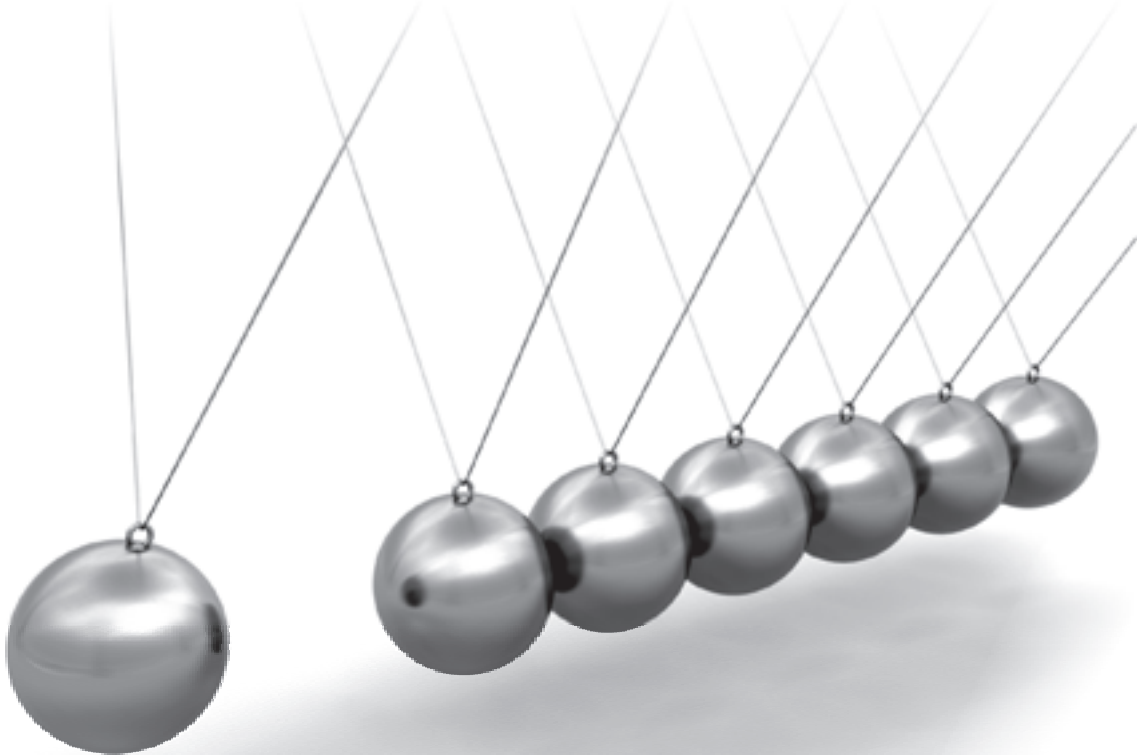


Креативност у временима криза: уметност средњег века и модерног доба на централном Балкану

Миодраг Марковић (уредник)



Филозофски факултет, Универзитет у Београду | 2021



1838

Креативност у

временима криза:
уметност средњег века
и модерног доба
на централном Балкану

Зборник радова

Миодрај Марковић (уредник)

Едиција *Човек и друштво у време кризе*

*Креативност у временима криза:
уметност средњега века и модерној доба
на централном Балкану*
Зборник радова
Миодраг Марковић (уредник)
Београд 2021.

Издавач

Универзитет у Београду – Филозофски факултет
Чика Љубина 18–20, Београд 11000, Србија
www.f.bg.ac.rs

За издавача

Проф. др Миомир Деспотовић,
декан Филозофског факултета

Рецензенти

Проф. др Елизабета Димитрова,
Филозофски факултет
Универзитета „Св. Кирил и Методиј”, Скопје
Доц. др Весна Круљац,
Факултет примењених уметности
Универзитета уметности у Београду
Др Мирослава Костић,
научни сарадник, Филозофски факултет
Универзитета у Београду

Лектор

Светлана Стојковић

Дизајн корица

Ивана Зорановић

Припрема за штампу

Досије студио, Београд

Штампа

ЈП Службени гласник, Београд

Тираж

200

ISBN 978-86-6427-183-7

Овај зборник је настао у оквиру научноистраживачког пројекта
Човек и друштво у време кризе, који финансира
Филозофски факултет Универзитета у Београду.

САДРЖАЈ

- 7 | *Миодраї Марковић, Бранка Вранешевић, Оліа Шїехар*
Уводна реч
- I. Пут ка бесмртности: сакрална уметност у временима криза**
- 13 | *Оліа Шїехар*
Ратови, напади и епидемије: ка разумевању
рановизантијских цркава у висинским утврђењима
централног Балкана
- 31 | *Драїана С. Павловић*
Мушки властеоски портрет у време цара Уроша (1355–1371).
Утицај традиције и нови обичаји
- 47 | *Бранка Вранешевић*
Визије раја: пример богато украшених заставица
Изборног јеванђеља великог војводе Николе Стањевића
- 61 | *Крисїина Милорадовић*
Судбина српског рукописног наслеђа у вихорима
историјско-политичких збивања након гашења
српске средњовековне државе.
Пример српског псалтира из Минхена
- 83 | *Маријана Љ. Марковић*
Архитектура цркве Светог Ђорђа у манастиру Ајдановац
и њене позније измене
- 95 | *Миодраї Марковић*
Датум првог живописања католикона манастира Пиве
- 103 | *Драїан Војводић*
Две белешке о споменицима из доба турске владавине
у студеничком крају
- 115 | *Бојана Сїевановић*
Нови подаци о програму фресака у наосу цркве Светог
Ђорђа у Добриловини

- 137 | *Зоран Ракић*
Рукописи Христофора Рачанина
из година око Велике сеобе

II. Од личних криза до ратних страдања

- 157 | *Владимир Симић*
Захарија Орфелин:
историја једне уметничке кризе крајем XVIII века
- 171 | *Јована Николић*
Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића
- 191 | *Игор Борозан*
Траума и уметност:
сећање на погром у Мачви 1914. године
- 211 | *Олија Жакић*
Надисторијски мотиви у ратном сликарству Милоша
Голубовића и слике душе у временима кризе
- 231 | *Јована Миловановић*
Између документарног и ванвременског:
слика албанске голготе у делу Милоша Голубовића
- 253 | *Софија В. Мереник*
Импесионизам, Медитеран и рат. Дела Малише Глишића,
Косте Миличевића и Милана Миловановића
- 269 | *Ана Ереш*
Изложба рајних сликара (1919)
и репрезентација искуства
Првог светског рата у модерној уметности у Србији

УВОДНА РЕЧ

Почетак треће деценије XXI века обележили су пандемија вируса ковид 19, ратови, расне неправде, климатске промене и др. Упркос недаћама, личним и колективним трагедијама, човек је изнашао начине да кризу светских размера, и изазове које она носи, схвати и разуме и да се прилагоди новим условима живота. Историја је показала да се често, из патње и губитка у кризним временима рађала сасвим особена уметност, чији животни век далеко премашује живот стваралаца, а чије се значење развијало и мењало са сваком следећом генерацијом гледалаца. Дељењем личних перспектива универзалног искуства, уметници који раде у сенци трагедије могу пружити светлост упркос неповољним околностима.

У данашње време, када лично сагледавамо кризу у различитим сферама, проузроковану актуелном пандемијом, морамо имати у виду то да су неповољне историјске околности – црна смрт, земљотреси, вулканске ерупције, ратови, устанци, економске и многе друге кризе – често поимане и као подсетник да је неопходно да изнова учимо на искуствима наших предака. Будући да су многа врхунска уметничка дела из периода средњег века и модерног доба настала као одговор на неке од поменутих догађаја, јасно је да се она могу тумачити и као својеврсно оружје за борбу против кризе. Ваља се присетити крилатице *ACT UP* које су се држали активисти чији је циљ био да зауставе пандемију вируса сиде. Она је подразумевала да изражавање емоција, вербално или визуелним језиком, представља модус преживљавања. Уметност је, дакле, одувек помагала поручиоцима, уметницима, али и публици, да процесуира страх. Она управо тада показује невероватну моћ трансформације, јер трансформише осећаје несигурности и неизбежности у креативност и тако постаје алат за преживљавање. Стога није упитан нити зачуђујући изузетно велики број уметничких дела која приказују сцене апокалиптичних дешавања, глади, смрти, природних непогода, ратова, жалости, патње, страха од онога што носи будућност, али истовремено и осаме, контемплације, мисаоности, људскости, искупљења, опроштаја и наде у боље сутра, односно свих оних елемената који поново добијају на значају у времену у коме живимо.

Зборник радова под називом *Креативност у временима криза: уметности средњеј века и модерној доба на централном Балкану* бави се различитим начинима изражавања креативности у турбулентним и непогодним историјским епохама или догађајима. Циљ зборника је да представи уметничка остварења ликовне уметности и архитектуре која су настајала у временима криза у широком хронолошком распону, од почетка средњег века до краја модерног доба. Он обједињује шеснаест радова наставника, истраживача и сарадника Одељења за историју уметности и Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду и нуди низ различитих увида у питања која се тичу личног или колективног доживљаја кризе. Подељен је у две целине које носе називе *Пути ка бесмртности: сакрална уметност у временима криза* и *Од личних криза до рајних стварања*. У обе целине аутори су нагласак ставили на она дела која су представљала одговор ктитора и уметника на осећања немоћи, страха и безнађа, присутна код сваке велике кризе, али и на она која су изражавала наду у лично спасење и спасење људског рода.

Први део зборника почиње радом „Ратови, напади и епидемије: ка разумевању рановизантијских цркава у висинским утврђењима централног Балкана“ Олге Шпехар у којем она анализира рановизантијске цркве подигнуте у висинским утврђењима, које настају као директна последица недаћа које су задесиле локално становништво, али и из њихове потребе за молитвом у кризним временима. Рад Драгане Павловић „Мушки властеоски портрет у време цара Уроша (1355–1371). Утицај традиције и нови обичаји“ бави се представама српске властеле која је у изучаваном периоду знатно ојачала, због чега су и портрети властелина заузели посебно важно место у оквиру српског портретног сликарства. Следећа два рада баве се минијатурним сликарством XIV века. Бранка Вранешевић у раду који носи назив „Визије раја: пример богато украшених заставица Изборног јеванђеља великог војводе Николе Стањевића“ обрађује заставице једног од најзначајнијих српских средњовековних рукописа XIV века, које визуелизују рајски врт, што је у потпуности у сагласју с временом у којем су настале. Рад под називом „Судбина српског рукописног наслеђа у вихорима историјско-политичких збивања након гашења српске средњовековне државе. Пример српског псалтира из Минхена“ Кристине Милорадовић разматра необичан пут који је овај рукопис током векова прешао, чиме се може спознати аутентична природа турбулентних историјских догађаја, обележених карактеристичним политичким и друштвеним превирањима, и последице које су се неминовно одразиле и на живот рукописних књига средњег

века. Маријана Љ. Марковић у раду „Архитектура цркве Светог Ђорђа у манастиру Ајдановац и њене позније измене“ обрађује грађевину као истакнути репрезент архитектуре и архитектонских карактеристика у уметности након пропасти српске Деспотовине. Миодраг Марковић у раду који носи назив „Датум првог живописања католикона манастира Пиве“ утврђује прецизан датум настанка најстаријих фресака у католикону манастира Пиве и закључује да су те фреске рађене од 19. јуна 1604. до 1. августа 1605. године, те публикује ктиторски натпис из наоса и натпис о осликавању горњих делова припрате. „Две белешке о споменицима из доба турске владавине у студеничком крају“ наслов је рада Драгана Војводића у којем на основу фреско-натписа из цркве у селу Врху из 1618/1619. године аутор закључује да је било више приложника њеног осликавања. Други део текста бави се разрешењем погрешне посвете цркве на гробљу студеничког села Брезове из XVI или XVII века. Бојана Стевановић у раду „Нови подаци о програму фресака у наосу цркве Светог Ђорђа у Добриловини“ публикује програм живописа наоса, чији су поједини делови у науци до сада остали занемарени и неистражени. Последњи у низу радова у оквиру прве целине је рад Зорана Ракића под називом „Рукописи Христофора Рачанина из година око Велике сеобе“, у коме се анализирају илуминације шест кодекса, са посебним освртом ка орнаментици, која је до данас остала неистражена.

Други део зборника, насловљен *Од личних криза до рајних сипрадања*, сабира радове наставника и истраживача историје уметности модерног доба. Рад Владимира Симића, наслова „Захарија Орфелин: историја једне уметничке кризе крајем XVIII века“, разматра живот и дело врхунског уметника просветитељства, који је, упркос проживљавању личне кризе, имао изузетан стваралачки опус. Рад Јоване Николић „Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића“ бави се делима Ђорђа Крстића из периода друге половине XIX века у контексту актуелних историјских догађаја оличених бунама и ратовима. Посебан осврт је на жени и њеној улози активне учеснице у сукобима против Турака. Игор Борозан се у свом истраживању осврнуо на ратна дешавања на територији Мачве и Шапца 1914. године. У раду „Траума и уметност: сећање на погром у Мачви 1914. године“ аутор се бави визуелним сведочанствима страхота заробљених у цркви у Шапцу, на основу представа Стевана Чалића, Петра Добровића и Милића од Мачве. Радови Олге Жакић и Јоване Миловановић баве се уметношћу Милоша Голубовића. Рад Олге Жакић под називом „Надисторијски мотиви у ратном сликарству Милоша Голубовића и слике душе у временима кризе“ анализира слике малог

формата Милоша Голубовића насталих у Првом светском рату (посебно 1915–1918. године), док рад Јоване Миловановић, насловљен „Између документарног и ванвременског: слика *албанске јоліоше* у делу Милоша Голубовића“, обухвата опус цртежа и слика албанске голготе током зиме 1915–1916. године. Софија Мереник у раду „Импесионизам, Медитеран и рат. Дела Малише Глишића, Косте Миличевића и Милана Миловановића“ је студија медитеранских пејзажа поменутих сликара у периоду између 1911. и 1920. године, који се поимају као уметников одговор на ратне страхоте и бег у фантастичан аркадијски свет. Напослетку, у раду „Изложба *рајиних сликара* (1919) и репрезентација искуства Првог светског рата у модерној уметности у Србији“ Ана Ереш разматра феномен ратног сликарства и неопосредне репрезентације рата у српској модерној уметности на основу реконструкције и анализе структуре, функције и рецепције *Изложбе рајиних сликара*, првог уметничког догађаја који је након завршетка Првог светског рата приређен у Београду.

Ова публикација одражава моћ уметности да надахњује, теши и лечи. Наведени радови, обједињени интересовањем за креативност у временима криза, представљају допринос историје уметности као науке у сагледавању кризних ситуација из једне другачије перспективе. У њима су анализирана уметничка остварења која су настала у тешким и туробним временима, која ипак изражавају јасну наду у боље сутра. Приложени радови речито су показали да су политичка, ратна, културна, друштвена и друга превирања која су се догађала у области централног Балкана резултирала променама, које наступају након криза у свим аспектима живота, па и у уметности, а које доказују да кризе могу бити и јесу катализатор трансформације и богате уметничке продукције.

Миодраг Марковић,
Бранка Вранешевић,
Олга Шпехар

I. ПУТ КА БЕСМРТНОСТИ:
САКРАЛНА УМЕТНОСТ У
ВРЕМЕНИМА КРИЗА

Олга Шпехар*

РАТОВИ, НАПАДИ И ЕПИДЕМИЈЕ: КА РАЗУМЕВАЊУ РАНОВИЗАНТИЈСКИХ ЦРКАВА У ВИСИНСКИМ УТВРЂЕЊИМА ЦЕНТРАЛНОГ БАЛКАНА

Апстракт: Током периода поновног успостављања империјалне власти на централном Балкану, од краја V до прве деценије VII века, саграђене су бројне цркве. Међу њима, оне подигнуте у висинским утврђењима представљају специфичан феномен, како по свом изгледу, тако и по својој функцији и значају за локалну хришћанску заједницу. Овај рад је посвећен градитељству тих цркава као сведочанству турбулентног периода тесно везаног за кризу која је потресала провинције на централном Балкану, упркос наизглед очигледном просперитету Царства, заправо оптерећеног ратовима, пљачкањима и епидемијом куге.

Кључне речи: централни Балкан, рановизантијске цркве, висинска утврђења, криза

Рановизантијски период на простору централног Балкана је из много разлога био прилично турбулентан. Једна од последица оваквих прилика било је пресећење локалног становништва у сигурност планинских предела, где су подизали утврђена насеља и нове сакралне грађевине. У питању су биле скромне цркве, уз неколико изузетака, али су оне ипак представљале најупечатљивије грађевине у насељима, те специфичан феномен који је имао снажан утицај на сакралну топографију овог дела Балканског полуострва. Изградња тих цркава била је непосредна последица ратова, напада и епидемије, који су на овом простору обележили период од четрдесетих година V до првих деценија VII века.

* Олга Шпехар, ванредни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, ospedar@f.bg.ac.rs

Просперитет централног Балкана достигао је свој врхунац у периоду који је претходио кризним временима (Мирковић, 1994^{2а}, стр. 66, 69-71; Gruen, 1996², pp. 171-178). Током III и IV века велики римски градови били су седишта административног, трговачког, религијског и културног живота, а јавне грађевине, урбане виле и палате представљале су плодан терен за различите уметнике (Popović, I., 2008; Живић, 2010; Васић, 2013). Изван градова, земне остатке покојника чувале су некрополе, сведочећи о њиховим веровањима, надама и очекивањима у загробном животу (Вулић, 1931; Кopaћ, 2007; Пилиповић, 2007; Špehar, O., 2017; Gavrilović Vitas & Anđelković Grašar, 2020). У плодним руралним областима налазиле су се велике *villae rusticae*, док су се у планинским пределима експлоатисале руде (Vasić, 1970; Dušanić, 1977; Mirković, 1996). Храмови и олтари посвећени различитим божанствима – римским, локалним или оријенталним – доминирали су сакралним пејзажом све до средине IV века. Период који је уследио био је обележен видљивом христијанизацијом и њеним снажним утицајем на градитељство. Цркве, крстионице и фунерарни споменици подизани су као *topoi* нове религије (Шпехар, O., 2019, стр. 57-88). Они су углавном археолошки потврђени у великим урбаним или „квазиурбаним“ центрима, попут Сирмијума, Наиса, Улпијане, Феликс Ромулијане или Медијане (Паровић-Пешикан, 1982, стр. 65-69; Јанковић, 1983а; Јанковић, 1983б; Јеремић, 2003; Јеремић, 2004; Милошевић, 2004; Vasić, 2007, p. 107; Ракоција, 2007; Ракоција, 2013; Çetinkaya, 2016). Насупрот томе, готово нам ништа није познато о руралним црквама овог периода, иако су и оне највероватније биле подизане, као и капеле у саставу *villae rusticae*, о чему сведоче аналогни примери из других, пре свега западних провинција Царства (Bowes, 2008, pp. 125-188).

Очигледан просперитет овог дела Балкана изненада је прекинут доласком Хуна (Lemerle, 1954, pp. 279-280; Мирковић, 1994^{2б}, стр. 96-97). Њихови напади трајали су од 441. до 447. године и оставили су тешке последице – градови су били уништени, благо у ризницама покрадено, док су приватне и јавне грађевине, а међу њима и цркве, биле уништене. Пљачке су довеле до свеопштег осиромашења, те су становници мигрирали на сигурнија места, а седиште префектуре је пресељено из Сирмијума у Солун (*Iust. Nov.* XI; Поповић, В., 2003², стр. 239). Ситуација на централном Балкану драстично се изменила. Може се с правом рећи да су и промене у сакралној топографији биле последица нестабилних прилика, кризе и, што је најважније, измењених животних услова. Најважније сведочанство о ономе што се догађало након хунских напада оставио нам је дипломата и историчар Приск, који је описао разорен Наисус (*Prisc.* 278, 22-280, 2, 291,

9–15). Његова тврдња да су тела погинулих у хунским нападима још увек лежала несахрањена када их је он видео (Мирковић, 1994²⁶, стр. 97), указује на то да није имао ко да их сахрани. Чланови Прискове дипломатске мисије видели су и људе који су у рушевинама храма остали због болести, вероватно тражећи чудесна исцељења унутар, како верујемо, светог простора цркве (Špehar, O., 2015, p. 8). Наш закључак утемељен је пре свега на изјави роанског епископа Виктриција, који је свега пола столећа раније сврстао Наисус међу пет ходочасничких центара у којима мошти светитеља чине чуда (*Vict.* 453). Наисус је био велики град са бројним црквама намењеним локалној хришћанској заједници и ходочасницима (Оршић-Славетић, 1933; Милошевић, 2004; Ракоција, 2007; Ракоција, 2013). Имајући то на уму, не чуди што је Приск био изненађен оним што је затекао, а његово је сведочанство постало парадигматичан опис пустоши коју су Хуни остављали за собом. Из Прискових речи је јасно да је, осим уништених грађевина, једна од најопипљивијих последица хунских напада била депопулација. Велики број оних који су живели у градовима са сличном судбином иселио се у безбедније делове Царства, на пример у Солун, што сугеришу писани извори (*Ius. Nov.* XI), или Рим и Константинопољ, што сугерише трансфер култова (Mirković, 1995, p. 207; Rizos, 2016; Špehar, O., 2018).

Након повлачења Хуна, Царство није имало прилике да обнови све оно што је остало у рушевинама, јер је свега три деценије касније морало да се позабави Остроготима. За разлику од својих претходника, Остроготи нису дошли да би пљачкали, већ да нађу област коју би населили (Мирковић, 1994²⁶, стр. 103). Оно што су затекли током свог боравка на овим просторима није се могло много разликовати од онога што је видео Приск: уништене и опустеле градове, уништenu инфраструктуру и порушене храмове. Иако су се оба народа кратко задржала на централном Балкану, централизована царска власт није могла бити обновљена све до позног V или раног VI века, када су околности дозволиле да војска и администрација поново успоставе своја упоришта. Иако је обнова започела највероватније за време цара Анастасија (491–518) (Велков, 1984), тек из времена цара Јустинијана I (527–565) поседујемо опипљивије податке о корацима које је Царство предузело да повећа безбедност и поврати чврсту власт над овим делом своје територије (Мирковић, 1994²⁶, стр. 104–105).

Премда су и прилике у периоду од краја V до почетка VII века биле комплексне, будући да се Јустинијанова војска борила на више фронтова, на простору централног Балкана ситуација се могла сматрати прилично мирном, што је омогућило обнову старих градова и утврђења, али и нове градитељске подухвате, чиме је читав

овај простор био претворен у велико „градилиште“. Истовремено, било је изузетно битно поново успоставити и снажну црквену организацију у свакој епископији. Напори нису били усмерени само на градове већ и на руралне области и утврђења. Стога је број сакралних грађевина датованих у овај период прилично велики (Шпехар, О., 2019, стр. 89-117, 120-134, са старијом литературом), и то пре свега у односу на број откривених и релативно прецизно датованих цркава из претходног раздобља, од средине IV до краја V века. И у том контексту, свеукупну ситуацију диктирале су актуелне околности и услови живота. Наиме, једна од последица поменутих догађаја, пре свега ратова и пљачки који су обележили V век, била је такозвана вертикална миграција. Она подразумева да се становништво селило на веће надморске висине, оснивајући мања насеља која су се од старијих села разликовала пре свега по томе што су била утврђена, будући да су у недостатку војника људи морали да бране сопствене домове (Милинковић, 2012, стр. 301-302). Нова насеља су подразумевала и нова светилишта, о чему сведоче цркве у неким од њих. Број цркава је првобитно свакако морао бити већи, али се наша расправа заснива искључиво на онима које су до данас истражене. Донедавно су те цркве превасходно третиране као један аспект Јустинијановог *renovatio Imperii*, али се оне морају посматрати као специфичан феномен у историји рановизантијског градитељства, те сагледати кроз призму различитих узрочника који су довели до њихове изградње. Мора се нагласити да је већина тих грађевина индиректно датована у епоху Јустинијанове владавине (Милинковић, 2015), без могућности прецизнијег хронолошког одређења. „Почетак краја“ интензивне градитељске делатности, пре свега када су сакралне грађевине у питању, може се везати за почетке VII века, када су трупе прогласиле за цара центуриона Фоку (602-610), одлучиле да напусте *limes* и одмарширале у престоницу као подршка новом владару (Ковачевић, 1994², стр. 122-123). Од тог момента ситуација у овом делу Царства још једном се драстично мења.

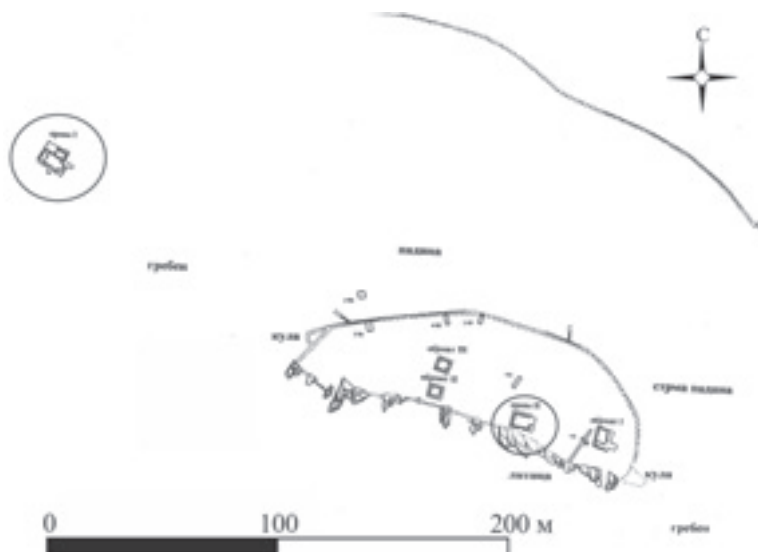
Већина рановизантијских цркава у висинским утврђењима, уз изузетак неколико њих које потичу из једног већег насеља, била је малих димензија и грађена скромним материјалом – ломљеним каменом везаним малтером или блатом. Може се с правом рећи да су подизане невеликим средствима, као и да су их градили локални градитељи и занатлије. Ипак, оне пружају огромне могућности када је изучавање рановизантијског градитељства и сакралне топографије у питању, као и истраживање њиховог положаја унутар утврђења – реалног као и симболичног – те откривање њихове друштвене и историјске улоге током овог периода. Чињеница да су подигнуте изван великих градова не значи да су мање битне. Напротив, ови скромни



Сл. 1. Црква на локалитету Врсенице, основа
(према: Popović & Vikić, 2009, p. 53)

хришћански храмови речито сведоче о снажењу црквене организације, о важности религије у свакодневном животу, али и о потреби појединца да се моли и служи Господу упркос неповољним околностима (Шпехар, О., 2019, стр. 132-134). Њих су користили верници скромних финансијских могућности – земљорадници, војници и занатлије, који су ту крштавани и причешћивани, и који су се у њима молили заједно са локалним свештеником и својим суседима.

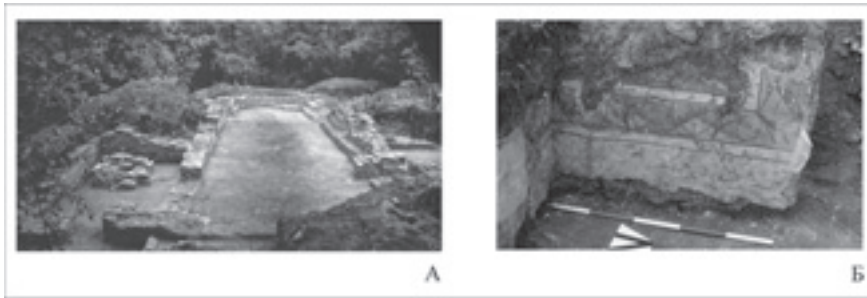
Преовлађују једнобродне грађевине са полукружном апсидом на истоку, попут оних на локалитетима Градина у Врсеницама, Градина у Постењу, две цркве на локалитетима Златни камен и Лишка ћава,



Сл. 2. Лишка ћава, план локалитета са обележеним положајем цркава (према: Шпехар, П., 2014, сл. 35)

три на локалитету Градина на Јелици итд.¹ Црква на локалитету Врсенице, недалеко од Сјенице, има нартекс на западу, иако нартекси нису били уобичајени за ове грађевине (Роровић, М. & Викић, 2009, стр. 55-56) (сл. 1). И црква откривена на локалитету Градина у Постењу, у близини Новог Пазара, такође је имала нартекс. Археолози наводе да је на истом локалитету откривена још једна једнобродна рановизантијска црква, али не постоји довољно података о њој те није узета у разматрање у овом раду (Мркобрад, 1997, стр. 209-210). Црква унутар утврђеног насеља на локалитету Златни камен, такође у близини Новог Пазара, имала је уобичајенији изглед, према помало неправилну квадратну основу са апсидом на истоку, што је условио изглед самог терена. Друга црква на истом локалитету имала је сличну форму (Иванишевић, 1990, стр. 12-14; Милинковић, 2010, стр. 93, ф.н. 193). На локалитету Лишка ћава откривене су две једнобродне цркве: једна унутар утврђења и друга у непосредној близини бедема (сл. 2). Прва је била једноставна лонгитудинална структура, док је друга имала нартекс и анекс уз источну страну

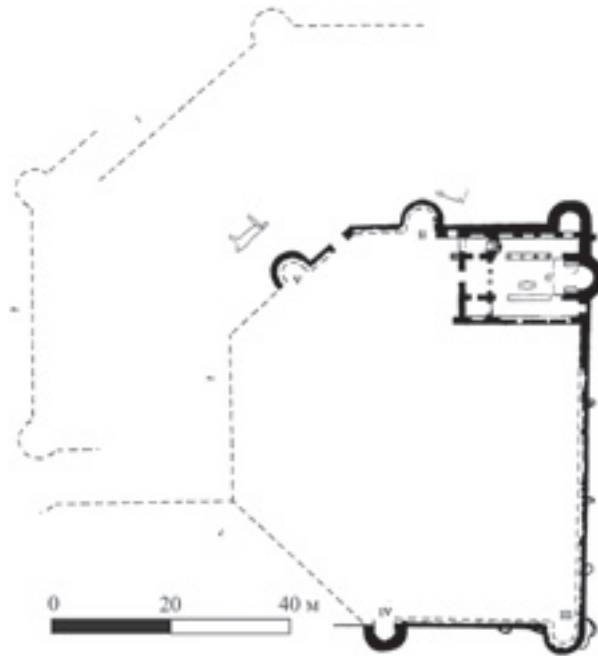
1 Набројане цркве представљају избор типичних једнобродних грађевина у висинским утврђењима, иако је број оних које су археолошки потврђене већи, попут цркве у Баботинцу на Јастрепцу (Кузмановић-Цветковић, 1986, стр. 214-216) или оне на локалитету Јеринин град у Бранговићу (Мркобрад & Арсић, 2004, стр. 93-95; Арсић 2013, стр. 228).



Сл. 3. Градина на Јелици, Базилика Ц: А – изглед цркве, поглед са запада;
Б – фреске у северозападном анексу (према: Шпехар, О., 2019, стр. 111)

северног зида, чија намена још увек није потврђена (Радичевић, 2006, стр. 32-34; Радичевић, 2008, стр. 146-148; Милинковић, 2010, стр. 213-215; Шпехар, П., 2014, стр. 71).

У близини Лишке ћаве, на локалитету Градина на планини Јелици, откривено је веома специфично утврђење. Иако је саграђено на надморској висини већој од 800 м (Милинковић, 2010, стр. 10), чиме припада категорији висинских утврђења, његова величина и пет до сада откривених цркава указују да је у питању касноантичко урбано насеље. Од поменутих цркава три су једнобродне, при чему су се две највероватније првобитно налазиле унутар бедема, а трећа, како се претпоставља, на некрополи. Све оне су имале нартексе и неку форму бочних анекса. Црква у литератури означена као Базилика Е саграђена је на најдоминантнијем месту у насељу. Имала је анекс дуж јужног зида, који је био повезан са нартексом (Милинковић, 2010, стр. 92-94). Базилика Ц је првобитно имала четири анекса, два на северној и два на јужној страни цркве. У северозападном анексу откривена је крстообразна писцина, као и фрагменти доње зоне фреско сликарства које је имитирало мермерну оплату (Милинковић, 2010, стр. 144-147) (сл. 3). Поменуто сликарство указује да је њихов поручилац, а могуће и поручилац читаве цркве, био веома добро упућен у важност боје и светлости у сакралној грађевини. Оно такође сугерише и присуство уметника вештих у осликавању сцена погодних за простор намењен иницијацији нових чланова хришћанске заједнице (Вранешевић & Шпехар, 2016, стр. 50-51). Трећа једнобродна црква на локалитету била је саграђена на некрополи. У питању је једноставна структура са нартексом на западу и анексом уз источну страну северног зида (Милинковић, 2010, стр. 194-195), позиционираним слично као анекс уз цркву изван бедема на локалитету Лишка ћава.



Сл. 4. Црква на локалитету Бреговина, положај унутар бедема, основа (према: Jeremić & Milinković, 1995, Abb. 3)

На истом локалитету откривене су и две тробродне базилике, назване Базилика А и Базилика Д. Обе су подигнуте унутар, како се сматра, утврђеног дела насеља, а имале су нартексе и бочне бродове издељене попречним зидовима на по два дела неједнаких димензија (Милинковић, 2010, стр. 158-194). Унутар Базилике Д откривен је сребрни реликвијар обликован попут малог саркофага, на коме су урезана имена светих Петра, Павла и Јована, премда са извесним ортографским грешкама (Милинковић, 2010, стр. 160-161; Milinković, 2013, pp. 27-29). Овај налаз, као и фреске у Базилици Ц указују да су у овом насељу становали и појединци који су били образовани и богати, свесни важности реликвија за оне који су насељавали ово очигледно урбано насеље. Ипак, свеопште осиромашење и депопулација довели су до тога да је оно било знатно скромније од градова III и IV века. Оно што је посебно интересно у случају насеља на локалитету Градина на Јелици јесте постојање крстионице, која указује на могуће присуство хорепископа (*chorepiscopus*) или чак и епископа. Имајући то на уму, може се с правом рећи да је у питању насеље које представља специфичан феномен међу археолошки потврђеним рановизантијским висинским утврђењима у овом делу Балканског полуострва.

Из свега наведеног јасно је да доминирају једнобродне цркве, али две тробродне базилике на Јелици нису једини изузеци. Неколико базилика је откривено или уочено неинвазивним археолошким методама у југоисточном делу централног Балкана, у близини некада важног града и архиепископског седишта, Прве Јустинијане. Неке од њих саграђене су унутар утврђених насеља на већим надморским висинама, попут тробродне базилике у Бреговини (Кондић & Поповић, В., 1977, стр. 154; Jeremić & Milinković, 1995; Јеремић, 1999) (сл. 4).² Она је источним и северним зидом уклопљена у беду, а на западу је имала нартекс фланкиран са два анекса. Њена просторна концепција, као и откривени архитектонски елементи указују да је првобитно могла имати галерије над бочним бродовима. Градитељски опус и унутрашња опрема били су прилично луксузни у односу на све претходно описане цркве. Саграђена је у техници *opus mixtum*, стубови су носили јонске импост-капителе, као и једну форму коринтских капитела типичних за рановизантијску епоху, парапетне плоче биле су украшене рељефима, а откривени су и остаци амвона, потом тролучног улаза из нартекса у наос, као и мозаичке тесере и фреско-малтер. Све наведено сугерише да је у питању по много чему специфична црква у својој категорији. Њен изглед, пре свега базиликална форма и богата опрема и украс, могу се везати за близину Прве Јустинијане (Јеремић, 1999, стр. 147-150; Шпехар, О., 2019, стр. 124). Наиме, будући да је Прва Јустинијана била задужбина цара Јустинијана I, која је проглашена и архиепископским седиштем (*Iust. Nov.* XI; Кондић & Поповић, 1977, стр. 13; Mirković, 1995, стр. 207), највероватније је била гушће насељена од већине једновремених насеља централног Балкана. Број утврђених села око града указује да је и његова околина имала прилично велику густину насељености. То значи и да је велики број градитеља, занатлија и различитих уметника био упослен на изградњи или украшавању цркава и осталих јавних грађевина у Јустинијановом епонимном граду, али и у његовом окружењу.

* * *

Не знамо ко су били ктитори ниједне од ових грађевина, ко су били градитељи и уметници, па ни то одакле су дошли. Можемо пре-

2 Број тробродних базилика такође је већи, али на неким локалитетима нису спроведена археолошка ископавања или пак нису откривени остаци утврђења. Стога је црква у Бреговини употребљена као типичан пример.

тпоставити да су изградњу и опремање ових објеката финансирани или богатији појединци, који су можда припадали локалном клиру или су били ретки упосленици царске администрације, или читава локална заједница, што се чини вероватнијим (Rapp, 2005, p. 221; Wickham, 2005, p. 448). Тако су становници ових утврђених насеља били не само корисници поменутих цркава већ су имали и активну улогу у њиховом оснивању. Писани извори нас обавештавају да су одлучујућу реч у процесу изградње, украшавања и опремања цркава имали припадници локалног свештенства (Rapp, 2005, pp. 221-222 са изворима), од којих су неки могли имати и веће јурисдикције, попут на пример крштавања. То су били хорепископи (Paradakis, 1991, p. 430; Wood, 2012, pp. 447-448; Connell, 2018, p. 328), по значају одмах иза епископа. Они су највероватније имали задатак да посећују удаљена висинска села, крштавајући и служећи литургију, да сакупљају порез, постављају и разрешавају локалне свештенике, једном речју да представљају епископа и хришћанску Цркву, стичући тиме извесну, премда минималну, моћ унутар стриктне хијерархије институције која се борила да остане јединствена у тим кризним временима (Wood, 2012, p. 448 са историјским изворима и старијом литературом). Након што је претрпео уништење и депопулацију током друге половине V века, централни Балкан се полако опорављао, али се свеукупна ситуација пуно изменила: људи су тражили безбедније локације, места која ће лакше бранити и која им неће служити само као *refugia* већ која ће трајно населити. Стога су у новим насељима градили и нова светилишта.

Иако је период Јустинијанове владавине био наизглед миран у овом делу Балкана, у питању је време када су друге непогоде задесиле Царство – вулканске ерупције, земљотреси и епидемије. За нас је од посебне важности такозвана „јустинијанска куга“, која је почела око 541. године и која је имала изузетно високу стопу морталитета (Meier, 2016, p. 271; Harper, 2017, p. 226; Mordechai & Eisenberg, 2019, p. 5). Прокопије из Цезареје у другој књизи своје „Историје ратова“ (*Procop.*) каже: „Тада је наступила болест, због које је готово читав људски род био пред уништењем“ (*Procop.* 2.22.1, прев. аут.). Иако је овај опис вероватно помало претеран, таква депопулација би морала да се осети у свим доменима: у свакодневном животу, економији, недостатку радне снаге, дакле и зидара, занатлија, уметника итд. Када је централни Балкан у питању, иако се број становника постепено повећавао у периоду обнове царске власти, свеукупна ситуација указује да густина насељености није била онако велика као пре доласка Хуна. Становници који су остали, одселили су се на веће надморске

висине, организујући свој живот и привређивање на начин који се много разликовао од претходне епохе. Ипак, потреба за црквама унутар нових насеља, те за учествовањем у свим најважнијим ритуалима у простору визуелно и симболично достојном Господа, и даље су сматрани круцијалним за опстанак заједнице. Током тешких и несигурних времена, људи су тражили помоћ и заштиту од Бога, а Црква је сматрана једним од најважнијих фактора за опстанак Царства, не само на глобалном већ и на локалном нивоу. Стога се изградња сакралних грађевина, унутар и изван бедема висинских утврђења, мора посматрати у том контексту – знатно приватнијем и више локалном, а не само као визуелна репрезентација обновљене царске власти.

Савремене дискусије о томе да ли су ефекти куге из доба Јустинијана били краткорочни или дугорочни (Mordechai & Eisenberg, 2019, pp. 7-8), као и да ли су били пресудни за судбину Царства у наредним вековима (Wickham, 2005, pp. 548-549), од малог су значаја за нашу тему јер оно са чим се ми суочавамо, када су цркве у висинским утврђењима у питању, јесте непосредна последица краткорочних ефеката – смањења густине насељености, економске нестабилности, осиромашења и, коначно, потребе за Божијом заштитом и, вероватно, опростом грехова. Прокопије је и сам тврдио да је ову болест Бог донео међу људе јер је у супротном немогуће објаснити њену распрострањеност и дуго трајање (*Procop.* 2.22.2-3). У рановизантијском периоду, када је хришћанство било снажно укореењено у свим аспектима живота појединца, епидемија је несумњиво поимана као облик бојје казне и знак да је нешто озбиљно кренуло по злу. Стога је подизање и обнављање цркава на различити локацијама – у градовима, војним утврдама, висинским утврђеним селима итд. – сматрано пресудним фактором за опстанак Царства у кризним временима.

Рановизантијска епоха била је прилично нестабилна на централном Балкану. Ратови су ослабили подунавски лимес, омогућавајући различитим народима да уђу на територију Царства, при чему су Хуни за собом оставили порушене и запустеле градове. То је утицало на све аспекте живота. Становништво се одселило на веће надморске висине у покушају да побегне од опасности и да лакше брани своје домове. Оснивањем нових насеља постало је неопходно да се саграде и опреме нова светилишта, што је било посебно важно у несигурним и опасним временима, у временима сиромаштва и страха. Када је у питању просторна организација, то су цркве које показују континуитет са старијим традицијама, будући да је реч о једнобродним и тро-

бродним црквама, иако престоничко градитељство у истом периоду већ чини велики и важан корак ка куполним базиликама. Независно од тога што су углавном у питању скромне грађевине, цркве у висинским утврђењима биле су најрепрезентативнији објекти у насељу, али и у његовој широј околини. Њихов изглед, посебно тамо где су очувани трагови фресака, рељефно обрађених парапетних плоча или капитела, сведочи да су уметници и неимари били изузетно креативни с обзиром на средства и материјале који су им били на располагању. Цркве су грађене са циљем да се умилостиви Господ, да се обезбеди његова заштита, да служе локалној заједници и да репрезентују моћну и доминантну хришћанску Цркву вољну да пружи утеху у временима свеопште кризе – када су војни сукоби на кратко утихнули, али када су природне непогоде и болести наставиле да угрожавају становништво раног Византијског царства.

Референце

Извори

- Iustinianus, *Novellae constitutiones*. Officina Petri Pernaе, 1576.
- Priscus, *Historia Byzantina (Historia Gothica)*. In *Fragmenta Historicum Graecum (collegit, disposuit, notis et prologmeniis illustravit Carolus Mullerus)*, Vol. IV (pp. 69–110). Didot, 1851.
- Procopius, *History of the Wars. Books I and II* (with an English translation by H.B. Dewing). William Heinemann – The Macmillan, 1914.
- Victricius Rhotomagensis, *Liber de laude sanctorum*. PL XX, 443–458.

Литература

- Арсих Р. (2013). Археолошко истраживање утврђења Јеринин град – Бранговић код Ваљево 2011. године. In В. Филиповић, Р. Арсих & Д. Антоновић (Eds.), *Резултати нових археолошких истраживања у северозападној Србији и суседним територијама. Симпозијум, Српско археолошко друштво, Ваљево 24–26. мај 2012. године* (pp. 225–235). Српско археолошко друштво – Завод за заштиту споменика културе Ваљево.
- Bowes, K. (2008). *Private Worship, Public Values, and Religious Change in Late Antiquity*. Cambridge University Press.
- Çetinkaya, H. (2016). Early Christian architecture in Ulpiana. In I. Topalilov & B. Georgiev (Eds.), *Studia Academica Šumenensia: Transition from Late Antiquity to Early Christianity in the Architecture and Art in the Balkans*. Vol. 3 (pp. 30–46). Shumen University Press.

