1979.* – Опово: Дом културе „Олга Петров“; Београд, Народни музеј, 1979.
- *Изложба слика из збирке Народног музеја у част 8. марта. Народно позориште, Сцена у Земуну: март 1979.* – Београд: Народно позориште, 1979.
- *Marko Murat* / [organizatori izložbe Narodni muzej Kruševac i Narodni muzej Beograd; autor izložbe Vera Ristić; urednik kataloga Vladislav Ristić]. - Kruševac: Narodni muzej, 1979.
- *Сликар Зора Поповић: 1902–1978: из збирке Народног музеја. Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија* – Београд: СИЗ „Скадарлија“: Народни музеј, 1979.

1980.

- *Vera Čohadžić: slike.* – Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1980. – (Galerija Kulturnog centra Beograda; sv. br. 118)
- *Жене сликари: 1920-1940. Галерија Народног музеја Лесковац, Народни музеј Београд* / [аутор Вера Ристић, поставка изложбе Срђан Марковић]. – Лесковац: Народни музеј, 1980.
- *Ликовно пролеће: 5: изложба радова ученика београдских основних школа.* – Београд: Народни музеј: Друштво пријатеља Народног музеја, 1980.
- *Љубица Сокић: слике из збирке Народног музеја: Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија, [Београд], јун 1980. године.* – Београд: СИЗ Скадарлија: Народни музеј, 1980.
- *Поклони Народном музеју: 2: октобар 1974 – октобар 1979.* / [избор радова и поставка изложбе Вања Краут, Вера Ристић; каталошки подаци ... Вера Ристић ... и др.]. – Београд: Народни музеј, 1980.
- *Skulptura 1900-1950. iz zbirke Narodnog muzeja.* – Beograd: Narodni muzej, 1980.

  Каталог изложбе организоване поводом 21. заседања Генералне конференције УНЕСКО-а. Није наведено име аутора.

1981.

- *Београд у делима Живорада Настасијевића: из збирки Народног музеја и Музеја града Београда: Галерија „Душан Влајић“ Скадар-*

*лија, септембар 1981. године* / [аутор изложбе Вера Ристић]. – Београд: Народни музеј: Музеј града, 1981.

- *Milo Milunovič: jugoslávie obrazy grafika. Galerie Hlavníko Mesta Prahy. Rutírský sál staromestská radnice: listopad, 1981.* – Praha: Ministerstvo kultury ČSR, 1981.
- Каталог изложбе дела из збирке Народног музеја одржане у Прагу.
- *Стеван Тодоровић: 1832-1925* / [организатор] XVI Мокрањчеви дани, Неготин [и] Народни музеј, Београд; [аутор изложбе Никола Кусовац; аутори каталога Вера Ристић, Вања Краут, Никола Кусовац]. – Неготин: Мокрањчеви дани, 1981.
- *Титов саборац Моша Пијаде: слике, цртежи, фотографије: Ликовна галерија Уб, Народни музеј Београд, 4. VII - 20. VII 1981.* – Београд : Народни музеј, 1981.

1982.

- *Vladimir Janković: slike.* – Beograd: Galerija Doma omladine, 1982.
- *Izložba slika Zore Petrović (1894-1962) i Zore Popović (1902-1978): iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu. Dom kulture Vrbas: mart ,82.* – Vrbas: Dom kulture, 1982.
- *Јован Раденковић: сликар, вајар, архитект: Народни музеј, Београд* [22. октобра 1982.]. – Београд: Народни музеј, 1982.
- *Југословенска скулптура 1900-1950: из збирке Народног музеја Београд. Ликовна галерија Уб: 4. V – 20. V 1982.* – Београд: Народни музеј, 1982.
- *Музеји и галерије у СР Србији* / [грађу, податке и текстове припремили Вера Ристић ... [и др.]; картограф Витомир Петровић]. – Београд: Завод за проучавање културног развитка, 1982.
- *Сликар Боривоје Стевановић 1878-1975: из збирке Народног музеја. Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија: јули 1982. године* / [предговор Станислав Живковић; аутор изложбе и каталога Вера Ристић; поставка Веселин Лађић]. – Београд: СИЗ „Скадарлија“: Народни музеј, 1982.
- *Сликар Јован Раденковић: 1903-1979.: из збирке Народног музеја: Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија: децембар ‹82 – јануар ‹83.* – Београд: Народни музеј, 1982.
- *Скулптура 1900-1950. Галерија самосталних ликовних уметника „Светозарево“ у Светозареву; Фестивал „Дани комедије“ у Светозареву: март 1982.* / [изложба је организована у сарадњи са Народним музејом]. – Светозарево: Галерија ликовних уметника „Светозарево“; Народни музеј Београд, 1982.