- Connell, M. (2018). Chorepiscopus. In O. Nicholson (Ed.), *The Oxford Dictionary of Late Antiquity, Vol. I, A-I* (p. 328). Oxford University Press.
- Dužanić, S. (1977). Aspects of Roman Mining in Noricum, Pannonia, Dalmatia and Moesia Superior. In H. Temporini & W. Haase (Eds.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*(6) (pp. 52-94). De Gruyter.
- Gavrilović Vitas, N. & Anđelković Grašar, J. (2020). A message from beyond the grave: Hercules rescuing Hesione on a Stojnik funerary monument. *Stari-nar, LXX*, 111-125.
- Gruen, E.S. (1996²). The Expansion of the Empire under Augustus, In A.K. Bowman, E. Champlin & A. Lintott (Eds.), *The Cambridge Ancient History. Vol. X, The Augustan Empire, 43 B.C. - A.D. 69* (pp. 147-197). Cambridge University Press.
- Harper, K. (2017). *The Fate of Rome. Climate, Disease, and the End of the Empire*. Princeton University Press.
- Иванишевић, В. (1990). Касноантичко утврђење на Златном камену код Новог Пазара. *Новојазарски зборник, 14*, 7-17.
- Јанковић, Ђ. (1983a). У сутону антике. In Д. Срејовић, А. Лаловић, Ђ. Јанковић, *Гамзиград, касноантички царски дворцац* (pp. 99-119). Српска академија наука и уметности.
- Јанковић, Ђ. (1983b). Рановизантијски Гамзиград. In Д. Срејовић, А. Лаловић, Ђ. Јанковић (Eds.), *Гамзиград, касноантички царски дворцац* (pp. 120-141). Српска академија наука и уметности.
- Јеремић, М. (1999). Рановизантијска базилика на локалитету „Бреговинско кале“ код Прокупља. In М. Васић & Д. Маринковић (Eds.), *Прокупље у праисторији, антици и средњем веку* (pp. 119-157). Археолошки институт – Народни музеј Топлице.
- Јеремић, М. (2003). Градитељство Сирмијума у V и VI веку. *Саопштења, 34*, 43-51.
- Јеремић, М. (2004). Култне грађевине хришћанског Сирмијума. In Д. Познанић (Ed.), *Sirmium и на небу и на земљи (1700 година од спадања хришћанских мученика)* (pp. 43-73). Благо Сирмијума.
- Jeremić, M. & Milinković, M. (1995). Die Byzantinische Festung von Bregovina (Südserbien). *Antiquité Tardive, III. La Tetrarchie (293-312): histoire et archéologie*, 209-225.
- Ковачевић, Ј. (1994²). Досељење Словена на Балканско полуострво. In С. Ђирковић (Ed.), *Историја српског народа. Књ. 1. Од најстаријих времена до Маричке бишке (1371)* (pp. 109-124). Српска књижевна задруга.
- Кондић, В. & Поповић, В. (1977). Царичин Град: утврђено насеље у византијском Илирику. Српска академија наука и уметности.
- Кораћ, М. (2007). *Сликариство Виминацијума*. Centar za nove tehnologije - Viminacium.
- Кузмановић-Цветковић, Ј. (1986). Рановизантијско утврђење у Баботинцу. *Гласник Српског археолошког друштва, 3*, 213-218.

- Lemerle, P. (1954). Invasions et migrations dans les Balkans depuis la fin de l'époque romaine jusqu'au VIIe siècle. *Revue historique*, 211, 265-308.
- Meier, M. (2016). The 'Justinianic plague': the economic consequences of the pandemic in the eastern Roman empire and its cultural and religious effects. *Early Medieval Europe*, 24(3), 267-292.
- Милинковић, М. (2010). *Градина на Јелици. Рановизантијски њагод и средњовековно насеље*, Завод за уџбенике.
- Милинковић, М. (2012). Мрежа насеља и њихова структура на северу Илирика у 6. в. – археолошки подаци. In Б. Крсмановић, Љ. Максимовић & Р. Радић (Eds.), *Византијски свећ на Балкану. Том II* (pp. 299-311). Византолошки институт САНУ.
- Milinković, M. (2013). Frühchristliche Reliquiare und Kapseln in Serbien. *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie*, 19, 27-39.
- Милинковић, М. (2015). *Рановизантијска насеља у Србији и њеном окружењу*. Досије.
- Милошевић, Г. (2004). Мартиријум и гробљанска базилика у Јагодин мали у Нишу. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија II* (pp. 121-140). Скупштина града Ниша - Просвета.
- Мирковић, М. (1994^а). Римско освајање и организација римске власћи. In С. Ђирковић (Ed.), *Историја српског народа. Књ. 1. Од најстаријих времена до Маричке бишке (1371)* (pp. 66-76). Српска књижевна задруга.
- Мирковић, М. (1994^б). Централне балканске области у доба позног царства. In С. Ђирковић (Ed.), *Историја српског народа. Књ. 1. Од најстаријих времена до Маричке бишке (1371)* (pp. 89-105). Српска књижевна задруга.
- Mirković, M. (1995). Episcopus Aquensis and bonosciacorm scelus. In D. Srejić (Ed.), *The Age of Tetrarchs* (pp. 205-216). Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Mirković, M. (1996). Villas et domaines dans l'Illyricum central (IV^e-VI^e siècle). *Зборник радова Византолошког института*, 35, 57-73.
- Mordechai, L. & Eisenberg, M. (2019). Rejecting catastrophe: The Case of Justinianic Plague. *Past & Present*, 224(1), 3-50.
- Мркобрад, Д. (1997). Рас-Постење. Фазе развоја утврђења. *Зборник радова Византолошког института*, XXXVI, 203-219.
- Мркобрад, Д. & Арсић, Р. (2004). Бранговић – прелиминарна археолошка истраживања раносредњовековног утврђења (VI-X век). *Гласник Ваљевског архива*, 29, 79-101.
- Оршић-Славетић, А. (1933). Археолошка истраживања у Нишу. *Старинар*, 8-9, 303-310.
- Papadakis, A. (1991). Chroepiskopos. In A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium, Vol. I, A-E* (p. 430). Oxford University Press.
- Паровић-Пешикан, М. (1982). Античка Улпијана према досадашњим истраживањима. *Старинар*, XXXII, 57-73.

- Пилиповић, С. (2007). *Мир и љубав. Представе на надгробним споменницима римске провинције Горње Мезије*. Балканолошки институт САНУ.
- Поповић, В. (2003²). Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од 5. до 7. века н. е. In В. Поповић (Ed.), *Sirmium grad цара и мученика (сабрани радови о археологији и историји Сирмијума)* (pp. 239–258). Благо Сирмијума.
- Popović, I. (2008). *Figuralno zidno slikarstvo Sirmijuma. Nastavak pompejanskog ili nastanak panonskog stila fresko dekoracije*. Arheološki institut.
- Popović, M. & Bikić, V. (2009). *Vrsenice. Kasnoantičko i srpsko srednjovekovno utvrđenje*. Arheološki institut.
- Радичевић, Д. (2006). Археолошка истраживања на Лишкој глави код Гуче у 2002. и 2006. години. *Зборник радова Народни музеја Чачак*, 36, 31–48.
- Радичевић, Д. (2008). Лишка глава, локалитет град. *Археолошки преглед*, 4, 146–150.
- Ракоција, М. (2007). Paleobyzantine Churches of Niš: Preliminary Survey. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија V* (pp. 125–147). Скупштина града Ниша - Просвета.
- Ракоција, М. (2013). О базилици са мартирејумом (Базилика мученика) у Нишу. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија XI* (pp. 31–67). Скупштина града Ниша - Просвета.
- Rapp, C. (2005). *Holy Bishops in Late Antiquity. The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*. University of California Press.
- Rizos, E. (2016). Martyrs from the North-Western Balkans in the Byzantine Ecclesiastical Tradition: Patterns and Mechanisms of Cult. In I. Bugarski, O. Heinrich-Tamáska, V. Ivanišević & D. Syrbe (Eds.), *GrenzÜbergänge. Spätromisch, frühchristlich, frühbyzantinisch als Kategorien der historisch-archäologischen Forschung an der mittleren Donau. Akten des 27. Internationalen Symposiums der Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im mittleren Donaunraum, Ruma, 4.–7.11.2015* (pp. 195–213). Verlag Bernhard Albert Greiner.
- Špehar, O. (2015). Private Piety or Collective Worship in Early Christian Martyria. Late Antique Naissus Case Study. *Зограф*, 39, 1–10.
- Špehar, O. (2017). Home for Eternity. A Possible Interpretation of Late Roman Tomb Painting from Beška. *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности*, 45, 13–24.
- Špehar, O. (2018). Sirmium – Thessaloniki – Iustiniana Prima: The Migrations of Late Antique Cults and Architectural Concepts. In J. Erdeljan, M. Germ, I. Prijatelj Pavičić & M. Vicelja Matijašić (Eds.), *Migrations in Visual Art* (pp. 125–135). Faculty of Philosophy Belgrade.
- Шпехар, О. (2019). *Касноантичка архитектура и ритуал. Централни Балкан између истока и запада*. Филозофски факултет Београд.
- Шпехар, П. (2014). Рановизантијска утврђења у околини Јелице. In М. Милинковић & П. Шпехар (Eds.), *Градина на Јелици. Тридесет година археолошких истраживања (1984–2014)* (pp. 67–73). Народни музеј Чачак.

- Vasić, M. (1970). Römisch Villen von Typus der Villa Rustica auf Jugoslavischen Boden. *Archaeologia Jugoslavica*, 11, 46-81.
- Vasić, M. (2007). Mediana – Die keiserliche Villa bei Niš. In U. Brandl & M. Vasić (Eds.), *Roms Erbe auf dem Balkan: Spätantike Keiservillen und Stadtanlagen in Serbien* (pp. 96–107). Philipp von Zabern.
- Васић, М. (2013). Градови и царске виле у римским провинцијама на територији данашње Србије. In И. Поповић & Б. Борић-Брешковић (Eds.), *Константин Велики и Милански Едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије* (pp. 76–101). Народни музеј Београд.
- Велков, В. (1984). Възпоменателен натпис за император Анастасий (491–518) от Рациария. *Археологика*, 2(3), 92–94.
- Вулић, Н. (1931). Антички споменици наше земље. *Споменик Српске краљевске академије*, 55.
- Вранешевић, Б. & Шпехар, О. (2016). Мермерна оплата и њене сликане имитације. Боја и светлост у рановизантијској уметности централног Балкана. *Зборник Народног музеја*, 22(2), 47–66.
- Живић, М. (2010). Уметничка остварења у царској палати. In И. Поповић (Ed.), *Felix Romuliana – Гамзипраг* (pp. 107–140). Археолошки институт.
- Wickham, C. (2005). *Framing the Early Middle Ages. Europe and Mediterranean, 400–800*. Oxford University Press.
- Wood, P. (2012). The Chorepiscopi and Controversies over Orthopraxy in the Sixth-Century Mesopotamia. *Journal of Ecclesiastical History*, 63(3), 446–457.

Olga Špehar*

WARS, RAIDS, AND PESTILENCE: TOWARDS THE UNDERSTANDING OF THE EARLY BYZANTINE CHURCHES IN HIGHLAND FORTRESSES ON THE CENTRAL BALKANS

Summary: The early Byzantine period in the Central Balkans was very unstable in many aspects. Wars weakened the Danubian limes, enabling various peoples to enter the territory of the Empire, while Hunnic raids left cities in ruins and desolation. All of that influenced various aspects of life. Inhabitants moved to higher altitudes in an attempt to escape the danger and to defend their homes more easily. The founding of new settlements implies the necessity for erecting and furnishing new places of worship, which was especially important during times of peril, impoverishment, and fear. Regarding spatial organization, those churches

* Olga Špehar, Associate Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, ospehar@fbg.ac.rs

show continuity to older solutions, single-nave and three-aisled, although Constantinopolitan architecture already made a step towards the domed basilicas. No matter how modest, the churches in highland fortresses were the most representative buildings, not only in the settlement but in the wider area around it. Their overall appearance, especially of those where frescoes, parapet slabs, or capitals were preserved, also testifies that artists and builders were as creative as they could be, with funds and materials available. Churches were erected to please the Lord, to ensure His protection and goodwill, as well as to serve the local community and to represent the powerful and dominant Christian Church eager to provide consolation in turbulent times of overall crisis - the times when military conflicts subsided for a while, but natural disasters and pestilence continued to torment the people of the early Byzantine Empire.

Key words: central Balkans, early Byzantine churches, highland fortresses, crisis

Драгана С. Павловић*

МУШКИ ВЛАСТЕОСКИ ПОРТРЕТ У ВРЕМЕ ЦАРА УРОША (1355–1371). УТИЦАЈ ТРАДИЦИЈЕ И НОВИ ОБИЧАЈИ

Апстракт: У раду се разматрају представе српске властеле настале у доба власти цара Уроша. Слабљење и распадање Српског царства довели су до осамостаљивања и јачања властеоског слоја, што се непосредно одразило на уобличавање њихових представа. Темељна анализа показала је да оне чине спој старијих узора и нових решења. Ипак, поједине особености у иконографским, а нарочито програмским решењима представа српске властеле из доба власти цара Уроша указују на њихово посебно место у оквиру српског властеоског портретног сликарства.

Кључне речи: средњовековна Србија, цар Урош, властела, портрет, зидно сликарство

Након доласка на власт цара Уроша (1355–1371) наступају велике политичке и друштвене промене и бурна времена у српској историји. Владавину тог српског суверена обележило је урушавање централне власти и тежња појединих властелина за осамостаљивањем (Шуица, 2000; Михаљчић, 2001). Другим речима, процес јачања поданика из редова властеоског сталежа на рачун централне власти и развој независних феудалних области хронолошки се поклапа са слабљењем положаја цара Уроша као врховног владара државе. Ипак, процес јачања крупне властеле на рачун централне власти, те криза у Српском царству и његово постепено распадање у трећој четвртини XIV столећа нису били пропраћени застојем уметничког стварала-

* Драгана С. Павловић, доцент, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, drpavlov@f.bg.ac.rs

штва (Војводић, 2016, стр. 296). То је постигнуто захваљујући чињеници што су у то време ктитори храмова били припадници властеоског сталежа. Наиме, цар Урош, за разлику од ранијих владара из династије Немањића, није био главни ктитор цркава и манастира (Војводић, 2016, стр. 296). Ипак, доба његове владавине обележила је значајна задужбинарска делатност будући да између 1355. и 1371. године подизање и осликавање цркава или пак обнављање старијих храмова преузима властела. Утицај припадника властеоског сталежа у српској држави у поменутом периоду био је веома јак. Материјално јачање тог повлашћеног слоја, односно располагање знатним материјалним средствима непосредно је утицало на појаву њихове замашне ктиторске делатности.

Дакле, у доба цара Уроша подигнут је приличан број задужбина како најугледнијих велможа друге половине XIV столећа, тако и припадника средњег и нижег племства (Ђорђевић, 1994; Габелић, 2016, стр. 341–355). Портрети представника властеоског слоја чинили су важан део њиховог сликаног програма. Међутим, они су до данас опстали у малом броју. Наиме, из периода владавине цара Уроша властеоски портрети сачувани су у унутрашњости храма Светог Јована Богослова у Земену (око 1360. године), Богородичине цркве у Ваганешу (око 1360. године) и Светог Николе у Псачи (1365–1371), односно на фасадама Богородичине цркве у Сушици (око 1360. године), параклису Светог Григорија уз Богородицу Перивлепту (1364/1365) и Богородичине цркве на острву Мали град на Преспи (1368/1369). Без обзира на њихов мали број, реч је о значајним остварењима времена у којем су настала. Имајући у виду наслов рада, представимо само мушке властеоске портрете, иако су племићи, осим на фасади параклиса Светог Григорија у Богородици Перивлепти, приказани уз чланове своје породице – супруге и/или мушке и женске потомке.

На западном делу јужног зида наоса цркве Светог Јована Богослова у Земену насликан је ктитор тог храма као старији човек одевен у кавад – горњу црвену хаљину кратких рукава, расечену спреда по вертикали и затворену златним дугмадима. Полукружни вратни изрез, предњи расек и крајеве рукава покрива окер оптока са златоканим украсом делимично видљивим и веома оштећеним (Мавродинова, 1980, стр. 132–147; Ђорђевић, 1994, стр. 168, сл. у боји 19; Мавродинова, 1995, стр. 55, сл. 85; Вулета, 2011, стр. 23).

У другој зони јужне фасаде припрате Богородичине цркве у Сушици, лево од попрсја патрона храма представљеног у ниши изнад улаза, насликан је властелин покрај којег је натпис уништен и чији је



Сл. 1. Богородичина црква у Сушици, јужна фасада

идентитет непознат (сл. 1). Приказан је фронтално, са левом руком подигнутом у висини груди, док му је десница постављена испод ње, мало изнад струка. Дугачка црвена хаљина, опасана појасом, прекривена је флоралним тролатичним украсом сачуваним само у доњем делу (Ђорђевић, 1994, стр. 167, црт. 33; Војводић, 2006, стр. 263).

На јужној страни источног зида припрате, у трећој зони живописа Богородичине цркве у Ваганешу налази се веома оштећена представа властелина Дабижива, главног ктитора храма. Од његове представе разазнаје се само доњи део фигуре одевене у дугачки кавад потпасан око струка појасом на који је положена властелинова лева рука савијена у лакту (Војводић, 2013, стр. 7, сл. 10, црт. 4).

На јужном делу западног зида параклиса Светог Григорија у Богородици Перивлепти поред представе цара Уроша приказани су Гргур и Вук, синови севастократора Бранка Младеновића (сл. 2). Обојица су насликана са нимбом око главе, рукама подигнутим у молитвеном ставу и усмереним ка патрону параклиса – светом Григорију, који је приказан изнад улаза. Нешто боље је очувана фигура Гргура Бранковића поред кога стоји натпис знатно оштећен: ВЕЛНК...СЕ(ВА) СТОКРАТОРА БРАНКА. Приказан је у дугачкој црвеној одори дугих



Сл. 2. Параклис Светог Григорија уз Богородицу Перивлепту у Охриду, западни зид

рукава на чијим је боковима златна оптока украшена бисерима. Тканину хаљине красе и два медаљона окружена бисерним прстеном. У горњем медаљону представљен је златни лав крупне главе и уврнутог репа. Са Гргуrove десне стране насликан је његов брат Вук, чија је фигура прилично оштећена. Покрај њега је натпис: ВЕЛНК...ГНЊ ВЛЪК(Ъ) СЊ СЕВАСТОКРАТОРА БРАНКА. Одевен је у црвену хаљину, која се од братовљеве одоре разликује по кроју, будући да је на Вуковој хаљини присутан средишњи вертикални разрез. Горњу ивицу полукружног вратног изреза красе бисери (Грозданов, 1980, стр. 122–124, црт. 30; Војводић, 2006, стр. 261–261; Војводић, 2010, стр. 61–62, сл. 15).

На јужном зиду припрате цркве Светог Николе у Псачи представљени су севастократор Влатко и кнез Паскач са моделом задужбине, који узносе патрону светом Николи приказаном у виду иконе изнад њих (сл. 3). Севастократор Влатко представљен је као човек средњих година, упадљиво крупнији и виши од осталих. Покрај његове фигуре је исписан натпис: **СЕВАСТОКРАТОРЪ ВСЕ СРЪПСКЕ З(Е)МЛИЕ ВЛАДКО**. Десном руком Влатко држи модел храма, док је левицу подигао у молитвеном гесту. Одевен је у дугачки кавад јарко црвене боје разрезан спреда целом дужином и затворен низом дугмади. Све ивице хаљине, предњи разрез и бочне разрезе, полукружни вратни изрез, перибрахионе и епиманике покривају златне украсне траке на којима је



Сл. 3. Свети Никола у Псачи, јужни зид припрате

изведен врежастим орнаментом. Влаткова хаљина потпасана је појасом за који је заденут убрус. Кнез Паскач, поред кога стоји оштећен натпис **КНЕЗЪ ПАСКАЧЪ**, представљен је као старији човек, одевен, као и Влатко, у дугачки кавад јарко црвене боје, дугачких и уских рукава. Златна трака, нашивена на полукружном вратном изрезу, предњем разрезу хаљине, надлактицама и наруквицама, украшена је врежастим окер орнаментом. У левој руци Паскач држи модел храма, а десницу је подигао у молитвеном ставу. За појасом носи убрус, чије су ивице украшене плавим и црвеним тракама (Ђорђевић, 1994, стр. 172–173, црт. 36, сл. у боји 21–24; Расолкоска-Николовска, 1995, стр. 43–46, сл. 5–10; Војводић, 2006, стр. 260–261; Dimitrova, 2007, pp. 377–378, fig. 8; Вулета, 2011, стр. 22, сл. 1).

На западној фасади Богородичине цркве у Малом граду на Преспи представљен је кесар Новак, други ктитор храма, као старији човек густих седих власи косе, чија је глава осветљена нимбом (сл. 4). Натпис поред њега, уписан у медаљон, гласи: *παυευτιχῆστατος κῆσαρχς ὁ Νοβακος*. Кесар Новак је обучен у дугачки плавозелени кавад кратких рукава спреда разрезан по целој дужини и закопчан удвострученим низом бисера. Тканину хаљине краси врежаст орнамент и бисерни кругови у којима су уписани златни двоглави орлови.



Сл. 4. Богородичина црква на острву Мали град на Преспи,
западна фасада

Око вратне оптоке, бокова и доњег дела хаљине распоређени су бисери. Хаљина властелина потпасана је појасом састављеним од златних правоугаоних окова (Ђурић, 1975, стр. 31–35, сл. 4–7; Ђорђевић, 1994, стр. 177, сл. 84; Вулета, 2011, стр. 23, сл. 5; Vogevska-Carvano, 2015, pp. 383–387, fig. 67, ill. 53).¹

1 Из овог прегледа изоставили смо портрет ктитора-тепчије са западне фасаде параклиса уз главну цркву манастира Трескавца, који се у литератури обично ставља у време цара Уроша, то јест око 1350–1360, в. Ђорђевић, 1994, стр. 165–166. Имајући у виду датовање изградње параклиса у пету деценију XIV века (Касапова, 2009, стр. 164), као и чињеницу да је звање тепчије укинута после проглашења царства (Благојевић, 1976, стр. 26), сматрамо да је поменути портрет настао раније, у Душаново време, о чему ће бити речи у тексту који припремамо за објављивање.

* * *

Судећи по сачуваној ликовној грађи, портрети припадника властеоског слоја у доба власти српског цара Уроша (1355–1371) по својој иконографији сродни су представама племића из времена Урошевог претходника – краља и цара Душана. Наиме, разматрање властеоских портрета указује на чињеницу да су племићи сликани у кавадима – горњој хаљини дугих или кратких рукава са кружним изрезом оковратника, те средишњим и/или бочним вертикалним разрезима са обрубним тракама и низом дугмади. Сходно томе, одора властелина из поменутог периода подсећа на хаљине српских племића из прве половине и средине XIV столећа.² Слична ситуација је са обичајем опасивања хаљина појасом (Ваганеш, Земен, Псача, Мали град на Преспи), ношења убруса у виду беле марамике за појасом (севастократор Влатко и кнез Паскач у Псачи) и обележавања представника властеле ореолом (кесар Новак у Малом граду на Преспи, портрети господара Охрида, господин Гргур и господин Вук Бранковић). Када је реч о потоњем решењу, нимб је, као и на ликовима српске властеле из претходног периода, приказиван спорадично и без неког правила на портретима властелина.³

Надаље, приказ задужбинара пред патроном (Псача, Мали град) уобичајен је у иконографији властеоских ктиторских композиција и представља обичај деценијама негован у српској средини.⁴ Слика заједничког приношења дара севастократора Влатка и кнеза Паскача у Псачи, те приказ кесара Новака у Малом граду на Преспи под Христовим благословом, као и властеоска представа заснована на концепту заступништва на фасади цркве у Сушици има аналогije међу портретима племића из претходног времена.⁵ Слична ситу-

2 О томе сведоче бројни портрети српских племића, попут представа из Кучевишта, Добруна, Полошког, Леснова, припрате Свете Софије у Охриду и Ајноваца, в. Ђорђевић, 1994, стр. 135, 143–144, 147, 154, 160, 165; Габелић, 1998, стр. 114, 170; Вулета, 2011, стр. 23, 25; Павловић, 2015, стр. 110; Војводић & Павловић, 2015, стр. 44–45.

3 Тако је, рецимо, нимб изостављен на представи севастократора Влатка, али обележава лик кесара Новака, властелина нижег ранга. Решења која указују на непостојање одређених правила приликом сликања нимба могу се наћи на властеоским портретима ранијег времена. Наиме, нимб осветљава главу деспота Јована Оливера у припрати Леснова, али не и његову деспотску представу у параклису Светог Јована Претече у Светој Софији у Охриду, в. Војводић & Павловић, 2015, стр. 43–44.

4 На пример у Кучевишту, Белој цркви каранској, наосу Леснова и, првобитно, у Добруну. В. Ђорђевић, 1994, стр. 140, 143, 154, црт. 34; Габелић, 1998, стр. 113; Војводић, 2006–2007, стр. 146.

5 Иконографско решење „двојног ктиторства“, када је реч о властеоском сликарству, пре Псаче присутно је у Кучевишту (Ђорђевић, 1994, црт. 34), а приказу

ација је са положајем фигура, покретима тела и руку на представама припадника властеоског сталежа. Наиме, српски властелини у време власти цара Уроша сликани су у стојећем ставу, и то у пуној фронталности (властелин Дабижив у Ваганешу, непознати племић на јужној фасади Сушице, те браћа Гргур и Вук Бранковић на западној фасади параклиса Светог Григорија уз Богородицу Перивлепту у Охриду) или у благом окрету према патрону храма (фигуре севастократора Влатка и кнеза Паскача у Псачи, те кесара Новака у Малом граду на Преспи).⁶ Дакле, како по фронталној поставци тако и по подизању једне или обе руке у молитвеном обраћању (властелин у Сушици, Вук и Гргур Бранковић на фасади параклиса уз охридску Перивлепту, севастократор Влатко и кнез Паскач у Псачи, кесар Новак у Малом граду) или пак придржавању појаса (кнез Паскач и севастократор Влатко у Псачи, кесар Новак у Малом граду, властелин Дабижив у Ваганешу) властеоски портрети из доба цара Уроша слични су представама племића из прве половине и средине XIV века.⁷

Портрети представника властеоског сталежа настали у доба власти цара Уроша по месту сликања у црквеном програму и програмском повезивању са ликовима световних и духовних достојанственика нису се у основи разликовали од приказа племића из ранијег периода. Па ипак, спој старијих образаца и ретких решења, како ћемо видети, имао је за последицу појаву неких неуобичајених примера. Повезивање фигура властелина са ликом владара (црква Све-

кесара Новака под Христовим благословом из Малог града претходе решења из цркве у Полошком (Павловић, 2015, сл. 2–4) и параклиса уз јужни део главне цркве манастира Трескавца (Ђорђевић, 1994, црт. 32). Такође, племићкој представи заснованој на концепту заступништва у Сушици сродно решење налази се у припрати Дечана, в. Ђорђевић, 1994, црт. 27.

6 Важно је истаћи да је и властелин-ктитор у Земену приказан окренут на леву страну, несумњиво према патрону или некој особи која је покрај њега првобитно била насликана на месту на којем је данас живопис уништен, в. Ђорђевић, 1994, сл. у боји 19; Маврадинова, 1995, сл. 85.

7 Портрети властелина у фронталном ставу насликани су у Кучевишту, Полошком, Леснову, Претечином охридском параклису, те параклису у Трескавцу, Ајновцима и припрати Свете Софије у Охриду, в. Ђорђевић, 1994, црт. 30, 32, 35, 37, 39; Габелић, 1998, Т. I, XLIV; Војводић & Павловић, 2015, сл. 23. Надаље, са једном руком или обе руке подигнуте у молитвеном гесту приказани су војвода Дејан у Кучевишту, жупан Петар Брајан у Карану, ктитор у Горњем Козјаку, Јован Оливер у Леснову и охридском параклису Светог Јована Претече, Јован Драгушин у Полошком, властелин у Липљану, севаст Јован у припрати Свете Софије у Охриду (Ђорђевић, 1994, сл. у боји 4, 5, 7, црт. 28, 30, 35, 39; Габелић, 1998, Т. I, XLIV, сл. 46; Павловић, 2015, сл. 2–4), док је ослањање руке на појас присутно на портретима деспота Јована Оливера у припрати Леснова и, по свему судећи, представи непознатог властелина у Ајновцима (Габелић, 1998, Т. XLIII, XLIV; Војводић & Павловић, 2015, стр. 40).

тог Николе у Псачи и фасада параклиса Светог Григорија у охридској Богородици Перивлепти) имало је за циљ да истакне друштвени статус племства и укаже на схватање властеле о свом положају према актуелном владару.⁸ Постављање ликова суверена и поданика на наспрамним зидовима, односно позиционирање портрета световних достојанственика покрај племића на истој зидној површини присутно је и у ранијем властеоском сликарству.⁹ Првопоменуто решење, односно приказивање актуелних владара наспрам властелина, сачувано је у живопису Псаче будући да су на северном зиду припрате храма Светог Николе насликани цар Урош и краљ Вукашин као савладар, а на јужном зиду представе севастократора Влатка и кнеза Паскача у пратњи чланова породице. На тај начин, као и у ранијем српском властеоском сликарству, указано је на супериорност носиоца државне власти у односу на локалну властелу. Штавише, надређеност српског цара и његовог савладара у односу на поданике из редова властеле истакнута је и нарочитом иконографијом. За разлику од фронталних представа цара Уроша и краља Вукашина, фигуре ктитора севастократора Влатка и кнеза Паскача приказане су у благом окрету тела и руку подигнутих у молитвеном обраћању патрону храма, светом Николи (Војводић, 2006, стр. 260). Другопоменуто решење, односно појава хоризонтално развијене портретске целине у оквиру које су ликови суверена и њихових поданика распоређени једни покрај других на истом зиду срећемо у параклису Светог Григорија уз Богородицу Перивлепту у Охриду. На левој страни западне фасаде поменутог параклиса насликани су ликови српског цара Уроша и браће Гргура и Вука Бранковића, а надмоћ државног суверена у односу на господаре Охрида исказана је постављањем представе цара Уроша непосредно уз попрсје патрона параклиса – светог Григорија смештеног у средиште композиције, као и фронталношћу владареве

8 Међутим, лик суверена изостављен је из програма Земена и Малог града на Преспи, али и појединих српских властеоских цркава насталих пре наведених примера из времена цара Уроша: Горњи Козјак, наос Леснова (лик цара Душана и чланова његове породице приказан је тек у накнадно дозиданој припрати након промене првобитне функције лесновског храма), Претечин параклис у охридској Светој Софији, Лиљан и параклис у Трескавцу, в. Војводић, 2006, стр. 272, нап. 582. Важно је напоменути да портрет актуелног владара није сачуван ни у Ваганешу, али се претпоставља да је он некада могао бити насликан у тој цркви, в. Војводић, 2013, стр. 19.

9 Најстарији пример програмског повезивања ликова српског владара са поданицима из редова властеле сачуван је у припрати Кучевишта где је актуелни владарски пар приказан покрај и наспрам властеле. Следе, потом, решења из Беле цркве каранске и храма у Добруну у којима су портрети представника највише државне власти насликани преко пута њихових племићких поданика. За поменуте примере, детаљно в. Војводић, 2006, стр. 258–260.

фигуре, те његовом раскошном одећом и владарским инсигнијама. С друге стране, господари Охрида представљени су у молитви, с рукама подигнутим и усмереним у страну, према представи патрона (Војводић, 2006, стр. 261–262; Војводић, 2010, сл. 15).

Осим са ликовима владара, портрети властелина из времена власти цара Уроша повезивани су са представама духовних достојанственика, као на примеру са западне фасаде Григоријевог параклиса уз охридску Богородицу Перивлепту. На јужном делу, као што је поменуто, обједињени су портрети актуелног владара и његових поданика, то јест српског цара Уроша и браће Гргура и Вука Бранковића, док су на десној страни истог зида приказани ликови црквених достојанственика, охридског архиепископа Григорија II, те вероватно деволског епископа и, на крају низа, Јована – архимандрита манастира Светог Климента (Војводић, 2006, стр. 283; Војводић, 2010, стр. 62, сл. 15). Поглавар охридске цркве је местом и ставом хијерархијски подређен не само српском суверену већ и његовим вазалима. Наиме, фигуре цара Уроша, Вука и Гргура Бранковића приказане су са десне стране светог Григорија, патрона параклиса насликаног над улазом, односно на хијерархијски значајнијем месту. Такође, оне су постављене фронтално, док је охридски архиепископ Григорије II приказан са леве стране патрона и положајем тела усмерен ка њему (Војводић, 2006, стр. 261, 283; Војводић, 2010, стр. 62, сл. 15). Подсетимо, с тим у вези, на чињеницу да је приказивање ликова охридског архиепископа у непосредној близини суверена и припадника властeosког сталежа било често у области Охрида, о чему сведоче примери са фасаде Светог Николе Болничког и Светог Николе Челничког, као и представа из параклиса Светог Јована Претече у Светој Софији (Војводић, 2010, стр. 72). Од њих се портретна целина на западној фасади Григоријевог параклиса уз Богородицу Перивлепту у Охриду донекле разликује. Наиме, на зидовима поменутих цркава лику охридског архиепископа прикључен је или портрет суверена или представа властелина, док је решење са фасаде Григоријевог параклиса на истој зидној површини објединило не само представе актуелног владара цара Уроша и његових поданика већ и црквених достојанственика различитог ранга и, истовремено, истакло хијерархијско првенство актуелног владара у односу на све околне ликове. Услед тога портрети из охридске Перивлепте завређују посебну пажњу и представљају особено и неуобичајено решење у српском средњовековном властeosком зидном сликарству.¹⁰

10 Непосредну аналогију српском примеру налазимо у старијој византијској уметности, у другој зони живописа фасаде цркве Светог Ђорђа у Курбинову, где су

И смештање представа српских племића у различитим деловима храма, и то у простору наоса (Земен), припрата (Псача и Ваганеш), као и на фасадама црквених грађевина (Мали град на Преспи, Богородичина црква у Сушици) може се сматрати уобичајеним решењем у дотадашњем српском властеоском сликарству.¹¹ Без обзира на то да ли је реч о наосу, припрати или спољашњости црквених грађевина, портрети властелина приказују се како у доњој зони живописа храмова (Земен, Псача) тако и у вишим зонама сликаног украса, и то у другој зони живописа на фасадама (Мали град и Сушица) и трећој зони унутрашњости храма (Ваганеш). Приказивање ликова племића у доба цара Уроша у доњој зони храмова није необично будући да су представе властелина чиниле део тематског програма најнижих делова живописа старијих властеоских задужбина.¹² С друге стране, позиционирање племићких портрета у више зоне живописа српских средњовековних цркава, ретко у ранијем сликарству у доба Немањића,¹³ особено је за властеоску уметност у доба цара Уроша (Војводић, 2013, стр. 19–20). Подизање представа племића у више зоне унутрашњости храмова и над улазом у цркву, одавно опажено и истакнуто у науци, одлика је властеоских портрета поменутог пе-

византијском цару Исаку II Анђелу придружени непознати властелин-ктитор и охридски архиепископ Јован Каматир, с том разликом што је на фасади курбиновске цркве портрет суверена смештен на леву страну и постављен наспрам представа властелина и духовног достојанственика, који су позиционирани један покрај другог на десној страни, в. Војводић, 2006, стр. 263, 290; Војводић, 2010, стр. 68–69.

- 11 У простору наоса портрети властелина налазе се у Белој цркви каранској (Ђорђевић, 1994, стр. 140; Војводић, 2006–2007, стр. 146), Леснову (Габелић, 1998, стр. 112), Светој Недељи на Тресци (Dimitrova, 2011, р. 107), Липљану (Војводић, 2012, р. 149) и Ајновцима (Војводић & Павловић, 2015, стр. 37), у припратама ликови властеле сачувани су у Кучевишту, Добруну, Горњем Козјаку, Светој Софији у Охриду и Леснову (Ђорђевић, 1994, стр. 135, 139, 143, 165; Габелић, 1998, стр. 167), док су западне фасаде цркве Светог Ђорђа у Полошком, храма Светог Николе Челничког у Охриду и параклиса уз јужни део главне манастирске цркве Трескавца биле место сликања велможе Јована Драгушина (Павловић, 2015, стр. 109, сл. 2–3), те непознатог властелина (Војводић, 2010, стр. 72), односно ктитора-тепчије (Ђорђевић, 1994, стр. 166).
- 12 У доњу зону живописа смештане су представе властелина у Кучевишту, Карану, Горњем Козјаку, Добруну, Полошком, Леснову, припрати Свете Софије у Охриду и Претечином параклису у истом храму, те Липљану, Ајновцима и Светој Недељи на Тресци, в. Ђорђевић, 1994, стр. 135, 139, 140, 143, 158, 165; Габелић, 1998, стр. 112, 169; Војводић, 2006–2007, стр. 146; Dimitrova, 2011, р. 107; Voјvodić, 2012, р. 149; Павловић, 2015, стр. 109, сл. 2–3; Војводић & Павловић, 2015, стр. 37.
- 13 Реч је о портрету ктитора-тепчије у другој зони западне фасаде параклиса у Трескавцу који, врло вероватно, потиче из Душановог времена, в. нап. 1 у овом раду.

риода и неће се јављати у српском властеоском сликарству потоњег столећа (Војводић, 2012, р. 148).

* * *

Несигурно доба владавине цара Уроша (1355–1371) обележила је задужбинарска активност српске властеле. Племићи на различитим степенима хијерархијске лествице постају важни носиоци ктиторске делатности. Нажалост, очувани властеоски портрети у храмовима осликаним у време власти српског цара Уроша су малобројни, али указују на спој традиционалних иконографских образаца и неких до тада ретких или непознатих програмских замисли. Када је реч о иконографским решењима, размотрени властеоски портрети из времена цара Уроша нису се у основи разликовали од приказа ликова мушких племића насталих у време Урошевог претходника – краља и цара Душана. То се примећује како у изгледу властеоске одеће, односно њиховом кроју, полукружним вратним изрезима, предњим и бочним расецима са оптокама, врстама мотива на тканини и обрубним тракама, тако и у ставовима и гестовима портретисаних властелина који су коришћени за наглашавање хијерархије достојанстава у држави, односно за истицање потчињености поданика из редова властеле представницима највише државне власти и за исказивање супериорности племића у односу на духовне достојанственике. Слично иконографији, и програмска поставка властеоских портрета представља комбинацију старијих узора и неуобичајених решења. Наиме, промене у унутрашњем развоју српске средњовековне државе, односно слабљење и распадање српског царства довело је до осамостаљивања и јачања властеоског слоја, што се непосредно одразило на изглед племићких портретских целина. Притом мислимо на изостанак ликова врховног владара из живописа властеоских задужбина у време цара Уроша (Земен и Мали град) и уздизање портрета племића у више зоне живописа као у Ваганешу, Сушици и Малом граду на Преспи (Војводић, 2013, стр. 19). Потоње решење представља најизразитију програмску особеност властеоске уметности у доба цара Уроша, а оно се „с једне стране, могло јавити као последица слабљења централне државне власти, а с друге, као израз раста самосвести и политичке моћи српске властеле“ (Војводић, 2013, стр. 20). Коначно, као нарочито занимљиву, како у програмском смислу, односно у поставци и одабиру фигура, тако и у иконографском, важно је истаћи портретску целину на фасади Григоријевог параклиса уз Богородицу Перивлепту у Охриду. Она је с једне стране истакла подређе-

ност властелина – браће Бранковића у односу на цара Уроша – и, истовремено, њихову надређеност представницима цркве, а с друге хијерархијско првенство суверена у односу на властелу и црквене достојанственике различитог ранга. По томе се поменута охридска композиција разликује не само од осталих савремених племићких приказа већ и од властеоских целина насталих у старијем српском сликарству. Разумљиво је стога да у властеоској уметности Урошевог времена управо она представља ново и дотада неуобичајено решење.

У целини посматрано можемо закључити да представе српске властеле настале током владавине цара Уроша, попут приказа властелина из претходног времена, представљају изворе првог реда о месту и положају племића у тадашњем друштву, схватању властелина о свом односу према државној и црквеној власти, те њиховом физичком изгледу, именима, титулама и ношњи. Штавише, оне сведоче о променама које су се у то време дешавале у властеоском сталежу, односно међу припадницима тог привилегованог друштвеног слоја. Иако чине спој старијих узора и нових решења, поједине особености у иконографским, а нарочито програмским замислима представа српске властеле из доба власти цара Уроша указују на њихово посебно место у оквиру српског властеоског портретног сликарства.

Референце

- Благојевић, М. (1976). Тепчије у средњовековној Србији, Босни и Хрватској. *Историјски гласник*, 1–2, 7–45.
- Bogevska-Capruano, S. (2015). *Les églises rupestres de la région des lacs d' Ohrid et de Prespa milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*. Brepols.
- Dimitrova, E. (2007). The Portal to Heaven. Reaching the Gates of Immortality. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија V* (pp. 367–379). Скупштина града Ниша - Просвета.
- Dimitrova, E. (2011). In the heavenly horizons. Three Christian temples in the region of Matka near Skorje. *Зограф*, 35, 101–109.
- Ђорђевић, И. (1994). *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Филозофски факултет Београд.
- Ђурић, В. (1975). Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје. *Зограф*, 6, 31–49.
- Габелић, С. (1998). *Манастир Лесново. Историја и сликарство*. Стубови културе.
- Габелић, С. (2016). Процват позног феудализма – задужбинарство српске властеле. In Д. Поповић & Д. Војводић (Eds.), *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем*

- веку (pp. 341–355). Српски комитет за византологију - ЈП Службени гласник - Византолошки институт САНУ.
- Грозданов, Ц. (1980). *Охридско зидно сликарство XIV века*. Филозофски факултет Београд, Институт за историју уметности.
- Касапова, Е. (2009). *Архитектура на црквата Успение на Богородица – Трескавец*. Македонска академија на науките и уметностите.
- Мавродинова, Л. (1980). *Земенската црква. Историја, архитектура, живопис*. Български художник.
- Мавродинова, Л. (1995). *Стенната живопис в България до края на XIV век*. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Михаљчић, Р. (2001). *Крај српској царства*. Српска школска књига - Knowledge.
- Павловић, Д. (2015). Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком. *Зограф*, 39, 107–114.
- Расолкоска-Николовска, З. (1995). О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка. *Зограф*, 24, 39–51.
- Шуица, М. (2000). *Немирно доба српској средњеј века. Власијела српских обласних јосјодара*. ЈП Службени лист СРЈ.
- Војводић, Д. (2006–2007). О живопису Беле цркве каранске и сувременом сликарству Рашке. *Зограф*, 31, 135–151.
- Војводић, Д. (2006). *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* [необјављена докторска дисертација]. Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Војводић, Д. (2010). Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности. *Зборник за ликовне уметности Машице српске*, 38, 35–77.
- Vojvodić, D. (2012). Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan. *Зограф*, 36, 143–155.
- Војводић, Д. (2013). Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу. *Косовско-мејохијски зборник*, 5, 1–21.
- Војводић, Д. & Павловић, Д. (2015). Црква „Тамница“ код Ајноваца у позном средњем веку. *Косовско-мејохијски зборник*, 6, 9–60.
- Војводић, Д. (2016). Српска уметност од почетка XIV столећа до пропасти државе Немањића. In Д. Поповић & Д. Војводић (Eds.), *Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку* (pp. 271–297). Српски комитет за византологију - ЈП Службени гласник - Византолошки институт САНУ.
- Вулета, Т. (2011). „Стаде шкрипа жутијех кавада“. *Зборник музеја йрмењене уметности н.с.*, 7, 17–27.

Dragana S. Pavlović*

MALE NOBLEMEN PORTRAIT IN THE TIME OF EMPEROR UROŠ (1355–1371). INFLUENCE OF TRADITION AND NEW CUSTOMS

Summary: The turbulent period of emperor Uroš's reign (1355–1371) was marked by the ktetorial activity of the Serbian aristocracy. Noblemen on various levels of hierarchical scale became important ktetors. Unfortunately, there are few preserved aristocratic portraits in churches painted during the reign of the Serbian emperor Uroš. They can be found in the interior of the Church of St. John the Theologian in Zemen, the Church of the Virgin in Vaganeš and of St. Nicolas in Psača, as well as on facades of the Church of the Virgin in Sušica, of paraklesion of St. Gregory next to the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid and the Church of the Virgin on the island of Mali Grad on Prespa. They all indicate the compound of traditional iconographic forms and some, until then, rare or unknown solutions and program concepts. When it comes to iconography, aristocratic portraits dated to the time of emperor Uroš did not basically differ from the images of male noblemen dated to the times of Uroš's predecessors. It can be observed in the appearance of their clothes, as well as in their posture and gestures of the portrayed noblemen, etc. The program setting of aristocratic portraits is also the combination of older role-models and unusual solutions. The increase of the self-consciousness of the noblemen left its trace on the appearance of the portraits within the painting program of Serbian churches, which can be seen particularly in the custom of raising noblemen portraits in higher zones. Such a solution is the most distinctive program feature of aristocratic art in the age of emperor Uroš. All said suggests that the representations dated to the times of emperor Uroš have a special place within Serbian aristocratic portraits.