- *Српско сликарство XIX века* / [аутори текстова Никола Кусовац, Миодраг Јовановић, Вера Ристић]. – Београд: Народни музеј, 1982, стр. 21-26.
- *Урош Предић* / [организатори изложбе Галерија самоуких ликовних уметника и Народни музеј Београд]. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника; Београд: Народни музеј, 1982.

1983.

- *Dušan Milovanović: Beograd.* – Sombor: Likovna jesen, 1983.
  Каталог изложбе одржане у Бечеју.
- *Иван Мештровић: 1893-1962: поводом стогодишњице уметникової рођења: Народни музеј, Београд 1983.* – Београд: Народни музеј, 1983.
- *Югославска живопис: 1900-1950: от сбирката на Народния музей - Белград: Изложбен салон в Националната художествена галерия София, 1983 г.* – София: Национална художествена галерия, 1983.
  Каталог изложбе дела из збирке Народног музеја одржане у Софији.
- *Надежда Петровић, Зора Петровић, Љубица Сокић: слике из Народног музеја у Београду. Дом културе „Спасенија – Цана Бабовић", Лазаревац и Народни музеј Београд: март 1983.* – Београд: Народни музеј, 1983.

1984.

- *Българско сликарство първе половине XX века: из збирке Националне уметничке галерије - Софија* / [организатори изложбе Народни музеј Београд и Национална уметничка галерија Софија]; [поставка изложбе Вера Ристић, Цанко Панов; предговор Јавта Јевтовић]. – Београд: Народни музеј, 1984.
- *Ivan Meštrović: 1883-1962: izbor dela iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu* / [organizatori izložbe Kulturno informativni centar Ub i Narodni muzej Beograd]. – Ub: Kulturno informativni centar, 1984.
- *Ivan Meštrović: 1883-1962: izbor djela iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu* / [organizatori izložbe Muzej grada Zenice i Narodni muzej Beograd]. – Zenica: Muzej grada Zenice, 1984.
- *Лиза Крижанић: 1905-1982.: Галерија „Душан Влајић" Скадарлија, Народни музеј у Београду, новембар, 1984. године* / [аутори изложбе Вера Ристић, Веселин Лађић]. – [Београд : СИЗ „Скадарлија": Народни музеј], 1984.
- Sreten Stojanović: izložba skulptura i akvarela / [organizatori izložbe Muzej Kozare Prijedor i Narodni muzej Beograd]. – Prijedor: Muzej Kozare, 1984.

1985.

- *Дар. Криста Ђорђевић: 1892-1981.* – Београд: Друштво пријатеља Народног музеја: Народни музеј, 1985.
  Изложба Легата Кристе Ђорђевић.
- *Jovan Bijelić i njegov krug: 40 djela iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu* / [izbor dela Vera Ristić, Irina Subotić; uvodni tekst / Irina Subotić]. – Zenica: Muzej grada: Likovna galerija; Sarajevo: Muzej XIV Zimskih olimpijskih igara Sarajevo, 1985.
- *Моша Пијаде: слике, пастели и цртежи* / [организатори изложбе Галерија Завичајног музеја Власотинце и Народни музеј Београд]. – Власотинце: Галерија Завичајног музеја.
  [Није наведено име аутора].
- *Моша Пијаде.* / [организатори изложбе Галерија самоуких ликовних уметника и Народни музеј Београд]. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника; Београд: Народни музеј, 1985.
- *Moša Pijade* / [organizatori izložbe SIZ kulture Opštine Ćuprija i Narodni muzej u Beogradu]. – Ćuprija: SIZ kulture Opštine Ćuprija, 1985.
- Изложба је одржана у оквиру „Матићевих дана“, у Галерији Дома ЈНА у Ћуприји.