Key words: medieval Serbia, Tsar Uroš, nobility, portrait, wall painting

* Dragana S. Pavlović, Assistant Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, drpavlov@f.bg.ac.rs

Бранка Вранешевић*

ВИЗИЈЕ РАЈА: ПРИМЕР БОГАТО УКРАШЕНИХ ЗАСТАВИЦА ИЗБОРНОГ ЈЕВАНЂЕЉА ВЕЛИКОГ ВОЈВОДЕ НИКОЛЕ СТАЊЕВИЋА

Апстракт: У овом раду је анализирано значење и значај заставица које красе Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића. Рукопис се даује у другу половину XIV века и у потпуности одговара иконографским и стилским карактеристикама тог доба. Мишљења смо да су четири велике заставице које претходе сваком од јеванђеља, а које су богато украшене флоралним и геометријским мотивима на златној основи, визуелни прикази раја, *locus amoenus*-а, како је описан у Библији, а који су иконографски обликовани и визуелизовани у периоду касне антике и доцније уобличени у средњовековној уметности.

Кључне речи: Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића, заставице, рај, флорални мотиви, злато

У средњем веку књиге су биле једно од главних средстава културне размене. У очима јавности и у перформативном контексту биле су уздигнуте до иконичног статуса и имале су велики утицај на ритуале, веру и литургију. Заправо, Библија је била отелотворење Логоса, која је означавала његово присуство и вољу. Да би се Логос представио на прави начин, употребљавани су скуп и блистави материјали у циљу обележавања божанског присуства, означавајући истовремено онај „други“ свет који тек треба да дође (Ganz, 2015, p. 50). Стога, када је реч о структури и физичком изгледу, кодекс је прожет новим значењем чији се значај могао изразити посебним начином приступа тексту утканог у њему, његовом светошћу и материјалношћу. У овом

* Бранка Вранешевић, ванредни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, brankavranesevic@gmail.com

раду истражићемо четрнаестовековну декорацију представљену у једном од најистакнутијих и најбогатије украшених српских средњовековних рукописа – Изборном јеванђељу великог војводе Николе Стањевића, са посебним фокусом на заставице, као конструкторе друштвеног значења и начине на које су преносили духовну поруку посматрачима. Истовремено ћемо истражити свети статус рукописа и посебно значење које је имао у временима када је била наглашена тежња ка Богу.

Владари српске државе усвојили су византијски начин изражавања и поштовања Речи Божје употребом разноврсних материјала и представама световне моћи ка којима су владари тежили. У том смислу богато украшен рукопис, Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића, прати слојевиту и античку традицију разумевања и преношења магијске моћи текста и слика. Сачувано у целини, Изборно јеванђеље састоји се од 330 иницијала, четири велике и седам мањих заставица правоугаоног облика, осликаних у складу са савременим токовима времена у којима је настало (Харисијадис, 1972, стр. 215–222; Вранешевић, 2019, стр. 75–76 са старијом литературом). Оно што прво привлачи пажњу посматрача након отварања Изборног јеванђеља јесте злато које светлуца, као и изражајне боје цветних, геометријских и тератолошких иницијала и заставица којима рукопис обилује. У целини и у детаљима, у питању је јединствен пример богато и разнолико украшеног рукописа, датираног око 1360. године, који је највероватније настао на Светој Гори, а данас се чува у библиотеци манастира Хиландара под бројем 14 (Вранешевић, 2019).

Вредност рукописа посебно се читава у обиљу осликаних иницијала и заставица са нагласком на боји и скупим материјалима, као што је употреба злата. Међутим, морамо имати на уму да нису сви рукописи били изложени јавности, односно пред очима верника, али на нашем примеру то је можда био случај имајући у виду димензије рукописа, с обзиром на то да припада групи такозваних *делукс* рукописа (Nelson & Lowden, 1991, p. 61; Вранешевић, 2019, стр. 71, 135). Стога је могуће да је овај рукопис био изложен на олтару током литургије, мада изузетан степен очуваности може сугерисати другачије. Какав год да је случај, извесно је да његово украшавање иде у складу са потребама и функцијом кодекса.

Како смо већ нагласили, рукопис је уобличен и украшен иницијалима геометријских, цветних и зооморфних мотива, који означавају почетке реченица и/или делова текста, као и са цветним и геометријским заставицама, које претходе сваком јеванђељу. Иницијали и заставице, у већини случајева, сачињени су од истих мотива, боја



Сл. 1. Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића,
Манастир Хиландар бр. 14, л. 1

и уз обилату употребу злата, попут мотива палмета, цвећа, геометријских мотива, стабљика са пупољцима, лишћем итд. Међутим, заставице не садрже антропоморфне или строго геометријске украсе који се могу наћи на иницијалима, попут руке која држи дршку (л. 310) или птице, које су обмотане око стабљике (л. 118, 118^v). Разлог таквих одступања може бити у чињеници да су рукопис украшавала три различита сликара, вероватно из истог скрипторијума, о чему сведочи стил декорације (Вранешевић, 2019, стр. 85-91). У овом раду осврнућемо се на заставице које су богато украшене различитим мотивима и бојама, за које верујемо да су имале посебно значење и значај (James, 2003, p. 226).

Четири веће заставице налазе се на листовима 1, 50, 130 и 224, док се седам мањих налази на листовима 249, 267^v, 278^v, 283, 297^v, 305^v и 313 (Вранешевић, 2019, стр. 75-76, 92). Осмишљени су и осликани



Сл. 2. Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића,
Манастир Хиландар бр. 14, л. 50

са биљним стабљикама, виновом лозом са пупољцима, лишћем, на златној основи са сивоплавом и тамноплавом, зеленом, црвеноранџастом и окер бојом, и примесама бледоружичасте, док је бела коришћена за акценте.

Заставица на л. 1 (сл. 1) је правоугаоног облика и састоји се од централне композиције са стилизованим цвећем и спољног оквира са геометријским орнаментима, смештеним на златној основи. Централни део композиције састоји се од испреплетане мреже стабљика у облику ромбова, унутар којих су уметнуте цветне чаше. Цветови су изведени светло и тамноплавом бојом, са зеленим листовима и црвеним пупољцима. Њихову пуноћу додатно истичу беле линије које се протежу дуж читавог цвета, а које такође служе као светлосни ефекти. Око централне композиције налази се тракасти оквир са бледоружичастим и светлоплавим геометријским орнаментима који



Сл. 3. Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића,
Манастир Хиландар бр. 14, л. 130

подсећају на крстове. У доњим угловима заставица, на стабљикама ничу пупољци, док су у горњим угловима сликане стилизоване палме. Наведени мотиви су украшени светлоплавим и тамноплавим бојама, док се за појединачне листове користи светлорозе и наранџастоцрвена боја. Као на примеру цветова постављених у средиште композиције, бела боја се протеже дуж целе стабљике на доњим пупољцима.

На листу 50 (сл. 2) на златној подлози налази се је још једна правоугаона заставица. Централни део чини лоза која се грана из једног извора смештеног на дну композиције. Винова лоза је испреплетана и завршава се лишћем, палметама, расцветалим цветовима и пупољцима. Цветни мотиви су украшени сивоплавом и тамноплавом, зеленом, бледоружичастом и црвенкастом бојом, са белим акцентима. Читава композиција уоквирена је уском траком златне основе са тамно и светлоплавим крстовима који су уоквирени светлоплавим



Сл. 4. Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића,
Манастир Хиландар бр. 14, л. 224

и бледоружичастим биљним мотивима. У доњем углу композиције ничу две стабљике са пупољцима, а из горњег две палмете.

Заставица на листу 130 (сл. 3) састоји се од цветних мотива на златној основи. У средини је медаљон састављен од плаве стабљике унутар које је златом исписано име јеванђелисте Луке и постављено у средину медаљона. Читава композиција уоквирена је обрубом цикцак мотива на златној основи између којих су сивоплави и бледоружичасти тролисти. У угловима заставице налазе се стабљике са пупољцима и палметама.

На листу 224 (сл. 4), на први поглед најсложенијој од четири заставице, налазе се испреплетане стабљике унутар којих су цветни мотиви и крстови постављени на златну подлогу. У средишту композиције је четворокраки медаљон који садржи име јеванђелисте Марка које је такође исписано златом и постављено у средиште компо-

зиције. Оквир ове заставице израђен је од стилизованих листова и цветова троугластог облика, а у угловима су стабљике са цветовима и палметима.

Мање заставице такође су украшене цветним мотивима, сличне су по боји и употреби злата и испуњене разним стилизованим испреплетаним лозама, пупољцима, цветовима, палметима и лишћем.

Изборно јеванђеље великог војводе Николе Стањевића припада групи рукописа у којим је изражена употреба цветних мотива, што имплицира сликарски тренд из XIV века који се проширио диљем византијског света и који је настао под утицајем престонице - Цариграда (Харисијадис, 1972, стр. 215–222; Вранешевић, 2019, стр. 110–112, 114–115).¹ Значење заставица и импликације које се тичу функције Јеванђеља као преносиоца Речи Божје, добија на већем значају кроз заједнички однос текста и слике Изборног јеванђеља, а што је постигнуто употребом цветних мотива обојених јарким бојама² (плавом, зеленом, црвеном и наранџастом уз употребу ружичасте и беле) са једне и злата са друге стране.

Иконографија раја, какву видимо на примерима заставица, препознаје се на основу добро познатог описа у Библији. Наиме, на почетку Књиге Постања (Пост 2: 8–14) помиње се и описује затворени парк (врт) обogaћен разним цвећем, воћем, травом, птицама, животињама и четири реке које кроз њега теку. Преводиоци Септуагинте ово место су назвали рајским вртом или рајем (*παράδεισος*, *paradeisos*), ограђеним вртом или *locus amoenus*-ом (Bremmer, 1999, pp. 1–20 esp. pp. 1–5; Delumeau, 2000, p. 10; Поповић, 2008, стр. 69–70; Вранешевић, 2014, стр. 13, 61; Vranešević, 2016, p. 17). Следећи ове писане извештаје и патристичке коментаре, било да се тумаче буквално или алегорички, рајска иконографија, *locus amoenus*, формирана је у периоду касне антике, са добро познатом паганском идејом о Елизијуму или рефригеријуму (Vranešević, 2016, p. 17). Врт је обично представљен као место милости, смирености, умерене климе и природе испуњене цвећем, птицама, животињама, фонтаном у центру композиције и често дрветом (алузијом на Дрво живота) у чијој сен-

1 К. Вајцман је украшене заставице класификовао у три групе: арабеске, преплете (*Laubsage*) и цветне мотиве (*Blutenblatt*). Најпопуларнији је, наравно, цветни мотив, који ће се развијати касније у уметности, посебно у XIV веку (Weitzmann, 1935, figs. 169–172).

2 У средњем веку боја је била препозната као важан материјал и концепт са више слојева и значења. Посматрајући различите аспекте боје, бројне студије су анализирали и просветлили економски, језички и верски контекст који је разнолик колико и трговина пигментима, као и изразе у боји или средњовековну симболику боја (Bawden, 2019, p. 187).

ци људи обитавају (Вранешевић, 2014, стр. 78). Опис овог идиличног места завршава се Књигом Откривења (21.1–3; 22.1–2) са приказом Небеског Јерусалима (Scafi, 2006, р. 12; Вранешевић, 2014; Vranešević, 2016, pp. 16–17). Као такав, овај врт представља место које човек тежи да постигне, како у животу, тако и у смрти.

Са опстанком ранијих слика раја у различитим медијима (подним мозаицима, скулптурама, рељефима, црквеном намештају итд.) и са обрасцем успостављеним у периоду касне антике, заставице Изборног јеванђеља визуализују слике *locus atoenus*-а које и даље одјекују. Као одраз и надахнуће које је дошло са неба, како је то рекао патријарх Фотије у IX веку, рај је овде и сада, као што је приказано на почетку сваког јеванђеља Изборног јеванђеља (Mango, 1958, р. 290; James & Webb, 1991, pp. 1–17). Стилизовани вртови, птице, вода, цвеће итд. јасни су показатељи библијских описа и сходно томе и искуства *homo medievalis*-а у вези са рајским вртом. Бројни цветови обојени живим бојама, са циљем да се лакше прати исписани текст и структурирања перцепције и рецепције текста, који се такође могу односити на материјалне квалитете књиге и њеног статуса, и испреплетане стабљике које се развијају из једног извора, као на л. 50 Изборног јеванђеља, одговарају рајским наративима. Стога су заставице овог рукописа, са испреплетаним стабљикама са цветовима и палметима, како је претходно описано, јасни показатељи упућивања на рајски врт.

Сличне представе можемо видети на бројним примерима од касне антике до средњег века, попут примера мозаичке декорације маузолеја Гале Плацидије у Равени, који се датује у V век, са приказима јелена који испијају воду са извора окружени испреплетаним стабљикама и виновом лозом (Мирковић, 1974, стр. 45–66) или на мозаику апсиде из цркве Сан Клементе у Риму из XII века (Basile, 2000, pp. 149–155). Слична иконографија видљива је на примерима заставица Четворојеванђеља серског митрополита Јакова из XIV века (1355–1356) на листовима 89 и 145 (Harisijadis, 1964, pp. 121–130; Walter, 1977, pp. 65–72; Gavrilović, 2000, pp. 135–144; Вранешевић, 2019, стр. 27, 34, 110, 117–119) или Томићевог псалтира (1356–1366) на л. 130, где су изнад заставица представљени паунови који пију са извора, као симбола вечног тријумфа и спасења, карактеристичног и добро познатог иконографског решења у визуализацији рајског врта (Vranešević, 2016, pp. 18–19), те са испреплетаним стабљикама постављеним у средишту композиције, које се завршавају посудама на којима су крушке, које пак наликују заставицама на л. 50 Изборног јеванђеља (Данчев, 1983; Джурова, 1990; Džurova, 1991, pp. 148–159; Вранешевић, 2019, стр. 112–113, 124–129). Морамо нагласити да је

цвеће такође представљало метафору побожности и врлине, као што је истакла Даница Поповић (Поповић, 2008, стр. 69–81), што се види на примерима надгробних споменика који садрже сличне мотиве, попут саркофага архиепископа Никодима (Поповић, 2008, стр. 70). На основу свега наведеног, а имајући у виду формирану хришћанску иконографију рајског врта, заставице које обилују свим наведеним елементима описаног рајског врта представљају вибрантне, разумљиве и препознатљиве мотиве средњег века те и савременог доба.

Још једна импликација небеског станишта и јасна назнака божанског које зрачи светлошћу назначена је обилатом употребом злата (Janes, 1998; James, 2003, p. 227).³ Оно указује на такозвани „златни стандард“, што је једна од основних карактеристика средњовековне уметности, која је настала под утицајем бројних светлцавих и луксузних предмета који су били смештени у црквама (олтари, свећњаци, крстови, кодекси и други црквени мобилијар) и који су имали изузетан ефекат нарочито у украшавању књига (Ganz, 2019, p. 26), као што можемо видети у случају Изборног јеванђеља. На златној основи бројни цветови, испреpletане стабљике, геометријски мотиви, палмете итд. служе да упуте читаоца и гледаоца (био он верник или не) на Јеванђеља. Конвенционалне формуле служе као алат за препознавање и јасно препознатљив наратив који указује на свесну употребу традиционалне (касноантичке) иконографије. Због одсјаја светлости у златној (металној) боји, суперпозиција је посебно видљива на златним записима на страницама у облику иницијала и имена јеванђелиста исписаних унутар заставица.

Наравно, Изборно јеванђеље не представља усамљен случај када је у питању употреба злата. Напротив. Бројни сачувани рукописи из XIV века (а да не помињемо бројне примере сачуваних касноантичких и средњовековних илуминираних рукописа, како са Истока тако и са Запада) обогаћени су златним листићима на којима почивају илуминације, попут представе митрополита Јакова из Сера на л. 292^v у Четворојеванђељу серског митрополита Јакова, флорални и геометријски мотиви који красе заставице, као што то можемо видети на примерима Томићевог псалтира, Четворојеванђеља патријарха Саве или Четворојеванђеља цара Јована Александра, само да наведемо нека, а посебно се то може уочити на примерима иницијала исписаних златом.

3 У византијско време светлост се поистовећивала са божанством, што је највероватније разлог зашто су илуминирани рукописи били украшени јарким бојама уз обилну употребу златних листића, што је посебно карактеристично за време након иконоборства (James, 1991, pp. 66–95; Brubaker, 1999, pp. 36–37).

Начини на које су се слике у рукописима користиле у конструкцији значења раја у средњем веку показују изразиту ширину. Резултати истраживања указују на темељна размишљања и промисли писаца, сликара као и ктитора у осмишљавању и употреби горепомених представа и мотива. Средњовековне (религиозне) слике, са дидактичком и полемичком иконографијом, представљале су визуелну интерпретацију прошлости и света који тек треба да дође, пратећи текст. Слике су имале улогу ширења и даљег објашњавања смисла текста. У исто време улога слике у иконографији спасења, као што је видљиво на примерима заставица, односи се на искупитељски значај инкарнације и служи као подсетник на будућност која долази. Слике су имале улогу да заштите, утеше и пруже обећање о бољем сутра, док премошћују простор и време, посебно у периоду кризе. У нашем случају, слике су служиле као материјално помагало и као модел за опонашање, што је оправдано на Седмом васељенском сабору, који истиче да слике смештене унутар цркава имају дидактичку улогу и ту су да нас подсећају на Јеванђеље и његову историју. Односно, оно што је слика за неписмене, књига је за писмене (Mango, 1958, pp. 286–287; Anderson, 1980). Стога слике које се јављају на почетку Јеванђеља, као представе раја, засигурно имају посебну сврху и делују као његови визуелни коментари. Саосећање (емпатија) са наведеним представама изазвало би покајање и истовремено служило да укаже и убеди посматрача у могућност будућег спасења. Ова идеја одговара времену у којем је рукопис настао (око 1360. године) и чини се да одговара успону Турака и страху од ратова и пљачке. Потрага за Богом очекивана је и дочарана кроз светост рукописа као предмета, али и кроз његову упечатљиву декорацију која позива на славу. Морамо такође имати на уму да је материјална вредност овог кодекса који је наручио војвода Стањевић истовремено и залог за будући живот, његов, као и његовог народа.

Детаљнији увид у орнаменталну, текстуалну и кодиколошку структуру Изборног јеванђеља великог војводе Николе Стањевића показује да заставице, које украшавају странице у овом рукопису, заузимају посебно место у визуелном програму кодекса и служе у посебне теолошке и дидактичке сврхе са алузијама на рај. Орнаментална декорација заправо делује као дидактичко оруђе претварајући овај кодекс у алате дизајниране за духовно читање Светог писма. Активирајући и спољну и унутрашњу перцепцију читаоца, рукописи се појављују као уређаји дизајнирани да науче публику како да употребе Јеванђеље као извор инспирације из Светог писма о будућности која долази.

Референце

- Anderson, D. (1980). *St. John of Damascus, On the Divine Images: Three Apologies Against Those Who Attack Divine Images*. Crestwood NY.
- Basile, G. (2000). Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. In E. Borsook & F. G. Superbi (Eds.), *Medieval Mosaics. Light, color, materials* (pp. 149-155). G. Pagliarulo.
- Bawden, T. (2019). Observations on the Topological Functions of Color in Early Medieval Christian Illuminated Manuscripts. In D. Ganz & B. Schellewald (Eds.), *Clothing Sacred Scriptures. Book Art and Book Religion in Christian, Islamic, and Jewish Cultures* (pp. 187-204). De Gruyter.
- Bremmer, J. N. (1999). Paradise: from Persia, via Greece, into the Septuagint. In G.P. Luttikhuisen (Ed.), *Paradise Interpreted. Representation of Biblical Paradise in Judaism and Christianity* (pp. 1-20). Brill.
- Brubaker, L. (1999). *Vision and meaning in ninth-century Byzantium: images as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge University Press.
- Данчев, Г. (1983). *Страници из историјата на Търновската книжевна школа*. Наука и изкуство.
- Delumeau, J. (2000). *History of Paradise, The Garden of Eden in Myth and Tradition*. University of Illinois Press.
- Джурова, А. (1990). *Томичов псалтир, 1-2*. Универзитетско издательство „Климент Охридски“.
- Džurova, A. (1991). Le programme iconographique du cycle illustratif dans le Psautier Tomič. In E. Κυπραιου (Ed.), *Ευφρόσυνον: Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη 1* (pp. 148-159). Εκδοση Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.
- Ganz, D. (2015). *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*. Reimer, Dietrich.
- Ganz, D. (2019). Clothing Sacred Scriptures, Materiality and Aesthetics in Medieval Book Religions. In D. Ganz & B. Schellewald (Eds.), *Clothing Sacred Scriptures. Book Art and Book Religion in Christian, Islamic, and Jewish Cultures* (pp. 1-48). De Gruyter.
- Gavrilović, Z. (2000). The Gospels of Jakov of Serres (London, B. L., Add. MS 39626), the Family of Branković and the Monastery of St Paul, Mount Athos. In R. Cormack & E. Jeffreys (Eds.), *Through the Looking Glass. Byzantium through British eyes* (pp. 135-144). Aldershot.
- Harisjadis, M. (1964). Les miniatures de Tetraevangile du Metropolitane Jacob de Serres. In G. Ostrogorski (Ed.), *Actes du XIIe Congrès Internationale d'études byzantines*, vol. 3 (pp. 121-130 + 7 figs). Naučno delo.
- Харисијадис, М. (1972). Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Моравска школа и њено доба* (pp. 215-222). Филозофски факултет Београд, Институт за историју уметности.
- James, L. & Webb, R. (1991). To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium. *Art History*, 14(1), 1-17.

- James, L. (1991). Colour and the Byzantine Rainbow. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15, 66-95.
- James, L. (2003). Color and Meaning in Byzantium. *Journal of Early Christian Studies*, 11(2), 223-233.
- Janes, D. (1998). *God and Gold in Late Antiquity*. Cambridge University Press.
- Mango, C. (1958). *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*. Harvard University Press.
- Мирковић, Л. (1974). *Иконографске сликује*. Матица српска, Одељење за ликовне уметности.
- Nelson, S. R. & Lowden, J. (1991). The Palaeologina Group: Additional Manuscripts and New Questions. *Dumbarton Oaks Papers*, 45, 59-68.
- Поповић, Д. (2008). Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији. *Зограф*, 32, 69-81.
- Scafi, A. (2006). *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*. University of Chicago Press.
- Вранешевић, Б. (2014). *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: од 4. до 7. века* [Unpublished doctoral dissertation]. Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Vranešević, B. (2016). Constructing the image of paradise on floor mosaics of the triconchal church in Caričin grad. *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности*, 44, 13-24.
- Вранешевић, Б. (2019). *Изборно јеванђеље великој војводе Николе Станјевића*. Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
- Walter, C. (1977). The Portrait of Jakov of Serres in London. Additional 39626. Its Place in Palaeologue Manuscript Illumination. *Зограф*, 7, 65-72.
- Weitzmann, K. (1935). *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10 Jahrhunderts, Nachdruck der Ausgabe*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Branka Vranešević*

VISIONS OF PARADISE: AN EXAMPLE OF RICHLY DECORATED HEADPIECES OF THE GOSPEL LECTIONARY OF GRAND DUKE NIKOLA STANJEVIĆ

Summary: This paper is dedicated to the analysis and interpretation of the headpieces that adorn the beginnings of the Gospel Lectionary of Grand Duke Nikola Stanjević. The manuscript was created on the Mt. Athos around 1360 and is today

* Branka Vranešević, Associate Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, brankavranesevic@gmail.com

kept in the library of the Hilandar monastery under number 14. The Gospel Lectionary is one of the richest decorated Serbian medieval manuscripts and consists of 330 initials, four larger and seven smaller headpieces. Floral and geometric motifs predominate, and in some segments of the manuscript are representations of birds on the initials. The ornamental decoration consists of distinct and rich colors of blue, green, red, pale pink, gold and with white accents, which mainly serve to shape and emphasize the above-mentioned motifs. The headpieces are depicted on a gold base with intertwined stems, flowers, palmettes, geometric motifs, etc., while on two examples, on folios 130 and 224, in the middle of the headpiece are names of evangelists inscribed in gold.

Since the above-mentioned motifs correspond to the written narratives of the Holy Scripture and the comments of the holy fathers in the descriptions of the Garden of Eden, and visually follow the forms that were formed in the late antique period (as evidenced by numerous preserved examples of mosaic and sculptural decoration, manuscripts, etc.), the headpieces of the Gospel Lectionary are designed to represent an expected and long-lost paradise. This is supported by the colors that abound in this manuscript, as well as the distinct use of gold, which also has a special meaning in the depiction of sublime celestial spheres.

Key words: Gospel Lectionary of Grand Duke Nikola Stanjević, headpieces, paradise, floral motifs, gold

Кристина Милорадовић*

СУДБИНА СРПСКОГ РУКОПИСНОГ
НАСЛЕЂА У ВИХОРИМА ИСТОРИЈСКО-
ПОЛИТИЧКИХ ЗБИВАЊА НАКОН ГАШЕЊА
СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ДРЖАВЕ.
ПРИМЕР СРПСКОГ ПСАЛТИРА
ИЗ МИНХЕНА

*Dort wo man Bücher verbrennt,
verbrennt man auch am Ende Menschen.
Christian Johann Heinrich Heine,
Almansor (1823)*

Апстракт: Српски псалтир из Баварске државне библиотеке у Минхену је средњовековни рукописни споменик изузетно живописне историје. Драгоцени кодекс, некада у поседу деспота Ђурађа Бранковића (1377–1456), XVI век дочекао је у фрушкогорском манастиру Привина глава. Столеће касније, као ратни плен пренет је у Баварску, где је био део различитих манастирских библиотека. Потом је, у процесу секуларизације у зору XIX века, смештен у Дворску библиотеку у Минхену, касније Баварску државну библиотеку. Минхенски псалтир превалио је дуго пут од средњовековне владарске библиотеке до Баварске државне библиотеке, потврђујући тако да је српско рукописно наслеђе средњег века несумњиво делило судбину српске државе и Европе током средњовековне и модерне историје.

Кључне речи: српски Минхенски псалтир, Привина глава, Немачка, рукописно наслеђе

* Кристина Милорадовић, истраживач-сарадник, Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, kristina.m.radosavljevic@gmail.com

Писана реч и обиље рукописног стваралаштва били су значајни чиниоци у изградњи идентитета и културе Византије и земаља византијског комонвелта (Ševčenko, 1975; Browning, 1978; Cavallo, 1981; Hunger, 1989; Бубало, 2016). У оквиру наратива о рукописном наслеђу, историјски пут појединих средњовековних рукописа врло често умео је бити невероватно бајковит. Стотинама година брижљиво израђене рукописане књиге биле су предмет и љубави и заборава. Свесни њиховог значаја, владари, црквени клир и учењаци још у епохи средњег века гајили су велико поштовање и старали се о писаној речи. Средњовековни рукописи успевали су да надживе различите природне катастрофе попут пожара или поплава, али и духовни и научни успон цивилизације, који се огледао у изумима попут штампарије, или честим променама декорума. Велику страст и бригу према књизи осликавају примери цариградског патријарха Фотија (с. 820–893) (Ives, 1951; Padover, 1967), византијског државника и писца Теодора Метохита (1270–1332) (Ševčenko, 1975; Förstel, 2011), краља Милутина (1282–1321) (Живојиновић, 1975; Talbot, 1991), као и деспота Стефана Лазаревића (1377–1427) (Кашанин, 1975; Корићанац, 2006). О судбини рукописаних књига средњег века сведоче и поједини догађаји попут страдања чувене царске библиотеке у Константинопољу у пламену 476. године (Николић, 1962; Padover, 1967) или постојања српске рукописне традиције све до XVIII века, упркос томе што се Европом од средине XV века ширила нова вештина штампарства (Чурчић, 1994; Шпадијер, 2016). Међутим, последице које је зуб времена са собом неминовно носио биле су, најблаже речено, занемарљиве наспрам утицаја људског фактора на живот средњовековних кодекса.

* * *

Претња која се у сутон средњег века надвила над територијом Византије и Балкана, отелотворена у лику војнички све јачих нехришћана из Мале Азије, имала је катастрофалне последице по средњовековно рукописно наслеђе. У време док су балканске земље биле на политичком издисају, незаустављиви продор Османлија био је праћен честим страдањима источнохришћанских манастира уз које су, неминовно, страдали и рукописи похрањени у њиховим ризницама. Запис у једном грачаничком минеју (с. 1388) сведочи о паљењу пирга манастира Грачанице, које се вероватно одиграло пре 1383. године: [...] вѣше светага цркъвъ пороушена от(ѡ) трѣклетных(ѡ) нноплеменникъ, и книжно пожеженомоу въ пиргоу, и съ ниди множество людѣи (Стојановић, 1902; Мошин, 1961). Три века касније, на сличан начин страдала је

и ризница Пећке патријаршије, сакривена у грачаничком кубету; уз помоћ потурченог српског калуђера, Османлије су опљачкале манастир 1688. године и одузеле пећке драгоцености, међу којима је било и рукописних књига (Ђурић & Ђирковић & Кораћ, 1990). На путу поробљавања хришћанског света, османлијски пламен и сила гутали су странице бројних кодекса чуваних и у другим косовско-метохијским храмовима. То је био само почетак суровог уништавања рукописа са тих територија, чиме је неповратно измењена слика аутентичног књижевног стваралаштва средњовековне Србије (Богдановић, 1997б; Бојовић, 2008).

Физичко страдање књига као ознака политичке одмазде није било једини фактор који је изменио слику српске рукописне баштине. Пад византијске престонице у турске руке изазвао је књижевни трансфер великих размера међу земљама медитеранског круга, Запада и османлијских територија (Padover, 1967; Raby, 1983; Ђурић, 1984; Beaudoen, 2019). Већ након 1453. године, византијски рукописи постали су предмет трговине. Европски владари, заједно са кругом учењака и хуманиста, организовали су системско преузимање рукописног наслеђа Истока на умору. Тако је један од француских краљева, Франсоа I Валоа (1515–1547) послао научника и хуманисту Пијер Жила (1490–1555) у поробљени Константинопољ 1544. године ради куповине што већег броја византијских рукописа од Отомана; на несрећу, француског хуманисту пресрели су пирати и одузели му све драгоцености (Gilles, 2008). Такође, дуго и брижљиво формирана колекција књига Михајла Кантакузина (1510–1578) продата је на аукцији непосредно након погубљења утицајног архонта XVI века; том приликом, већина рукописа прешла је у посед светогорских манастира (Padover, 1967; Runciman, 1985).

Међутим, политичка клима XV века није само уздрмала центар некадашњег Византијског царства већ је довела и до својеврсног културног трансфера на релацији некадашње престонице и српске Деспотовине, на чијем челу је тада био деспот Ђурађ Бранковић (1377–1456). Као достојни припадник угледне владарске породице, Ђурађ је одржавао верски, национални и културни идентитет српског народа током свих двадесет и осам тешких година владавине. У смутним временима растрзаности између угарске и турске силе, српски двор у Смедереву постепено се трансформисао у прави витешки центар интернационалног карактера и место укрштања источњачких и тада доминантних западњачких културних утицаја (Кашанин, 1975; Спремић, 1994а; Спремић, 1994б). Разноликост књижевног богатства које се „сливало“ у средњовековно Смедерево између осталог потврђује и библиотека дворског писара латинске канцеларије српских деспота

Которанина Николе де Архилуписа (†1445) са Боецијевим и Петраркиним делима и историјским, медицинским и теолошким списима (Павловић, 1986; Ковачевић-Којић, 2007). Бежећи од османлијског тлачења, бројни образовани Византинци, међу којима је било и световних и духовних личности, уточиште су налазили у смедеревској престоници. Неки од њих долазили су самостално, а многе угледне Грке је већ од пада Солуна 1430. године из робља откупио сам деспот Ђурађ (Кашанин, 1975; Спремић, 1994б; Спремић, 1994в). Тако је архистратег Георгије Кантакузин (с. 1390–1456/1459), брат деспотице Јерине Бранковић, напустио Цариград 1437. године и настанио се у Смедереву, поневши са собом драгоцену збирку рукописа која је обухватала и дела чувеног византијског историчара Прокопија, *Тајна историја* и *Повесница Јустинијанових райнова* (Nicol, 1968; Кашанин, 1975). Нема сумње да се у престоници српске Деспотовине одиграло својеврсно оплемењивање рукописне продукције (Кашанин, 1975; Павловић, 1986; Богдановић, 1994), те је Смедерево постало нови центар византијске културе након пада Цариграда и хуманистичко стециште знања између османског Истока и латинског Запада.

Новија историја доноси још драматичније преокрете у историји српског средњовековног рукописног наслеђа. Једна од последица пораста националне свести крајем XVIII и почетком XIX века била је да је српска средњовековна уметност доспела у жижу научне јавности (Станојевић, 1937; Петковић, 1984; Драгојевић, 2010). Међутим, међу бројним домаћим прегаоцима и истраживачима српских старина, Балканом и Светом Гором путују и аустријски, енглески и руски учењаци, свештеници, трговци и путописци (Станојевић, 1937). Некада предмети трговине, рукописи сада постају и драгоцени предмет крађе. Томе сведочи отуђивање дванаест страница Радослављевог јеванђеља из 1427/1428. године (Санкт Петербург, Руска народна библиотека, *FL.591*) од стране руског архимандрита Порфирија Успенског (Максимовић, 1983) или бројне књиге светогорског манастира Хиландара растуране широм источноправославног света (Станојевић, 1937).

Страдање српског средњовековног рукописног наслеђа наставило се и у потоњим годинама XX века и увек је било у спрези са актуелним политичким сукобима и последичним разарањима културно-историјског идентитета. У вихору Првог светског рата, српске рукописне књиге разношене су свуда по свету. Најдрагоценији рукописи Народне библиотеке Србије, заједно са поверљивом архивом Министарства, на путу евакуације кроз Србију нестали су без трага, да би се тек касније појавили у различитим библиотекама и приватним колекцијама, што је била историјска подлога чувеног питања *Куда је отишао вајон Н 6639?* (Недељковић, 2015; Станојловић, 2015). Велики парадокс је што су отуђене књиге, заправо, једини са-

чувани фрагменти некадашње збирке рукописних и старих штампаних књига изгореле Народне библиотеке Србије. О незамисливим судбинама и путу српске дипломатичке и рукописне грађе током и након Великог рата сведоче добро позната историја чувеног Мирослављевог јеванђеља из XII века (Београд, Народни музеј, *Инв. бр. 1536*) (Максимовић, 1983; Топаловић & Мрђеновић & Бркић, 1998), Никољског јеванђеља из XIV века (Даблин, Библиотека Честер Бити, *W. 147*), које је чудесним путевима завршило у Ирској (Максимовић, 1983), као и призренског рукописа Душановог законика из XVI века (Београд, Народна библиотека Србије, *Инв. бр. 688*) пронађеног 1933. године у антикварници у Франкфурту на Мајни и тек 1973. враћеног Србији (Станојловић & Тријић, 2015).

Очигледно је да је отуђивање и уништавање српског рукописног наслеђа прошло дуги пут од сурових средњовековних времена у источнохришћанском свету до политички мотивисаних активности цивилизацијски унапређених европских народа.¹ Последице описаног историјског следа догађаја често онемогућавају проучавање српске средњовековне књижевне грађе. Међутим, новија историја бележи својеврсне напоре у покушају сагледавања *јужној расијура* српског рукописног наслеђа, као и реконструкције некадашњих средњовековних књижевних фондова (Кашанин, 1975; Богдановић, 19976). Такав задатак је од непроцењивог значаја за спознају природе српске и европске културе средњег века.

* * *

У светлу бурне историје средњовековног рукописног наслеђа може се посматрати и судбина српског псалтира из Баварске државне библиотеке у Минхену. Минхенски псалтир представља збирку поетских текстова у форми псалтира са последовањем, где су стихови псалама и ода праћени химнографским додацима књизи (Ševčenko, 1978; Милорадовић, 2020). На 229 листова хартије сачуване су 154 минијатуре, шест заставица и прегршт једноставних иницијала, изведених позлаћеном црвеном бојом (Ševčenko, 1978).²

- 1 Раздобља друштвених преврата и спровођење конкретних политичких програма у модерној историји условила су и „чишћење“ књижних фондова штампаних књига у циљу уништавања неподобне литературе и трансформације културе сећања. Таква врста културног насиља, позната као *књигоцид*, обележила је нацистичку политику Немачке, као и хрватску политику након распада СФРЈ.
- 2 Неповратно је уништено само пет минијатура (станце 19–23) из ликовног циклуса Богородичиног акариста (fol. 220^r–221^r), које се делом могу реконструисати на основу сачуваних фотографија њихових копија у Београдском псалтиру.

Уоквирене минијатуре брижљиво су распоређене у оквиру кодекса и најчешће се налазе тик уз стихове које илуструју. У изради минијатура, сликари Минхенског псалтира су црпили иконографска решења из богате ризнице старозаветних тема (догађаји из живота цара и пророка Давида, традиционалног аутора псалама, прича о прекрасном Јосифу) и новозаветних догађаја на којима почива догма хришћанске цркве (Додекаортон, Христова страдања и посмртна јављања), као и илустрација значајних химни попут Богородичиног акагиста (Strzygowski, 1906; Радојчић, 1963; Dufrenne & Stichel, 1978; Радојчић, 1978; Максимовић, 1983). Рукопис се налази у корицама из времена рестаурације патријарха Пајсија, сачињеним од дашчица тврдог брезиног дрвета, пресвучених тамносмеђом кожом, украшеном орнаментима у слепом тиску (Ševčenko, 1978; Ђеклић, 2010). Различити водени жигови хартије на којој је првобитно исписан и илуминиран рукопис припадају филигранима из периода између 1350. и 1395. године, те се израда рукописа грубо може сместити у последњу четвртину XIV века (Strzygowski, 1906; Радојчић, 1963; Ševčenko, 1978). Минијатуре Минхенског псалтира у сагласју су са појединим делима српске уметности насталим у доба Царства, а нарочито у току последњих деценија његовог постојања. Иконографска разноликост и свежина минијатура праћене ликовним позајмицама из сликарства ренесансе Палеолога, одмерен колорит и уједначен стилски израз, као и брижљиво осмишљена структура рукописа сведоче о умећу идејног творца програма Минхенског псалтира и уметника који су га израдили, те и о имућству, друштвеном положају и образовању њеног поручиоца.

На првим страницама Минхенског псалтира налази се неколико записа различите старине, који делимично појашњавају питање његовог историјата. Три најстарија записа на fol. 1^r (ѡд(ѡ) деспота гюр(ѡ)га плем(ѡ)ннтоу њ мѡдромѡ њ всакон славѣ н ч(ѡ)сти в(ѡ)гѡм(ѡ) дарованноу синѡ н | г(ѡсподн)нѡ мн | наеленапѡ (sic!); племеннтога г(ѡ)с(подн)на гѡсѡргнѡ старѡга деспѡта срѡ(...)| кннѡ снѡ ва место ц(ѡ)рн град(ѡ) велнкагѡ | вѡ место с(ѡ)тне горѡ пнсана. | кнр(ѡ) генадне | мннѡ(ѡ) | адннѡ; ѡвѡ кннѡ старѡга деспѡта) повезују српски кодекс са једним од чланова последње српске средњовековне владарске породице, деспотом Ђурђем Бранковићем (Сырку, 1898; Strzygowski, 1906; Ševčenko, 1978). Вишеструки записи деспотовог имена на хартији кодекса, настали у годинама гашења српске средњовековне државе и вековима који су уследили, утицали су на обликовање традиционалног мишљења, које се може поткрепити и са научног становишта, да је Минхенски псалтир био део личне библиотеке деспота Ђурђа.

Имајући у виду културну климу у престоници средњовековне Деспотовине, као и рукописну продукцију која је циркулисала Смедеревом, разложно је претпоставити да су се, у једној од одаја двора на ушћу Језаве у Дунав, поред српског псалтира, налазили и други драгоцени списи у поседу српског деспота. Међу њима су засигурно били богато илустрована Угарска историја, познатија као *Chronicon pictum* (с. 1370) (Будимпешта, Национална библиотека Мађарске – Сечењи, *CLMAE 404*), поклон од француског краља Карла VII, као и минеј за месец фебруар (Париз, Национална библиотека Француске, № 21), који је деспоту Ђурђу поклонио смерни митрополит ГенADIJE (Martinof, 1858; Стојановић, 1902; Кашанин, 1975). Књигољубивост деспота Ђурђа осликавају и други примери његовог старања о писаној речи, попут поруцбине новог српскословенског превода Лествице Јована Лествичника из 1434. године – Браничевске Лествице или бројни музички рукописи настали у Ђурђево време у престоници (Стојановић, 1902; Кашанин, 1975; Павловић, 1986). Поменута дела обележавају степен престоничке културе и могу се тумачити као наговештај богатства рукописног фонда на смедеревском двору.

Нажалост, број рукописа који су красили Ђурђеву библиотеку никада неће моћи бити поуздано реконструисан. Престоница српске Деспотовине, описивана као раскошна палата са погледом на Дунав, изгубила је своју самосталност под ударом Османлија. Део Ђурђеве библиотеке је засигурно страдао заједно са Смедеревом, ако не приликом првог турског разарања престонице 1439. године, онда већ 20. јуна 1459. године, током коначног пада Смедерева (Спремић, 1994в; Спремић, 1994г).

Данас, након седам столећа, један од најраскошнијих српских рукописних споменика друге половине XIV века налази се у Баварској државној библиотеци у Минхену, под сигнатуром *Cod. Slav. 4*. Неминовно је поставити питање шта се догађало у том временском раздобљу и који су фактори обликовали потоњу историју српског кодекса, али утицали и на физичко стање књиге.

* * *

Минхенски псалтир дочекао је XVI столеће у сремском манастиру Привина глава, на западним обронцима Фрушке горе, покрај истоименог села, а недалеко од Шида. Данашњи манастирски храм посвећен је Сабору архистратига Михаила и зидан је од 1741. до 1760. године. Међутим, археолошка ископавања у порти манастира и скроман збир података из путописа и архивских прегледа XIX и XX

века потврдили су постојање старије цркве, изграђене 1496. године, а срушене средином XVIII века, када је нови храм био оспособљен за богослужење (Милановић-Јовић & Момировић, 1990; Шкорић, 2006).

Нагађање на који начин би српски рукопис могао да се нађе у фрушкогорском манастиру био би истраживачки пут испуњен неаргументованим хипотезама. Неоспорне историјске чињенице указују на то да су, након што је босански престолонаследник Стефан Томашевић преузео власт у Смедереву, Ђурђеви наследници живели у изгнанству, политички се приклањајући угарској или османлијској страни. Збачен са власти, Ђурђев син Стефан Бранковић окончао је свој живот 1476. године у Фурланији. Десет година касније, посредством угарског краља Матије Корвина, а након лутања европским тлом, Стефанова удовица Ангелина долази у Срем са својим синовима Јованом и Ђорђем – потоњим владиком Максимом, који добија титулу деспота. Политичка активност сремских Бранковића на тој територији била је обележена традиционалним владарским нахођењем у отежаним условима, које је обухватало бригу о православним храмовима и рукописном наслеђу (Спремић, 1994г; Ђирковић, 1994; Томин, 2017). Дакле, време настанка старије цркве манастира Привина глава заиста се може везати за период активности последњих Бранковића у Срему. Такође, од великог значаја је податак да се само на пар километара од манастира Привина глава налазио утврђени град Беркасово (*Castrum Berekszo*), који је био у поседу сремских Бранковића (Ђирковић, 1994; Шкорић, 2006). Те непобитне чињенице, поткрепљиване бројним легендама и предањима о фрушкогорским манастирима, утицале су на формирање традиционалног мишљења да су цркву из XV века у манастиру Привина глава подигли чланови владарске породице Бранковић у време њиховог политичког прогона из некадашњег политичког центра Деспотовине 1459. године (Момировић & Милошевић, 1959; Шкорић, 2006).