1986.

- *Акварели српских уметника између два рата: из збирке Народног музеја у Београду. Галерија „Душан Влајић“ Скадарлија, јули - август 1986. године* / [аутори изложбе Вера Ристић, Веселин Лађић]. – [Београд: СИЗ Скадарлија], 1986.]
- *Милан Миловановић: 1876-1946.* – Београд: Народни музеј, 1986, стр. 5-27.
- *Четрнаеста изложба слика, графика и скулптура чланица Удружења ликовних уметника Србије и дела Зоре Петровић: Галерија Народне библиотеке „Вук Караџић“ у Крагујевцу, 6-26. март 1986.* / [предговор Срето Бошњак: текст о Зори Петровић Вера Ристић]. – [б. м. : б. и.], 1986.

1987.

- *Nikola Graovac.* – Sombor: Galerija Likovna jesen, 1987.
- *Predrag – Peđa Milosavljević. Galerija ‚43 Mala galerija Muzeja Drugog zasjedanja AVNOJ-a, Jajce: Narodni muzej Beograd, Muzej savremene umetnosti Beograd, 22. maj – 20. juni 1987* / [izbor radova i predgovor Nikola Golić; kataloški podaci Vera Ristić]. – Jajce: Muzej II zasjedanja

AVNOJ-a, 1987. – (Likovni umjetnici dobitnici nagrade AVNOJ-a. Katalog; br. 6)

1988.

- *Jugoslawische Impresiionisten aus dem Nationalmuseum Belgrad. Niedersächsis ches Landesmuseum Hannover-Londesgalerie: 14. bis 30. April 1988.* – Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 1988.
  Каталог изложбе дела из Народног музеја у Београду одржане у Хановеру.
- *Jugoslovenski impresionisti = Gli impresionista Jugoslavi* / [organizatori izložbe Arheološki muzej Istre i Narodni muzej Beograd]. – Pula: Arheološki muzej Istre, 1988.
- *Шездесета редовна изложба Друштва српских уметника „Лада“: іртупе у оквиру УЛУС-а.* – Београд: [Народни музеј], 1988.

1989.

- *Jugoslovanski impresionisti iz Narodnega muzeja v Beogradu*: [Umetnostna galerija Maribor, februar-marec, 1989]. – Beograd: Narodni muzej, 1989.
- *Moša Pijade - slikarsko delo* [Slikovna građa] / [ideja i oblikovanje Slobodan Selenić; tekst Vera Ristić]. – Svetozarevo: Industrija kablova „Moša Pijade“, [1989].
  Календар.
- *Moša Pijade - the Artist* [Slikovna građa] / [drafting and Designing Slobodan Selenić; text Vera Ristić]. – Svetozarevo: Industrija kablova „Moša Pijade“, [1989].
  Календар.
- *Никола Граовац: слике: Топола, Галерија у Петровој кући, 1-30. сеп–тембар 1989.* – Топола: Центар за културу „Душан Петровић Шане“, 1989.

1990.

- *Десета смотра ликовног стваралаштва аматера Републике Србије.* – Земун: Галерија „Пинки“, 1990.

1991.

- *Карађорђевићи у делима ликовних уметника* / [увод у изложбу Вера Ристић; каталошки подаци Милева Стевановић; уводни текст Радош Љушић]. – Топола: Споменички комплекс „Задужбина краља Петра I Карађорђевића“, 1991, стр. 15-17.
- *Olivera Grbić.* – Berlin: Galerie Milan, 1991.
  Каталог изложбе. Текст на немачком језику.

- *Сликарска колонија Липовац - Топола.* – Аранђеловац: Смотра југословенске уметности „Мермер и звуци“, 1991.
- *Сликарска колонија у Липовцу* - Топола. – Пожаревац: Центар за културу: Народни музеј, 1991.

1994.

- *Сликарска колонија Липовац.* – Земун: Галерија Пинки, 1994.