Будући да су, напуштајући Смедерево, Бранковићи добили султанову дозволу да са собом понесу своје драгоцености, међу којима су били рукописи и реликвије, а да је деспотица Ангелина поседовала библиотеку која је садржала и неколике књиге некадашњих деспота Ђурђа и Стефана (Кашанин, 1975; Спремић, 1994г; Томин, 2007), може се оправдано претпоставити да су крајем XV века чланови породице деспота Стефана Бранковића са собом у Срем донели и Минхенски псалтир. Тако је део српског рукописног наслеђа, заједно са српским псалтиром, надживео српску средњовековну државу.

Године 1626/1627, међу рукописним књигама у старијој цркви фрушкогорског манастира Привина глава, тадашњи српски патријарх

рукописа понео га је са собом њзвод(а) радн. Међутим, фрушкогорски монаси су такође били свесни драгоцености споменика њихове манастирске библиотеке. Стога је настао велики метеж и књигу су манастирска браћа, проигуман Кир и игуман Силвестер, донели патријарху у манастир Врдник. Та интересантна епизода о неповерењу фрушкогорских монаха окончана је у корист српског патријарха, те је он приступио оправци рукописа, највероватније у свом црквеном средишту у Пећи.

Патријарх Пајсије уредио је да се поново уметну изгубљени листови псалтира, приликом чега је изостављена дорада минијатура, већ се на зацељеним листовима поново исписивао само текст који је недостајао. Други подерани листови били су *покривљени* залепљеним комадима беле хартије, нарочито по угловима фолија (Ševčenko, 1978; Bansa, 1981). На самом крају, српски псалтир је био *повезан*, то јест добио нове корице, у којима се и данас налази. Међутим, просветитељски труд српског патријарха није се завршио само на томе. Свестан уметничких домета Минхенског псалтира, Пајсије Јањевац организовао је и израду преписа кодекса и копирања његових минијатура. Копија позната под називом Београдски псалтир, изгорела у Народној библиотеци Србије 1941. године, представља врхунски дOMET српског минијатурног сликарства XVII века (Ракић, 2012). Након свршених послова, у складу са својим просветитељским приступом књизи, патријарх ју је 1630. године вратио *ојети ѡамо ѓде је била раније*.

Једно од главних запажања стручњака приликом поновне рестаурације псалтира у XX веку била је непажљива и некавалитетна оправка рукописа која је изведена у време Пајсија (Bansa, 1981). За крпљење кодекса коришћена је хартија старих венецијанских писама и докумената из XVII века који више нису били од важности, што је била уобичајена пракса у случају недостатка материјала (Ševčenko, 1978; Bansa, 1981; Бубало, 2016). Такође, поједини фолији били су обрезањани у процесу поновног корицења псалтира (Ševčenko, 1978). Засигурно се то не сме преписати немару или незнању, већ немаштини која је владала потлаченом земљом (Богдановић, 1985).

Поред официјелних записа у српском кодексу, интересантни су и записи на његовој заштитној фолији I. На основну воденог жига хартије из XVII века (Ševčenko, 1978), може се закључити да је заштитну хартију уметнуо патријарх Пајсије приликом повезивања рукописа, те да су се збивања описана у тим записима десила након 1630. године. На листу I стоји: да се знаа шоє прѣвине глава ѡманатъ зъ ѡдежда | поп(о)вски зъ петраћилъ гъ нарѣквѣце н гъ ѡдежде дѣаконске | њ ѣ ѡраръ њ покрѡваць њ д

стотине и ѿ пѣтаца | и т ложницѣ и дѣ чаше и барѣакъ и т мннеѣ и т | ѣбангліан
 вѣ апостола и пролѣго и панаѣерѣкъ | и тпѣкъ и малѣи златоѣсть и великѣи
 златоѣсть | и дѣ летѣрѣѣи и два ѡвтоѣи и ѡловѣнкѣ и великѣи | ѡалѣтѣрѣ и т са-
 хана лежеѣи и зѣ чарѣдаклѣѣи и т | тепѣне и две савѣ, и, мало ниже: ѣсе и ковѣла
 и приѣне главе васе да се знаѣ | ѣи и ѣ чаша и т проѣнице пѣтаца рѣи ѣи и т | и т
 ложница и вѣ прстена ѡт(ѣ) злата и два поѣса ѡт(ѣ) сребра | и ѣ крстова и кокор
 и дѣи тетрахѣла кон стѣе и две рѣѣѣке и две каднѣнице и нахорѣница дѣ (Сырку,
 1898; Стојановић, 1902; Strzygowski, 1906; Ševčenko, 1978). Два попи-
 са богослужбених предмета и одежди која су поседовали манастири
 Привина глава и Ковиљ веома су загонетна. Сазнања о заједничким
 поседима манастира утицала су на традиционално повезивање тих
 манастира. Још индикативније је и то што се најстарији помен мана-
 стира Привина глава из 1607. године појављује у запису рукописа ма-
 настира Ковиљ (Стојановић, 1902; Момировић & Милошевић, 1959;
 Бањац, 2013). Међутим, не може се поуздано утврдити да ли је Ковиљ
 био метох Привине главе, или су монаси шидског краја пронашли
 уточиште у ковиљској цркви, бежећи од најезде турске или аустријске
 војске и носећи са собом своје драгоцености. На заштитном листу Г
 налази се још један кратак запис о некој врсти размене добара: да се
 зна колѣко ѡтнесе теѡванѣ проѣнгѣманѣ | ѣсакѣ ѣа ѡѣка среб[р]а и по бакара ѣѣ
 ѡѣка (Сырку, 1898; Стојановић, 1902; Strzygowski, 1906; Ševčenko, 1978).
 Заједничке књиге и богослужбени предмети и међуманастирске по-
 зајмице сведоче о сналажљивости монаха, као и о немиру, оскудици
 и сиромаштву који су владали на српским територијама у XVII веку
 (Богдановић, 1985). Такође, записи на белинама рукописа од светов-
 ног и материјалног значаја могу бити интересантан увид у свакоднев-
 ни живот и услове у којима су људи обитавали (Бубало, 2016).

* * *

Непуних пола столећа касније, историју Минхенског псалтира поново обликују савремена политичка збивања на европском тлу. Балканске земље биле су исцрпљене Великим турским ратом (1683–1699), који се водио између Османског царства и више европских сила уједињених у Свету лигу. Сремско становништво страдало је услед свог положаја између угарске и турске војске; они који нису изгубили живот у борби, одведени су у робље или су напустили своју домовину. Њихову судбину делили су и фрушкогорски манастири, а међу њима и запустела Привина глава (Јачов, 1990; Шкорић, 2006). Склапањем Карловачког мира 1699. године, а истовремено са повра-

тком преживелих немачких војника у њихову домовину, стекли су се услови да се и привиноглавски монаси врате у матични манастир. Нешто раније, вероватно након успешне царске опсаде и освајања Београда 1688. године, пуковник немачке војске Волфганг Хенрик Гемел де Флишбах обрео се у страдалом фрушкогорском манастиру и пронашао Минхенски псалтир. О догађајима који су уследили говори калиграфски исписан латински запис у самом заглављу странице, на једином преосталом месту на fol. 1^r: *Istum librum mirabilem è Turcia secum attulit (et) ad perpetua(m) | reiq(ue) suiq(ue) memoriam conventui Dei-Cellensi dono dedit prae|nobilis, ac gratios(us) d(omi)n(us) Wolfgang Henric(us) Gemel d(e) Flischbach, | Praeposit(us) in Linden, Militiae Electoralis Bavaricae Com(m)issari(us) g(e)n(e)r(al)is | .9. january 1689* (Сырку, 1898; Strzygowski, 1906; Ševčenko, 1978).³ Немачки пуковник, препознавши драгоценост српског псалтира, однео га је са собом, да би га касније поклонио манастиру Готесцел (Gotteszell = *Abbatia Cella Dei*) у Баварској шуми, као залог за спасење његове душе и душа његове породице. Тако у сутон XVII века, српски рукопис добија нову домовину, данашњу Републику Немачку. У тренутку настанка самог записа, 6. јануара 1689. године, рукопис је већ био у поседу манастира Готесцел, те се може претпоставити да је крајем 1688. године Минхенски псалтир напустио територије тадашње српске земље. Занимљива је констатација аутора записа да је Минхенски псалтир узет è *Turcia*, што указује на то да су европски народи потлачену српску територију посматрали као турску државу, независно од њеног етничког и културолошког идентитета. Латински запис на fol. 1^r уједно је и последњи запис у псалтиру.

Подаци о српском рукопису на баварској територији могу се црпити из различитих врста извора, који најчешће дају сумарни приказ Минхенског псалтира као дела одређених збирки и колекција. Прва таква забелешка налази се у каталогу Коломана Санфтла (1752–1809), бенедиктинског монаха, учењака, писца и библиотекар краљевског манастира Светог Емерама у Регенсбургу. У изузетно необичном епитафу на Коломановом надгробном споменику помиње се и каталог рукописа чији је он аутор (Ikas & Lübbers, 2009; Lübbers, 2009). Наиме, крајње стрпљиво, немачки библиотекар је скоро четврт века стварао каталог манастирских рукописа једне од најзначајнијих монашких библиотека у Светом римском царству

3 Немачки каталожки описи Минхенског псалтира најчешће садрже наведени запис, као доказ о ступању рукописа у њихово власништво, док старијим записима ретко посвећују пажњу.

(Sanftl, 1809). У тренутку када је завршио своје тротомно дело, био је скоро у потпуности слеп и недуго након тога је и преминуо (Ikas & Lübbers, 2009; Lübbers, 2009). Шта бенедиктинац Санфтл бележи о српском кодексу, под бројем 14877 у Каталогу рукописа регенсбуршког манастира Светог Емерама? *Codex o. 10. in 4. mai.chartac. Sec. XV. vel XVI. foliorum 229. Psalterium unacum variis precibus, lingua Russica scriptum. Plurimis codex picturis ornatur. Fol. 1. haec notatur: Istum librum mirabilem [...]. Codex iste ex monasterio Deicellensi ad nostram bibliothecam, datis pro eo allis libris, anno 1782. devenit* (Sanftl, 1809, p. 12; Сырку, 1898). Из записа следи да је Минхенски псалтир 1782. године прешао у посед бенедиктинског манастира Светог Емерама у Регенсбургу, у Баварској (данашња јужна Немачка), у оквиру манастирске књишке размене.

Међутим, Минхенски псалтир није дуго боравио у Регенсбургу. У освит XIX века, феномен од историјског и културолошког значаја обележио је развој немачких земаља. На основу идеје о секуларизацији црквених добара и поседа, 1803. године отпочиње званично претварање црквеног власништва у национално богатство, што је посебном интензивношћу спровођено у Баварској. Неминовна последица секуларизације била је и преузимање културних добара, те књишких фондова чуваних у баварским манастирима. Највећи део преузетог литерарног богатства баварских манастира слио се у Минхенску дворску библиотеку, коју је основао баварски војвода Албрехт V 1558. године (Hartig, 1917; Jahn & Kudorfer, 2003; Савић, 2015). На тај начин створен је заметак институције која ће касније бити позната као Баварска државна библиотека у Минхену – *Bayerische Staatsbibliothek* – једна од највећих европских библиотека. Почетак пројекта секуларизације представљала је осмомесечна претрага манастирских фондова од стране комитета учењака и академика, на чијем челу је био Јохан Кристоф Фрајхерн фон Аретин (1772–1824), а физичко преузимање књига одиграло се све до 1817. године. У опису свог *Literarische Geschäftsreise in die baierischen Abteyen*, немачки историчар, правник и библиотекар Дворске библиотеке Аретин наводи да му је, међу бројним драгоценостима манастирске библиотеке, прво привукао пажњу добро очувани стари руски кодекс пореклом из манастира Готесцел, то јест Минхенски псалтир (Von Aretin, 1805; Heuse Dummer, 1946). У оквиру дугогодишњег процеса, крајем 1811. године, преузет је највећи део рукописног наслеђа и најдрагоценијих штампаних књига чуваних у библиотеци манастира Светог Емерама у Регенсбургу (Schlauch, 1956; Lübbers, 2010). У Дворској државној библиотеци се тада нашао каталог Коломана Санфтла, под

сигнатуром *Cbm. Cat. 14/1* (Ikas & Lübbers, 2009), као и српски псалтир, под сигнатуром *Cod. Slav. 4*. О новом месту пребивалишта Минхенског псалтира сведочи и *ex libris* на његовим страницама (први празан лист r, други празан лист r, fol. 229^v), у форми једноставног печата са старим називом Баварске државне библиотеке – *Bibliotheca Regia Monacensis*. Каталог рукописа Баварске државне библиотеке из 1858. године за српски Минхенски псалтир концизно наводи најосновније податке у вези са његовим боравком на територији Баварске, уз напомену само једног натписа који рукопис везује за српског деспота (Thomas, 1858).

Упркос чињеници да се рукопис почетком XX века коначно нашао у институцији која би могла да му пружи адекватну заштиту, опстајање рукописа као физичког предмета, то јест његово материјално стање тек ће бити доведено у питање. У ноћи између 9. и 10. марта 1943. године, током ваздухопловног напада у Другом светском рату, погођена је и Баварска државна библиотека у Минхену; бомбе су падале на библиотеку у још пар наврата до краја рата (Halm, 1949; Dressler, 1993; Савић, 2015).⁴ Немили догађаји неминовно су довели и до физичког страдања скоро петине библиотечког фонда и условили дугогодишње радове на санацији штете (Dressler, 1993; Савић, 2015).

Ипак, друга половина XX века и опоравак Баварске државне библиотеке за српски рукописни споменик означила је прекретницу. Најпре се, поводом јубиларне изложбе 400 година Баварске државне библиотеке, 1958. године рукопис нашао у Дернеровом институту за рестаурирање књига и рукописа при Државној библиотеци Баварске у Минхену. Упркос сазнањима да се рукопис налази у изузетно лошем стању, извршена је делимична рестаурација његовог повеза, да би био репрезентативан за надолазећу изложбу (Hofmann, 1958; Bansa, 1981). Међутим, десетак година касније, 1970. године, поново се приступа, сада стручно организованој и темељној физичкој обнови кодекса, у потпуности реализованој 1974. године. Крајњи циљ био је издавање факсимила српског рукописа. У време рестаурације Минхенског псалтира, управник Института за рестаурирање књига и рукописа при државној библиотеци Баварске у Минхену био је медијалиста Хелмут Банса. Приликом прегледа рукописа ради израде његовог фототипског издања, он је утврдио да је псалтир у

4 Важно је скренути пажњу да је монографија немачког историчара уметности Јозефа Штриговског настала пре страдања псалтира у Другом светском рату и рестаурације рукописа која је потом уследила. Имајући то у виду, у одређене описе минијатура које је дао Штриговски може се имати поверења, упркос његовој помало бајковитој представи о провенијенцији Минхенског псалтира.

веома лошем стању. Највећи проблем представља љуштење и отпадање слојева сликарства, што је последица сликарске технике коју су илуминатори користили приликом стварања минијатура, а која је својственија техникама сликања фресака и икона – густо наношење боје у више намаза, лоше везаних за златну подлогу (Bansa, 1981). У оквиру рестаурације коју је предводио Карл Јакел, а која је захтевала велики опрез, изведен је опоравак минијатура фиксирањем пигмената и чишћење илустрација и текста на фолијама рукописа. На тај начин су ревитализована ликовна решења на страницама Минхенског псалтира, боје су добиле нову свежину и део некадашњег интензитета, те је било могуће формирати аутентичнији суд о уметничким квалитетима минијатурног сликарства у рукопису. Такође, бројни оштећени и перфорирани листови псалтира „зацељени“ су обнављањем ивица и попуњавањем уништених делова пажљиво произведеном и адекватном хартијом (Bansa, 1981). Интересантно је напоменути да су и тадашњи српски научни кругови били упознати са радовима на једном од њихових највреднијих средњовековних рукописа (Рибкин-Пушкадија, 1982). Главни допринос рестаурације из XX века јесте могућност коришћења рукописа у просторијама Баварске државне библиотеке.

Процеси реституције одређених српских поседа у XX веку нису се односили на српски рукопис (Медаковић, 1970), те је Минхенски псалтир дочекао и садашњост у просторијама Баварске државне библиотеке.

* * *

Књига је одувек била симбол културно-историјског идентитета једног народа и симбол свеколике историје мисли и духа. Рукописно наслеђе је, непобитно, делило бурну судбину народа који га је створио. Одисеје средњовековних рукописа, како на Истоку тако и на Западу, показују да су ратни и политички сукоби, поткрепљени нетолеранцијом, фанатизмом и људским немаром, били највећи непријатељи не само средњовековног рукописног наслеђа већ и целокупне европске културе. На научним прегоцима и страственим истраживачима остаје задатак неуморног рада на проучавању средњовековног рукописног наслеђа. Бришући понекад танку границу између историје и предања, могу се открити трагови интелектуалних и идеолошких пракси, својствених појединим историјским периодима и општем развоју цивилизације.

Референце

- Bansa, H. (1981). Die Restaurierung des Serbischen Psalters. *BibliotheksForum Bayern*, 9(1–2), 205–210.
- Бањац, Ј. (2013). *Манасџир Ковиљ*. Платонеум.
- Beaudoen, L. (2019). A mediterraneanizing approach. Constantinople as a nexus. In O. Heilo & I. Nilsson (Eds.), *Constantinople as center and crossroad* (pp. 182–194). Swedish research institute in Istanbul.
- Богдановић, Д. (1985). *Књиџа о Косову*. Српска академија наука и уметности.
- Богдановић, Д. (1994). Нова средишта књижевне делатности. In J. Калић (Ed.), *Историја српској народа. Књ. 2. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)* (pp. 330–342). Српска књижевна задруга.
- Богдановић, Д. (1997а). Рукописно наслеђе Косова. In Д. Богдановић (Ed.), *Студије из српске средњовековне књижевности* (pp. 187–196). Српска књижевна задруга.
- Богдановић, Д. (1997б). Стара српска рукописна књига и проблем реконструкције њених фондова. In Д. Богдановић (Ed.), *Студије из српске средњовековне књижевности*, (pp. 80–88). Српска књижевна задруга.
- Бојовић, Д. (2008). Уништавање рукописног књижевног наслеђа и манастирских библиотека на Косову и Метохији. *Слово. Часопис за српски језик, књижевност и културу*, 18, 37–47.
- Browning, R. (1978). Literacy in the Byzantine world. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 4, 39–54.
- Бубало, Ђ. (2016). Писменост у средњовековној српској земљи. In Д. Оташевић, З. Ракић, & И. Шпадијер (Eds.), *Свети српске рукописне књиџе (XII–XVII век)* (pp. 21–48). Српска академија наука и уметности.
- Cavallo, G. (1981). Il libro come oggetto d'uso nel mondo Bizantino. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31(2), 395–423.
- Чурчић, Л. (1994). Видови и огранци раног словенског штампарства. In М. Пантић (Ed.), *Пет векова српској шtamпарства: 1494–1994. Раздобље српскословенске шtamпе: XV–XVII в.* (pp. 9–24). Српска академија наука и уметности – Матица српска – Народна библиотека Србије.
- Беклић, А. (2010). Повез српског Минхенског псалтира. *Зборник Музеја примењене уметности*, 6, 7–18.
- Ђирковић, С. (1994). Последњи Бранковићи. In J. Калић (Ed.), *Историја српској народа. Књ. 2. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)* (pp. 445–464). Српска књижевна задруга.
- Драгојевић, П. (2010) Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности. *Зограф*, 34, 153–162.
- Dressler, F. (1993). Bomben auf die Bayerische Staatsbibliothek. Eine Dokumentation und kritische Betrachtung der Ereignisse vor 50 Jahren. *Bibliotheksforum Bayern*, 21, 223–249.
- Dufrenne, S. & Stichel, R. (1978). Inhalt und Ikonographie der Bilder. In H. Belting (Ed.), *Der Serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. Slav.4der*

- Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband unter mitarbeit von Suzy Dufrenne, Svetozar Radojčić †, Rainer Stichel, Ihor Ševčenko* (pp. 179–270). Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Ђурић, И. (1984). *Сумрак Византије (Време Јована VIII Палеолога) 1392–1448*. Народна књига.
- Ђурић, В. Ј. & Ђирковић, С. & Кораћ, В. (1990). *Пећка папирјаршија*. Југословенска ревија.
- Förstel, Ch. (2011). Metochites and his books between the Chora and the Renaissance. In H. A. Klein, R. Ousterhout, & B. Pitarakis (Eds.), *The Kariye Camii Reconsidered* (pp. 241–266). Istanbul Research Institute.
- Gilles, P. (2008). *Pierre Gilles' Constantinople: A modern English translation* (K. Byrd., Trans.). Italica Press.
- Halm, H. (1949). *Die Schicksale der Bayerischen Staatsbibliothek während des zweiten Weltkrieges, nach amtlichen Berichten, persönlichen Aussagen und eigenen Erlebnissen dargestellt*. Universitäts Buchdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn.
- Hartig, O. (1917). *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*. München Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Heise Dummer, E. (1946). Johann Christoph von Aretin: A re-evaluation. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 16(2), 108–121.
- Hofmann, G. (Ed.). (1958). *400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek: Jubiläumsausstellung Juni bis Oktober 1958*. Hirmer Verlag.
- Hunger, H. (1989). *Schreiben und Lesen in Byzanz: Die byzantinische Buchkultur*. C. H. Beck.
- Ikas, W. V. & Lübbers, B. (2009). Ein alter Handschriftenkatalog im neuen Gewand. P. Coloman Sanftls Pioniertat digitalisiert. *Bibliotheksforum Bayern*, 3(4), 260–264.
- Ives, S. A. (1951). Photius of Constantinople, the first book-reviewer. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 21(4), 285–289.
- Jahn, C. & Kudorfer, D. (Eds.). (2003). *Lebendiges Büchererbe: Säkularisation, Medialisierung und die Bayerische Staatsbibliothek*. Bayerische Staatsbibliothek.
- Јачов, М. (1990). *Срем на њрелому два века (XVII–XVIII)*. Епархија сремска.
- Јовановић, Т. (Ed.). (1993). *Папирјарх Пајсије. Сабрани списи*. Просвета.
- Јовановић, Т. (2001). *Књижевно дело папирјарха Пајсија*. Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Кашанин, М. (1975). *Српска књижевност у средњем веку*. Просвета.
- Ковачевић-Којић, Д. (2007). О библиотеци Николе из Котора, канцелара на двору српских деспота. In Т. Живковић (Ed.), *Градски животи у Србији и Босни (XIV–XV вијек)* (pp. 311–315). Историјски институт.
- Корићанац, Т. (2006). *Дворска библиотека Деспоина Стефана Лазаревића*. Музеј града Београда.

- Lübbers, B. (2009). „... einer von ienen seltenen Männern quorum mundus non erat dignus.“ Koloman Sanftl (1752–1809), Benediktinermönch und Bibliothekar des Reichsstiftes St. Emmeram in Regensburg. *Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 149, 167–188.
- Lübbers, B. (2010). Johann Baptist Bernhart (1759–1821) und seine Regensburger Bibliotheksreise im Winter 1811/12. In T. Appl & G. Köglmeier (Eds.), *Regensburg, Bayern und das Reich. Festschrift für Peter Schmid zum 65. Geburtstag* (pp. 597–617). Schnell & Steiner.
- Максимовић, Ј. (1983). *Српске средњовековне минијатури*. Просвета.
- Martino, P. (1858). *Les manuscrits slaves de la Bibliothèque Impériale de Paris*. Julien, Lanier, Cosnard & Ce.
- Милановић-Јовић, О. & Момировић, П. (1990). *Фрушкојорски манастири*. Покрајински завод за заштиту споменика културе.
- Милорадовић, К. (2020). Богослужбени карактер дела последовања српског Минхенског псалтира. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија XVIII* (pp. 443–460). Скупштина града Ниша - Просвета.
- Медаковић, Д. (1970). Враћање српских средњовековних рукописа из Немачке. *Библиоџекар*, 22, 309–311.
- Момировић, П. & Милошевић, М. (1959). Манастир Привина (Прибина) глава. *Грађа за истраживање споменика културе*, 3, 42–56.
- Мошин, В. (1961). Рукописи манастира Грачанице. *Старине Косова и Метохије*, 1, 17–85.
- Недељковић, Ј. (2015). Судбина несталих средњовековних рукописа Народне библиотеке у Београду после Првог светског рата. *Археографски ирилози*, 37, 325–341.
- Nicol, D. M. (1968). *The Byzantine family of Kantakouzenos (Cantacuzenus), ca. 1100–1460. A genealogical and prosopographical study*. Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.
- Николић, М. Љ. (1962). Византијске библиотеке – Прилог проучавању историје византијских библиотека. *Библиоџекар*, 14(1), 45–52.
- Radover, S. K. (1967). Byzantine library. In J. W. Thompson (Ed.), *The medieval library* (pp. 310–329). Hafner publishing company.
- Павловић, Л. (1986). *Рукописна и штампана књига у Смедереву од 1430–1846. године*. Народна библиотека Смедерево.
- Петковић, С. (1984). Сто година изучавања средњовековне уметности и археологије на страницама Старицара (1884–1984). *Старицар*, 35, 135–168.
- Raby, J. (1983). Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium. *Dumbarton Oaks Papers*, 37, 15–34.
- Радојчић, С. (1963). Минхенски српски псалтир. *Зборник Филозофског факултета*, 7(1), 277–285.
- Radojčić, S. (1978). Der Stil der Miniaturen und die Künstler. In H. Belting (Ed.), *Der Serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen*

- Staatsbibliothek München. Textband unter mitarbeit von Suzy Dufrenne, Svetozar Radojčić †, Rainer Stichel, Ihor Ševčenko* (pp. 271–298). Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Ракић, З. (2012). *Српска минијатурија XVI и XVII века*. Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Институт за теолошка истраживања – Филозофски факултет Универзитета у Београду – Света српска Царска Лавра Хиландар.
- Рибкин-Пушкадија, Т. (1982). Рестаурирање илуминираних рукописа. *Архивски вјесник*, 25, 101–106.
- Runciman, S. (1985). *The Great church in captivity: A study of the Patriarchate of Constantinople from the eve of the Turkish conquest to the Greek war of independence*. Cambridge University Press.
- Sanftl, C. (1809). *Catalogus veterum codicum manuscriptorum ad S. Emmeram. Ratisbonae cura, labore ac studio Colomanni Sanftl ibidem monachi. Anno 1809. Pars I: SS. Biblia et interpretes, SS. Patres aliique scriptores ecclesiastici usque ad saeculum XII, theologia, ascesis, liturgia, concilia, ius ecclesiasticum et civile*. S. Emmeram.
- Савић, М. (2015). Баварска државна библиотека у Минхену. *Гласник Народне библиотеке Србије*, 1, 197–209.
- Schlaich, H. W. (1956). *Das Ende der Regensburger Reichsstifte St. Emmeram, Ober- und Niedermünster. Ein Beitrag zur Säkularisation und der Neugestaltung des bayerischen Staates*. Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg.
- Спремић, М. (1994а). *Десетом Ђурађ Бранковић и његово доба*. Српска књижевна задруга.
- Спремић, М. (1994б). Почетак владавине Ђурђа Бранковића. In Ј. Калић (Ed.), *Историја српског народа. Књ. 2. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)* (pp. 218–229). Српска књижевна задруга.
- Спремић, М. (1994в). Први пад Деспотовине. In Ј. Калић (Ed.), *Историја српског народа. Књ. 2. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)* (pp. 241–253). Српска књижевна задруга.
- Спремић, М. (1994г). Пропаст средњовековне државе. In Ј. Калић (Ed.), *Историја српског народа. Књ. 2. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)* (pp. 303–313). Српска књижевна задруга.
- Станојевић, С. (1937). *Историја српског народа у средњем веку. Том 1. Извори и историографија*. Српска краљевска академија.
- Станојловић, Ј. & Тријић, В. (2016). Призренски рукопис Душановог законика. In Д. Оташевић, З. Ракић & И. Шпадијер (Eds.), *Свеи српске рукописне књије (XII–XVII век)* (pp. 341–343). Српска академија наука и уметности.
- Станојловић, Ј. (2015). Судбина рукописних књига Народне библиотеке током Првог светског рата. *Археографски њрилози*, 37, 307–324.
- Стојановић, Љ. (1902). *Стари српски записи и најписи. Том 1*. Српска краљевска академија.

- Strzygowski, J. (1906). *Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Konigl. Hof- und Staatsbibliothek in München nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der Syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht (mit einer Einleitung vom V. Jagić)*. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften – A. Hölder.
- Сырку, П. (1898). Стари српски рукописи са сликама. *Лейпцигска Мајице српске*, 196(4), 1–44.
- Ševčenko, I. (1975). Theodore Metochites, the Chora, and the intellectual trends of his time. In P. A. Underwood (Ed.), *The Kariye djami. Vol. 4. Studies in the art of the Kariye djami and its intellectual background* (pp. 17–91). Princeton University Press.
- Ševčenko, I. (1978). Beschreibung und Geschichte der Handschrift. In H. Belting (Ed.), *Der Serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband unter mitarbeit von Suzy Dufrenne, Svetozar Radojčić †, Rainer Stichel, Ihor Ševčenko* (pp. 21–53). Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Шкорић, Д. (2006). *Манасџир Привина Глава*. Драганић – Покрајински завод за заштиту споменика културе Нови Сад.
- Шпадијер, И. (2016). Стара српска књижевност и средњовековно рукописно наслеђе. In Д. Оташевић, З. Ракић & И. Шпадијер (Eds.), *Свети српске рукописне књије (XII–XVII век)* (pp. 131–151). Српска академија наука и уметности.
- Talbot, A.-M. (1991). Xenon of the Kral. In A. P. Kazhdan (Ed.), *The Oxford dictionary of Byzantium. Vol. 3* (p. 2209). Oxford University Press.
- Thomas, G. M. (1858). *Codices manuscript Bibliothecae Regiae Monacensis. Vol. 7. Gallici, Hispanici, Italici, Anglici, Suecici, Danici, Slavici, Esthnici, Hungarici descripti*. Harrassowitz.
- Томин, С. (2007). *Књигољубиве жене српској средњеј века*. Академска књига.
- Томин, С. (2017). Последњи Бранковићи – изгнанство као судбина. *Лейпцигска Мајице српске*, 499(3), 302–309.
- Топаловић, В. & Мрђеновић, Д. & Бркић, Б. (Eds.). (1998). *Мирослављево јеванђеље (Фотијинско издање)*. Историјат и коменџари. АИЗ Досије – ЈП Службени лист СРЈ.
- Von Aretin, I. Ch. F. (1805). *Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München. Vol. 4*. Kommission der Schererschen Kunst und Buchhandlung.
- Живојиновић, М. (1975). Болница краља Милутина у Цариграду. *Зборник радова Визанџолошкој инстџиуџи*, 16, 105–115.

Kristina Miloradović*

THE FATE OF THE SERBIAN MANUSCRIPT HERITAGE
IN THE WHIRLWINDS OF HISTORICAL AND
POLITICAL EVENTS AFTER THE END OF
THE SERBIAN MEDIEVAL STATE. AN EXAMPLE
OF THE MUNICH SERBIAN PSALTER

Summary: The Serbian Psalter, which is kept in the Bavarian State Library in Munich, is one of the most luxuriously illuminated Serbian manuscripts of the fourteenth century. The miniatures of the Munich Psalter were created during the heyday of Serbian painting in the late Middle Ages – a time when the disintegration of the political map of the medieval Balkans, as an inevitable consequence of the Ottoman invasion, became an increasingly real threat. However, the dramatic historical-political events on that territory marked not only the epoch that the Serbian codex was the product of, but also shaped the later history of that manuscript. By considering the unusual path that the Serbian Psalter has crossed over the centuries, one can get to know the authentic nature of turbulent historical periods, marked by characteristic political and social turmoil, and the consequences that inevitably affected the life of medieval manuscripts. The latter gloomy times, filled with numerous wars, religious conflicts and political-ideological upheavals, influenced the removal of numerous Serbian written monuments of the Middle Ages from their homeland, their distribution in various public and private book collections around the world, and the inevitable influence on books as physical objects *per se*.

Key words: Serbian München Psalter, Privina Glava, Germany, manuscript heritage

* Kristina Miloradović, Research Assistant, Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, kristina.m.radosavljevic@gmail.com

Маријана Љ. Марковић*

АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ СВЕТОГ ЂОРЂА У МАНАСТИРУ АЈДАНОВАЦ И ЊЕНЕ ПОЗНИЈЕ ИЗМЕНЕ

Апстракт: Црква Светог Ђорђа у Ајдановцу је значајан споменик архитектуре из времена након пропасти српске Деспотовине и сведочи о уметничкој делатности тог периода. Документација која се чува у Заводу за заштиту споменика културе у Нишу пружа јаснију слику о радовима на храму из прве половине XX века, који су умногоме изменили његов првобитан изглед. Међутим, након конзерваторских и рестаураторских радова који су започети 1995. године до тада познати спољашњи изглед храма се у потпуности променио и приближио оном из времена изградње.

Кључне речи: Ајдановац, црква Светог Ђорђа, архитектура, XV век

У шумовитом пределу на јужним обронцима Великог Јастрепца, недалеко од Прокупља и на крајњем северу села Здравине основан је манастир Ајдановац посвећен Светом Ђорђу (сл. 1). Натпис на западном зиду наоса, данас скоро у потпуности избледео, 1878. године прочитао је и преписао Љубомир Ковачевић. На основу тога је познато да је храм живописан 1492. године заслугом игумана Данила и игумана Матеја, као и приложника Анисија, Степана и Живка (Ковачевић, 1878).¹ Други подаци о најстаријој историји споменика нису остали очувани.

Ајдановачка црква до сада није привлачила већу пажњу истраживача, па јој је стога посвећено свега неколико радова (Дељанин, 1981; Ракоција, 1991; Ђинђић, 2008; Марковић, 2018). О њеним ар-

* Маријана Љ. Марковић, истраживач-сарадник, Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, marijana.lj.markovic@gmail.com

1 Натпис касније објављује и Љубомир Стојановић (Стојановић, 1982).

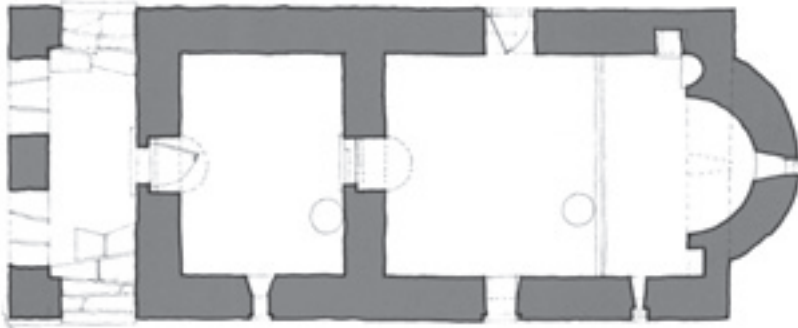


Сл. 1. Поглед на цркву с југозапада

хитектонским особеностима је писала једино Марица Шупут, и то у оквиру прегледа споменика српског црквеног градитељства из XVI и XVII века (Шупут, 1991). Ипак, имајући у виду да је поменуто дело настало пре конзерваторских и рестаураторских радова, који су у великој мери утицали на промене до тада познатог изгледа виших делова храма, неопходно је још једном осврнути се на архитектонске одлике тог споменика.²

Храм светог Ђорђа је скромно архитектонско здање. Реч је о једнобродној грађевини правоугаоне основе без куполе, са олтарском апсидом на истоку и припратом на западу (сл. 2). Припрата је од наоса одвојена пуним зидом, а пред њом је истовремено подигнут и омањи трем, што у првом периоду османске власти на старим српским територијама није било уобичајено (Петковић, 1995). Трем има два лучно решена отвора на западној страни, између којих се налази зидани стубац. На северној и јужној страни трема је по један отвор предвиђен за пролаз верника и монаха. Спољашње димензије цркве износе 13,43 m са северне и 13,37 m са јужне стране (без апсиде), док је ширина 5,95 m. Висина од пода до свода наоса износи 4,50 m, а припрате 4,35 m. Ниска олтарска апсида наткриљена је полукалотом

2 Овом приликом изражавам велику захвалност Ђорђу Стошићу, који ми је омогућио да прегледам целокупну документацију о ајдановачкој цркви у Заводу за заштиту споменика културе у Нишу.



Сл. 2. Основа (1970), аутор М. Војиновић, Завод за заштиту споменика културе у Нишу

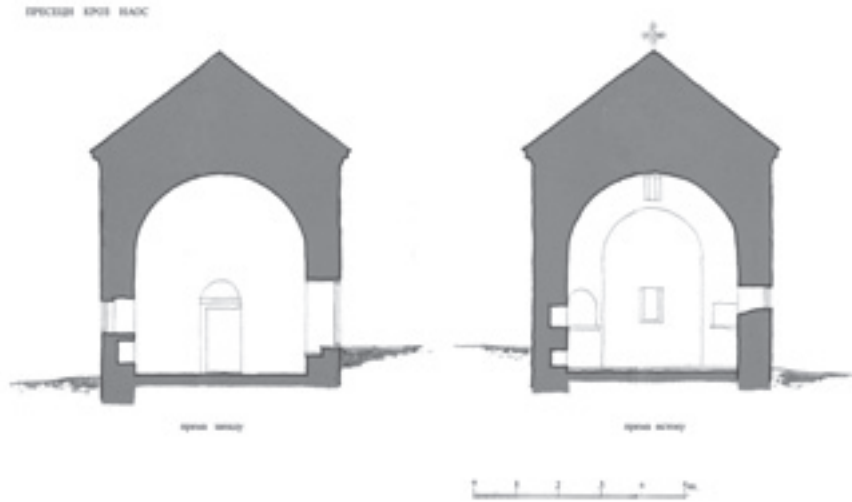
док су наос, припрата и трем засведени подужним полуобличастим сводом и покривени двосливним кровом. Источна и западна фасада храма су нешто више од бочних фасада и издижу се изнад двосливног крова остатка грађевине.

На тријумфалном луку, широком 80 cm, и са северне и са јужне стране налази се по једна ниша за проскомидију и ђаконикон. Ниша за проскомидију је знатно већа и лучно решена (95 x 65 cm), док је она на јужном делу источног зида готово квадратног облика (45 x 52 cm). На северном зиду олтара постоје још две нише које су постављене једна изнад друге (44 x 46 и 40 x 48 cm). Олтарски део од наоса раздваја дрвени иконостас из млађег периода,³ док на јужном зиду наоса постоји још једна ниша (67 x 82 cm) (сл. 3). По остацима бордуре око поменутих отвора може се закључити да су све нише постојале пре осликавања храма.

С обзиром на то да светлост у цркву продире са јужне стране кроз по један мали прозор у наосу и припрати, унутрашњост је слабо осветљена. У олтарском простору постоји уски правоугаони отвор на источном и јужном зиду и један нешто већи на апсиди.

Верници и монаси су у цркву првобитно могли да уђу само са западне стране – кроз једноставне портале надвишене лунетама на западном и источном зиду припрате. Касније је пробијен улаз на северном зиду наоса који данас претежно користе монаси, будући да се све остале грађевине у оквиру манастира налазе северно од католикона. Тај пролаз је био учртан на основи храма из 1970. године

3 Иконе са иконостаса је пописала Љ. Поповић 1974. године и датвала у другу половину XIX или почетак XX века (на основу документације у ЗЗСК у Нишу).



Сл. 3. Попречни пресек наоса цркве (1970), аутор М. Војиновић,
Завод за заштиту споменика културе у Нишу

(сл. 2).⁴ Могуће је да је до стварања новог улаза дошло у првој половини XX века, када су услед потреба обновљене монашке заједнице подигнути нови конаци.⁵ Поред тога, приметни су и мањи радови на проширењу пролаза између наоса и припрате, тачније на северном довратнику, што је по свој прилици урађено у исто време.⁶

Ајдановачки храм је саграђен на неравном терену, претежно од крупнијих комада ломљеног и притесаног камена, али је на одређеним деловима, попут отвора, лукова и поткровног венца, коришћена опека. Највећи камени блокови употребљени су приликом градње југоисточног и североисточног дела цркве. Као везивно средство коришћен је малтер. Крајем шездесетих година XX века, услед великих

4 Цртеж је израдио М. Војиновић и он се чува у документацији нишког Завода за заштиту споменика културе.

5 Д. Ристић наводи како је после Првог светског рата подигнут нови конак (дугачак 26, а широк 13 метара) (Ристић, 1941). У документацији нишког Завода (1. мај 1967) пише да је конак тих размера подигнут после Великог рата уз помоћ Министарства правде. У Заводу се чува један цртеж рађен слободном руком из 1974. (?) на ком је југоисточно од храма уцртан стари конак. Сличан правоугони простор на истом месту налази се и на катастарском плану манастирских добара из 1974. године.

6 То се може видети на цртежу М. Војиновића из 1970. године, док је на цртежима основа публикованим у радовима С. Петковића и М. Шупут пролаз из припрате у наос уцртан симетрично са обе стране (Шупут 1991; Петковић, 1995).

оштећења сликаног слоја на своду наоса могло се видети да су у том сегменту здања приликом градње коришћени само камен и малтер, док је свод трема изведен опеком.⁷

У документацији Завода за заштиту споменика културе у Нишу се чува елаборат о интервенцијама које је неопходно спровести на цркви. У њему се наводи да се на темељима назире трагови првобитне полигоналне апсиде.⁸ Данас се, претежно на јужном делу, са спољашње стране уочавају мање неправилности и испупчења која су могла одговарати позицији некадашњих лезена.

Спољашњи изглед храма се мењао више пута, претежно у XX веку. На фотографијама старијих истраживача се може видети да је црква седамдесетих и осамдесетих година XX века била омалтерисана, окречена и виша него што је данас.⁹ Један податак о радовима налази се на плочи која је пре нешто више од сто година (1907) постављена изнад улаза у припрату. На плочи је уклесано да је храм обновљен 1887. године након ослобођења, односно завршетка српско-турских ратова (1876–1878) и да га је освештао нишки епископ Димитрије. Нешто другачије и оскудније податке остављали су поједини путописци и љубитељи старина, који су након ослобођења обилазили споменике на југу Србије. Тако Феликс Каниц бележи да је црква била обновљена 1884. (Каниц, 1985), док Тихомир Ђорђевић 1895. године записује да је „пређашни“ окружни начелник Урош Кнежевић настојао да се не уништи стари живопис приликом поправљања и обнављања цркве (Ђорђевић, 1896).¹⁰ Ипак, Ђорђевић не наводи које године су вршене преправке. У ајдановачком летопису, чији се препис чува у нишком Заводу за заштиту споменика културе, пише да је српска ослободилачка војска 1878. године са крова (који је био у врло лошем стању) уклонила два самоникла дрвета и пресадила у манастирско двориште. Том приликом је храм омалтерисан и окречен.¹¹ Подаци о обнови из летописа (1878), Каницовог

7 На основу документације из нишког Завода за заштиту споменика културе из 1969. и 1998. године.

8 Елаборат је написан у априлу 1970. године, а као пројектанти и руководиоци радова наведени су архитекта Милорад Војиновић и Љубица Поповић.

9 На основу фото-документације из Легата С. Петковића (1981), потом Завода за заштиту споменика културе у Нишу (снимио Ј. Шурдиловић, 1974) и Републичког завода за заштиту споменика културе (1978). О томе је било речи и у извештају комисије која је извршила преглед манастира 1969. године.

10 Вероватно да му је начелник о томе лично говорио, с обзиром на то да су заједно путовали од Врања ка Прокупљу 1. маја 1895. године.

11 Сматра се да летопис потиче из око 1960. године и да га је саставио тадашњи свештеник Тихомир Танасијевић из Прокупља, док га је 1974. године, приликом посете храму, преписала Љубица Поповић.



Сл. 4. Поглед на цркву са истока пре конзерваторско-рестаураторских радова (1978), Републички завод за заштиту споменика културе (инв. бр. 207)

дела (1884) и натписа о обнови на западном зиду припрате (1887) не слажу се за неколико година. На основу расположивих података тренутно није могуће утврдити да ли су током све три године вршене оправке и у ком обиму. Из летописа се сазнаје и да је црква у Првом светском рату била оштећена. Године 1929. је поправљена и подигнута за 1,60 m у висину, али нису сачувани други подаци о тим радовима. У поменутом елаборату о интервенцијама на храму (1970) стоји да је црква покривена жлебастим црепом који је неопходно скинути јер не одговара првобитном кровном покривачу. Предложено је и да се цреп замени ћерамидом, која је постојала у време изградње храма. Ипак, на основу млађе документације из 1974. године, у којој се наводи да је кровна конструкција попустила и да северну страну угрожава влага, јасно је да у међувремену није било никаквих радова на архитектури.

До самог краја XX века двосливни кров је био покривен црепом, а апсида ћерамидом. Поред тога, храм је био ограђен дрвеном тара-



Сл. 5. Поглед на цркву са истока (септембар 1997),
Завод за заштиту споменика културе у Нишу

бом (сл. 4).¹² Сам католикон, као и његова околина данас изгледају потпуно другачије. Од 1995. године у манастиру су вршени многобројни конзерваторско-рестаураторски радови.¹³ Две године касније урађене су велике измене на кровној конструкцији католикона, о чему сведочи скроман број фотографија. Након што су са зидних површина скинути креч и малтер, јасно се видело да су горње зоне зидане циглом и да не одговарају првобитном изгледу цркве (сл. 5),¹⁴ што је било наведено у ајдановачком летопису. Том приликом извршена је комплетна рестаурација спољашњости храма. Цигле су скинуте, а висину крова требало је вратити у првобитно стање. У документацији из 1998. године се помиње да су поједини делови фасаде растресити и да је извршено разиђивање, а потом и блоковање камених површина. На вишим деловима источне и западне фасаде јасно се запажају те интервенције. Раније подизање висине зидова и малтерисање утицали су и на то да скроман фасадни украс у виду тестерастог поткровног венца буде прекривен. Он је на северној и јужној страни изведен у виду хоризонтално ређаних опека у три реда између којих се налазе два реда опеке слагане тако да се ствара зуп-

12 Републички завод за заштиту споменика културе, инв. бр. 207 (снимак Н. Катанић).

13 На основу документације из Завода за заштиту споменика у Нишу.

14 Фото-документација нишког Завода из септембра 1997. године.

части низ. На свим осталим деловима урађен је један ред тестерастог венца између два реда хоризонтално слаганих опека. Венац је присутан и у највишој зони апсиде, као и на источном зиду припрате у истој висини, с тим да делимично прелази и на јужну фасаду. На фотографијама јужне и источне стране цркве из 1997. године уочава се да је у току скидања малтера украс у нивоу највишег дела апсиде поново постао видљив (сл. 5–6). Насупрот томе, сличне фазе рада на поткровном венцу нису документоване. Наредне године је забележено само „чишћење и прање троредних и петоредних фасадних венаца од опеке“. Иако у документацији нема детаљнијих података о поткровном венцу, јасно је да је он морао бити скинут приликом разиђивања. Ипак, није назначено да ли је првобитно у потпуности био очуван и на који начин је извршена његова рестаурација. Како црква није поново малтерисана, види се да пљосната и дугачка цигла са нижих делова грађевине одговара оној од које је урађен поткровни венац. Сличан украс постоји на највишим деловима апсида временски блиских споменика – храму Ваведења Пресвете Богородице и цркви Јована Претече у Јашуњи (Пејић & Ниношевић & Трајковић, 2017; Суботић & Сузуки, 2020, сл. 11, 27). На самом крају радова кров и апсида су покривени оловом.

Под у цркви је 1969. године био од набијене земље и прекривен даскама, док је испред иконостаса у то доба постојао остатак кружне камене плоче са профилисаном ивицом.¹⁵ Камена плоча је учртана и на основи из 1970. године. Поред тога, на истом цртежу се може видети још један кружни објекат у југоисточном делу припрате, који се у документацији не помиње (сл. 2). Могуће је да је на том месту стајала посуда за освећену воду, попут агијазми из припрате старијих споменика српске средњовековне архитектуре (Ћурчић, 1979; Kandić, 1998–1999). Данас се поменути објекти нажалост не могу видети, а под је свуда, изузев у олтару (где су остале дрвене даске), прекривен новим плочицама. На улазу у трем са северне и јужне стране постоји по један низак степеник, док је под трема покривен великим каменим плочама. На бочним странама оба степеника уклесано је „приложио цркве Влајко Живановић“ [sic!]. Натпис је боље сачуван на јужном степенику. Могуће је да су приликом радова у првој половини XX века поплочани стаза око цркве и под трема. Дотрајале плоче под тремом су уклоњене 1998. године, а нове су заливане бетоном. Раније приложени степеници са јужне и северне стране трема су сачувани на истом месту. У то време уклоњени су и стари дрвени оквири прозора на апсиди и јужној фасади и урађене су нове транзене „по

15 На основу извештаја комисије која је извршила преглед манастира 1969. године у саставу Љ. Поповић, Б. Дељанин и А. Радовић.



Сл. 6. Поглед на цркву с југа (септембар 1997),
Завод за заштиту споменика културе у Нишу

угледу на пронађене остатке првобитних¹⁶. Камене фасадне површине дерсоване су тонираним малтером, па је црква добила племениту жућкасту боју. Такође, дерсовани су и венци од опеке.¹⁷

На основу натписа на западном зиду наоса у ком се помињу два игумана, може се извести закључак да је у време осликавања храм имао статус манастира. Ипак, нису вршена археолошка испитивања на основу којих би се могло сазнати нешто више о другим манастирским зградама и темељима католикона, пре свега неправилностима уоченим на апсиди. Строга правила за изградњу храмова, која су била на снази посебно током првог периода османске власти, налагала су да нови сакрални објекти могу бити подигнути искључиво на темељима старијих здања. Стога се чини могућим да је и ајдановачка црква након пропасти српске Деспотовине подигнута на месту старије грађевине, те да су стари темељи искоришћени приликом градње.¹⁸ Тихомир Танасијевић у ајдановачком летопису претпостав-

16 Других података о првобитним транзенама и где су оне пронађене нема у документацији нишког Завода.

17 Како је наведено у документацији Завода за заштиту споменика културе у Нишу из 1998. године.

18 По османском закону храмови који нису саграђени на темељима старијих цркава морали су бити порушени, в. Đurđev & Filipović & Hadžibegić (Eds.), 1957; Петковић, 1965.

вља да је храм након пада српске Деспотовине под Османлије вероватно био порушен и да је обновљен у периоду од 1478. до 1492. године, односно до године живописања. Имајући у виду да је у области у којој се црква налази често долазило до сукоба између Срба, Угара и Турака још од 1425. године, старији храм је могао бити срушен и знатно раније пре коначног престанка постојања Деспотовине (Спремић, 1972). Становници јужних крајева некадашњих српских земаља први су се суочили са новим политичким приликама и правилима наметаним од стране османске управе, те су им се веома рано прилагодили. Стога се не чини необичним што је након краткотрајног замирања градитељске делатности управо на том простору почела изградња нових и обнова старијих споменика.

Подаци о тачном времену подизања храма Светог Ђорђа у Ајдановцу нису сачувани, али је он свакако морао бити саграђен барем једну годину, а највише деценију пре осликавања. Извесно је и да је ајдановачка црква један од ретких и незаобилазних сведока уметничке делатности у првим деценијама након пропасти српске Деспотовине, чиме је завредила да у марту 1970. године буде проглашена спомеником културе од великог значаја.

Референце

- Ćurčić, S. (1979). The original baptismal font of Gračanica and its iconographic setting. *Zbornik Narodnog muzeja*, 9–10, 313–322.
- Дељанин, Б. (1981). Манастир Ајдановац. *Ток: часопис за књижевност, културу и друштвени живот Тојлице*, 16–17, 110–112.
- Ђинђић, Б. М. (2008). *Манастир Св. Великомученика Георгија – Ајдановац*. Пунта.
- Ђорђевић, Т. Р. (1896). Поред Топлице: путописне белешке. *Брајсџиво*, 7, 14–103.
- Ђурђевић, В. & Filipović, N. & Hadžibegić, H. (Eds.). (1957). *Kanuni i kanun-name za Bosanski, Hercegovački, Zvornički, Kliški, Crnogorski i Skadarski sandžak*. Orijentalni institut.
- Kandić, O. (1998–1999). Fonts for the Blessing of the waters in Serbian medieval churches. *Zograf*, 27, 61–78.
- Каниц, Ф. (1985). *Србија: земља и сџановништво. Од римској доба до краја XIX века, II*. Српска књижевна задруга.
- Kovačević, Lj. (1878). *Nekoliko srpskih natpisa i bilježaka. Starine Jugoslavenske akademije znanosti i umetnosti*, 10, 257–273.
- Марковић, М. Љ. (2018). Представа Сабор арханђела у цркви Светог Ђорђа у Ајдановцу. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија XVI* (pp. 357–366). Скупштина града Ниша - Просвета.

- Пејић, С., Ниношевић, М. & Трајковић, В. (2017). *Јашуњски манастир Светиој Јована Прејшече*. Народни музеј у Лесковцу.
- Петковић, С. (1965). *Зидно сликарство на јодручју Пећке епархијаршије 1557–1614*. Матица српска.
- Петковић, С. (1995). *Српска уметност XVI и XVII века*. Српска књижевна задруга.
- Ракоција, М. (1991). Прилог проучавању иконографије цркве Св. Ђорђа у Ајдановцу. *Зборник Народни музеја у Нишу*, 6–7, 143–149.
- Ристић, Д. Ј. (1941). *Православни манастири Епархије нишке*. [Б. И.].
- Спремић, М. (1972). Крушевац у XIV и XV веку. In А. Стошић (Ed.), *Крушевац кроз векове* (pp. 9–24). Народни музеј у Крушевцу.
- Стојановић, Љ. (1982). *Стиари српски зајиси и најпјисци I*. Народна библиотека Србије.
- Суботић, Г. & Сузуки, М. (2020). *Манастир Светиој Јована Прејшече у Јашуњи*. Српска академија наука и уметности.
- Шупут, М. (1991). *Сјоменици српској црквеној традицији XVI–XVII век*. Филозофски факултет Београд, Институт за историју уметности.

Marijana Lj. Marković*

THE ARCHITECTURE OF THE CHURCH OF SAINT GEORGE IN THE AJDANOVAC MONASTERY AND ITS SUBSEQUENT ALTERATIONS

Summary: The katholikon of Ajdanovac monastery, dedicated to St. George, was built on the southern slopes of Great Jastrebac. According to the inscription on the west wall of the nave it is known that the church was painted in 1492. Other data on the oldest history of the monument have not been preserved.

Church of Saint George in Ajdanovac is a modest and single-nave building without a dome. An altar apse is on the east, and a narthex and an open porch on the west. The external dimensions of the temple are 13.43 m from the north and 13.37 m from the south side (without the apse), while the width is 5.95 m. The height from the floor to the vault of the nave is 4.50 m, and the narthex 4.35 m. The altar apse is covered with a semi-dome, while the nave, narthex, and porch are vaulted with a longitudinal semi-circular vault and covered with a gabled roof. Believers and monks could originally enter the church only from the west. Later the entrance was made on the north wall of the nave. The Ajdanovac church was built on uneven ground, mostly of larger pieces of broken stone, but for certain

* Marijana Lj. Marković, Research Assitant, Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, marijana.lj.markovic@gmail.com

parts, such as openings, arches, and the façade decoration in the highest parts, bricks were used.

In the documentation from 1970, which is kept in the Institute for Cultural Heritage Preservation in Niš, it is written that traces of the original polygonal apse can be seen on the foundations of present-day apse. Today, mostly in the southern part, smaller irregularities and protrusions can be noticed, which could have corresponded to the position of the former lesenes. The exterior of the church has changed several times, mostly in the twentieth century. The documentation and works of former travel writers mention three different years at the end of the nineteenth century in which the church was renovated (1878, 1884, and 1887). Also, the church was damaged in the First World War, so in 1929 it was repaired and raised by 1.60 m in height. Conservation and restoration works were carried out in 1997 when the upgrade from 1929 was removed and the height of the katholikon was returned to its original condition. Afterward, the modest façade decoration in the highest parts became visible again.

Strict rules for the construction of churches, which were actual especially during that first period of Ottoman rule in Serbian territories, prescribed that the new sacral buildings could be erected exclusively on the foundations of the old ones. Therefore, it seems possible that the Ajdanovac church was built on the foundations of an older building after the fall of the Serbian Despotate. It is not possible to reliably establish when the church in Ajdanovac was built, but it had to happen at least one year and at most ten years before the frescoes were painted. Katholikon of Ajdanovac monastery was certainly one of the rare and important witnesses of artistic activity in the first decades after the fall of the Serbian Despotate.

Available documentation has provided valuable information related to the architectural works in the twentieth century on the church, which was listed as a cultural monument in March 1970, becoming a state-protected asset.

Key words: Ajdanovac, church of St. George, architecture, 15th century

Миодраг Марковић*

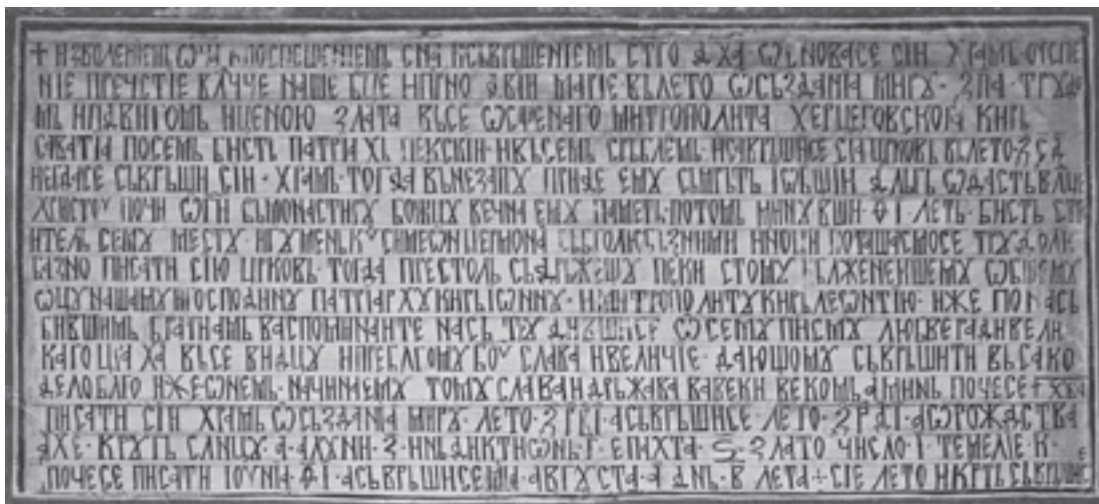
ДАТУМ ПРВОГ ЖИВОПИСАЊА КАТОЛИКОНА МАНАСТИРА ПИВЕ

Апстракт: У раду се утврђује прецизан датум настанка најстаријих фресака у католикону манастира Пиве. Закључује се да су те фреске рађене од 19. јуна 1604. до 1. августа 1605. године. Публиковани су ктиторски натпис из наоса и натпис о осликавању горњих делова припрате.

Кључне речи: манастир Пива, поствизантијско сликарство, ктиторски натпис, српска уметност, поп Страхиња

У католикону манастира Пиве, посвећеном Успењу Богородице, сачувана је једна од најважнијих целина зидног сликарства насталог у доба турске окупације српских земаља (Петковић, С., 1965, стр. 198–201; Сковран, 1972, стр. 3–9; Сковран, 1980, стр. 8–20; Марковић, 2014, стр. 667–687). Црква монументалних размера коју је саградио херцеговачки митрополит Саватије, потоњи патријарх пећки, није била осликана у једном маху. Најпре су 1604. и 1605. године по поручбини игумана Симеона живописани олтарски простор, наос и две највише зоне припрате, да би тек после две деценије (1625. или 1626) игуман Аврамије успео да оконча живописање нартекса, уз финансијску потпору војводе Павла Драгићевића и Дуке Вуковића. Сликарске послове у олтару и наосу обавила је група грчких мајстора чија имена нису позната, док је за израду фресака у припрати био задужен поп Страхиња из Будимље. Страхиња је, међутим, само осликао свод и највише зоне зидова, а преостали део припрате живописао је зограф Јован, један од највећих уметника православног света у XVII веку. Није познато због чега је рад на осликавању припрате био прекинут. Сретен Петковић је помишљао да је братство

* Миодраг Марковић, редовни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, mmarkovi@f.bg.ac.rs



Сл. 1. Ктиторски натпис из католикона Пиве, западни зид наоса

Пиве дошло у новчану оскудицу (Петковић, С., 1965, стр. 151). Такво објашњење тешко се може прихватити када се има у виду да су за време Страхињиног рада у Пиви много веће зидне површине у наосу и олтару цркве биле осликане у потпуности. Вероватније ће бити да је Страхиња из неког разлога био спречен да заврши посао и да је касније препоручио зографа Јована да ослика делове нартекса који су били остали без фресака. На такав закључак упућује чињеница да су двојица угледних српских сликара неколико година пре наставка радова у Пиви заједно радили фреске у цркви Светог Николе у манастиру Градишту 1619/1620. године, поп Страхиња као протомајстор, а зограф Јован као његов главни помоћник (Тодић, 2013, I, стр. 260, 263, II, стр. 171–172).

У историографији постоје недоумице и у вези с хронологијом најстаријег живописа цркве иако ктиторски натпис који је исписан на западном зиду наоса, изнад улаза, садржи више елемената за датирање (сл. 1). Они су међутим различито тумачени. Љубомир Стојановић, који је издао натпис на самом почетку XX века, сматрао је да је у натпису поуздана само година „свршетка“ живописа наведена по хришћанској ери – 1605 (Стојановић, 1902, I, стр. 267–268, бр. 949–950). Слично мишљење заступала је и Аника Сковран. Она верује да су најстарије фреске у Пиви рађене 1604–1605 (Сковран, 1972, стр. 3–5; Сковран, 1980, стр. 10–16). Двојица Петковића, најпре Владимир, а затим и Сретен, датовали су завршетак прве фазе живописања цркве у 1606. годину. Оба су сматрали да су сликарски радови извођени од 1604. до 1606. (Петковић, В. Р., 1950, стр. 254; Петковић

С., 1965, стр. 52, 54, 198), с тим што Сретен Петковић на основу ктиторског натписа даје и сасвим прецизне хронолошке оквире. Према његовом мишљењу осликавање је започето 19. јуна 1604, а окончано је 1. августа 1606. (Петковић, С., 1965, стр. 52, 54, 198). Бугарска историчарка уметности Марија Колушева, која је пре три године изнова публиковала ктиторски натпис из Пиве, заступа гледиште да су фреске рађене од 1603. до 1605. При томе своје датирање заснива на наводу из последњег реда натписа где је, како она сматра, „експлицитно истакнуто“ да је осликавање главног дела цркве трајало две године (Kolusheva, 2019, pp. 171–174). Реч је, међутим, о нетачном тумачењу поменутог дела натписа.

На датирање завршетка радова на најстаријим фрескама Пиве које су заступали Владимир Р. Петковић и Сретен Петковић (1604–1606) утицало је то што су у ктиторском натпису године почетка и завршетка живописања које су наведене по византијској (цариградској) ери накнадно исправљане. Наиме, у натпису је првобитно било написано да је живописање храма започето 7113. године од стварања света (Ϡϣϣϣ) и да је завршено године 7114 (Ϡϣϣϣ), односно 1605. године од рођења Христовог (Ϡϣϣ). Даље су наведени остали саставни делови датума – индикт (15) и пасхални елементи, који су дати врло подробно. Укључено их је чак пет: круг Сунца (први), круг Месеца (седми), епахт (шести), златни број (десети) и „темељ“ (двадесети).¹ На крају се датирање прецизира наводом да је живописање храма започето деветнаестог јуна, а да је завршено првог дана месеца августа, друге године. Поменутом исправком година по византијској ери саопштава се да је осликавање започето 7112. године, а не 7113. (Ϡϣϣϣ уместо Ϡϣϣϣ), и да је завршено 7113., а не 7114. (Ϡϣϣϣ уместо Ϡϣϣϣ). Исправку је, по свему судећи, извршио сам писар натписа када је примећено да првобитно исписане године византијске ере не одговарају осталим деловима датума. Сви ти делови, од године хришћанске ере, преко индикта, до пасхалних елемената, једнодушно сведоче да је осликавање храма окончано 1605. године.

Последњим наводом из датума даље се прецизира да је рад завршен 1. августа, а да је започет 19. јуна. Из расположивих хронолошких података сасвим поуздано се закључује да је реч о 19. јуну 1604. и 1. августу 1605. године. Поред исправљених година византијске ере, на такав закључак упућује и реченица „поче се писати юнѣа · ѡѣ · а сѡвршн се м(ѣ)с(е)ца · августа · ѡ д(ь)нь · ѡ лета.“ Она се може тумачити само на један начин – да је живописање почело деветнаестог јуна,

1 У старим српским записима и натписима овако велики број пасхалних елемената у датуму најчешће се сусреће управо у другој половини XVI и првој половини XVII века (Стојановић, 1926, VI, стр. 182–186).



Сл. 2. Натпис о осликавању горњих делова припрате

а да је завршено „месеца августа први дан, друге године“ (Сковран, 1972, стр. 3). Последњи број у цитираној реченици (ѣ) мора се читати као редни, а не као основни број (и остали бројеви у истој реченици читају се као редни). Ако би у датом контексту ѣ био основни број, реченица не би имала смисла. Гласила би: „Поче се живописати јуна деветнаестог, а сврши се месеца августа први дан, две године“.

Да су радови на живописању католикона Пиве обављани 1604/1605. године говорио би и први део ктиторског натписа. Ту се наводи да је осликавање обављено деветнаест година након завршетка изградње цркве, у време када је старешина манастира био јеромонах Симеон, а свршетак послова на зидању храма је у истом натпису датован у 7094. (1585/1586) годину.

На закључак да су сликарски послови започети 1604. године упућује и натпис са северног зида припрате. Његовим текстом је посведочено да су два горња реда фресака у том делу храма (мисли се на свод и горњу зону зидова припрате) израђена 7112. године од стварања света (Сковран, 1972, стр. 4–6). Натпис гласи: сѧ внише два рѣда (п)описаше с(е) въ лѣт(о) 7112 при нгүм(н)ѣ сѣм(он)ѣ иером(о)нахѣ (сл. 2). Мисли се по свему судећи на период од 19. јуна до 31. августа 1604. године. Два и по месеца су била сасвим довољна да се ослика наведени део припрате.

Писар ктиторског натписа из католикона Пиве направио је још неке грешке приликом обављања свог посла у цркви Успења Богородичиног. Примера ради, у датуму изградње цркве уместо старословенске верзије слова *коіе* (кѡпла), којим је још у најстаријим ћирилским рукописима обележаван број 90 (ѣ), написао је њему сличну словну ознаку за број 200, спојену са ознаком за хиљаде (ѣ). У једној од реченица из последњег дела натписа, где је наведена

година по хришћанској ери, заборавио је, изгледа, да напише придев *Христиво* иза именице *Рођење* па га је уметнуо на крају претходног (дванаестог) реда натписа. Стога та реченица има неправилан ток: „Поче се хсва писати сн храмъ ѿ създанїа мнрѣ · лето · ѡрѣ · а съврѣшн се · лето · ѡрѣ · а ѡ[тъ] рождства ѡрѣ.“ Исправно би, разуме се, било: „Поче се писати сн храмъ ѿ създанїа мнрѣ · лето · ѡрѣ · а съврѣшн се · лето · ѡрѣ · а ѡ[тъ] рождства хсва ѡрѣ.“ Могуће је, такође, да се ово место протумачи као калиграфска досетка којом је избегнута просторна раздвојеност делова поменути појмовне целине, али треба имати у виду да су у истом натпису сличне синтагме раздвајане када је то било наметнуто расположивим простором (оуспе[нїе] преч[н]стїе вл(а)д(ы)ч(н)це; кнрѣ |саватїа; вл(а)д(ы)це| хрнстоу; велн|каго ц[а]ра х(рнст)а, итд.). Шта год да је у питању, грешка или досетка, спорно место је углавном збуњивало читаоце натписа иако је обележено ознаком сличном оној која се и данас користи у коректури штампаних текстова.

На крају овог кратког прилога публиковаћемо цео ктиторски натпис јер сва његова досадашња издања, почев од првог, за које је заслужан Филип Радичевић (Радичевић, 1885, стр. 1298–1299), до последњег, које је приредила Марија Колушева (Kolusheva, 2019, pp. 172–173), садрже понеку грешку и не упуштају се у разрешавање скраћених места.

Текст ктиторског натписа²:

† нзволениѣмъ ѡ(тъ)ца н поспешениѣмъ с(ы)на н съврѣшенїѣмъ с(вє)т(а)го д(х)ха · основа се сн храмъ · оуспе[нїе] преч[н]стїе вл(а)д(ы)ч(н)це наше б(о)городн(и)це н пр(н)сно д(ѣ)вїн марїе · вѣ лето ѡт(ѣ) създанїа мнрѣ · ѡрѣ · трѣдоумѣ н п[о]двнгоумѣ н ценоу злата вѣсе ѡ[свє]щенаго мнтрополнта херцеговскога кнрѣ |саватїа по семѣ внстѣ патрїа[р]хѣ пекскїн · н вѣсемѣ срѣлемѣ · н саврѣшн се сїа цр[ь]ковѣ вѣ лето · ѡрѣ (sic!) | н егда се съврѣшн сн · храмъ · тогда вѣнезапѣ прнде емѣ съдрѣтъ ꙗ ѡб[ь]щїн дльгъ ѡ[тъ]дастѣ вл(а)д(ы)це| хрнстоу почн ѡ г(оспод)н вѣ монастнрѣ [х]божцѣ вѣтна емѣ паметѣ · потомѣ мннѣвшн · ѡт · летѣ · внстѣ стр[о]ителѣ семѣ местѣ · нгѣмень квр(ѣ) нмелонѣ їер[о]монах(ѣ) съ б(о)голюбѣзндннн нноцн поташ[т]асмо се трѣдолю|базно писати сїю цр[ь]ковѣ · тогда престоль съдрѣжещѣ пекс(к)н с[вє]тоумѣ н вл[а]женншемѣ ѡбщемѣ ѡ(тъ)цѣ нашамѣ н господннѣ патрїархѣ кнрѣ їѡ[а]ннѣ · н мнтрополнтѣ кнрѣ леонтїю · нже по насѣ |бнвшнмѣ братнамѣ вѣспомннннтѣ насѣ трѣднвшн се ѡ семѣ писемѣ любве

2 Приликом транскрипције текста лигатуре и скраћенице разрешене су уз употребу три врсте заграда. Обле (полукружне) заграде се користе код речи скраћених титлом, угласте код речи скраћених без титле, а изломљене (стреласте) за реконструкцију оштећених или уништених делова текста. Надметнута слова су спуштена у ред без обележавања, надредни знаци нису пренети изузев титли над бројевима, интерпункција је писарева. Сва слова су пренета као курентна. Посебном ознаком – [] – назначено је место из дванаестог реда натписа где је уметнута реч која припада делу текста исписаном у нижем реду.

- Петковић, С. (1965). *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 1557–1614*. Магица српска.
- Радичевић, Ф. (1885). Српске старине Пивског манастира. *Јавор*, XII(41), 1297–1300.
- Сковран, А. (1972). *Фреске из Пиве*. Завод за заштиту споменика културе СР Црне Горе – Умјетничка галерија на Цетињу.
- Сковран, А. (1980). *Умјетничко благао манастира Пиве*. Југословенска ревија.
- Стојановић, Љ. (1902). *Стари српски записи и напisi, I*. Српска краљевска академија.
- Стојановић, Љ. (1926). *Стари српски записи и напisi, VI*. Српска краљевска академија.
- Тодић, Б. (2013). *Српски сликари од XIV до XVIII века, I–II*. Покрајински завод за заштиту споменика културе – Платонеум.

Miodrag Marković*

THE DATE OF THE FIRST FRESCO PAINTINGS IN THE KATHOLIKON OF THE PIVA MONASTERY

Summary: In the katholikon of the Piva monastery (Montenegro), dedicated to the Assumption of the Virgin, one of the most important ensemble of wall paintings created during the Turkish occupation of Serbian lands has been preserved. In historiography, there are doubts about the chronology of the oldest frescoes of the church, although the founder's inscription, which is written on the west wall of the nave, above the entrance, contains numerous elements for dating. In this text, it is concluded that the first works on the frescoes of the church were done from June 19, 1604 to August 1, 1605.

The text comments on the controversial parts in the founder's inscription. It is pointed out that in two places in the inscription, the scribe himself made subsequent corrections related to the chronology of the works on the painting.

At the end of the text, the founder's inscription was published because all its previous editions contain some errors.

An inscription related to the painting of the upper parts of the narthex was also published.

Key words: Piva Monastery, post-Byzantine painting, founder's inscription, Serbian art, Priest Strahinja

* Miodrag Marković, Full Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, mmarkovi@f.bg.ac.rs

Драган Војводић*

ДВЕ БЕЛЕШКЕ О СПОМЕНИЦИМА ИЗ ДОБА ТУРСКЕ ВЛАДАВИНЕ У СТУДЕНИЧКОМ КРАЈУ

Апстракт: У првом делу рада скреће се пажња на необјављен фреско-натпис из цркве у селу Врху, саграђене 1618/1619. године. На основу његовог садржаја и садржине једног одраније познатог фреско-натписа може се закључити да је за осликавање цркве у Врху средства дало неколико приложника. Други део рада посвећен је разматрању посвете цркве из XVI или XVII века на гробљу студеничког села Брезове. Она се у научној литератури помиње као храм Светог Николе, али се на основу забелешки етнографа из почетка прошлог столећа и топонима подручја на којем се налази може утврдити да је реч о „Петровој цркви“. По свему судећи, приписивање погрешне посвете овом храму у научној литератури последица је забуне, то јест његове замене с црквом Светог Николе у једној другој Брезови, оној под Мучњем код Ивањице.

Кључне речи: српска уметност, доба туркокрације, Врх код Студенице, Брезова код Студенице

Ни у тешким и за развој уметности православних Срба готово увек кризним временима турског ропства ликовно стваралаштво нашег народа није замирало, мада је било умногосте отежано, изложено различитим изазовима и често веома сведено. Упркос огромним фискалним наметима и другим притисцима, достојанственици цркве и народ цркве успевали су да у заиста херојском прегнућу очувају непрекинутом нит уметнички творбеног живота. О тој нити старали су се као о залози свог духовног и националног опстанка, односно

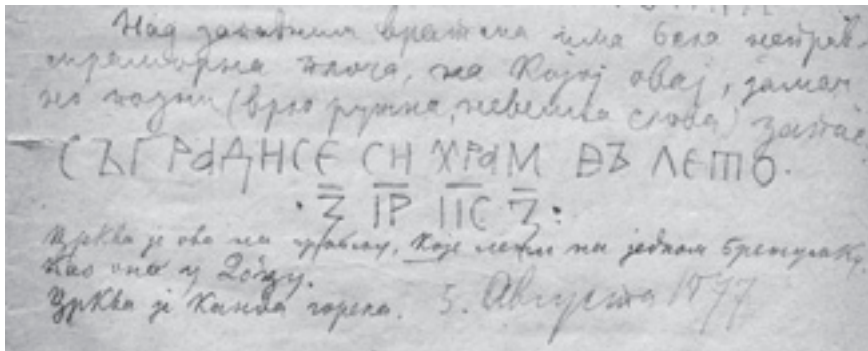
* Драган Војводић, редовни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, dvojevodi@f.bg.ac.rs

очувања светиње културне и литургијске заједнице својих предака и својих потомака у векове. С великом жртвом и заносом народних предводника, надахнутих загледаношћу у славну прошлост, обнављани су, нарочито након 1557, велелепни храмови древних српских владара и архијереја. Подизане су истовремено, уз дирљиву истрајност и подвижништво мање имућних ктитора, то јест група приложника, и скромне сеоске црквице скривене у дубинама руралних крајолика. Континуитет таквог стваралаштва нарочито се одржао у областима великих културних и духовних центара попут Студенице. У студеничком крају храмови су обнављани и осликавани већ након привремених турских освајања рашког подручја у првој половини XV века (Војводић, 2009, стр. 59–66), али и после трајне окупације српских земаља, у XVI и XVII столећу (Станић, 1983, стр. 162–178; Станић, 1988, стр. 251–268). С временом су се, међутим, мењали социјални миље из којег су потицали покретачи и носиоци уметничке активности, њихов економски потенцијал, видови покровитељства и, наравно, донети задужбинарске делатности. Уместо економски моћних задужбинара који су у прошлости били кадри да самостално подижу и украшавају велелепне храмове, сада се често као покретачи уметничких активности јављају групе приложника. Они су принуђени да обједињују своја скромна средства како би омогућили настаanak или обнову сасвим малих сеоских цркава. Успомену на њихове заслуге чувају каткад клесани или фрескописани натписи и записи у рукописима, а каткад о здруженим напорима заборављених дародаваца сведоче само преостале задужбине.

Приложници цркве у Врху

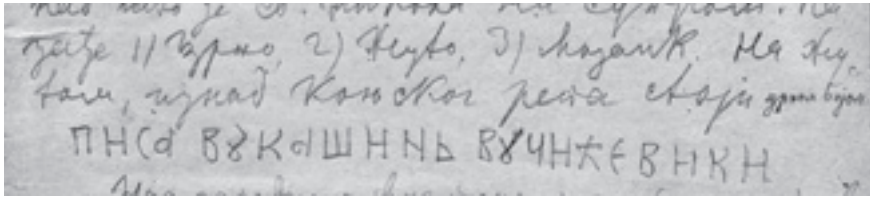
У том погледу веома је поучно, рецимо, сведочанство о здруженом напору приложника при стварању и украшавању сеоских храмова у студеничком крају које пружа живопис цркве у селу Врху. Време настанка цркве забележено је у натпису уклесаном у камену плочу изнад улаза: СЪГРАДИ СЕ СИ ХРАМЪ БЪ ЛѢТО · 71 Р І ІС 71, који је још 1877. године тачно преписао Драгутин С. Милутиновић (сл. 1).¹

1 Милутиновић је тачно пренео и облике слова, па би се његов препис могао сматрати копијом да у њему није речи БЪ ЛѢТО пребацио с почетка доњег на крај горњег реда. У овом раду објављени Милутиновићеве преписи натписа налазе се у његовој теренској бележници насталој 1877. године, када је с Михаилом Валтровићем обилазио споменике у околини Студенице. Та бележница, као и она коју је водио Валтровић, а чије објављивање припрема аутор овог рада, чува се у Историјском музеју Србије у Београду.



Сл. 1. Препис натписа о подизању цркве у Врху у бележници Драгутина Милутиновића из 1877. године

Пошто је треће у низу слова с бројном ознаком при исписивању године изградње храма добило помало необичан облик, први издавач натписа препознао је у њему с извесним колебањем ознаку за број 90 и годину прочитао као 7197. од стварања света по византијском рачунању времена (Стојановић, 1902, стр. 447, бр. 1899), односно 1688/1689. од рођења Христовог. Међутим, управо у то време дешавају се покрети и подижу устанци Срба потакнути великим ратом између Турске и Аустрије, који се пренео на подручја јужно од Саве и Дунава и који ће довести до турске одмазде и Велике сеобе нашег народа. Стога није нимало изгледно да је баш тада грађен и саграђен, а убрзо потом и осликан храм у Врху. Надаље, исписивачи српско-словенских натписа у камену доста често су, још у зрелом средњем веку, писали слово К у виду слова І уз које је прислоњено писмено С (Томовић, 1974, таб. I-XXII). Због свега тога прилично је извесно да је знак ІС касније исправно протумачен као писмено К, то јест словна ознака за број 20, а година ваљано прочитана као 7127. од настанка света по византијском рачунању времена. Но, њено прерачунавање у годину хришћанске ере најпре је изведено тачно (Станић, 1972, стр. 74), а потом нетачно. Израчунато је погрешно да је црква у Врху подигнута 1619/1620. године нове ере (Станић, 1983, стр. 162), што се отада механички понавља у научној и стручној литератури (Ђурић & Пејић & Крстановић & Темерински, 1990–1991, стр. 190; Шупут, 1991, стр. 50; *Споменичко наслеђе*, 2007, стр. 404; Грујовић Брковић & Алексић Чврљаковић, 2016, стр. 35; итд.). Ако се, међутим, година од настанка света добро прерачуна, добија се 1618/1619. година од рођења Христовог, а то значи да је изградња храма завршена у периоду између 1. септембра 1618. и 31. августа 1619. Да је поменута црква заиста тада подигнута, а не 1688/1689. године, потврђују и осо-



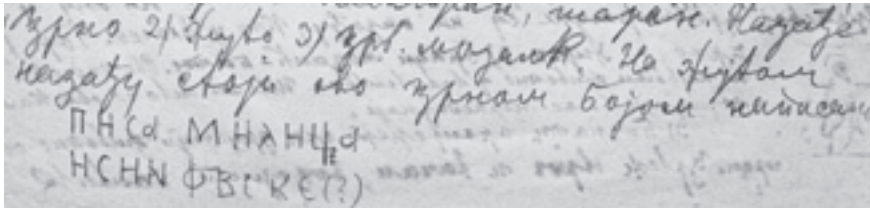
Сл. 2. Препис натписа на представи светог Ђорђа у цркви села Врха у бележници Драгутина Милутиновића из 1877. године

бености зидног сликарства у њеној унутрашњости. Његове стилске одлике далеко више одговарају српском живопису из првих деценија XVII века него оном с његовог краја или почетка наредног столећа. Зидно сликарство црквице у Врху проширује сазнања о том споменику и другим вредним подацима, допуњујући тако сасвим лапидарни камени натпис над улазом. Оно чува успомену и на личности заслужне за настанак храма, односно бар за његово осликавање.

На репрезентативној коњаничкој представи светог Ђорђа насликаној на северном зиду цркве у Врху одавно је уочен натпис који се односи на живописање храма (сл. 2): ПИСА ВУКАШИНА ВУКИЊЕВИНА (Радојчић, 1955, стр. 70, сл. 41).² Претпостављено је најпре да је реч о потпису сликара (Радојчић, 1955, стр. 70; Станић, 1970, стр. 16), али се потом дошло до закључка да је Вукашин Вукићевић приложник (Станић, 1983, стр. 164, сл. 29) или ктитор живописа (Станић, 1988, стр. 261). Сигурно је, међутим, да у питању није ктитор који је сам платио живописање него један од бар неколико приложника. О томе је сведочио ишчилели, необјављени натпис крај представе светог Николе у истој цркви, на јужном зиду. Према препису Драгутина Милутиновића, начињеном 5. августа 1877. године (сл. 3), он је гласио: „ПИСА МИЛИЦА И СИН ФЕСКЕ (?)“.³ Дакле, да би мала црква уопште могла бити осликана, скромни приложници – Вукашин Вукићевић, Милица, њен син, чије име није јасно прочитано (можда Васке), и вероватно још понеко – поделили су трошкове живописања

2 Последњи словни знак је оштећен, па цитирани аутори реконструишу на том месту меки знак њ. Драгутин Милутиновић у својој необјављеној бележници вођеној приликом обиласка споменика у околини Студенице 1877. године на том месту бележи слово П, што би значило да је реч о везнику, након којег се набрајање имена настављало у продужетку натписа.

3 Пошто на крају речи СИН Милутиновић није забележио меки знак, а наредну реч исписује бљејим словима и иза ње ставља знак питања, могуће је да је меки знак био оштећен те да се истраживачу учинило да уместо њега види слово Ф, као почетак наредне речи. Ако је заиста било тако, натпис је могао гласити: ПИСА МИЛИЦА И СИН ФЕ(А)СКЕ.



Сл. 3. Препис натписа на представи светог Николе у цркви села Врха у бележници Драгутина Милутиновића из 1877. године

тако што су платили израду представа својих небеских покровитеља. У кризним временима турских освајања и у доба османске владавине таква пракса није била непозната на подручју српских земаља. На сличан начин поступило је својевремено, негде крајем XIV или почетком XV века, неколико приложника у испрва само делимично осликаној Богородичиној цркви села Доца код КLINE (Суботић, 2012, стр. 23–26). Ваља ипак приметити да су белешке о приложницима у Врху уочене само на двама најистакнутијим представама у храму, издвојеним крај иконостаса у нишама на источном крају јужног и северног зида наоса.

Посвета старог храма села Брезове

У истим тегабним и скрбним приликама саграђена је негде у другој половини XVI или у првој половини XVII века мала црква древног каменорезачког села Брезове (сл. 4), такође у непосредној близини манастира Студенице (Станић, 1988, стр. 258; Ђурић & Пејић & Крстановић & Темерински, 1990–1991, стр. 187). Име тог села, које се налази на североисточној страни планине Радочела, западно од великог немањићког манастира, Михаило Валтровић уписује 26. јула 1877. године на првој и другој страни своје теренске бележнице као „Брезово“ (у номинативу) и, променљиво, „Брезову“ или „Брезови“ (локатив), док Драгутин Милутиновић, а нешто касније и Радомир Илић наводе без колебања име села у његовом данашњем облику – „Брезова“ у номинативу и „Брезови“ у локативу (Милутиновић & Валтровић, 1879, стр. 234, 236; Милутиновић, 1879, стр. 251; Илић, 1905, стр. 558, 575, 611, 612). Тај облик имена села јавља се још у тзв. Студеничкој повељи (*Студенички шийик*, 1994, стр. 146–147). Скромно црквено здање налази се на гробљу поменутог места и није привукло већу пажњу истраживача. Храм је само сумарно описан, површно проучен и објављен (Станић, 1988, стр. 258; Ђурић & Пејић & Крстановић & Темерински, 1990–1991, стр. 187), па није нашао



Сл. 4. Петрова црква у селу Брезови код Студенице

место ни у корпусу споменика српског црквеног градитељства XVI и XVII века, као ни у синтезама посвећеним нашој архитектури из доба турске власти (Шупут, 1984; Шупут, 1991; Петковић, С., 1995). На то је вероватно, бар делимично, утицала престрога Валтровићева и Милутиновићева оцена да „Црква ова, као и она у Батину, нема никакве уметничке вредности“ (Милутиновић & Валтровић, 1879, стр. 234).⁴ Конзерваторско-рестаураторски радови на брезовачкој цркви, која се сада налази у веома лошем стању и одавно није у богослужбеној функцији, обављени су пре више деценија, али она још увек није заштићена као споменик културе. Иако та црквица несумњиво заслужује темељније проучавање, овога пута могуће је размотрити само питање њене посвете.

У савременој научној и стручној литератури црква у студеничкој Брезови помиње се као храм посвећен Светом Николи (Станић, 1988, стр. 258; Ђурић & Пејић & Крстановић & Темерински, 1990–1991, стр. 187; *Просторни план*, 2019, стр. 23). Пошто о том храму

4 Након великих очекивања која је током претходних година пробудио њихов непосредан сусрет с изузетно вредним споменицима у Жичи, Ариљу, Каленићу, Градцу и Студеници итд., обилазак много мање значајних црквица у Битину и Брезови на почетку „екскурзије“ у студеничком крају из 1877. године очевидно није био нарочито подстицајан за Валтровића и Милутиновића. Они нису снимили архитектуру тих храмова, нити су их довољно пажљиво и подробно описали. То нарочито важи за боље очувану брезовачку црквицу. Сумарне скице њене основе и попречног пресека, дате уз белешку о батинској цркви, сасвим су општене и недовољно тачне.