1995.

- *Vladimir Janković: Galerija Međunarodnog press centra Tanjuga Beograd.* – Beograd: [b. i.], 1995.
- *Живан Вулић: Уметничка галерија „Надежда Петровић“ Чачак, јануар 1995.* / [Милица Петронијевић... [и др.]. – Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“,, 1995.
- *Никола Граовац. Слике настале у Тополи 1994. године.* – Топола: Задужбина краља Петра I, 1995.
- *Хелена Шипек: темпере и акварели.* – Београд: Библиотека града Београда, 1995.

1996.

- *Божидар Продановић, изложба слика: 20.-29. август 1996., Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“.* – Деспотовац: Центар за културу, [1996].
- *Никола Граовац: Модерна галерија Будва, јул 1996* / [аутор изложбе Драгана Ивановић; предговор Вера Ристић]. – Будва: Музеји, 1996.

1997.

- *Rada Graovac* / [tekst Vera Ristić, Božidar Prodanović, Rada Graovac]. - Beograd: Galerija ULUS, [1997? / 200-].

2000.

- *Божидар Продановић: слике, акварели, цртежи: ретроспективна изложба, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд, 8-30. март 2000.* – Београд: УЛУС, 2000.

2004.

- *Beta Vukanović* [monografija] / Vera Ristić; [priredio Živomir Živković]. – Beograd: Topy: Vojnoizdavački zavod: Muzej grada Beograda, 2004. – (Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti)
- *Божидар Продановић: Модерна галерија Лазаревац, децембар 2004.* – Лазаревац: Модерна галерија, 2004.

- *Политикини бисери: представљање Политикине збирке (први део).* – Београд: Политика А Д, 2004.

2006.

- *Карикатуре Бете Вукановић* / [Гордана Гордић, Вера Ристић]. – Београд: Скупштина града, 2006.

2007.

- *Никола Граовац: 1907-2000* [монографија] / [аутор] Вера Ристић = [author Vera Ristić].
- Топола: Задужбина краља Петра I = Topola: The Foundation of King Peter I, 2007.
- Насл. стр. приштампаног превода: Nikola Graovac: 1907-2007 / Vera Ristić.
- *Поруке зайиси о йокрету и форми: Мира Сандић* / [Вера Ристић, Мира Сандић]. – Крагујевац: Народни музеј 2007.
- *Поруке зайиси о йокрету и форми: Мира Сандић* / [Вера Ристић, Мира Сандић]. – Крушевац: Народни музеј 2007.

2008.

- *Мира и Сава Сандић: Галерија ликовне уметности йоклон збирка Рајка Мамузића, 10. октобар - 05. новембар 2008.* / [текст Вера Ристић, Вера Грујић]. – Нови Сад: Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, 2008.

## ПРИЛОЗИ У КЊИГАМА, ЧАСОПИСИМА И НОВИНАМА

1950.

- Izložba novijeg francuskog slikarstva iz zbirke Umetničkog muzeja. – *Mladost,* sv. 4, Beograd, 1950, str. 374-376.
- Петар Убавкић. – *Лик,* бр. 3, Београд, 1950.
- Прва уметничка школа у Београду. – *Лик,* бр. 1, Београд, 1950.

1952.

- Круно Пријатељ: Споменици Сплита и околице. – *Историски йласник,* бр. 1-4, Београд, 1952.

1954.

- Srpska umetnost XVIII, XIX i XX veka. – U: *Turistički vodič Srbije* [izdanje na stranim jezicima]. – Beograd, 1954.

1955.

- Један непризнати цртеж Арсе Теодоровића. – *Зборник за друштвене науке Матице српске,* бр. 11, Нови Сад, 1955, стр. 143-146. = (Вера Павловић)

1958.

- Порекло Чешљареве композиције „Мучење св. Варваре". – *Зборник радова Народног музеја*, бр. 1, Београд, 1958, стр. 343-346. = (Вера Павловић)

1959.

- Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века из Архива Академије ликовних уметности у Бечу / Катарина Амброзић, Вера Ристић. – *Зборник радова Народног музеја*, бр. 2, 1959, стр. 397-424.
- Стефан Тенецки у Румунији. – *Зборник радова Народног музеја*, бр. 2, Београд, 1959, стр. 225-234.

1961.

- Библиографија / Вера Ристић, Вукица Поповић. – У: *Константин Данил: 1789(?)-1873 /*
- [Павле Васић... [и др.]. – Зрењанин: Народни музеј, 1961, стр. 69-77.
- Natalija Cvetković. – *Danas,* br. 15, Beograd, 1961.

1962.

- *Јован Бијелић* [текст у календару за 1962. са репродукцијама Бијелићевих слика]. – Нови Сад: Форум, [1962].
- Mališa Glišić. – *Danas*, br. 24, Beograd, 9. maj 1962, str. 22.
- Цртежи Косте Миличевића. – *Зборник радова Народног музеја*, бр. 3, Београд, 1962, стр. 267-271.

1963.

- Еуген Ладислав Петровић. – *Политика,* Београд, 11. август 1963.

1965.

- Риста Вукановић. – *Зборник за ликовне уметности*, бр. 1, Нови Сад, 1965, стр. 351-371.

1967.

- Композиције о себи Срба у новијем српском сликарству. – *Зборник Народног музеја*, бр. 5, Београд, 1967, стр. 417-422.

- Малиша Глишић. – *Зборник за ликовне уметности*, бр. 3, Нови Сад, 1967, стр. 301-311.
- Сликар Моша Пијаде. – *Кораци*, бр. 4, Крагујевац, 1967.

1969.

- Narodni muzej: Zbirka srpske likovne umetnosti 18. i 19. veka. – U: *Metropole umetnosti - Beograd*. – Beograd: Prosveta, 1969, str. 21-23, [repr.] 53-64.

1970.

- Литографија „Манасија" Стевана Тодоровића. – *Зборник Народног музеја*, бр. 6, Београд, 1970, стр. 343-347.
- Српско Сликарство у XX веку. – У: *Народни музеј Београд. Водич*. – Београд: Народни музеј, 1970, стр. 87-94.
- Издања и на француском, енглеском, руском и немачком језику.
- Collection of Serbian Painting and Sculpture of the 18th and 19th Centuries. – *Belgrade* / [editor Milica Baum; authors Djordje Mano Zisi ... [et al.]. – South Brunswick: A. S. Barnes, 1970. – (Great centres of art)

1973.

- Risto Stijović. – *Umetnost*, br. 37, Beograd, 1984, str. 105.

1975.

- Između tamnice i slobode: slikarski put jednog revolucionara. – U: *Moša i mi: povodom petnaestogodišnjice Fonda za unapređivanje likovne umetnosti „Moša Pijade" = Moša in mi: ob petnajsletnici Sklada za povspeševanje likovne umetnosti „Moša Pijade" = Moša i nie: po povod petnaestgodišninata na Fondot za unapreduvanje na likovnite umetnosti „Moša Pijade"*. – [Beograd]: Fond za unapređivanje likovne umetnosti „Moša Pijade", 1975, str. 8-22.

1977.

- Еуген Ладислав Петровић. – *Зборник за ликовне уметности,* бр. 13, Нови Сад, 1977, стр. 297-302.

1979.

- *Из музеологије*. – Зборник Историјског музеја Србије, бр. 15-16, Београд, 1979, str. 207-239.
  Садржи и: Изложба о насиљу и отпору у фашистичким логорима / Вера Ристић.

1980.

- Марко Мурат. – У: *Уметници чланови САНУ*: *Српска академија наука и уметности: Београдски сајам у сарадњи са Народним музејом у Београду* / [аутор изложбе Лазар Трифуновић; стручни сарадници Никола Кусовац, Вера Ристић ... [и др.]. – Београд: Галерија САНУ, 1980, стр. 273-276.
  Текст из каталога: В. Ристић, *Марко Мурат.* – Београд: Народни музеј, 1969.

1981.

- *Tito i umetnici: Muzej „25 maj", Beograd 1981 = Tito and Artists: „25th May" Museum, Belgrade 1981 = Tito et les artistes: Musée „25 mai", Belgrade 1981 = Тито и художники: Музей „25-ый май", Белград 1981* / [tekstove priredila Ljubica Stanimirović; kataloški podaci Ćazim Sarajlić, Vera Ristić]. – Beograd: Muzej „25 maj", 1981.

1982.

- [Zbirka slika, skulptura i grafika ...]. U: *Likovna zbirka Josipa Broza Tita: jugoslovenska umetnost XX veka: Muzej „25. maj" = Josip Broz Tito's Fine Arts' Collection: Yugoslav 20th Century Art: „25th May" Museum = Художественаја колекција Јосипа Броз Тито: Југославское изобразителное искусство XX века: Музей „25-ый май"* / [uvod Ljubica Stanimirović, katalog Gordana Erceg Sarajčić]. – Beograd: Muzej „25. maj", 1982, str. 19-22, 23-26, 27-31.
- Јован Раденковић: (1903-1979). – *Зборник Народног музеја,* бр. 11-2, Београд, 1982, стр. 187-198.
- Мара Раденковић-Димитријевић: (1896-1928). – *Зборник за ликовне уметности*, бр. 18, Нови Сад, 1982, стр. 285-288.

1983.

- Југословенска уметност XX века. – У: *Народни музеј Београд*. – Београд: „Вук Караџић", 1983, стр. 102-122. – (Музеји света; 22)
- Лазар Трифуновић и Народни музеј. – *Свеске Друштва историчара уметности СР Србије*, бр. 15, Београд 1983, стр. 11-12.

1987.

- Meštrović und der Mythos. – [U]: *Ivan Meštrović: Skulpturen. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin: 29. 1.-8. 3. 1987: Kunsthaus Zürich: 10. 4..-17.5. 1987: Museum moderner Kunst: Museum des 20 Jahrhunderts Wien: 5. 6.-19. 7. 1987* / [Marijan Susovski ... et. al.]. – Berlin: Nationalgalerie ... (etc.), 1987, 20-24.

1989.

- Милан Петровић, сликар из Панчева. – *Гласник: прилози за науку, уметност и културу*, бр. 2, Панчево, 1989, стр. 71-75.
- Сликари на Солунском фронту. – У*: Научни скуп Србија 1918. године и стварање југословенске државе, Београд, [2. и 3. децембра 1988.].* – Београд: Историјски институт, 1989. – (Зборник радова; књ. 7), стр. 95-99.

1990.

- Aleksandar Sekulić (1877-1942): Galerija Matice srpske:. – *Likovni život,* br. 26, Zemun 1990, str. 10.
- Заоставштина једног талента: изложба слика и цртежа Александра Секулића у Галерији Матице српске. – *Дневник*, Нови Сад, 31. октобар 1990.
- Zoran Mušič: Ljubljana: Galerija „Tivoli". – *Likovni život*, br. 27, Zemun, 1990, str. 14.
- Topola - Oplenac: Izložba portreta članova doma Karađorđevića. – *Likovni život*, br. 26, Zemun, 1990, str. 14.

1991.

- Izložba slikarske kolonije u Lipovcu. – *Likovni život*, br. 33, Zemun, jul-avgust-septembar 1991.
- Љубица Луковић: (1885-1979). – *Гласник: прилози за науку, умет–ност и културу*, – бр. 3, Панчево, 1991, стр. 85-93.
- Pančevo: Centar za kulturu: Stojan Trumić: Đermovi. – *Likovni život*, br. 28/29, Zemun, januar-februar 1991.
- Svilajnac: Spomenik Stevanu Sinđeliću. – *Likovni život,* br. 31/32, Zemun, maj-jun 1991.
- Serbische Maler in Thessaloniki 1915-1918. – *Proceedings of the Fifth Greek-Serbian Symposium; Thessaloniki and Volos, 9-12 Octobar 1987.* – Thessaloniki: Institut for Balkan Studies, 1991, p. 99-111.
- Topola. Karađorđev konak: Hadži Dušan Mašić „Crteži na Mitrovdan 1991". – Likovni život, br. 34/35, Zemun, oktobar-novembar-decembar 1991.