нису сачувани било какви писани историјски извори, нити у њему има живописа, јасно је да се успомена на његову посвету могла сачувати само у усменом предању локалног становништва. Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, нажалост, нису поклањали већу пажњу народном предању, па је разумљиво што уопште не помињу посвету ове цркве (Милутиновић & Валтровић, 1879, стр. 234; Милутиновић, 1879, стр. 251).⁵ Међутим, етнограф Радомир М. Илић, који студенички крај обилази двадесетак година после Валтровића и Милутиновића, исказао је знатно више интересовања за традицију локалног становништва. Он је на самом почетку XX века (1900–1904) забележио да у „Брезови има једна стара црква: *Пејрова Црква*“ и да она „служи данас као капела на гробљу“, за коју „народ прича да је прављена пре манастира Студенице и да се у њој служило док се Студеница правила“ (Илић, 1905, стр. 612). Наравно, народно предање ретко пружа тачне хронолошке податке, али је по правилу веома поуздано када је реч о топонимима и црквеним посветама, нарочито тамо где је, као у студеничком крају, и поред честих миграција постојао континуитет народног живота и богослужења. Важно је зато приметити и то да читав локалитет у Брезови са црквом и гробљем око ње становници студеничке Брезове и данас зову „Петрова“,⁶ управо онако као пре више од једног столећа, када је тај топоним први пут забележен (Илић, 1905, стр. 611). Нема, дакле, сумње у то да је разматрани мали храм био и јесте посвећен светом апостолу Петру, а да је његово помињање у савременој научној и стручној литератури као цркве Светог Николе последица неког неспоразума или забуне. Поставља се само питање како је до тог неспоразума, односно до те забуне могло доћи.

Ка одговору на постављено питање по свему судећи води обраћање пажње на сличан али обрнут случај с посветом храма у једној другој, не много удаљеној Брезови, оној у Старом Влаху, код Ивањице. За ту цркву, која је заиста посвећена Светом Николи, у научној литератури се сасвим неоправдано везује име „Петрова црква“. Заправо храм у Брезови код Ивањице помиње се као црква Светог Николе већ у једном натпису из 1811. године на иконостасу у његовој унутрашњости (Станић, 1993, стр. 99, нап. 24), а у народном сећању преживео је векове и као „Бјела црква“ или „Јања“ (Ускоковић, 1924, стр. 119). Нису пронађена било каква сведочанства о томе да га је та-

5 Посвета цркве није забележена ни у Валтровићевој теренској бележници из 1877. године, у којој су патрони неких околних цркава са сачуваним натписом, или живописом, уредно наведени.

6 За тај податак захвалност дугујем студеничком парохиском свештенику, историчару уметности Александру Бојовићу.

мошње становништво икада називало „Петровом црквом“ (Станић, 1993, стр. 98). И најстарији проучаваоци храма у ивањичкој Брезови називају га искључиво „Бјелом црквом“, „Јањом“ или „Светим Николом“ (Покришкин, 1906, Таб. LI, LII; Ускоковић, 1924, стр. 119; Бошковић, 1938, стр. 18). За поменути храм у близини Ивањице први је Владимир Р. Петковић везао назив „Петрова црква“ (Петковић, В. Р., 1950, стр. 49), у чему су га неопрезно следили други истраживачи (Радојчић, 1953, стр. 165; Петковић, С., 1972, стр. 311; Зиројевић, 1984, стр. 68; Ивковић & Ђокић, 1988, стр. 317; Шупут, 1991, 34; итд.). Наиме, Петковић је помен чудотворних моштију апостола Петра у повељи цара Душана Хиландару од 2. маја 1355. (*Actes de l'Athos V, Actes de Chilandar*, pp. 517₅₆), довео у непосредну везу са потврдом даривања „села Брезова са засеоцима у Моравицама“, забележеном у истом документу (*Actes de l'Athos V, Actes de Chilandar*, pp. 517₅₇₋₅₈), и закључио да је у наведеном селу током средњег века постојала црква Светог Петра. Но, нити повеља цара Душана помиње било какав храм у моравичкој Брезови нити се даривање тог села може повезати с истицањем чудотворности реликвија апостола Петра у претходној реченици истог тог акта – реченици која говори о једној другој донацији. Да на основу Душанове хиландарске повеље од 2. маја 1355. године није могуће извући закључак до којег је дошао В. Р. Петковић уочио је још Радомир Станић (Станић, 1993, стр. 97).

Ваља пак приметити и то да повеља из 1355. није представљала Владимиру Петковићу полазиште у закључивању о тобожњој првобитној посвети цркве у ивањичкој Брезови светом апостоу Петру већ, наводно, само историјску потврду те посвете. На самом почетку кратке јединице о поменутом храму у Петковићевом *Прејледу* стоји следеће: „**Брезова** код Ивањице, под Мучњем, тзв. 'Петрова црква' (сада слави св. Николу)“ (Петковић, В. Р., 1950, стр. 49). Дакле, Петковић је мислио да је тај храм био познат као „Петрова црква“, за шта, како се могло видети на основу наведеног, нема никаквог основа, јер „Бјела црква“ у ивањичкој Брезови није била никада називана „Петровом црквом“. Јасно је зато да је Петковићев навод последица забуне. Чини се највероватнијим да је он на неки начин заменио ивањичку Брезову са оном студеничком, у којој заиста постоји храм запамћен управо као „Петрова црква“, о чему је много пре појаве *Прејледа црквених сјоменика кроз њовесницу српској народа* писао Илић. У прилог изнетој претпоставци говорила би и чињеница да Петковић у свом *Прејледу* уопште не бележи Петрову цркву у Брезови крај Студенице, одраније познату науци на основу онога што су о њој објавили Валтровић и Милутиновић, односно Илић.

С обзиром на све речено, чини се да је и помињање цркве на гробљу студеничке Брезове у савременој научној литератури као храма Светог Николе могуће објаснити једино као последицу забуне, то јест замене – само у обрнутом смеру – студеничке с оном ивањичком Брезовом.

Референце

- Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves (1915). Publié par L. Petit, V. Korabiev. *Византийский временник 19, Приложение No 1*. Императорская академия наук.
- Бошковић, Ђ. (1938). Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава. *Споменик Српске краљевске академије*, 87, 3–19.
- Ђурић, С. & Пејић, С. & Крстановић, Б. & Темерински, С. (1990–1991). Споменици у сливу Студенице. Опис и стање. *Саопштења*, 22–23, 183–225.
- Грујовић Брковић, К. & Алексић Чврљаковић, М. (2016). *Поћлед кроз наслеђе: 1965–2015*. Завод за заштиту споменика културе Краљево.
- Ивковић, З. & Ђокић, И. (1988). Брезова, црква Светог Николе. *Рашка баштина*, 3, 317–318.
- Илић, Р. М. (1905). Ибар. Антропогеографска проучавања. *Српски етнографски зборник 6, Насеља српских земаља 3*, 523–692.
- Милутиновић, Д. С. (1879). Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектоних, живописних и скулптурних. *Гласник Српској ученој друштва*, 47, 243–264.
- Милутиновић, Д. С. & Валтровић, М. (1879). Извештај Уметничком одсеку Српског ученог друштва. *Гласник Српској ученој друштва*, 47, 232–242.
- Петковић, В. Р. (1950). *Прећлед црквених споменика кроз ѿвесницу српској народа*. Научна књига.
- Петковић, С. (1972). Сликарство Моравске школе и српски споменици из доба турске владавине. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Моравска школа и њено доба* (pp. 309–319). Филозофски факултет Београд.
- Петковић, С. (1995). *Српска уметности у XVI и XVII веку*. Српска књижевна задруга.
- Покришкин, П. (1906). *Православная церковная архитектура XII–XVIII стол. в нынешнем Сербском Королевстве*. Императорская академия художеств.
- Просторни план подручја ѿсебне намене манастира Студеница: нацрт*. (2019). Министарство грађевинарства, саобраћаја и инфраструктуре РС.
- Радојчић, С. (1955). *Мајстори старој српској сликарства*. Научна књига.
- Радојчић, С. (1953). О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства. *Зборник радова Визанѿолошкој инстѿиу-ѿа*, 2, 159–178.

- Сјоменичко наслеђе Србије: нејокрејина културна добра од изузетној и од великој значаја* (2007). Друго, измењено и допуњено издање. Републички завод за заштиту споменика културе.
- Станић, Р. (1970). Вукашин Вучићевић – мало познати сликар из XVII века. *Октобар*, 49, 16.
- Станић, Р. (1972). Скулпторални портрети ктитора и мајстора на црквама XV–XVII века. *Зограф*, 4, 68–75.
- Станић, Р. (1983). Зидно сликарство у околини Студенице. *Саопштења*, 15, 147–180.
- Станић, Р. (1988). Споменици градитељства од XIII до XVII века у околини Студенице. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Благо манастира Сјуденице* (pp. 251–268). Српска академија наука и уметности.
- Станић, Р. (1993). Црква Светог Николе у Брезови код Ивањице. *Саопштења*, 25, 97–145.
- Стојановић, Љ. (1902). *Сјари српски зајиси и најјиси. Књига 1*. Српска краљевска академија.
- Сјуденички јийик*. (1994). Прир. Т. Јовановић. Завод за уџбенике и наставна средства – Народна библиотека Србије.
- Суботић, Г. (2012). *Долац и Чабићи*. Мнемосуне – Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Музеј у Приштини – Византолошки институт САНУ.
- Шупут, М. (1984). *Српска архитектура у доба српске власии: 1459–1690*. Српска академија наука и уметности – Институт за историју уметности.
- Шупут, М. (1991). *Сјоменици српској црквеној традицијелства, XVI–XVII век*. Институт за историју уметности – Републички завод за заштиту споменика културе – Матица српска – Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана у Приштини.
- Томовић, Г. (1974). *Морфологија ћириличких најјиса на Балкану*. Историјски институт.
- Ускоковић, Р. (1924). Бјела црква. *Гласник Географској друштва*, 10, 119.
- Војводић, Д. (2009). Нови поглед на ктиторски натпис из Богородичине цркве у Доцу код Студенице. *Наша јрошлост*, 10, 59–66.
- Зиројевић, О. (1984). *Цркве и манастири на јодручју Пећке јайријаршије до 1683. јодине*. Историјски институт Београд – ИРО „Народна књига“.

Dragan Vojvodić*

TWO NOTES ON MONUMENTS FROM THE TIME OF OTTOMAN RULE IN THE VICINITY OF STUDENICA MONASTERY

Summary: The paper is dedicated to two churches in the vicinity of the Studenica Monastery, founded during the crisis times of the Ottoman rule over Serbia. In the first part of the paper attention is drawn to an unpublished fresco-inscription from the church in the village of Vrh, built in 1618/1619, which no longer exists, but was noticed and transcribed by Dragutin Milutinović back in 1877. That inscription was situated on the representation of St. Nicholas on the southern wall of the church. It stated that a certain Milica and her son, whose name could not be read with certainty, are responsible for the creation of the mentioned representation. Based on the information provided by that inscription and the contents of a well-known fresco inscription on the depiction of St. George (on the northern wall of the same church), with the mention of a certain Vukašin Vukićević, it can be concluded that several contributors provided funds for painting of the church in Vrh. The second part of the paper concerns the dedication of the church from the 16th or 17th century in the graveyard of the village Brezova in the vicinity of Studenica. In scholarly literature it is mentioned as the temple of St. Nicholas. However, based on the notes of the ethnographer Radomir Ilić, from the beginning of the 20th century, concerning the dedication of this temple („St. Peter`s church“) and the toponym of the area where it is situated („Petrova“), it can be established that the church was dedicated to St. Peter the Apostle. In all probability, the inaccurate dedication of this church in scholarly literature is the consequence of confusion, that is, its substitution for the Church of St. Nicholas in a homonymous village – Brezova located under the Mučanj Mountain near Ivanjica.

Key words: Serbian art, the age of Ottoman domination, Vrh near Studenica, Brezova near Studenica

* Dragan Vojvodić, Full Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, dvojevodi@f.bg.ac.rs

Бојана Стевановић*

НОВИ ПОДАЦИ О ПРОГРАМУ ФРЕСАКА У НАОСУ ЦРКВЕ СВЕТОГ ЂОРЂА У ДОБРИЛОВИНИ**

Апстракт: У раду је изложен програм живописа сачуван у простору наоса цркве Светог Ђорђа у Добриловини. Поједини делови живописа остали су незапажени будући да су делови сликарства приликом обнове 1905. године били делимично прекречени. Недавно начињене фотографије омогућиле су нам да потпуније сагледамо и презентујемо живопис добриловинске цркве.

Кључне речи: Манастир Добриловина, сликарство, XVII век, наос

Манастир Добриловина налази се у кањону реке Таре у истоименом селу недалеко од Мојковца (Шекуларац, 1988, стр. 7). Црква Светог Ђорђа у манастиру Добриловини, како је сведочио данас оштећени натпис на западном зиду припрате саграђена је 1609/1610. (Ђоровић, 1934а, стр. 166; Петковић, С., 1965, стр. 209; Стојановић, 1982, стр. 277, бр. 992; Шекуларац, 1988, стр. 9; Лековић, 2009, стр. 205; Лековић, 2010, стр. 93),¹

* Бојана Стевановић, научни сарадник, Институт за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, bojanastev@gmail.com

** И у овој прилици изражавамо благодарност преосвећеном владици Јоаникију и монахињи Макрини (Дабетић), настојатељици манастира Добриловине, који су нам љубазно омогућили да обавимо теренска истраживања сликарства цркве Светог Ђорђа током септембра 2015. и октобра 2016. године.

1 Бошковић, 1933, стр. 148, где се вели да је црква подигнута и осликана између 1609. и 1613; Петковић, В. Р., 1950, стр. 100 (у Петковићевом *Прејегу* се наводи да је 1609. било завршено и осликавањем храма); Петковић, С., 1995, стр. 66 где је истакнуто да је црква саграђена 1609. године за свега шест месеци; Маркуш, 2010, стр. 377; Пејовић & Чиликов, 2011, стр. 286, 290 наводи да је црква подигнута 1609, а 1613. године осликана. О цркви у Добриловини и њеном историјату в. више у: Бошковић, 1933, стр. 148; Ђоровић, 1934б, стр. 193; Раичевић, 1996, стр. 90–91; Лековић, 2009, стр. 204–207; Лековић, 2010, стр. 91–103; Пејовић & Чиликов, 2011, стр. 286–291.

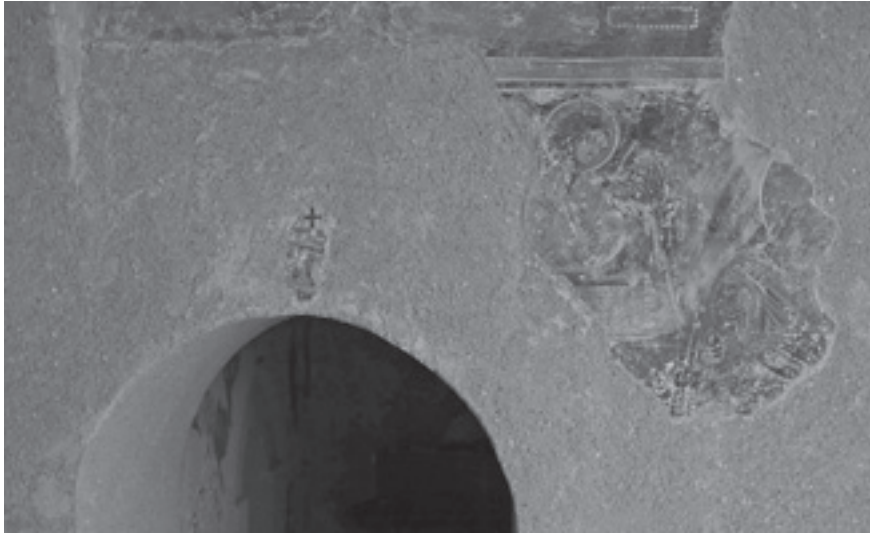
а осликана 1613.² или 1620. године (Шекуларац, 1988, стр. 9). Ако занемаримо предања која манастир везују за неког члана владарске династије Немањића, најранији поуздани податак потиче из 1592. године (Шекуларац, 1988, стр. 7–8). Те године извесни војвода Шабан издао је дозволу за оправку старијег храма у Добриловини (Шћепановић, 1979, стр. 84). Након довршене обнове порушене цркве у Добриловини, коју су турске власти одобриле 1592. године, 1594. (sic!) године отпочео је рад у манастиру (Ђоровић, 1934б, стр. 193; Шћепановић, 1979, стр. 84, 101).³ О томе сведочи други помен Добриловине, настао жељом непознатог хроничара који је догађај забележио на једној књизи: “*А да се зна када би њросвешћеније ва Добриловинах...*” (Шћепановић, 1979, стр. 101). У овој прилици треба истаћи да се поменути запис објављен код Љубомира Стојановића завршава: *ва лето ·ž· ꝛ·а·* (Стојановић, 1982, стр. 249, бр. 854), што би значило да је у питању 7101, односно 1592/1593. година, а не 1594. година коју аутори почев од Владимира Ђоровића редовно наводе у литератури (Ђоровић 1934а, стр. 166; Ђоровић 1934б, стр. 193; Шћепановић, 1979, стр. 101; Шекуларац, 1988, стр. 8).

Сва је прилика да је након окончане оправке црква била освештана и у њој је почела да се одвија служба Божија (Шћепановић, 1979, стр. 101). Добриловински манастир је запуство крајем XVIII века (Ђоровић, 1934а, стр. 172–173; Лековић, 2009, стр. 206; Лековић, 2010, стр. 99; Пејовић & Чиликов, 2011, стр. 287). Након два турска паљења манастир је обнављан, али он је изнова замро и Турци су га поново спалили након убиства Омер-аке (Лековић, 2010, стр. 98). Могуће је да је тим пожаром била захваћена и сама црква посвећена светом Ђорђу. На основу колорита измењених хроматских вредности може се закључити да је у цркви вероватно некада био пожар.

Макарије, обновитељ манастира, бележи да од старог манастира није ништа остало, да *„немаше куће никакве, но изгорело беше“* (Ђоровић, 1934а, стр. 173). Несумњиво је да се мисли на манастирске зграде, а не на саму цркву. Зна се и да је након избијања Босанско-херцеговачког устанка 1875. године манастир био једно од устаничких упоришта, као и да је 3. августа страдао од турске ватре (Ђоровић, 1934а, стр. 176). Поједини делови живописа остали су незапажени будући да су делови сликарства приликом обнове 1905. године

2 На месту на ком је била исписана година осликавања данас није очуван текст, али су се с почетка XX века делимично видела слова, које је Стојановић уз опрез рашчитао као 1613, што углавном преузимају потоњи истраживачи (Бошковић, 1933, стр. 148; Ђоровић, 1934а, стр. 166; Петковић, С., 1965, стр. 209; Стојановић, 1982, стр. 277, бр. 992; Garidis, 1989, р. 324).

3 Није познато време настанка раније цркве. За верзије предања о подизању старијег храма у Добриловини в. Шћепановић, 1979, стр. 101.



Сл. 1. Фрагмент архијерејске фигуре, анђео и Богородица
(фото: С. Вуловић)

били делимично прекречени (Петковић, С., 1965, стр. 209–210; Пејовић & Чиликов, 2011, стр. 290).

Сликани програм цркве Светог Ђорђа у Добриловини најдетаљније је изложио Сретен Петковић, али се ни он, а ни потоњи истраживачи нису упуштали у детаљнија тумачења и разматрања сликаног репертоара цркве Светог Ђорђа (Петковић, С., 1965, стр. 209–210; Пејовић & Чиликов, 2011, стр. 290). Недавно је објављен рад о програму куполе, те у овом раду о њему неће бити више речи.⁴ На основу недавно начињених снимака сликаног програма и теренског истраживања у могућности смо да анализирамо живопис наоса добриловинске цркве.

* * *

У најнижој зони североисточног пиластра који одваја наос и олтарски простор, са северне стране, изнад лучног пролаза који води у проскомидију преостао је фрагмент малтера са бојеним слојем на којем се може распознати цветни мотив који је чинио широку бордuru отвора протезиса. Цвет је формиран од по две жуте и две црвене

4 О програму куполе и њеним особеностима в. Марковић & Стевановић, 2019, стр. 209–229.



Сл. 2. Сретење и Крштење Христово (фото: С. Вуловић)

латице. Формирајући арабеску, цветови су били аплицирани на тамну позадину оживљену са по три бисера са сваке стране цвета. На идентичан начин је изведена бордура која краси улаз у наос. Изнад преосталог цвета види се ружичаста бордура која одваја цветни украс од сликаног садржаја изнад, од којег је остао само црни крст исликан на белој вертикалној површини. Судећи по овом фрагменту, у питању је предњи део омофора који је падао преко груди овде некада насликане попрсне фигуре неког архијереја. Јужно од отвора за протезис, преостале су две фрагментарно очуване представе – попрсје анђела који носи у покривеној левици гласничку палицу и фигура сачувана до појаса, одевена у мафорион (сл. 1). Анђео је окренут ка фигури у мафориону, која је њему окренута леђима. Представа је махом оштећена у пределу главе и лица, али је видљиво да је била усмерена ка јужној страни. Сва је прилика да је реч о Богородици која је у пратњи анђела вероватно чинила целину са сликаним садржајем на источној страни јужног пиластра. Можемо да претпоставимо да су на том месту биле насликане представе Христа и светог Јована Крститеља. Уобичајено, Деизис је сликан уз олтарску преграду (Петковић, С., 1965, стр. 69).

Проширени Христолошки циклус започет Благовестима у олтарском простору наставља се сценама у наосу. На западу окренутој страни југоисточног пиластра, у трећој зони насликана је већим де-



Сл. 3. Ваведење Богородице, испод ње старозаветна сцена са Исусом Навином (фото: С. Вуловић)

лом очувана представа Христовог Рођења која својим горњим делом прелази на свод јужног крака крста (Петковић, С., 1965, стр. 209).⁵ Преостала два слова допуштају да натпис реконструишемо као: <рождество> <х(ристо)бо>.⁶ У највишем регистру у истој зони јужног зида наоса су представе Сртења и Крштења Господњег (Петковић, С., 1965, стр. 209) (сл. 2).⁷ Сцене нису међусобно одвојене бордуrom. Прате их натписи: <сретенне> и <крштене>. Христ је у сцени Крштења сигниран $\text{I}\text{C}\text{X}\text{C}$. Наспрам сцене Рођења Христовог, на западном делу јужног свода у христолошки циклус укључена је епизода из живота Богомајке – Ваведење Богородице (Петковић, С., 1965, стр. 209) (сл. 3). Својим доњим

5 Код Петковића је наведено да је сцена на источном делу свода јужног крака крста.

6 <> У стреластим заградама дата је реконструкција оштећених слова, () у облику решење текста под титлом, док је у угластим [] текст који следи, а није био исписан.

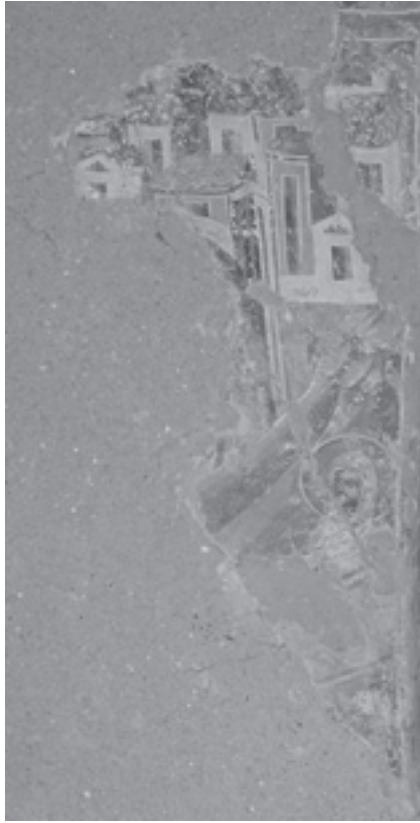
7 За ове сцене Великих празника в. Марковић, 1995б, стр. 108–109.

делом сцена прелази и на западну страну југозападног пиластра. Над сценом се очувао натпис: $\text{β}\text{β}\text{[ε]}\text{δ}\text{ε}\text{ν}\text{ν}\text{ε}\text{ β}(\text{β}\text{ο}\text{ρ}\text{ο}\text{δ}\text{ι})\text{ς}\text{ε}$. У оквиру композиције уз два пута приказану малу Богородицу су исписане пратеће сигнатуре: $\text{Μ}(\text{ή}\text{τ}\text{ε})\text{ρ}\text{ Θ}(\text{ε}\text{ο})\text{ύ}$, док је уз анђела исписано $\text{Γ}(\text{α}\text{β}\text{ρ}\text{η}\text{λ})$.

На своду западног травеја преостао је фрагмент главе Мојсија, као и део натписа $\text{...}\text{ν}\text{ν}\text{ε}\text{ χ}(\text{ρ}\text{ι}\text{σ}\text{τ}\text{ο})\text{β}\text{ο}$. У питању је веома оштећена сцена Преображења Христовог, која се простирала и у највишој зони јужног зида западног травеја (фрагменти стеновитог пејзажа) као и на западном зиду (у највишем регистру сачувале су се фигуре тројице полеглих апостола). На јужном зиду, бордуром одвојена, у нижем регистру је преостала десна страна сцене, довољна да приказани догађај идентификујемо као Васкрсење Лазарево (сл. 4). У горњем делу је сликана архитектонска кулиса, док је ниже, у стеновитом окружењу, са нимбом приказан васкрсли Лазар, обавијен погребним повојима. Крај њега је поклопац гробнице. Наредна празнична композиција наспрам Васкрсења Лазара је Улазак у Јерусалим (Петковић, С., 1965, стр. 209). На источној страни северозападног пиластра у трећој зони и делом на своду је Распеће (Петковић, С., 1965, стр. 209). Над композицијом се чита: $\text{ρ}\text{α}\text{σ}\text{π}\text{ε}\text{τ}\text{ι}\text{ε}\text{ χ}(\text{ρ}\text{ι}\text{σ}\text{τ}\text{ο})\text{β}\text{ο}$, док су крај Христа исписане уобичајене пратеће сигнатуре $\text{ι}(\text{σ}\text{ω}\text{γ})\text{ς}(\text{ς})$ и $\text{χ}(\text{ρ}\text{ι}\text{σ}\text{τ}\text{ο})\text{ς}(\text{ς})$. Највиши регистар северног зида деле сцене Оплакивање Христово и Мироносице на Христовом гробу (Петковић, С., 1965, стр. 209).⁸ Над Оплакивањем чита се: $\text{σ}\text{α}\text{ν}\text{η}\text{τ}\text{ι}\text{ε}...$ Овакав натпис би требало да прати сцену Скидања са крста. Ипак, неприкладан натпис *Санητιε* често је исписиван уз сцене приказа Спаситеља већ скинутог с крста (Поповска-Коробар, 2015, стр. 227). Обично овај натпис прати представе *Imago pietatis*, или на пример сцене Оплакивања у Светој Тројници Пљеваљској, Будисавцима (Петковић, С., 1965, стр. 101), Слимничком манастиру (Поповска-Коробар, 2015, стр. 227). На североисточном пиластру и делу свода је Силазак у ад (Петковић, С., 1965, стр. 209). Проширени циклус Великих празника уобичајено се завршава Успењем Богородице на западном зиду (Петковић, С., 1965, стр. 209), које је у Добриловини испод дела Преображења насликаног у највишој зони.

На своду између Рођења и Ваведења насликано је Христово попрсје од којег је преостао фрагмент косе и нимба са уписаним крстом на којем се сачувало ω . Крај поменутог дела нимба назире се остаци сигнатуре $\text{ι}(\text{η}\text{σ}\text{ω}\text{γ})\text{ς}(\text{ς})$, док је са исте стране у наставку следило $\text{χ}(\text{ρ}\text{ι}\text{σ}\text{τ}\text{ο})\text{ς}(\text{ς})$. На основу седе косе, а и чињенице да је у куполи прика-

8 За иконографију поменутих сцена в. Кесић-Ристић, 1995, стр. 128–129.



Сл. 4. Васкрсење Лазарево (фото: С. Вуловић)

зан Христос Пантократор, може се закључити да је овде место добио лик Христа Старца данима, иконографски тип Оца инспирисан Даниловом визијом.⁹ Око медаљона у којем је попрсје виде се два бес-телесна кружна бића, док је на пресеку ромба и правоугаоника иза медаљона представљен херувим. У светоотачким текстовима Старац данима из визије пророка Данила је тумачен и као Бог Син, и као Бог Отац о чему сведоче и сликани примери у средњовековној уметности (Куюмџиева, 2011, стр. 3–7; Чанак-Медић & Поповић & Војводић, 2014, стр. 216–217). Представа Старца данима, нашла се изнад сцена Сретења и Крштења. Писци богослужбених текстова у Служби Сретењу Христа називају Ветхиј денми (Старац данима) (Радовановић, 1988, стр. 4).

⁹ За Христа Старца дана в. Суботић, 1971, стр. 74–75; Радовановић, 1988, стр. 1–5; Куюмџиева, 2007, стр. 37–38, 187–207; Куюмџиева, 2011, стр. 3–12.

На своду између Распећа и Силаска у ад је преостао фрагменат Христа анђела Великог савета (Петковић, С., 1965, стр. 209).¹⁰ Видљив је део медаљона у који је било уписано Христово попрсје од којег се види само десница у гесту благослова и крило. Изван медаљона је један крак ромбоида крај којег је бестелесно биће. На територији Пећке патријаршије током XVI и XVII столећа на сводовима су обично сликани квадрати са ликовима Христа као Анђела Великог савета, Емануила, Пантократора и Старца данима (Петковић, С., 1965, стр. 107–108; Ђурић, 1996, стр. 26, 28). Будући да је Добриловица куполна црква, а да је у темену куполе насликан Христ Пантократор, на северном и јужном своду приказана су лица Божија у виду Анђела Великог савета и Старца данима.

У другој зони североисточног пиластра је Гостољубље Авраамово (Петковић, С., 1965, стр. 209).¹¹ Изнад главе средишњег анђела означеног крстом у нимбу исписано је: с(в)ета тронце (sic!). Натпис на сцени којим су гости Авраама и Саре, сигнирани као Света Тројица, како је то учињено, на пример, у сцени Авраамовог гостољубља са најстаријег слоја цркве Светог Никите код Скопља (XIV век) сликовито истиче учење да се евхаристијски дарови приносе Троједином Богу/Светој Тројици (Марковић, 2015, стр. 139). Сигнатуре прате стојеће фигуре Саре сара и Авраама аврам.. Представа Гостољубља Авраамовог била је столећима тумачена као старозаветни праобраз Тајне вечере, односно евхаристије (Тодић, 1988, стр. 143; Пејић, 2002, стр. 120; Тодић, 2011, стр. 216–217; Живковић, 2012, стр. 214–215). У складу са реченим тумачењем ова сцена је најчешће сликана у олтару или у његовој непосредној близини (Габелић, 1991, стр. 64). Пандан Гостољубља Авраамовог на источној страни јужног пиластра нажалост није сачуван. Може се помишљати да је била илустрована нека старозаветна епизода, попут Жртве Авраамове или Три младића у пећи огњеној (Петковић, С., 1965, стр. 101). Сцене Гостољубље Авраамово и Три младића у пећи огњеној приказане су у простору олтара Ломнице, Хопова и Жевице (Петковић, С., 1965, стр. 180, 206, 208–209; Шево, 1999, стр. 58, 70, 98–99). Гостољубље Авраамово и Жртва Авраамова насликане су као пандани на северном, односно јужном зиду олтара цркве Светог Николе у Дубочици крај Пљеваља (1565).¹² Жртва Авраамова има

10 Петковић наводи да је у питању нејасан Христов лик, као и да се сцене Распећа и Силаска у ад налазе на своду.

11 За сцену Гостољубља Авраамовог в. Медић, 2005, стр. 187, чл. 102; Габелић, 1991, стр. 62–65, као и исцрпно наведену литературу о овој сцени у: Живковић, 2012, стр. 214, н. 74. За тумачење Гостољубља Авраамовог, в. Озолин, 2004², стр. 77–90.

12 У Дубочици су пандани Гостољубље Авраамово и Жртва Авраамова, а не Гостољубље Авраамово и Три младића у огњеној пећи, в. Петковић, С., 1965, стр. 101, 165.

такође недвосмислену евхаристијску симболику (Војводић, 2005, стр. 106–109). У XVI и XVII веку ова сцена се прилично ретко јавља (Петковић, С., 1965, стр. 101). Поред примера из Дубочице на који смо скренули пажњу сликана је у Студеници, Петковици, Хопову и Николи Шишевском (Петковић, С., 1965, стр. 102, н. 184, 206; Голубовић, 1986, стр. 99; Живковић, 2019, стр. 72, 269).

У истој зони на јужном зиду испод Сретења и Крштења приказана су два медаљона између којих је оштећено правоугаоно поље испуњено орнаменталном декорацијом. У источном медаљону је попрсје светог Евстатија (Петковић, С., 1965, стр. 209), е[в]статин[ε]. Свети је оштећеног лика, у левој покривеној руци држи мученички крст, док му је десница у молитвеном положају. Иза декоративног поља је медаљон са попрсном фигуром, такође оштећеног лица. Он је усмерен ка светом Евстатију. Левица му је у молитвеном гесту, а у десној руци носи крст. Крај медаљона је сигнатура: ϩ(ϵ)тн слѣпнѣ. Свети се не може поуздано идентификовати због оштећености лика и нетачне сигнатуре.

У луку на јужном зиду приказане су бордуром одвојене стојеће фигуре. На источном делу је фигура светог лекара. Она је оштећена у пределу главе, торза и ногу. Преостао је само фрагмент главе – кратка брада која не прекрива врат и део нимба. Свети преко доње љубичасте или црвене хаљине носи краћу горњу хаљину плаве боје чији је доњи руб украшен окер траком са бисерима, а преко ње носи црвени плашт. Крај светог се сачувао део избледеле сигнатуре: дам(а)н(ѣ). Свети Дамјан у левој руци држи правоугаону кутију са лековима. На западном делу лука је фигура сачувана до нивоа колена. Преостао је део нимба крај којег је исписано: ϩ(ϵ)тн. Свети је одевен у плаво-љубичасту доњу хаљину, преко ње носи краћу горњу хаљину црвене боје, чији је доњи руб оживљен окер бордуром са бисерјем. Свети је огрнут плавим дугим огртачем. У левој руци, као и свети Дамјан, носи кутију са медикаментима. Сва је прилика да је овде био насликан свети Козма. Тројица најпознатијих светих лекара били су поштовани као чудотворни исцелитељи и брзопомоћници у време обновљене Пећке патријаршије и неретко су сликани у првој зони живописа, чиме им је указивана посебна почаст (Петковић, С., 1965, стр. 68). Стога, свети лекари су у Добриловини насликани чак два пута, у простору олтара и у програму наоса.

Програм сликарства друге зоне под јужним луком је помало неуобичајен. Гледано у смеру од истока ка западу прва је епизода која приказује обешеног Јуду. На одељку са позадином ружичасте боје приказано је дрво чија је крошња повијена под теретом обешене фи-

гуре (сл. 5). Композиције које детаљније описују Јудино издајство не спадају у уобичајени избор сцена циклуса Христових Страдања (Кесић-Ристић, 1995, стр. 125). Сцена Јудиног самоубиства у XIV веку је присутна само у најопширнијим циклусима Страдања. Знатно је чешће укључивана у сликани програм цркава на Балкану у доба турске власти. Има морализаторски карактер јер јасно показује судбину издајника и људи слабог карактера будући да су у временима турске власти многи хришћани прихватили ислам (Марковић, 2015, стр. 221). Сликање епизода везаних за кајање и Јудино самоубиство присутне су у поствизантијском сликарству. Досада најстарија позната сцена Јудиног самоубиства је она из цркве Светог Ђорђа у Полошком (1343–1345), а њен иконографски образац следи илустрација овог догађаја приказана у цркви Слимничког манастира (1606/7) (Поповска-Коробар, 2015, стр. 226). У Дечанима, на пример, истицање сцене Јудине смрти вероватно указује на жељу за наглашавањем поучног карактера приче о његовом издајству и Покајању. Тако је Јуда приказан не само обешен о дрво већ како пада у понор. Текстуални основ овог сегмента дечанске сцене представљају хомилије светог Јована Златоустог где се говори о среброљубљу које је чак и Христове ученике гурнуло у „страшан амбис“ порока (Кесић-Ристић, 1995, стр. 126).

Даље ка западу, на позадини издељеној у два регистра (горњи је тамноплаве боје, доњи зелене) представљена су два попрсја светих у медаљонима изведеним у три нијансе плаве, односно ружичасте боје. Голобради младић кратке косе је благо окренут ка западнијој фигури. Одевен је у смеђу хаљину која му прекрива леву шаку у којој држи мученички крст, док откривеном десницом указује ка суседном светом. Хаљина му је на пар места украшена бисерима као и оковратником. Изнад самог медаљона чита се сигнатура трифњњ. Ка светом Трифуну усмерена је суседна фигура. Реч је о светом зачешљане смеђе косе која прекрива врат и браду средње дужине раздељене у два прамена. Одевен је у зелену хаљину са окер оковратником. У хаљином прекривеној десници држи мученички крст. На месту леве шаке је оштећење, али ју је вероватно држао у молитвеном гесту, као и свети Трифун. Са горње стране медаљона чита се део избледеле сигнатуре: *лмса бжчловс љ кь*. У византијском и поствизантијском живопису свети Алексије Божји Човек је у највећем броју случајева довођен у програмску везу са светим Јованом Каливитом, нешто ређе са светим Јефросином Поваром, а такође су сликана и сва тројица светих доведена у узајамну везу.¹³ Разлози за њихово повезивање објашњени су

13 За представе светог Алексија Божјег Човека, в. Павловић, 2014, стр. 66–77.



Сл. 5. Самоубиство Јудино, свети Трифун, свети Алексије Божји Човек, свети Теодор Стратилат и свети Никита (фото: С. Вуловић)

њиховим житијним сличностима (Павловић, 2014, стр. 77). Када су у питању свети Трифун и свети Алексије Божји човек, њихови животни путеви немају међусобних сличности, те остаје нејасан принцип удруживања овог пара светих.¹⁴ Иконографија светог Алексија у Добриловини не следи устаљене обрасце. У средњовековној уметности уобичајено је сликан налик светом Јовану Претечи, са дугом тамно-смеђом таласастом косом која пада на рамена и смеђом валовитом брадом средње дужине (Павловић, 2014, стр. 58–59, са старијом литературом). Ипак, има примера где је био насликан са знатно краћом косом и брадом као у Богородици Мавриотиси код Костура, Манастиру Филантропинон, манастиру Варлаам на Метеорима, манастиру Ставроникити и трпезарији Есфигмена. У највећем броју примера свети Алексије сликан је како у једној руци држи крст, а длан друге руке му је у гесту молитве усмерен ка посматрачу. Такође, сликан је и како дланове обе руке постављене пред грудима okreће ка посматрачу, али и како у једној руци носи свитак, најчешће отворен, а каткад и затворен (Павловић, 2014, стр. 60).

У другој зони југозападног пиластра, испод сцене Богородичиног Ваведења преостали су фрагменти живописа, тј. горњи делови сликане архитектуре (кула и остаци двеју зграда са двосливним кровом)

14 Уп. Поповић, 1973а, стр. 5–12; Поповић, 1973б, стр. 345–353.

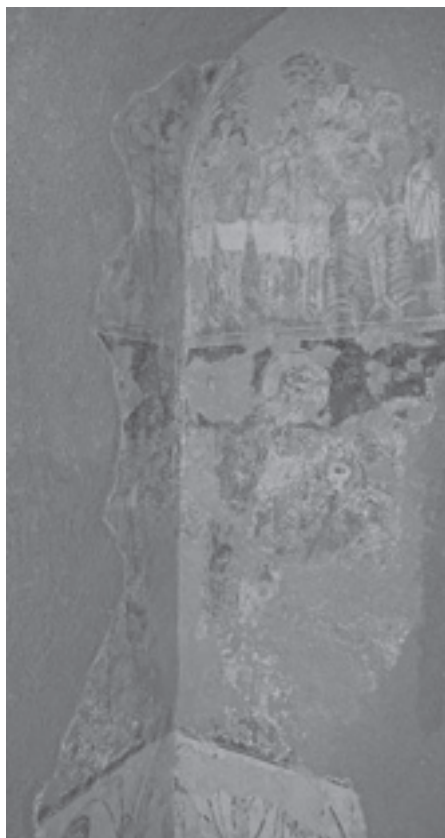
(сл. 3). Над сценом је текао натпис чији је први део исписан између куле и крова грађевине. Нејасно се може читати само почетак речи сп..., док је после друге грађевине читљиво нѣѣ, текст се настављао, судећи по угребаним линијама, али чита се само д... Нажалост живопис је страдао те поуздано препознавање сцене није могуће. На основу целовито исписаног имена Исус, можемо да закључимо да није реч о Исусу Христу, уобичајено сигнираном скраћеницама. Реч је далеко вероватније о некој старозаветној сцени у којој је учесник Исус Навин, попут Јављања арханђела Михаила Исусу Навину код града Јерихона, која је могла каткад да буде спојена са сценом Пада или Опсаде Јерихона (Габелић, 1991, стр. 76).¹⁵ У прилог томе да је овде била насликана сцена из Старог завета је и чињеница да је у истој зони североисточног пиластра насликано Гостољубље Авраамово.

На источној страни северозападног пиластра у другој зони, испод Распећа Христовог преостали су фрагменти тканине одеће мрке боје приказане на белој позадини на којој је насликана вертикална сива трака, као и мрком бојом изведен усправно постављен правоугаони облик чију иконографију на основу сачуваног не можемо да одгонетнемо. У горњем десном делу сцене видљива је плава позадина и љубичастом бојом изведена сликана архитектура. У истој зони на северном зиду испод Оплакивања и Мирносица на гробу приказана су два медаљона између којих је правоугаоно поље испуњено орнаменталном декорацијом (Петковић, С., 1965, стр. 209).¹⁶ Западније је фрагмент нимба и белог мученичког крста светог приказаног у медаљону датом у две нијансе ружичасте боје. Над остатком медаљона чита се натпис: тома ап, што би значило да је у медаљону био приказан апостол Тома. Након орнаментима декорисаног поља, на источној страни северног зида је медаљон светог Акакија (Петковић, С., 1965, стр. 209). Свети је смеђе нешто дуже косе, на глави носи белу траку. Благо је окренут ка западу. Одевен је у хаљину украшену бисерима са бисерним оковратником. У десници одећом прекривене шаке држи бели мученички крст, а левом шаком је у молитвеном гесту. Са обе стране медаљона преостала је сигнатура: акаѣна (sic!).

У другој зони северног зида западног травеја преостала је сцена која се може идентификовати као Четрдесеторица севастијских мученика. Наги младићи заоденути тканинама око бедара приказани

15 В. листу споменика у којима се јављају ове композиције у: Габелић, 2004, стр. 332.

16 Петковић, мислећи на правоугаоно поље украшено орнаментима, наводи да је у питању Нерукотворени убрус. На истоветан начин је решен простор између медаљона на јужној страни, а његов изглед не би одговарао Керамиону. У Добриловини је пак Мандилион био насликан у складу са традицијом, у простору између источних пандантифа, док Керамион, сва је прилика није представљен између западних пандантифа, в. Марковић & Стевановић, 2019, стр. 224.



Сл. 6. Чetrдесет Севастијских мученика, владарска фигура и Причешће Марије Египатске, осликани сокл (фото: С. Вуловић)

су на плавој позадини, на којој је светлијим потезима дочарана вода језера. Горњи део сцене је оштећен. Композиција се простирала делом и на западном зиду, мада је раздвојена бордуром, о чему сведочи фрагмент живописа са три фигуре заоденуте белим перизомама око бедара, приказане на плавој позадини леденог језера крај Севастије (сл. 6).¹⁷ Илустрација страдања севастијских мученика спадала је у обавезан тематски програм рашких цркава XIII века, да би касније у XIV и XV столећу била скоро потпуно потиснута (Војводић, 2006–2007, стр. 139).¹⁸ Нарочито истакнуто место сцена Четрдесеторице

17 Више о култу и представама Четрдесеторице мученика из Севастије в. Павловић, 2009, стр. 293–305.

18 Осим у илустрованим црквеним календарима у Дечанима и Трескавцу, Страдање мученика из Севастије насликано је само у припрати Леснова и западном травеју Беле цркве у Карану, в. Павловић, 2009, стр. 304.

севастијских мученика, у другој зони западног травеја, изнад ктиторске композиције, добила је у Белој цркви у Карану. Сва је прилика да је ктитор Беле цркве поштовао страдалнике из Севастije чији се култ ширио из цркве Свете Софије у Охриду (Војводић, 2006–2007, стр. 139–140). Након обнове Пећке патријаршије, четрдесеторица мученика из Севастije сликани су у медаљонима у оквиру програма припрема манастирских цркава (Пећка патријаршија, Света Тројица Пљеваљска, Хопово) (Петковић, С., 1965, стр. 108). Као засебна групна сцена, страдање мученика из Севастije приказано је у оквиру слоја сликарства из друге половине XVI века манастира Студенице, Милешеве и Мораче, мада је вероватно реч о понављању решења насликаних у XIII веку (Петковић, С., 1965, стр. 108, 168; Павловић, 2009, стр. 299–301; Живковић, 2019, стр. 508–512).¹⁹ Ваља поменути и представу Четрдесеторице севастијских мученика насликаних у зони стојећих фигура на северном зиду западног травеја цркве Светог Николе у Дубочици, осликане до 7. августа 1565 (Петковић, С., 1965, стр. 165). У горњем регистру сцене насликани су у хоризонталном низу венци у виду обруча са плочицом на средини (стематогириона), које су младићи задобили својим страдањем.²⁰ Поред Добриловине, у временски блиском живопису цркве Светог Николе у Новом Хопову је приказана групна сцена Четрдесет севастијских мученика (Петковић, С., 1965, стр. 205). У другој зони западног дела јужног зида хоповског наоса севастијски мученици стоје у залеђеном језеру, док је у горњем делу сцене насликан Христ у сегменту неба како им упућује благослов и шаље мученичке венце.²¹ Стање фреске у Добриловини не допушта да претпоставимо да ли су Христ и даровани венци били приказани у горњој партији композиције.

У првој зони јужног зида, посматрано од истока ка западу, је стојећа представа светог Теодора Стратилата (Петковић, С., 1965, стр. 209).²² Свети је приказан благо усмерене главе ка истоку. Преко ратничког панцира, који има метално ојачање на грудима у виду крста, свети је огрнут плаштом. Десницом придржава копље. Крај светог је преостала сигнатура с(в)тн стратилатъ. Следећа фигура је оштећена у већој мери. Ипак, видљиви су фрагменти нимба, остаци панцира и ружичастог плашта, уске чакшире, доњи део тунике и

19 За иконографију сцене у поствизантијском периоду в. Παζαράς, 2004, pp. 252–271; Παπαγεωργίου, 2013, pp. 203–214.

20 На основу фотографије начињене на терену.

21 На основу схеме распореда живописа Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду бр. 18539 и фотографије Милице Поповић којој овом приликом захваљујем.

22 Сретен Петковић наводи да је у првој зони видљиво попрсје светог Теодора Стратилата.

високе окер чизме. Преостала је и сигнатура са именом насликаног светог ратника: никита. Нажалост, зона стојећих фигура је у великој мери страдала. На северној страни, наспрам светих Теодора Стратилата и Никите нема сачуваног живописа. Можемо претпоставити да је у програму добриловинског наоса био насликан још који представник светих ратника.²³ Логично је помишљати да је наспрам светом Теодору Стратилату стајао свети Теодор Тирон, будући са су ови свети имењаци обично чнили пар (Марковић, 1995а, стр. 594–597; Trifonova, 2010, pp. 53–62), као и да су у програму живописа били насликани свети великомученици Димитрије и Ђорђе. Поменути свети ратници су редовно сликани међу одабраним светим ратницима чији су представници обично најбројнији у зони стојећих фигура српских цркава осликаних након обнове Пећке патријаршије (Петковић, С., 1965, стр. 67).

На северном зиду западног травеја, у првој зони представљено је Причешће Марије Египатске (сл. 6).²⁴ Фигуре светог Зосима, а нарочито фигура свете Марије су оштећене. Ипак, између стојећих фигура јасно је видљива чаша са Светим причешћем. Над нимбом свете жене видљиви су делови сигнатуре: ...рнна егн...(sic!). Сачуване графеме упућују да је над светом грешком исписано име Марина, уместо Марија. То нас наводи на помисао да је можда живописац који се определио да испод сцене Четрдесет севастијских мученика наслика Причешће свете Марије Египатске имао у виду сликарство Беле цркве у Карану. У програму каранске цркве је насликана света Марина како убија демона као још једна „македонска шема“ (Војводић, 2006–2007, стр. 140). Крај Причешћа Марије Египатске, на северној страни западног зида је фрагментарно сачувана стојећа владарска фигура одевена у ружичасти дивитисион са манијакисом и лоросом. У пределу главе преостао је део круне и нимб. Леву руку држи уздигнуту у молитвеном ставу, а преко ње му је пребачен крај лороса. Нажалост, крај представе се није очувала сигнатура (сл. 6–7) Можемо претпоставити да су овде на северној страни западног зида били представљени свети Константин и Јелена, те би у сачуваној оштећеној представи требало препознати царицу Јелену, са подигнутом руком, као што је приказана у цркви Светог Николе у Морачи (Петковић, С., 2002, стр. 270, црт. 31), мада се не виде трагови мараме коју уобичајено носи испод круне. Чини се да је било простора на северној страни западног зида те можемо претпоставити да је цару Константину и

23 Стојеће фигуре су вероватно постојале испод фигура светих лекара у јужном луку, као и под луком на наспрамној страни.

24 За тему Причешћа свете Марије Египатске, в. Татарченко, 2012, pp. 24–50; Семенова, 2014, pp. 86–90, са примерима и старијом литературом.



Сл. 7. Владарска фигура (фото: С. Вуловић)

царици Јелени са Часним крстом, који су били ближе вратима, била прикључена још једна владарска фигура као што је то било у Дубочици. Могуће је да је насликани добриловински владар био такође српски краљ –мученик Стефан Дечански, с тим што он у Дубочици не држи руку подигнуту у молитви.²⁵ Представе хришћанских владара у Дубочици деле исту зону са представом четрдесеторице страдалника из Севастиије, док су у Добриловини такође стављени у програмски контекст, на нешто другачији начин (по вертикали).

У довратнику са северне стране је преостао већи фрагмент доње половине апотропејског крста. Крст је насликан ружичастом бојом, са шарама које подражавају текстуру мермера. На укрсници виси зелени венац. На левој страни под укрсницом исписани су оштећени крип-

25 За Дубочицу, в. Петковић, С., 1965, стр. 165. Запажање је допуњено на основу теренске фотографије.

тограми²⁶ χ̄ χ̄ χ̄ χ̄ (Χριστὸς χριστιανὸς χάριν χαρίζει, Христови Хоругви Християном Хвала) <η̄η̄ / κ̄ᾱ (νικα) κ̄ κ̄ κ̄ κ̄ (крест Константину крепостъ к вере) | ц̄ ц̄ ц̄...μ̄η̄ / ρ̄ε̄ β̄β̄ β̄β̄ (всей вселенной возвещает веру итд.) | .??. / δ̄δ̄ δ̄δ̄ (дерево дарует древнее достояние, дерево добро диаволу досада) | η̄ / преостао траг испод истрвеног σ̄ | с̄ σ̄ / траг истрвених графема δ̄ δ̄, као и остатак горњег дела графеме Ч̄ и | оштећен криптограм ...⟨п⟩п.²⁷

У поствизантијској уметности зона сокла је често испуњена наизменичним низањем по три црвене и три плаве преломљене цикцак траке (Марјановић, 1995, стр. 513–531; Пејић, 2002, стр. 84–85). У наосу Добриловине то није био случај. Сокл је изведен тако што су на белој основи тамним линијама исликани крупни цветови са бобицама (сл. 6).

У науци је изнета претпоставка да се сликарство Добриловине може довести у везу са радом неуког сликара невеликих сеоских цркава – цркве Светог арханђела Михаила у Петровићима код Требиња, осликане 1605, када се датује и живопис цркве Светог Саве из Велимља код Грахова и Аранђелова код Требиња (прва деценија XVII века) (Петковић, С., 1965, стр. 146–147; Раичевић, 1992, стр. 99). Атрибуција жовописа манастира Добриловине представља посебно питање, чије разрешавање захтева посебно научно разматрање са детаљним сагледавањем ликовних особености фресака. Начин организовања простора чини се да је представљао главну слабост невештих сликара вероватно навикнутих на рад у једнобродним сеоским црквицама. Добриловински живописци се доста слабо сналазе у издељеном простору куполног храма. Сачувани сликани програм који је било могуће поуздано идентификовати ипак показује добру обавештеност идејног творца. Одабир епизода и личности у основи одговара програмским решењима времена у којем настаје. Богаћење програма сценама Страдања, не представља необичност. Такође је пространост зидних површина омогућила да у наосу буде насликано и Ваведење Богородице, као и поједине старозаветне епизоде, будући да је циклус патрона био представљен у припрати. Кризним временима у којима настаје живопис Добриловине може се објаснити упадљива издвојеност епизоде Јудиног вешања, која је на тај начин имала улогу да подсети на судбину издајника праве вере. Поједини пропусти у исписивању натписа могу се правдати неукошћу, неразумвањем сликара. Ипак, може се помишљати да на неке појединости у избору тема, попут Севастијских мученика, владарске фигуре, или омашке у имену свете Марије Египатске, идејног творца наводи жеља да следи старија решења.

26 За криптограме в. Марковић, 2011, стр. 134–135; Moutafov, 2013, pp. 49–75; Moutafov, 2019.

27 / коса црта означава да је текст исписан с две стране лика, | док усправна црта означава да је текст који следи исписан у нижем реду.

Референце

- Бошковић, Ђ. (1933). Архитектонски споменици на Тари и под Осоговом. *Гласник Скојској научној друштва*, 12, 148.
- Чанак-Медић, М. & Поповић, Д. & Војводић, Д. (2014). *Манастир Жича*. Републички завод за заштиту споменика културе.
- Ђоровић, В. (1934а). Манастир Добриловина. *Годишњица Николе Чујића*, 43, 164–177.
- Ђоровић, В. (1934б). Прилог историји манастира Добриловине. *Гласник Скојској научној друштва*, 13, 193.
- Ђурић, В. Ј. (1996). У сенци фирентинске уније: Црква Св. Госпође у Мржепу (Бока которска). *Зборник радова Византјолошкој инстјишћуића*, 35, 9–54.
- Габелић, С. (1991). *Циклус Арханђела у византјијској уметности*. Српска академија наука и уметности.
- Габелић, С. (2004). *Византјијски и њстјвизантјијски циклуси арханђела (XI–XVIII) век. Прељед сјоменика*. Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
- Garidis, M–M. (1989). *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*. Editions C. Spanos.
- Голубовић, Б. (1986). Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори. *Зборник Мајице срјске за ликовне уметности*, 22, 7–88.
- Кесић-Ристић, С. (1995). Циклус Христових страдања. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Зидно сликарство манастира Дечана, траћа и сјудује* (pp. 121–131). Српска академија наука и уметности.
- Кујумџиева, М. (2007). Иконографија на вечността. Някои бележки за образа на Ветхий денми в живописта от поствизантјиската епоха. *Старобљгарска литература*, 37–38, 187–207.
- Кујумџиева, М. (2011). Ветхий денми във византјиската живопис. *Проблеми на искуството*, 2, 3–12.
- Лековић, Ж. (2009). Манастири у Дробњаку. In А. Павићевић (Ed.), *Сјомен месја – истјорија – сећања* (p. 205). Етнографски институт.
- Лековић, Ж. (2010). Манастир Добриловина и његова улога у Полимљу и Потарју. *Гласник завичајној музеја*, 7, 93.
- Марјановић, М. (1995). Основна објашњења о намени и врстама орнамента у дечанском живопису. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Зидно сликарство манастира Дечана, траћа и сјудује* (pp. 513–531). Српска академија наука и уметности.
- Марковић, М. (1995а). О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Зидно сликарство манастира Дечана, траћа и сјудује* (pp. 567–626). Српска академија наука и уметности.
- Марковић, М. (1995б). Циклус Великих празника. In В. Ј. Ђурић (Ed.), *Зидно сликарство манастира Дечана, траћа и сјудује* (pp. 107–120). Српска академија наука и уметности.

- Марковић, М. (2011). Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивленте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима. *Зоџраф*, 35, 119–143.
- Марковић, М. (2015). *Свети Никита код Скопља: задужбина краља Милутина*. Службени гласник.
- Марковић, М. & Стевановић, Б. (2019). Сликани програм у куполи цркве Светог Ђорђа у Добриловини. *Зоџраф*, 42, 209–229.
- Маркуш, Ј. Б. (2010). *Обнова и ѓрађња манастира и храма у Црној Гори. Љеџојис обнове, санације, реконструкције и изградње у митрополији црногорско-приморској 1990–2010*. Митрополија Црногорско–приморска.
- Медић, М. (2005). *Стари сликарски ѓриручници III*. Републички завод за заштиту споменика културе.
- Moutafov, E. (2013). Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and Post-Byzantine Period. *Иницијал. Часојис за средњовековне студије*, 1, 49–75.
- Мутафов, Е. (2019). Христијанска криптографија – кн. 1–De Artibus Monographiae. Издаелство БАН.
- Озолин, Н. (2004²). „Тројица“ или „Педесетница“. In *Преподобни Андреј Рубљов иконописац*. Неаника.
- Паџарас, Н. (2004). Μαρτύριο των Αγίων Τεσσαράκοντα: αναβίωση ενός αρχαϊκού εικονογραφικού τύπου σε μεταβυζαντινές εικόνες της μονής Ξηροποτάμου. *Μαкеδониќа*, 34, 252–271.
- Папаγεωργίου, ΤЃ. (2013). Σπάνιες παραστάσεις από το βίο των αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων στο καθολικό της μονής των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας. *ΔΧΑΕ*, 34, 203–214.
- Павловић, Д. (2009). Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века. In М. Ракоција (Ed.), *Ниш и Византија VII* (pp. 293–305). Скупштина града Ниша - Просвета.
- Павловић, Д. (2014). Представе Алексија Божијег човека, светог Јована Каливита и светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству. *Зборник Народној музеја*, 21(2), 53–89.
- Пејић, С. (2002). *Манастир Пустинња*. Републички завод за заштиту споменика културе – Завод за заштиту споменика културе Ваљево.
- Пејовић, Т. & Чиликов, А. (2011). *Православни манастири у Црној Гори*. Октоих – Штампар Макарије.
- Петковић, С. (1965). *Зидно сликарство на јодручју Пећке ѓаџријаршије 1557–1614*. Матица српска.
- Петковић, С. (1995). *Српска уметност у XVI и XVII веку*. Српска књижевна задруга.
- Петковић, С. (2002). *Морача*. Српска књижевна задруга – Просвета.
- Петковић, В. Р. (1950). *Прејлед црквених споменика кроз јовесницу српској народа*. Научна књига.
- Поповић, Ј. (1973а). *Житија светих за фебруар*. Манастир Ѓелије.

- Поповић, Ј. (1973б). *Житија светих за марті*. Манастир Гелије.
- Поповска-Коробар, В. (2015). Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир. *Пајримониум мк.*, 13, 209–247.
- Радовановић, Ј. (1988). Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећи. In Ј. Радовановић (Ed.), *Иконографска исцраживања српској сликарству XIII и XIV века* (pp. 1–23). Балканолошки институт САНУ.
- Раичевић, С. (1992). *Споменици у старој жупи Оноошић*. Републички завод за заштиту споменика културе – Скупштина општине Никшић.
- Раичевић, С. (1996). *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*. Црногорска академија наука и умјетности, Одјељење умјетности.
- Семенова, Е. С. (2014). Монашеска тема в росписях северной галереи церкви Богородицы Левишки в Призрене. *Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*, 77–95.
- Стојановић, Љ. (1982). *Стари српски записи и најписи I*. Српска академија наука и уметности – Народна библиотека Србије – Матица српска.
- Суботић, Г. (1971). *Свети Констанијин и Јелена у Охриду*. Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
- Шћепановић, Ж. (1979). *Средње Полимље и Пошарје. Историјско-етнолошка расправа*. Етнографски институт САНУ.
- Шекуларац, Б. (1988). *Добриловина и добриловински катасић*. СИЗ за науку у културу.
- Шево, Љ. (1999). *Манастир Ломница*. Републички завод за заштиту споменика културе.
- Татарченко, С. Н. (2012). Причащение преподобной Марии Египатской“ в византийской монументальной живописи. *Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*, 24–50.
- Тодић, Б. (1988). *Грачаница, сликарство*. Просвета – Јединство.
- Тодић, Б. (2011). Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице. *Зограф*, 35, 211–222.
- Trifonova, A. (2010). The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period. *Зограф*, 34, 53–64.
- Војводић, Д. (2005). *Зидно сликарство цркве светіој Ахилија у Ариљу*. Дерета.
- Војводић, Д. (2006–2007). О живопису Беле цркве каранске и сувременом сликарству Рашке. *Зограф*, 31, 135–152.
- Живковић, М. (2012). Мање познате и непознате иконе из ризнице манастира Прасквице: дела сликара Радула, Димитрија и Максима Тујковића. *Зограф*, 36, 199–222.
- Живковић, М. (2019). *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Студеници и њејова обнова у XVI веку* [необјављена докторска дисертација]. Универзитет у Београду, Филозофски факултет.

Bojana Stevanović*

NEW DATA ON THE PROGRAM OF FRESCOES IN THE NAOS OF THE CHURCH OF ST. GEORGE IN DOBRILOVINA

Summary: According to the inscription on the western wall of its narthex, the Church of St. George of the Dobrilovina Monastery was built in 1609/1610. The frescoes are dated by researchers to 1613 or 1620. Based on the altered chromatic values of its colouring it can be concluded that there was probably a fire in the church once. Some frescoes went unnoticed, since parts of the painting were partially repainted during the renovation in 1905. Researchers did not go into more detailed interpretations and considerations of the painted repertoire of the nave of the Dobrilovina church. The way the space was organized seems to have been the main weakness of unskilled painters, probably accustomed to working in single-nave village churches. Dobrilovina painters managed poorly in the divided space of the dome temple. The preserved painted program that could be reliably identified, however, shows that the ideator was very well informed. The selection of episodes and personalities basically corresponds to the program solutions of the time in which they were created. Enriching the program with scenes of Suffering is not unusual. Also, the spaciousness of the wall surfaces enabled the Presentation of Mary to be painted in the nave, as well as certain Old Testament episodes, since the cycle of patrons was presented in the narthex. The striking isolation of the scene of Juda's hanging can be explained by the time in which the fresco was created, which corresponds to the time of crisis, accentuating thus the role of reminding of the fate of the traitors of the true faith. Some omissions in the printing of inscriptions can be justified by ignorance, misunderstanding of the painter. However, one may think that the ideator was motivated to have some topics depicted, such as the Martyrs of Sebaste, and the ruler's figure, or planned omissions, like in the name of St. Mary of Egypt, as a desire to follow older solutions in the choice of topics.

Key words: Dobrilovina monastery, paintings, 17th century, naos

translated by A. Stojadinović

* Bojana Stevanović, Research Associate, Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, bojanastev@gmail.com

Зоран Ракић*

РУКОПИСИ ХРИСТОФОРА РАЧАНИНА ИЗ ГОДИНА ОКО ВЕЛИКЕ СЕОБЕ

Апстракт: Студија се бави илуминацијом шест кодекса – Зборника разноврстних састава (1679, Будимпешта, Сечењијева библиотека, Oct. Плуг. Serb. 1), три Архијерејска чиновника (1680, Београд, Музеј Српске православне цркве, Оставина Р. Грујића, бр. 3-II-2; 1686, Музеј Српске православне цркве, бр. 252; 1688, Београд, Народна библиотека Србије, Рс. 640), Минеја за август (1684, Загреб, Повијесни музеј Хрватске, R. 54) и завршног дела Псалтира с последовањем (Народна библиотека Србије, Рс. 326) – који су приписани Христофору Рачанину, најзначајнијем српском писару и илуминатору у годинама пред Велику сеобу. Уз опис и анализу минијатура, пажња је посвећена орнаментици тих рукописа, која је до сада само делимично изучена. Истражено је њено порекло и установљена блиска повезаност са сликаним украсом изведеним у осталим Христофоровим преписима.

Кључне речи: илуминација српске рукописне књиге XVII века, Христофор Рачанин, минијатура, заставица, иницијал

Расут на пространом подручју Пећке патријаршије, омеђеном немирним и несталним границама две моћне империје – турске и аустријске – и Млетачке републике, српски народ, већ готово два и по столећа под туђинском влашћу, ишао је у последњој четвртини XVII века у сусрет преломним догађајима у својој историји. Складни односи између Патријаршије у Пећи, једине духовне и политичке окоснице поробљеног народа, и Велике порте, све више су припадали прошлости. Током претпоследње деценије столећа, тај крхки суживот неповратно је нарушен када су се главари и народ, опредељени за борбу против Турака још у време исцрпљујућег Кандијског рата

* Зоран Ракић, ванредни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, zoran.d.rakic@gmail.com

(1645–1669), активно укључили у збивања изазвана новим аустријско-турским ратом (1683–1699).¹

Сукоб је плануо у равницама Угарске да би се, након османског пораза под зидинама Беча и дубоког продора аустријских трупа до Скопља, окончао године 1689. крахом и повлачењем хришћанске војске. Заједно с разбијеном војском, предвођен патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, владикама и народним првацима, на Север се повлачио и побуњени српски народ, застрашен турском одмаздом због отвореног учешћа на страни Аустрије. У јесен 1690. то мноштво пребеглица прешло је Саву и Дунав и ступило на територију Аустријског царства. Та сеоба је оставила далекосежне последице на даљу судбину Срба, њихове цркве и њихове културе.² Смутне године око Велике сеобе, обележене несигурношћу и недаћама сваке врсте, свеприсутном глађу, кризама и спорадичним немирима,³ утицале су на опадање уметничке делатности, укључујући и прегнућа на преписивању и украшавању књига.

Ипак, и у тако трагичним и немирним временима рад калиграфџа није сасвим замро. Настављен је, с променљивим интензитетом и дOMETИМА, у оним областима које су биле поштеђене ратних пустошења – у појединим скровитим манастирима, неколиким градским срединама, попут Сарајева, или у крајевима дубоко на Југу. Тамо је преписан извештај број рукописа и потом украшен иницијалима и заставицама, а знатно ређе и фигуралним представама (Ракић, 2012, стр. 175–178).

Најугледнији међу преписивачким средиштима у деценијама пред Велику сеобу био је манастир Рача на Дрини.⁴ Није поуздано установљено када је у тој монашкој обитељи отпочео рад на преписивању и илуминирању књига, али се на основу сачуваних преписа и забелешки које су у њима оставили писари та делатност може следити од средине XVII столећа све до 1690. године, када је манастирско братство, заједно са својом паством, у Великој сеоби напустило старо станиште, прешло у Угарску, и након извесног задржавања у Сентандреји, од 1697. као ново обитавалиште населило до тада запустели фрушкогорски манастир Беочин.

1 О турско-аустријском рату, са старијом литературом, в. Веселиновић, 1974; Веселиновић, 1993а.

2 О Великој сеоби, в. Томић, Ј., 1902; Ивић, 1929, стр. 263–346; Поповић, 1954; Андрић, 1990; Веселиновић, 1993б.

3 Упор. сведочења очевидаца Велике сеобе, у: Трифунковић, 1982.

4 О преписивачкој делатности Рачана најпотпуније прегледе сачинили су: Шкорић, 1996; Јаковљевић, 2019, стр. 74–135. Од старијих радова, в. Маринковић, 1969; Бошков, 1988; Томић, Б., 1989.

Међу готово десетак именованих рачанских писара, несумњиво је најзначајнији био Христофор. Изузев преосталих преписа, понеког записа који је Христофор у њима оставио о себи и податка да је 1682/1683. у пратњи патријарха Арсенија Чарнојевића ишао на поклоничко путовање у Свету земљу, о том знаменитом калиграфу и илуминатору једва да се ишта зна. Извесно је, међутим, да је као јеромонах и духовник манастира Раче боравио у манастирском скиту Светог Ђорђа, у недалеком месту Бањи, у којем је, од седме до пред крај девете деценије столећа, развио живу преписивачку делатност. Сва је прилика да је, иако већ у годинама, наставио да се бави калиграфијом и по повлачењу у Угарску, али из тог времена није познат ниједан његов поуздано датован препис. Након пет деценија истраживања, почевши од пионирског рада М. Харисијадис (Харисијадис, 1969), преко утврђивања обима и хронологије Христофоровог писарског опуса (Шкорић, 1996, стр. 17–20; Ракић, 2010; Тодић, 2013, стр. 232–235; Јаковљевић, 2019, стр. 79–82), исцрпног осврта на његову минијатурску делатност (Ракић, 2012, стр. 178–185, 297–303) и изучавања илуминације у појединим примерцима (Харисијадис, 1976а; Касџиба, 1999, стр. 76–89; Ракић, 2015; Ракић, 2016), до подробних истраживања посвећених саставу и језику појединих његових преписа (Касџиба, 1999) и, однедавно, анализирању њиховог значаја у оновременом литургијском животу Српске цркве (Јаковљевић, 2019), слика о том марљивом и надареном калиграфу је заокружена у знатној мери.

До данас је пронађено осам књига у којима је Христофор Рачанин оставио свој потпис,⁵ док му је још десетак рукописа и рукописних фрагмената приписано на основу дуктуса и стила илуминације. Од потписаних примерака најстарији су *Служабни минеј за децембар* (1667, Београд, Музеј Српске православне цркве, бр. 85) и *Служба и живије свейој Пејтра Коришкој са службом Покрова ѿресвѣте Бојородице* (1668, Цавтат, Богишићева збирка, бр. 116). Три године касније Христофор је довршио *Сѣихолоију* (Праг, Народни музеј, Шафарикова збирка, IX Н 9), а 1673. преписао је *Цвѣйни ѿриод* (Цетињски манастир, бр. 38). Током осме деценије радио је на *Служабнику* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 121), а 1680. завршио је *Архијерејски чиновник* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, 3-II-2). Низ потписаних Христофорових рукописа закључују *Минеј за авѣустѣ* (1684, Загреб, Хрватски повјесни музеј, похрана СПЦ, бр. 54) и *Архијерејски чиновник* (1686, Музеј СПЦ, бр. 252).

5 Записе с Христофоровим потписом објавио је Б. Тодић (Тодић, 2013, стр. 232–235).

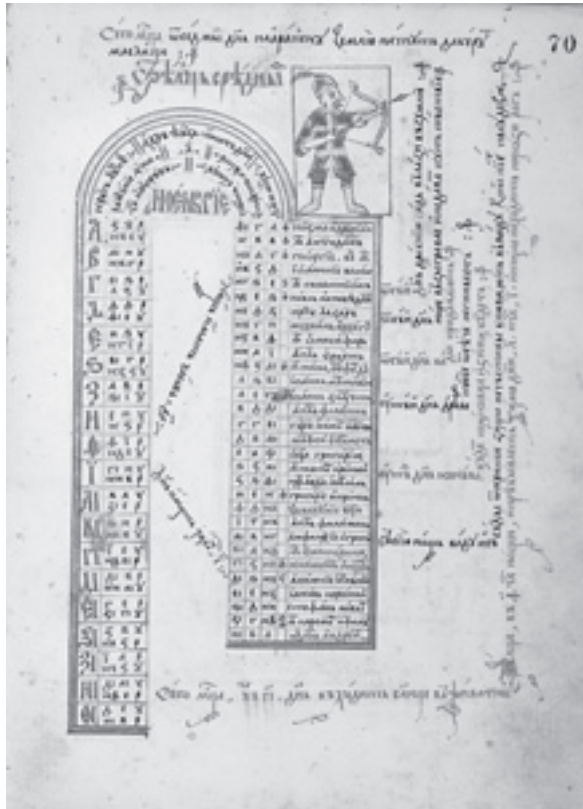
Препознатљив изглед писма и сликаног украса у радовима Христофора Рачанина омогућио је да му се припишу и *Псалтир с њоследовањем* (1672, Београд, Архив САНУ, бр. 155), *Стихологија* (трећа четвртина XVII века, Праг, Шафарикова збирка, IX Н 23), *Номоканон* (Праг, Шафарикова збирка, IX Н 14), *Архијерејски чиновник* (последња трећина XVII века, Прашов, Библиотека Гркокатоличког богословског факултета), *Архијерејски чиновник* (око 1675, Манастир Савина, бр. 7), *Стигуденички зборник* (осма деценија XVII столећа, Болоња, Универзитетска библиотека, MS. Mars. 103/V), *Зборник разнородних састава с њрејисом Цвета врлина и календаром* (око 1679, Будимпешта, Сечењијева библиотека, Oct. Illug. Serb. 1), главнина текста (л. 9–138) *Архијерејског чиновника* (око 1688, Београд, Народна библиотека Србије, бр. 640), као и делови *Саборника* (Архив САНУ, бр. 142, л. 115–135) и *Псалтира с њоследовањем* (Народна библиотека Србије, бр. 326, л. 439–522).

Преписи Христофора Рачанина настали у годинама око Велике сеобе, којима се бави овај рад, јасно се издвајају из оновремене књижне продукције изузетно правилним дуктусом и стилски складно уједначеним и рафинованим сликаним украсом. Упркос туробним приликама у којима су поникли, они не представљају само израз пуне стваралачке зрелости свога творца, већ се с разлогом сматрају и последњим значајним остварењима једне дуге и непрекинуте преписивачке традиције чији корени сежу до средњовековних времена. Ту невелику скупину чини шест кодекса: *Зборник разнородних састава с њрејисом Цвета врлина и календаром* из око 1679, три *Архијерејска чиновника* – из 1680, 1686. и 1688. године, *Минеј за авиусиј* из 1684. и, напоследку, завршни кватерниони *Псалтира с њоследовањем* (НБС, Рс. 326), за који се претпоставља да је једини познати Христофоров препис настао у годинама непосредно након Сеобе (Штављанин-Ђорђевић & Гроздановић-Пајић & Црнић, 1986, стр. 239). Књиге су исписане црним или мрким мастилом, складним и правилним писменима која образују јединствен словни блок, значајнији делови текста наглашени су киноваром, док су најважније текстуалне целине истакнуте маштовито и брижљиво изведеним сликаним украсом. Мада живописан и покренут, тај орнаментални свет, испуњен реалним и фантастичним биљним, птичјим, животињским и људским обличјима, складно је компонован и доследно потчињен јасно замишљеној декоративној схеми. Поред заставица и бројних иницијала, сви рукописи су, осим једног, украшени и минијатурама.

Хронолошки најстарији у скупини Христофорових преписа насталих у деценији која је претходила Великој сеоби јесте будимпештански *Зборник разновродних састјава с ѿрејисом Цвейѿа врлина и календаром*.⁶ Рукопис потиче из 1679. или, можда, из наредне године (Kacziba, 1999, стр. 70). Његова богата илуминација садржи, уз преплетне и киноварне иницијале украшене витицама, и четири заставице, неколико табела завршених украсним первазом, дванаест календарских таблица с минијатурним представама зодијачких знакова и две астрономске схеме рађене преко читаве стране. Три истоврсне заставице, налик вињети троугаоног облика, налазе се на л. 1, 41^v и 75. Сачињене су од крстоликог чвора од чијих бочних страна полази по један веома декоративан наутов лист. Нешто сложеније орнаментално поље је изведено на л. 2. У његовом центру је приказана људска глава с калпаком, а на бочним површинама две разбокорене вреже с четворолатичним цветовима које се, наместо косе, симетрично гранају полазећи од средишњег мотива. Флоралном орнаментиком у виду лозице с волутама испуњен је и лучни сегмент којим је на л. 74 завршен позлаћени перваз. Вреже с листићима, цветовима и бобицама, чији сплетови граде орнаментална поља и крупни преплетни иницијал на почетку књиге, цртане су са изузетном сигурношћу, а њихове контуре, наглашене црвеном, плавом, зеленом, љубичастом и жутом бојом, ефектно се истичу на основи која је местимично позлаћена, загаситоплава или остављена у природној боји папира.

На л. 65^v уз помоћ лењира и шестара веома прецизно је нацртана табела начињена од седам концентричних кругова. У њеном средишту је представљено Сунце с људским ликом окруженим црвеним и златним зрацима, а у претпоследњем кружном сегменту схематски приказ кретања и мена Месеца. Потом су, на наредних дванаест страница, распоређене лучно завршене и златном траком уоквирене календарске таблице уз које су црвеном, зеленом, љубичастом, плавосивом, жутом, смеђом и мрком бојом, уз додатак злата, минуциозно насликани одговарајући знаци зодијака: ован (л. 66), бик (л. 66^v), близанци (л. 67), рак (л. 67^v), лав (л. 68), девица на трону (л. 68^v), вага у облику младића који држи теразије (л. 69), шкорпија (л. 69^v), стрелац са запетим луком (л. 70), козорог (л. 70^v), водолија који излива воду из крчага (л. 71) и рибе (л. 71^v). Посебно су сликовите представе стрелца, одевеног у оновремену војничку одору с калпаком заврше-

6 Узорну студију о том рукопису објавила је Kacziba, 1999. Основне каталожке податке о њему наводе Cleminson & Moussakova & Voutova, 2006, pp. 106–110.



Сл. 1. Календарска табела за новембар, *Зборник*, око 1679, Будимпешта, Земаљска библиотека Сечењи, Oct. Illyr. Serb. 1, л. 70

ним пером (сл. 1), и лава, вероватно надахнутог неком графичком хералдичком илустрацијом. Најзад, на л. 72^v налази се питорескни приказ руже ветрова са означеним странама света (сл. 2).

Архијерејски чиновник из 1680. године (Музеј СПЦ, Оставица Р. Грујића, бр. 3-II-2)⁷ украшен је заставицама у чијем је средишту људска глава од које се гранају и преплићу траке колорисане цинобром, зеленом, плавом, жутом и златом (л. 1, 4, 6, 35 и 48), једним заглављем у чијем је медаљону насликан Христос Емануил (л. 23), преплетним вињетама (л. 4^v, 5^v, 7 и 9^v) и орнаменталним пољем на л. 48, као и са три типа иницијала. Најједноставнији и најбројнији су иницијали рађени плавим или црвеним мастилом и украшени гранулама и гранчицама; они сложенији образовани су од преплетених врежа, док најсликовитија почетна слова (л. 2^v, 3, 3^v, 7^v, 10 и 45) имају пе-

7 Каталогски подаци о рукопису у: Ракић, 2012, стр. 301.

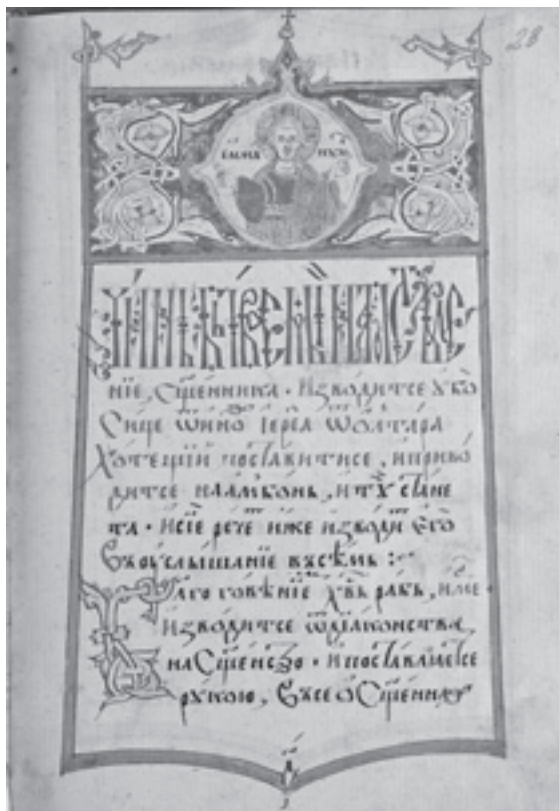


Сл. 2. Ружа ветрова, *Зборник*, око 1679, Будимпешта, Земаљска библиотека Сечењи, Oct. Пуг. Serb. 1, л. 72^v

тљу у облику човечје главе. Декоративном изгледу књиге доприноси и бордура жуте или цинобер боје којом је накнадно уоквирен текст на свакој страници. С нарочитом пажњом насликана је фронтално постављена допојасна фигура младог Христа који, одевен у цинобер хитон и плави набрани химатион, благосиља обема рукама (сл. 3). Бочне површине заставице покрива преплет наутове вреже који се са сваке стране свија у по две волуте са стилизираним жутим цветом. Контуре преплета су каткад извучене карминцрвеном, док су међупростори колорисани плавом и жутом.

Знатно је сведеније опремљен *Минеј за авѹсѹи* из 1684. године.⁸ Уз киноварне и три преплетна иницијала (л. 164, 169^v и 174), овај Христофоров препис је украшен једино необојеном заставицом смештеном над почетак текста (л. 1). Заставица је рађена црним мас-

8 Опис рукописа, у: Мошин, 1971, стр. 25–26, таб. 99–100.

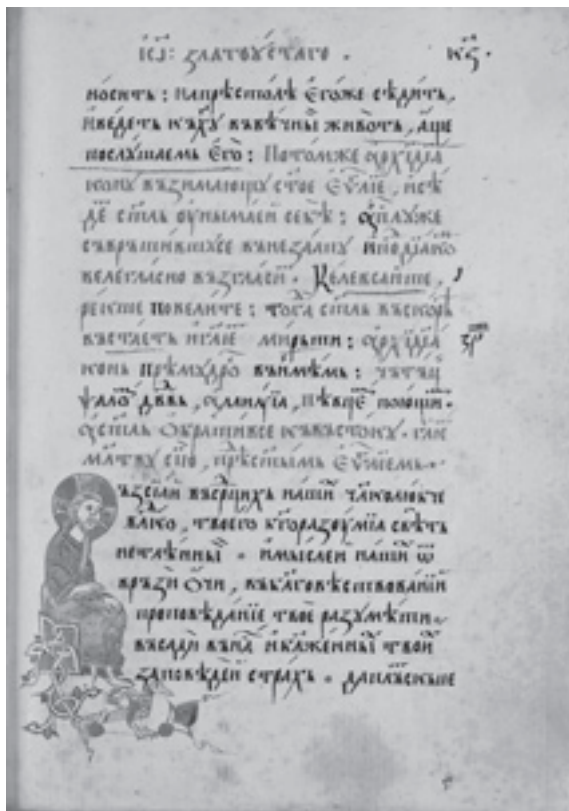


Сл. 3. Христос Емануил, *Архијерејски чиновник*, 1680, Београд, Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 3-II-2, л. 23

тилом, решена је у виду портика, а украшена наутовим листовима на угловима и средишњим ромбоидним чвором с пупољцима и крстом на врху. Површина орнаменталног поља испуњена је преплетеним тракама које чине мрежу наизменично уплетених ромбова и елипси.

Ликовни украс *Архијерејској чиновника* из 1686. године (Музеј СПЦ, бр. 252)⁹ састоји се од заглавља с ауторским портретом Јована Златоустог (л. 1), схематске представе дискаса, просфоре и путира (л. 11^v), неколико заставица (л. 6, 10, 18^v, 37^v, 51^v, 80, 86, 89, 93, 98^v и 99), маргиналних цртежа руку које држе крст и свећњак (л. 21) и неколико вињета (л. 6, 37^v, 41^v, 67, 87, 90, 94 и 100). У подножју л. 49^v Христофор се потписао и навео годину настанка рукописа. Та кратка забелешка је и последњи познати траг који је знаменити калиграф оставио о себи. Једина сачувана минијатура у рукопису – ауторски

9 Каталошки опис књиге и подаци о њеној илуминацији, у: Ракић, 2012, стр. 301–302.



Сл. 4. Исус Христос, *Архијерејски чиновник*, 1686,
Музеј Српске православне цркве, бр. 252, л. 27

портрет светог Јована Златоустог – насликана је на необојеној основи овалног поља уписаног у квадратно орнаментално поље. Светитељ је дат у пуној фигури, окренут удесно, обучен у црвени стихар и бели сакос и омофор с крстовима. У руци држи размотани свитак у који уписује речи своје службе. Бочне површине заставе, испуњене разбокореном врежом, колорисане су златом и светлоплавом. Знатно једноставнију орнаменталну схему имају правоугаоне заставице које означавају почетке мањих текстуалних одсека. Основни мотив њиховог украса јесте наутова врежа која образује преплет или, као на л. 18^v, 37^v и 51^v, полазећи од средишњег мотива људске главе ствара разубуђен, симетрично организован флорални сплет. Остали делови текста истакнути су сићушним маргиналним ознакама и иницијалима сазданим од преплета или исписаним киноваром и завршеним минуциозно рађеним гранчицама. Међу иницијалима се посебно ис-



Сл. 5. Свети Јован Златоусти, *Архијерејски чиновник*, око 1688, Београд, Народна библиотека Србије, Рс. 640, л. 30

тиче слово В на л. 27, изведено у виду упрестољеног Христа чије су ноге ослоњене на крила птице која кљуца цвет (сл. 4).

Почеци три главне целине основног дела текста *Архијерејској чиновника* бр. 640 из Народне библиотеке¹⁰ украшени су квадратном заставом у коју је уписан медаљон бадемастог облика с минијатуром. У медаљону над почетком *Чина блајосиљања клирика* насликан је Христос Емануил (л. 9), а над почетком литургија светог Јована Златоустог и светог Василија Великог ауторски портрети њихових твораца (л. 30 и 104) (сл. 5). Уз то, књига је украшена с још неколико ликовних представа – седећом фигуром Христа у полупрофилу, која служи

10 Убрзо по приспећу рукописа у Народну библиотеку посвећена му је засебна студија, в. Богдановић & Гроздановић-Пајић & Цернић, 1968. За опис књиге и податке о сликаном украсу, в. Штавланин-Ђорђевић & Гроздановић-Пајић & Цернић, 1986, стр. 324–327; Ракић, 2012, стр. 302–303.

као иницијал В (л. 56), дискомом с путиром, као илустрацијом текста проскомидије (л. 40^v), и дискомом приказаним уз текст о раздробљењу светог агнеца (л. 98^v) – као и веома разноврсним заставицама испуњеним биљним преплетом (л. 1, 13, 15, 18, 20, 22^v, 25^v, 28, 28^v, 35, 47^v, 67, 81 и 138), розетама и преплетним иницијалима, гдекад са зооморфним, орнитоморфним или антропоморфним елементима. Христос Емануил, насликан како седи на престољу, с јеванђељем у левој руци, док десном благосиља, одевен је у цинобер хитон и загаситоцрвени химатион. Литургичари су приказани у пуној фигури, како исписују свитак који држе у левој руци. Њихове одежде, обојене црвеном и плавом, украшене су златним и сребрним крстовима. Бадемаста поља с минијатурама оперважена су траком која се грана у вреже чији симетрично компонован преплет испуњава бочне површине застава. На угловима, заглавља су завршена наутовим листовима, а уз њихове бочне маргине помаљају се изданци с цветовима и птицом на врху. Орнаментика је колорисана цинобером, зеленом, плавом и загаситоцрвеном, а на фон су местимично нанесени позлата и сребро.

Други Христофоров препис који се чува у Народној библиотеци у Београду – завршни део *Псалтира с њоследовањем* (Рс. 326)¹¹ – опремљен је скромнијим сликаним украсом: киноарним и преплетним (л. 439^v, 468 и 505) иницијалима и са три заставице. На л. 439 заставица је компонована у виду портика и испуњена разуђеном наутовом врежом чије су контуре извучене црвеним и плавим мастилом, на позлаћеном фону, док је заставица на л. 468 решена као орнаментално поље правоугаоног облика у чијем се центру налази четворолисни сегмент с допојасном фигуром Христа који, одевен у плави и љубичасти хитон и химатион, благосиља обема рукама (сл. 6). Углови и бочне површине те заставице декорисани су крупним наутовим листовима и уплетеном лозицом. Цртеж флоралних мотива је појачан плавом бојом и цинобером, а фон је местимично покривен позлатом. Једноставна плетеница на л. 487^v је изведена у облику уланчаних двоструких *осмица* с плавим и црвеним бобицама и оштро завршеним листићима на ивицама.

Мада је Христофор Рачанин превасходно био изузетан калиграф и врстан аутор књижне орнаментике, његове сачуване минијатуре показују да је поседовао знатна сликарска знања. Фигуре архијереја сигурно су цртежа, елегантних, благо издужених пропорција и с наглашеним осећајем за вредности колорита, оплемењеног позлатом. Нанесено злато просијава с нимбова, перваза и медаљона с уписаним крстовима на одећи архијереја, прожима биљне сплетове орнаменталних површина у које су уметнута овална поља с ликом аутора,

11 Каталогски опис рукописа, у: Штавланин-Ђорђевић & Гроздановић-Пајић & Цернић, 1986, стр. 238–242.