1992.

- Aranđelovac: Mala Galerija: Spasoje Papić. – *Likovni život*, br. 36/37, Zemun, januar-februar-mart 1992.
- Драгоцене аквизиције: слике са Октобарских салона у Народном музеју у Београду. – *Политика*, 7. новембар 1992.

- Dušan Milovanović. – *Likovni život,* br. 36/37, Zemun, januar-februar-mart 1992, str. 14.
- Светислав Страла: пратећа изложба. – *24. Мајска изложба: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд, 26. мај-15. јун 1992.* – Београд: УЛУПУДС, 1992.
- Spomenik na Oplencu: rezultati konkursa za spomenik kralju Petru I. – *Likovni život,* br. 38/39, Zemun, april-maj-juni 1992.
- Срђан Марковић, „Ликовни живот у Лесковцу 1900-1950.“,: Лесковац 1991: Значајан допринос изучавању ликовне традиције Лесковца – *Освит,* бр. 7-8, Лесковац, 1992, стр. 200-201.
- Topola: Zoran Vranjski, slike. – *Likovni život*, br. 41, Zemun, oktobar-novembar-decembar 1992.
- Topola: Grujica Lazarević. – *Likovni život*, br. 40, Zemun, jul-avgust-septembar 1992.
- Topola: Karađorđev konak. Oplenačka kolonija umetničke fotografije. – *Likovni život*, br. 36/37, januar-februar-mart, 1992, str. 39.

1993.

- Пролазност: Олга Милуновић-Богдановић (1913-1993): богата личност. – *Политика*, 16. април 1993.
- Спомен-збирка Павла Бељанског. – Нови Сад: Спомен збирка Павла Бељанског, 1993.

1995.

- Helena Šipek: Galerija Biblioteke grada Beograda. – *Likovni život*, br. 51/52, 1995.

1997.

- Неколико речи о вајару Сретену Стојановићу. – У: *Сретен Стојановић: Сећање на младост: 1904-1922* / предговор Милорад Екмечић; поговор Вера Ристић. – Београд: БИГЗ, 1997, стр. 159-161. – (Посебна издања / [БИГЗ])

2000.

- Slikati do poslednjeg daha. – *Borba*, br. 64/65, Beograd, 4/5. mart 2000, str. 10.
  О сликарству Николе Граовца.

2002.

- Проф. др Миодраг Јовановић: Михаило Миловановић. – *Међај: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 52, Ужице, 2002, стр. 34-37.
  Приказ књиге: М. Јовановић, *Михаило Миловановић*, Београд-Ужице, 2001.

2003.

- Узори и ученици: Јован Секулић: „Минхенска школа и српско сликарство“; издавач: Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002. – *Политика*, 6. децембар 2003.

2004.

- Recenzija. – U: *Muzej u Beloj Crkvi*: [monografija] / Nada Stojanović]. – Bela Crkva: Narodna biblioteka, 2004, str. 285-286.

2006.

- The Pavle Beljanski Memorial Collection: art as life / [editor Jasna Jovanov: text Simona Čupić...[et al.]. – Novi Sad: The Pavle Beljanski Memorial Collection, 2006.
- Предговор за каталог самосталне изложбе у Галерији „Каирос“, Сомбор, 1994. – У: *Космос над Врањем: осврти на дело Зорана Стошића Врањског: 1955-2005.* / [главни и одговорни уредник Мирослав Цера Михаиловић] – Врање: Књижевна заједница „Борислав Станковић“,, 2006, стр. 181.

2007.

- Vera Ristić: govor na otvaranju samostalne izložbe Radenka Miševića u Galeriji Međunarodnog press centra Tanjuga u Beogradu 13. 01. 1990. – U: *Monografija: Radenko Mišević* / [urednik Mustafa M. Kapidžić]. – Sarajevo: Kult-B, 2007, str. 111. – (Biblioteka Likovna umjetnost)
- Spomen-zbirka Pavla Beljanskog : život posvećen umetnosti / [urednik Jasna Jovanov; tekstovi Simona Čupić, Jovan Despotović, Marta Feher, Žana Gvozdenović, Olivera Janković, Jasna Jovanov, Vanja Kraut, Milana Kvas, Irma Lang, Zvonko Maković, Lidija Merenik, Ljubica
- [Музеј наивне, а одскора и маргиналне уметности ...]. – У: *13. бијенале наивне и маргиналне уметности = 13th Biennial of Naive and Marginal Art* / [текстови, texts Ивана Јовановић, Вера Ристић, Диана Драганова; биографије аутора, каталог, biographies, catalogue Ивана Јовановић]. – Јагодина: Музеј наивне и маргиналне уметности = Jagodina: Museum of Naive and Marginal Art, 2007, стр. 19, 20.

  Књига, CD-ови и DVD-ови
- Извод из рецензија / Вера Ристић, Донка Станчић. – У: Панчево на старим разгледницама: 1898-1941: културно-историјски и сликовни летопис / [аутор текста и избор материјала] Милана Веиновић. – Панчево: Принт арт: Завод за заштиту споменика културе, 2007, стр. 372.

2009.

- Спомен-збирка Павла Бељанског / уредила Јасна Јованов. – Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2009.

2010.

- Milan Milovanović. – U: *Spomen-zbirka Pavla Beljanskog* / urednik Jasna Jovanov; tekstovi Simona Čupić ... [et al.]. – Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2010, str. 74-82, 416.

  Вера Ристић је аутор текстова о делима Милана Миловановића и његове биографије.

- **SPOMEN-zbirka Pavla Beljanskog**: [monografija] / [autori tekstova Pavle Beljanski, Valentina Brdar, Goranka Vukadinović, Žana Gvozdenović, Marta Đarmati, Stanislav Živković, Olivera Janković, Jasna Jovanov, Milana Kvas, Vanja Kraut, Irma Lang, Zvonko

2011.

- The Pavle Beljanski Memorial Collection / editor-in-chief Jasna Jovanov. – Novi Sad: The Pavle Beljanski Memorial Collection, 2011.

- **The PAVLE Beljanski Memorial Collection**: [monograph] / [contributors Pavle Beljanski ...[et al.]; editor-in-chief Jasna Jovanov. - Valentina Brdar, Simona Čupić, Žana Gvozdenović,

2012.

- О сусретима са Павлом Бељанским. – У: *О Павлу Бељанском: сећања и писма* / Вера Јовановић. – Нови Сад: Тиски цвет 2012, стр. 135-144.

2013.

- Рецензија. – У: *Уметничка збирка Првог маја* / Радмила Влатковић. – Пирот: Музеј Понишавља, 2013, стр. 1-2.

2017.

- Поговор. – У: *Имаинативци: наивни сликари и вајари из Србије* / Милица Косенко Маширевић. = *The Imaginaries: naïve painters and sculptors from Serbia* / Milica Kosenko Maširević. – Београд: Драслар, 2017.

НАРОДНИ
МУЗЕЈ

Лектура и коректура
Љиљана ЧОЛОВИЋ

Превод
Новица ПЕТРОВИЋ

Дизајн и техничко уређење
Бранислав Л. ВАЛКОВИЋ

Штампа
БИРОГРАФ д.о.о., ЗЕМУН

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
Novica PETROVIĆ

Conception et réalisation graphique
Branislav L. VALKOVIĆ

Imprimerie
BIROGRAF d.o.o, ZEMUN

Tirage
300

*Le Recueil du Musée National de Belgrade paraît une fois par an, les deux volumes en alternance:
le fascicule 1, archéologie, une année; le fascicule 2, histoire de l'art, l'année suivante.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7(091)

ЗБОРНИК Народног музеја. Историја уметности = Recueil du Musée national. Histoire de l'art / главни и одговорни уредник Бојана Борић Брешковић. – 1982, књ. 11/2- . – Београд : Народни музеј, 1982- (Земун : Бирограф). - 24 cm

Годишње. - Делимично је наставак: Зборник Народног музеја у Београду = ISSN 0522-8352
ISSN 0352-2466 = Зборник Народног музеја у Београду. Историја уметности
COBISS.SR-ID 5042447

ISSN 0352-2466