Сл. 6. Исус Христос, Псалтир с њоследовањем, око 1690,
Београд, Народна библиотека Србије, Рс. 326, л. 468

а затим се спушта у текстуални блок чинећи раскошнијим његова иницијална слова и понеки маргинални знак. И поред несумњивог осећања за боју, питорескност и лепоту украсних појединости, Христофор није био кадар да надвлада ограничења епохе у којој је стварао. Попут својих савременика, и он је дао обол илуминаторској пракси свога времена – светитељске фигуре представљао је на необојеној основи, њихов волумен истицао је једино преломима на одећи, док је откривене делове тела остављао у природној боји хартије, као цртеж, без икакве моделације, чак и без лако нанесених бледосмеђих засенчења по овалу лица.

Већина описаних елемената сликаног украса ове скупине рукописа води порекло из илуминације српских књига насталих током друге половине XVI и прве три четвртине XVII века, а редовно се среће и у осталим преписима Христофора Рачанина. То се посебно односи на фигуралне представе насликане у бадемастом пољу

унутар заставе правоугаоног или скоро квадратног облика, чије су бочне површине испуњене симетрично разгранатом врежом. Такав тип заставице, чији је родоначелник, према досадашњим сазнањима, поп Јован из Кратова, познати писар и илуминатор XVI столећа,¹² обједињава елементе тадашњег уметничког стваралаштва, традиције византијске минијатуре, посебно оне тзв. неовизантијског или раскошног стила, из средине и треће четвртине XIV века, као и извесне утицаје исламске орнаментике, посебно видљиве у избору појединих биљних мотива.¹³

Судећи по низу паралела, такав тип заставе је био чест у оновременом и нешто старијем балканском минијатурном сликарству. Слична заглавља, с биљним преплетом и медаљоном у којем је насликан ауторски портрет или лик Христа, налазе се у низу рукописа у библиотекама Србије, Свете Горе и Бугарске.¹⁴ Међу њима се посебно издваја неколико примерака у библиотеци манастира Хиландара који потичу из друге и треће четвртине XVII столећа.¹⁵ Истоврсно решене ауторске портрете садржи још неколико кодекса везаних за светогорске манастире и преписивачке радионице. Међу њима је и неколико служабника од којих се један чува у Аустријској националној библиотеци (cod. slav. 68, из прве половине XVII века), три примерка су похрањена у Хиландару – бр. 327 (1624), бр. 326 (друга четвртина XVII века) и бр. 330 (око 1650) – док се преостала два налазе у Архиву САНУ (бр. 354, 1676) и у атонском манастиру Ивируну (бр. 7, последња четвртина XVII века) (Харисијадис, 1978, стр. 182–184, сл. 28–29; Трифуновић, 1968, стр. 428, таб. II–III; Ракић, 2012, стр. 275–277, 281–282, 284–285, 287–289).

Сва је прилика да су средином и током друге половине XVII столећа посредством сличних предлогака, вероватно приспелих са Атона, такву врсту заставе с ауторским портретом или представом Христа Емануила прихватили и писари манастира Раче, а међу њима и Христофор. На то указују истоврсне заставе с минијатуром изведене у неколико његових старијих рукописа – *Служабнику*, преписаном између 1670. и 1680. године (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 121, л. 3 и 39), *Псалтиру с њоследовањем* из 1672. (Архив САНУ, бр. 155, л.

12 О калиграфској и илуминаторској делатности Јована из Кратова, в. Ракић, 2012, стр. 57, 122–130, 215–225, са старијом литературом.

13 Утицајем исламске уметности на орнаментiku српских рукописа најисцрпније су се бавили: Јанц, 1961; Ракић, 2013. За примере у бугарској илуминацији, в. Джурова, 1980; Станкова, 2008.

14 Бројне паралеле наводи Ракић, 1998, стр. 330–332. За примере из бугарских колекција, в. Христова & Караджова & Вутова, 1996, стр. 28–37, 429–434, сл. у боји 9–12; Стојанов, 1973, стр. 188–189; Джурова, 1981, стр. 62–63, сл. 282–283.

15 Хиландарску групу рукописа обрадио је Ракић, 1998, стр. 317–334.

7) и *Архијерејским чиновницима* из Савине (око 1675, л. 12, 55 и 80) (Ракић, 2012, стр. 298–301; Ракић, 2016) и Прешова (последња трећина XVII века, л. 39) (Ранковић & Тодић, 2016, стр. 44, сл. 46). Иницијал В замењен фигуром Христа који седи на трону исплетеном од вреже, док ноге ослања на крила птице, јавља се у два наврата (л. 75 и 91^v) и у нешто старијем савинском примерку (Ракић, 2016, 140, сл. 5–6).

Календарске табеле с представама зодијачких знакова и схема кретања и мена Месеца и руже ветрова, у будимпештанском зборнику, готово да су подударни са истим мотивима које је Христофор, само неку годину раније, вероватно током друге половине осме деценије, извео у *Сћуденичком зборнику* који се данас чува у Болоњи (Харисијадис, 19766; Ракић, 2019). Знакови зодијака показују доста сличности и са истоврсним илустрацијама у *Псалтиру с њоследовањем* (1664, Београд, Библиотека Српске патријаршије, бр. 29), а делимично су налик и појединостима на минијатурама *Предсјава зодијака њо сферицистима* и *Ното signorит*, приказаним у *Хришћанској њојографији Козме Индикойлова* (1649, Манастир Света Тројица код Пљеваља, бр. 79, л. 147 и 202). Минијатуре у оба рукописа насликао је Андреја Раичевић (Ракић, 2012, стр. 98–99, 158–159, 269–273, сл. 80, 87–90, 194, 214–221; Харисијадис, 1965). Композиција самих календарских табела и изглед схеме руже ветрова слични су и одговарајућим представама у *Псалтиру с њоследовањем* који је 1648. преписао и украсио Гаврило Тројичанин (Праг, Шафарикова збирка, IX G 7) (Ракић, 2015, стр. 75, таб. 4–5).

Поред бројних варијанти заставица украшених преплетом, чија је орнаментална схема била уобичајена у оновременој књижној декорацији, у Христофоровим преписима из девете деценије честе су две особене врсте заставице. Прва, налик троугаоној вињети, сачињена је од средишњег, обично крстоликог чвора од којег се с обе стране пружа по један наутов лист, док друга заставица има сложенији склоп, особен за поједине рукописе XVII века и, посебно, за Христофорове преписе. У њеном средишту је нацртана стилизована глава од које, уместо косе, полазе траке чији симетричан сплет с листићима или цветовима у волутама испуњава остале партије.

Заставица слична троугаоно компонованој вињети јавља се и у ранијим радовима рачанског писара, нпр. у прашким примерцима – *Сћихолојији и лејојису* из 1671. (Шафарикова збирка, IX H 9, л. 38, 63, 91 и 113) и *Зборнику разнородних сасјава* из треће четвртине столећа (Шафарикова збирка, IX H 23, л. 1, 2 и 85) (Ракић, 2015, стр. 90, 113), а користили су је и његови следбеници све до првих деценија XVIII столећа. Штавише, чини се да су такве заставице у ор-

наментуку позних српских рукописа управо и уведене благодарећи рачанским скрипторима.¹⁶

Други пак тип заставице се такође налази у старијим остварењима Христофора Рачанина – *Служби свейом Пејру Коришком* (1668, Цавтат, Богишићева збирка, л. 3), *Служабнику* (Музеј СПЦ, Оставина Р. Грујића, бр. 121, л. 18, 75 и 90), *Архијерејском чиновнику* (Савина, бр. 7, л. 26, 38 и 117), *Сѣуденичком зборнику* (Болоња, Универзитетска библиотека, MS. Mars. 103/V) и другде (Ракић, 2016, стр. 140–141). Таква врста заставице, чија је декоративна схема створена можда и под извесним упливом орнаментике ренесансних књига, заступљена је и у низу српских рукописа друге половине XVII века. Као карактеристичан пример може да послужи богато илуминиран *Ајосѿол кир Рувима* (Беч, Аустријска национална библиотека, cod. slav. 39), у којем је заставица тог типа насликана чак седам пута (л. 5, 28^в, 120, 171, 177, 221 и 224) (Харисијадис, 1970).

Напоследку, и орнаментално поље у облику портика с надвишеним средњим делом завршеним крстом, којим је украшен почетак текста у загребачком *Минеју за авјусѿи*, води порекло из старије рукописне праксе,¹⁷ а директан пандан има на л. 374 Христофоровог преписа *Цветиној шриода* из 1673. године, који се под бројем 38 чува у књижници Цетињског манастира (Харисијадис, 1969, сл. 12).

Референце

- Андрић, Љ. (Ed.) (1990). *Велика сеоба*. Београдски графичко-издавачки завод.
- Богдановић, Д. & Гроздановић-Пајић М. & Цернић, Л. (1968). Још један рукопис Христофора Рачанина. *Библиотекар*, XX(5), 501–517.
- Бошков, М. (1988). Хронографи и писарска традиција Рачана. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 36(33), 367–394.
- Cleminson, R. & Moussakova, E. & Voutova, N. (2006). *Catalogue of the Slavonic Cyrillic Manuscripts of the National Széchényi Library*. Central European University. Department of Medieval Studies – Central European University Press – National Széchényi Library
- Джурова, А. (1980). Исламски влияния върху украсата на българските ръкописи XV–XVII век. *Проблеми на изкуството*, 3, 31–34.

16 А. Каџиба је исправно приметила да је такав тип заставице-вињете проистекао из флоралне орнаментике којом је украшен средишњи део горње ивице великих квадратних застава, омиљених у илуминацији српских и балканских рукописа XVI и XVII века (Kacziba, 1999, стр. 79–81).

17 Примере за такав тип заставице наводе Васиљев, 1980, кат. бр. 3, 6 и 8, таб. 19, 30 и 35; Ракић, 2009, стр. 130, сл. 8.

- Джурова, А. (1981). *1000 години бългaрска рѣкописна книга. Орнамент и миниатюра*. Издателство Септември.
- Харисијадис, М. (1965). Псалтир г. 29 са илустрованим месецословом Патријаршијске библиотеке у Београду. *Зборник Маџице Српске за ликовне уметности*, 1, 175–195.
- Харисијадис, М. (1969). Христофор Рачанин, преписивач и илуминатор рукописа. *Зограф*, 3, 34–38.
- Харисијадис, М. (1970). Апостол кир-Рувима, митрополита зетског и црногорског. *Зборник Народної музеја*, VI, 327–335.
- Харисијадис, М. (1976а). Стихологиј Христифора Рачанина у Шафариковој збирци у Прагу. *Зборник Музеја ђримењене уметности*, 19–20, 173–177.
- Харисијадис, М. (1976б). Астрономски, астролошки и други подаци и њихове илустрације у Студеничком зборнику Универзитетске библиотеке у Болоњи. *Зборник историје књижевности*, 10, 283–296.
- Харисијадис, М. (1978). Илуминација рукописа XVII века исписаних или набавлених на Светој Гори за манастире у српским земљама. *Хиландарски зборник*, 4, 169–190.
- Христова, Б. & Караджова, Д. & Вутова, Н. (1996). *Опис на славјанските рѣкописи в Софийската Народна библиотека*, Т. V. Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методи“.
- Ивић, А. (1929). *Историја Срба у Војводини*. Матица српска.
- Јаковљевић, С. (2019). *Архијерејски чиновници и литургијари рачанских скрипторија у литургијском живоју српске цркве XVII и ђрве ђоловине XVIII века*. Центар за литургијске студије – Институт за литургију и црквену уметност.
- Јанц, З. (1961). Исламски елементи у српској књизи. *Зборник Музеја ђримењене уметности*, 5, 27–43.
- Казџба, А. (1999). *Budimpeštanski rukopis Hristofora Račanina*. Institut za slavistiku Univerziteta Jožef Atila u Segedinu.
- Маринковић, Б. (1969). Одломци трагања за Рачанима и традицијом о Јеротеју Рачанину. *Годишњак Филозофској факултетија у Новом Саду*, XII(1), 263–300.
- Мошин, В. (1971). *Ђирилски рукописи Повијесној музеја Хрватске и Којићарева збирке I–II*. Народна библиотека СР Србије – Српска књижевна задруга.
- Поповић Д. (1954). *Велика сеоба Срба 1690. Срби сељаци и ђлемеџи*. Српска књижевна задруга.
- Ракић, З. (1998). Минијатуре српских рукописа XVI и XVII века у библиотеци манастира Хиландара. *Хиландарски зборник*, 10, 317–334.
- Ракић, З. (2009). Минијатуре сликара Лонгина у Четворојеванђељу број 432 Библиотеке Српске патријаршије у Београду. *Саопштења*, XLI, 121–136.
- Ракић, З. (2010). Христофор Рачанин и скрипторијум манастира Раче. *Даница*, XVII, 441–452.
- Ракић, З. (2012). *Српска минијатура XVI и XVII века*. Институт за теолошка истраживања – Филозофски факултет Универзитета у Београду.

- Rakić, Z. (2013). Islamic Influence on Illumination of Sixteenth and Seventeenth-Century Serbian Manuscripts. *El Prezente. Studies in Sephardic Culture*, 7, 217–224.
- Ракић, З. (2015). *Сликани украс*. In И. Шпадијер, В. Тријић, З. Ракић & З. Ранковић (Eds.), *Српске рукописне књије у Чешкој* (pp. 74–75, 90–91, 99, 113). Библиотека Српске патријаршије – Службени гласник.
- Ракић, З. (2016). Сликани украс Архијерејског чиновника бр. 7 у манастиру Савини. *Зборник Народної музеја, XXII(2)*, 137–151.
- Ракић, З. (2019). *Болоњски сџуденички одломак*. In М. Марковић (Ed.), *Духовно и културно наслеђе манастира Сџуденице. Древности, постојаности, савремености* (pp. 194–196). Српска академија наука и уметности – Манастир Студеница.
- Ранковић, З. & Тодић, Б. (2016). *Српске рукописне књије у Словачкој*. Библиотека Српске патријаршије.
- Станкова, Л. (2008). Исламски мотиви в украсата на рѣкописната книга през XV–XVII век. In *Изкуство и контекст* (pp. 26–35). Българска академия на науките, Институт за изкуствознание.
- Стојанов, М. (1973). *Украса на славјанските рѣкописи в Бѣлѣария*. Издателство бѣлѣгарски художник.
- Шкорић, К. (1996). *О Рачи и Рачанима*. In В. Јерковић (Ed.), *Сѣихолоѣија Киѣријана Рачанина* (pp. 11–33). Библиотека Матице српске.
- Штавланин-Ђорђевић, Љ. & Гроздановић-Пајић, М. & Цернић, Л. (1986). *Оѣис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*. Народна библиотека Србије.
- Тодић, Б. (2013). *Српски сликари од XIV до XVIII века II*. Платонеум.
- Томић, Б. (1989). Рачанска преписивачка школа у светлу српске културе у XVII и XVIII веку. *Башѣина*, 57–80.
- Томић, Ј. (1902). *Десет ѣодина из историје српскоѣ народа и цркве ѣод Турцима (1683–1693)*. Државна штампарија Краљевине Србије.
- Трифуновић, Ђ. (1968). Словенски рукописи у манастиру Ивиرونу на Светој Гори. *Библиотекар*, XX(5), 425–431.
- Трифуновић, Ђ. (1982). *Очевици о великој сеоби Срба*. Багдала.
- Васиљев, Љ. (1980). *Каталоѣ изложбе коѣија орнаментѣике српских средњовековних ћирилѣчних рукописа XIII–XVI века*. Народна библиотека Србије.
- Веселиновић, Р. (1974). *Раѣови Турске и Аустѣрије 1683–1717. ѣодине*. In В. Чубриловић (Ed.), *Истѣорија Беоѣрада I* (pp. 463–519). Српска академија наука и уметности.
- Веселиновић, Р. (1993а). *Срби у великом раѣу 1683–1699*. In Р. Самарѣић (Ed.), *Истѣорија српскоѣ народа. Књ. III/1. Срби ѣод ѣуђинском влаѣћу (1537–1699)* (pp. 491–529). Српска књижевна задруга.
- Веселиновић, Р. (1993б). *Велика сеоба Срба 1690*. In Р. Самарѣић (Ed.), *Истѣорија српскоѣ народа. Књ. III/1. Срби ѣод ѣуђинском влаѣћу (1537–1699)* (pp. 530–546). Српска књижевна задруга.

Zoran Rakić*

THE MANUSCRIPTS OF HRISTOFOR RAČANIN FROM THE YEARS AROUND THE GREAT MIGRATION

Summary: During the last two decades of the 17th century, marked by troubled times and crises caused by the Austrian-Turkish war on the territory of the Peć Patriarchate (1683–1699) and the migration of Serbs from their native areas to Southern Hungary (1690), there was a stalemate in artistic creation and scribal activities. However, even during the tragic and turbulent years around the Great Migration, several calligraphically written and richly decorated manuscripts were created, mostly in the scriptorium of the Rača monastery. This small group consists of six codices: the *Miscellany* from 1679/80 (Budapest, the National Széchényi Library, Oct. Illyr. Serb. 1), three *Archieratikons* – from 1680 (Museum of the Serbian Orthodox Church, Legacy of R. Grujić, No. 3-II-2), from 1686 (Museum of the Serbian Orthodox Church, No. 252) and from 1688 (Belgrade, National Library of Serbia, Rs. 640), *Menaion for August* (Zagreb, Croatian History Museum, R. 54) and the final part (ff. 439–522) of the *Psalter with Supplements* (National Library of Serbia, Rs. 326), created in the years immediately after the Migration. All the mentioned codices are very carefully written, and with lavish ornamentation (headpieces and numerous intertwined and cinnabar initials) they contain miniatures. Among them, the author portraits of liturgists John Chrysostom and Basil the Great and the representation of Christ Emmanuel stand out, painted in the *Archieratikons* inside a medallion which is inscribed in a rectangular headpiece filled with interlacing, as well as calendar tables with representations of zodiac signs and picturesque astronomical scheme illustrated in the Budapest *Miscellany*. Based on the *ductus* and the style of illumination, all manuscripts were attributed to Hristofor Račanin (Hristofor of Rača), the most important Serbian scribe and illuminator in the decades before the Great Migration. Originating from the monastery of Rača, he built a recognizable handwriting and style of illumination. Until today, eight manuscripts in which he left his signature have been found, and a dozen more codices have been attributed to him. This study describes the illumination of a group of manuscripts that belong to the mature period of Hristofor's work, investigates its origin and establishes a close connection with the painted decoration in other manuscripts of this scribe. In addition to the analysis of figural representations, attention is paid to the rich ornamentation of these codices, which has not been studied in detail so far.

Key words: illumination of a Serbian manuscript book of the 17th century, Hristofor Račanin, miniature, headpiece, initial

* Zoran Rakić, Associate Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, zoran.d.rakic@gmail.com

II. ОД ЛИЧНИХ КРИЗА ДО РАТНИХ СТРАДАЊА

Владимир Симић*

ЗАХАРИЈА ОРФЕЛИН: ИСТОРИЈА ЈЕДНЕ УМЕТНИЧКЕ КРИЗЕ КРАЈЕМ ХVIII ВЕКА

Апстракт: Захарија Орфелин (1726–1785) је био један од представника раног просветитељства код Срба. Упркос туберкулози од које је боловао, његова каријера се већ од раних дана успешно развијала. На врхунцу животне и стваралачке снаге догодио се низ негативних догађаја који су одлучујуће утицали на његово пропадање. Оно се одразило прво на његово финансијско и социјално стање, а потом и здравствено, што је довело до преране смрти. Рад је посвећен разумевању генезе те Орфелинове егзистенцијалне кризе као и анализи узрока који су довели до ње. У разматрање се уводе како биографски и фактографски елементи, тако и визуелна и литерарна дела која је стварао. Циљ рада је да се проблем индивидуалне кризе боље разуме у историјској перспективи, као и да се олакшају њено разумевање и приступ у данашњем времену.

Кључне речи: Захарија Орфелин (1726–1785), бакрорезна графика, биографија, криза

Увод и заплет

Захарија Орфелин је већ од младих дана показивао велики ентузијазам за учење, напредовање на пољу науке и образовања и освајање сопственог простора у јавној сфери. Иако је био скромног порекла, како је сам то у више наврата истицао, и није имао приступ великим библиотекама нити универзитетском образовању, успео је да истрајним радом постане *self-made-man* (Остојић, 1923, стр. 37; Симић, 2013, стр. 30). Његови почеци се везују за латинско-словенску школу Висариона Павловића у Новом Саду, која је тридесетих и четрдесетих година ХVIII века била најбољи образовни центар

* Владимир Симић, ванредни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, vmsimic@f.bg.ac.rs



Сл. 1. Василије Остојић, Портрет епископа Висариона Павловића, после 1731, Владичански двор у Новом Саду

који су Срби имали (сл. 1). Водећа личност у њој је био Дионисије Новаковић, свршени студент кијевске Духовне академије, а потом професор и ректор новосадске школе, који ју је организовао по украјинском моделу. Орфелин је почетком педесетих година XVIII века ту радио као учитељ подучавајући ђаке почетних разреда граматици и синтакси. На то место је сигурно дошао као одличан ђак, с подршком Дионисија Новаковића и епископа Павловића (Маринковић, 2008, стр. 153–162; Вукашиновић, 2008, стр. 111–114). То је био уобичајени пут освајања знања за децу из нижих слојева, која нису имала породични капитал иза себе. Истим путем је ишао и Орфелинов вршњак Јован Рајић, који се образовао и истовремено подучавао млађе ученике у Покрово-Богородичној школи у оближњим Сремским Карловцима (Гавриловић, Н., 1997, стр. 335–336; Војиновић, 1997, стр. 7).

И много година касније Орфелин је говорио за себе да је аутодидакт, да није имао прилике да похађа високе школе и да је све што



Сл. 2. Непознати сликар, Портрет митрополита Павла Ненадовића, средина XVIII века, Музеј СПЦ у Београду

је постигао остварио самостално, личним жртвовањем и без ичије помоћи (Орфелин, 1970, стр. 24; Давидов, 2001). Временом је успео да оформи велику личну библиотеку која се већ тада истицала широким избором дела важних за интелектуалце раног просветитељства. Библиотека је за Орфелина била вид његове репрезентације који је говорио о унутарњим квалитетима, насупрот спољашњим знацима угледа и достојанства какво је феудално доба наглашавало. Разноврсна библиотека је указивала на ширину ума њеног власника, као и на племенитост духа, чак и када није припадао племству. Велики број страних дела на немачком, латинском, енглеском, италијанском, француском и руском језику указивао је на велика финансијска средства која су морала бити уложена у њихову куповину и допремање на несигурни и опасни крајњи југ Угарске (Дурковић-Јакшић, 1976; Котарчић, 1983, стр. 11–12).

Иако се чинило да је смрћу Висариона Павловића нестало и мецена који је држао на окупу већи број интелектуалаца и учењака у

овом граду, Орфелин је успео да се препоручи не само новом епископу Мојсеју Путнику већ и самом митрополиту Павлу Ненадовићу (сл. 2). Тако је успео да начини следећи корак напред у каријери и да постане писар и нека врста секретара на митрополијском двору у Карловцима. Његово знање и способност је врло брзо уочио и сам митрополит, који је почео да му задаје све захтевније задатке, од ислеђивања проблематичних појединаца у сремској епархији до штампања богословских књига које су осетно недостајале (Остојић, 1923, стр. 45–59). Све је наговештавало да ће се милост митрополита врло брзо и обилно излити на Орфелина, што ће његовом напредовању дати нови замах. Међутим, један догађај је то осујетио.

Након што за је потребе српске цркве одштампао неколико богослужбених књига, Орфелин је 1761. публиковао и једну песмицу која је привукла пажњу многих и покренула негативан ланац догађаја. Реч је о песми *Горесѣниј ѿлач*, једном од првих ћирилских дела штампаних у штампарији Димитрија Теодосија у Венецији. Иако је објављена анонимно, сви су одмах знали да је то Орфелиново дело (Кириловић, 1951, стр. 474–476). У њој Србија говори о свом рђавом стању и тешком положају у који су је довели њени непријатељи Турци, али и Немци и Мађари од којих је очекивала помоћ. Издавањем, поробљена и остављена од свих, она сада може само да жали некадашњу величину и славу коју је изгубила и да ламентира над тужном судбином. Србија се жали и на „своје синове“ који су је напустили, и на недостатак вођства, што се односило на тадашње предводнике српског народа, најпре митрополита и епископе. С обзиром на то да је песма објављена без дозволе државне цензуре, која је сигурно не би ни допустила, Орфелин је имао чврсте разлоге да песму публикује анонимно (Радојчић, 1953, стр. 387; Џонсон, 1973, стр. 158).

Но када се прочуло ко је аутор песме, Орфелин је морао да оде са карловачког двора, не би ли избегао гнев митрополита. Тиме је отпочела прва велика криза, какве ће га пратити до краја живота. Привремено уточиште је нашао код епископа Викентија Јовановића Видака у Темишвару, познатог по томе што је волео да буде окружен учењацима и уметницима (Денић, 1976, стр. 511–518; Костић, 2007, стр. 150–155). Стога је више њих слао о свом трошку на студије, приказујући се јавно као мецена и љубитељ науке и уметности. Орфелина је лепо примио на двору, доделивши му место секретара епархије и особе од поверења, што је такође био леп положај за особу у неприлици. Иако се чинило да је Орфелин тамо нашао место које је тражио, неколико година касније је дао отказ и напустивши све 1764. отпутовао у Венецију (Остојић, 1923, стр. 25).

Орфелин се у Венецији запослио као коректор ћирилских књига у штампарији Димитрија Теодосија. Теодосије је био родом из Јањине, одакле се још као дете доселио у Венецију где је одрастао у великој колонији православних Грка. Издавачки посао је научио у штампарији код познатог венецијанског штампара Николе Гликија, у којој је током времена напредовао до положаја управника, а затим је постао и власник те штампарије (Пантић, 1960, стр. 209–211). У већ зрелим годинама одлучио се да своје послове прошири у још једном правцу, да штампа књиге на илирским језицима за становништво које се налазило у Млетачкој републици и Хабзбуршкој монархији. Као добар предузетник Теодосије је видео могућност добре зараде за православне Србе на Балкану, а пре свега у Хабзбуршкој монархији, који нису имали сопствену књижну продукцију већ су књиге увозили из Русије. Теодосије је наручио ћирилска слова, обезбедио се посебним привилегијама и заједно са Орфелином започео посао штампања и продаје књига у Монархији. Због оштрих цензурних прописа увоз књига у Монархију је често био нелегалан, при чему су дела морала бити кријумчарена. Управо тада, док је припремао рукописе за штампу у Теодосијевој штампарији, Орфелин је први пут помислио да је освојио слободу да јавно исказе своје мисли. Знајући да га у Млетачкој републици не досеже рука аустријских закона, кренуо је у публикување више дела у којима је изразио своја патриотска и национална осећања, управо она која је морао да потискује и контролише у јавном простору Хабзбуршке монархије (Давидов, 2006, стр. 168–169).

Међутим, после 1766. године Теодосијеви штампарски послови почињу да јењавају, да би скоро потпуно замрли после 1770. године, управо када је Јозеф Курцбек у Бечу добио ексклузивно право да штампа књиге за православне народе у Хабзбуршкој монархији. На Теодосијев предлог Орфелин је изабран на положај званичног ревизора за илирске књиге тек 12. марта 1768. године, када је дотадашњи ревизор, Грк Доротеј Васмуло, који је на том месту био од 1766. године, престао да врши ту дужност. Орфелин се ту задржао две и по године, до 14. септембра 1770. када га је заменио Грк Спиридон Руђери. За то време добио је лиценце за штампање трију својих дела: *Славено-сербској маџазина* (1768), *Буквара с лиџарамима љреко-славенскама* (1770) и *Псалџира љо новоисџрављеној Библији* (1770). Како му је штампана књига постала доступна, он је успео да објави више дела која су у каснијој историографији заузела важна места (Пантић, 1960, стр. 233–234).

Развио је везе са Јакобом Шмуцером, познатим аустријским бакроресцем и професором бечке ликовне академије, а убрзо је и сам постао почасни члан те уметничке институције. Интензивно је радио на бакрорезима које је сам израђивао, штампао и продавао широм Карловачке митрополије, утврђујући међу земљацима свој статус слободног интелектуалца и уметника (Симић, 2020, стр. 115–119). Тих десетак година све до 1772/1773. су представљале период Орфелинових највећих успеха. По повратку из Венеције крајем 1769. поново је ступио у службу темишварског епископа Видака, али тамо се није дуго задржао. Незадовољан његовим односом, као и животом на двору у Темишвару, врло брзо је прешао у Сремске Карловце, где је купио кућу, посветио се виноградарству и прављењу вина и наставио је да кује планове о светлој будућности. Све је наговештавало сјајну будућност која ће донети све оно чему је Орфелин тежио: углед, достојанство и финансијску материјалну сигурност. Међутим, један догађај је то из корена променио (Денић, 1976, стр. 520–521).

Врхунац

У том периоду је настало и Орфелиново најважније дело – илустрована *Историја о животињи и славних делах великајо њосударја и императора Пејтра њервајо самодержца всеросијскајо* (сл. 3). Ова књига је дуже од столећа збуњивала истраживаче, и понајвише је допринела да Орфелин понесе титулу тајанствене особе и „мистификатора“. Тој пометњи око атрибуције дела допринела је појава неколико његових варијанти: нека издања су била илустрована, друга без илустрација, поједина без посвете и предговора, на некима је био наведен Орфелин, а на другима Димитрије Теодосије као аутор (Чурчић, 2002, стр. 204–208). Међутим, објашњење за ту збрку је било једноставно.

Орфелин се као искрени русофил још одраније заносио идејом да напише биографију моћног руског монарха Петра Великог. Инспирацију за то је могао наћи у кругу познаника и, вероватно, у популарности и значају писања сличних историјских радова (Костић, 1958, стр. 93–102). У писму руском вицеканцелару Александру Михајловичу Голицину од 14. августа 1775. године Орфелин је изнео тврдњу да је о својој жељи да пише ово дело разговарао још 1765. године са Димитријем Михаиловичем Голицином, руским послаником у Бечу, од кога је тражио покровитељство и подршку, тврдећи да се сам не би одважио да крене у тако захтеван посао (Чалић, 2010, стр. 270–271). Голицин је у бечким круговима био познат као љубитељ уметности, а у својој палати је окупао уметнике различитих прове-



Сл. 3. Захарија Орфелин, *Историја о житији и славних делах великаго государя и императора Петра перваго*, насловна страна књиге, 1772, Библиотека Матице српске у Новом Саду

нијенција. У Бечу је остао чак и када је престао да обавља посланичку службу, све до смрти 1793. године. Орфелин је, скоро сигурно, са Голицином ступио у контакт преко Павла Јулинца, руског поданика и курира при бечком посланству, коме је те исте 1765. године у Венецији објавио дело *Краткоје введеније в историју происхожденија славено-сербскаго народа* (Пантић, 1981, стр. 269–274; Чурчић, 2002, стр. 190–200).

Орфелин је на својој обимној књизи радио пет година, а посао око писања је коначно привео крају око 1769. године. Све време је одржавао пословне везе са Теодосијем, који је прихватио да буде издавач тог капиталног дела. Рукопис је био тада предат реформаторима падованских студија (*Riformatori dello studio di Padova*), односно венецијанској цензури, која је 27. септембра 1770. године дала дозволу за штампу. Орфелин је планирао да књигу опреми бакрорезним илустрацијама, за шта му је требало још додатног времена, а рукопис

је, како сам каже у поменутом писму, бесплатно уступио издавачу Теодосију не би ли књига била јефтинија и доступнија читаоцима. Подржан од Грка Пана Маруџија,²⁰ утицајног руског посланика у Венецији, Теодосије је одштампао књигу и неко време чекао Орфелинове илустрације (Чалић, 2010, стр. 263–266).

Међутим, Орфелин је каснио са изградом илустрација, а због велике своте новца која му је била заробљена због недовршене књиге, као и због личних амбиција, Теодосије је 1772. дело објавио под својим именом. Украо је Орфелиново дело у потпуности присвојивши ауторство и избрисавши његово име са насловне стране. Саставио је нову посвету и књигу послао руској царици Катарини Другој, са надом да ће га „као светла наследница славног претка Петра Великог“ наградити за показану верност и уложени труд (Чалић, 2010, стр. 276–277). Преко својих трговачких веза и уз помоћ Маруџија, тираж је послао у Русију, а књига се већ почетком 1773. године нашла у продаји. У књижари Милера и Торна у Санкт Петербургу продавала се по цени од десет рубаља, док је код књижара Петра Димитријева у Москви коштала 17 рубаља. С обзиром на то да се књига добро продавала, већ 1774. године појавило се руско издање, допуњено и у потпуности преведено на руски језик (Зайцева, 2005, стр. 145–146; Чалић, 2010, стр. 268).

За Орфелина је тај догађај представљао страشان ударац. Дело у које је уложио огроман труд и време, велика финансијска средства ради куповине литературе о руском цару, сада је било туђе интелектуално власништво. Очекивана финансијска зарада неопходна за живот неправедно му је одузета, слава писца прве биографије славног Петра Великог на неком од словенских језика такође му је измакла. То је у њему изазвало духовни слом од којег се није никада опоравио. Орфелин тако нешто није очекивао од Теодосија са којим је дуго сарађивао. Покушао је да набави одштампане Теодосијеве примерке, а затим је наставио да ради на бакрорезним илустрацијама и новом предговору. Када је то завршио, у јесен 1774. године опремио је неколико примерака и послао их руском амбасадору у Бечу с молбом да их проследи царици и да покуша да исправи нанесену му неправду (Чалић, 2010, стр. 279).

Своја болна осећања је изнео у писму вицеканцелару Голицину, у којем је изјавио да је сав његов труд на том послу био из љубави према руској држави. Његове намере, каже даље, биле су часне и желео је да тим својим радом заслужи част и признање православног руског народа. Оптужио је Теодосија да из лакомости за зарадом није

20 О Маруџију више код: Б. Чалић, 2010, стр 263–266.



Сл. 4. Јаков Орфелин, Портрет епископа Викентија Јовановића Видака, осма деценија XVIII века, Музеј СПЦ у Београду

обмануо само њега већ и царицу Катарину и цео руски народ. Како је болестан и сиромашан, нема новца да у Венецији води судски спор против богатог грчког издавача, моли Голицина да се заложи за њега. Једино што жели је да се разоткрије Теодосијев подмукли чин, и да спере са себе ту тешку увреду коју је доживео, па да тако његова „увређена и огорчена душа добије ту последњу утеху“ (Чалић, 2010, стр. 271–272).

Расплет

Тешки неуспех са животним делом у које је уложио много времена и труда врло брзо је показао своје последице. У прво време Орфелин је наставио да живи у Сремским Карловцима и да се, као и раније, бави израдом бакрореза, али приходи су му били све мањи. Стога је морао да се задужује, а његов највећи поверилац био је темишварски

владика Видак, који је 1774. изабран за карловачког митрополита па се преселио у Сремске Карловце (сл. 4). Дугови су временом толико нарасли да Орфелин није могао да их врати, а очекивани банкрот се догодио 1780. године, непосредно након Видакове смрти. Комисија која је сређивала његову оставину нашла је Орфелинове признанице из 1777. у износу од 400 форинти и затражила да тај дуг врати у наредну масу покојног митрополита (Симић, 2013, стр. 280–281). Без могућности да то учини, Орфелин је уложио жалбу царици Марији Терезији с тврдњом да поменути новац никада није примио, а да га је Видак преваром навео да потпише унапред припремљену признаницу коју је касније злоупотребио. Не признајући дуг као стваран, затражио је да се у потпуности отпише. Двор се по службеној дужности преко Угарске дворске канцеларије обратио епископу Мојсеју Путнику, који је администрирао митрополијом до избора новог поглавара, и затражио његово мишљење о читавој ствари. Путник је известио Канцеларију да Видак није преварио Орфелина, већ да је потоњи слободном вољом и својеручно признаницу потписао 5. децембра 1777. године, те да је његов захтев неоправдан. Пошто се радило о великој суми новца, а како се Орфелин добро котирао у дворским службама, чак је коју годину пре тога добио новчану награду за уџбеник *Калиџрафије*, двор је наложио надлежној Славонској генералној команди да темељено испита његове пословне односе са покојним митрополитом и да утврди истину. Након обављене истраге, процес је окончан одлуком неповољном по Орфелина – његов захтев је одбачен и приморан је да врати дуг старатељима Видакове оставине (Денић, 1976, стр. 520–521).

Како није имао готовог новца да врати дуг, морао је да распрода имовину коју је мукотрпно стекао, да би на крају остао и без сопствене куће. Ишао је, попут бескућника, од манастира до манастира на Фрушкој гори и молио да га приме на неко време (Котарчић, 1983, стр. 11). Познавао је већину тадашњих игумана и уздао се у њихову милост, али озлојеђеност због неправди које су му се догодиле само је нарастала. Круг пријатеља спремних да му помогну се све више сужавао, чему је и он сам доприносио својим понашањем. Када је 1783. објавио ново дело – *Вечни календар*, суморним и горким текстом предговора изазвао је нове негативне реакције против себе, најпре бившег пријатеља Кирила Живковића, архимандрита манастира Гргетег. Живковић је у једном писму искритиковао његову незахвалност и песимистични став у предговору, изневши низ примедби на његово понашање. Навео је да је Орфелин две године бесплатно живео у манастиру Беочину, потом пола године у Гргетегу и још толико

у Великој Ремети, да би на крају „као просјак“ нашао уточиште код пакрачког епископа Јосифа Јовановића Шакабенте (Руварац, 1891, стр. 89; Чурчић, 2002, стр. 355–370). Тврдио је и да је Орфелин сам крив за своје сиромаштво и лоше здравље, чему је допринео испадима и слабим карактером. Није се држао свог достојанства, каже даље, већ је желео туђе, писао је лоше књиге, што је довело докле да изгуби солидан иметак. Његово стање је упоредио са животима Епиктета и Кевита Тивејског, који су такође живели сиромашно, али се нису ни на кога и ни на шта жалили, већ су стоички прихватили своју судбину, а притом били од користи другима. С друге стране, Живковић тврди како су многи финансијски помагали Орфелина, па је тако од царице добио сто дуката за уџбеник *Калиџрафије*, а од новосадског трговца Саве Вуковића педесет дуката за *Вечни календар*. Али, због тога што није умео мудро да искористи такву драгоцену помоћ Орфелин може да се љути само на себе, закључио је Кириловић (Чурчић, 2002, стр. 311–314).

Иако већ оронуо и на крају снага, Орфелин је 1783. на препоруку митрополита Мојсеја Путника добио посао коректора у Курцбековој штампарији у Бечу. Нешто мало ствари које је још имао оставио је на чување у манастиру Ремети, а по њих се, изгледа никада више није вратио. Отишао је у Беч, где је остао годину дана, али услед погоршања туберкулозе морао је да напусти посао и да поново почне да се потуца. Овога пута је уточиште нашао на двору већ поменутог пакрачког епископа, где је стигао у новембру 1783. (Милеуснић, 1983, стр. 24–26). Ту је провео читаву зиму и неколико месеци наредне године, обављајући заузврат неке лакше секретарске послове. У односу на то да је само неколико месеци раније био на самрти, уредан живот га је окрепио и мало примирио његову болест (Руварац, 1891, стр. 87–89). Ситуација се, међутим, убрзо опет неповољно променила за Орфелина, јер је владика Јосиф почетком 1784. премештен у бачку епархију, па је прешао у Нови Сад. Но, ипак није Орфелина препустио судбини, већ га је повео са собом. Може само да се нагађа о разлозима који су га водили да се толико стара о болесном уметнику, али свакако показују човекољубиву страну личности пакрачког епископа (Вуковић, 1996, стр. 256–257; Гавриловић, С., 2003, стр. 175–176).

Овог пута је владика Орфелину обезбедио уточиште на Сајлову, епархијском пољопривредном добру крај Новог Сада. Тамо је већ живео један брачни пар који је водио рачуна о имању, и који је успут бринуо и о Орфелину. Његова болест се ускоро вратила у пуној снази, а о тешком стању сведочи лично у пар писама које је септембра 1784. тешком муком написао и послао једном од ретких пријатеља,

реметском монаху Софронију Лазаревићу (Мушицки, 1840, стр. 252–255). Свега неколико месеци касније Орфелин је умро. О томе се сазнаје из записа новосадског свештеника Петра Петровића, у којем се каже да је Орфелин умро 19. јануара 1785, а да је наредног дана сахрањен на гробљу код цркве Светог Јована Претече у Новом Саду (Балубџић, 1931, стр. 115; Чурчић, 2002, стр. 355–370). Сећање на њега је врло брзо почело да бледи, па ускоро ни гости који су боравили на Сајлову нису знали да је то место где је Орфелин проживео последње дане. Јовановска црква је 1921. уништена, гробље прекопано, а том приликом су кости из обележених гробова положене у засебне гробнице, док су све остале, укључујући и Орфелинове, пребачене у заједничку гробницу.

Референце

- Балубџић, М. (1931). Када је умро и где је сахрањен Захарија Орфелин. *Гласник историјског друштва у Новом Саду*, 3(1), 115.
- Чалић, Б. (2010). Прилози о Житију Петра Великог Захарије Орфелина. *Летопис СКД Просвјета*, 258–281.
- Чурчић, Л. (2002). *Књига о Захарији Орфелину*. СКД Просвјета.
- Давидов, Д. (2001). *Захарија Орфелин 1726–1785*. Народна библиотека Србије.
- Давидов, Д. (2006). *Српска графика XVIII века*. Завод за уџбенике и наставна средства.
- Денић, Ч. (1976). Кућење Захарије и Јакова Орфелина. *Библиоџекар*, 3–4, 511–520.
- Дурковић-Јакшић, Љ. (1976). Орфелинова библиотека. *Библиоџекар*, 28(3/4), 433–440.
- Џонсон, Б. (1973). Неки видови песништва Захарије Орфелина. In М. Павић (Ed.), *Од барока до класицизма* (pp. 127–183). Нолит.
- Гавриловић, Н. (1997). Наставно-образовна активност Јована Рајића. In М. Фрајнд (ed.), *Јован Рајић: животи и дело* (pp. 335–339). Институт за књижевност и уметност.
- Гавриловић, С. (2003). На трагу масонске ложе у Петроварадину почетком XIX века. *Зборник Мајнице српске за историју*, 67/68, 175–180.
- Кириловић, Д. (1951). Популарност Орфелинове песме Плач Србије. *Летопис Мајнице српске*, 368(6), 474–476.
- Костић, М. (1958). Култ Петра Великог међу Русима, Србима и Хрватима у XVIII веку. *Историјски часопис*, 8, 83–106.
- Костић, М. (2007). *Јаков Орфелин и његово доба*. Галерија Матице српске.
- Котарчић, Љ. (1983). Библиотека Захарије Орфелина и њена историјска судбина. *Библиоџекар*, 2/3, 5–18.

- Маринковић, Б. (2008). *Заборављени брајтсјивеници њо њеру*. Службени гласник.
- Милеуснић, С. (1983). Писмо Захарије Орфелина епископу Јосифу Јовановићу Шакабенти. *Банатски весник СПЦ*, 4, 24–26.
- Мушички, Г. Г. (1840). Писмо болнога Орфелина. *Голубица* II, 252–255.
- Орфелин, З. (1970). *Пејшар Велики, Књ. I*. Просвета.
- Остојић, Т. (1923). *Захарија Орфелин*. СКА.
- Пантић, М. (1960). Штампар старих српских књига Димитрије Теодосије. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 3–4, 209–211.
- Пантић, М. (1981). Поговор. In *Крајкоје введеније в историју њроисхожденја славено-сербскаѡ народа* (pp. 241–285). САНУ.
- Радојчић, Н. (1953). Плач Србије у кругу њему сличних песама. *Лейоѡис Маѡице срѡске*, 371(5), 387–388.
- Руварац, Д. (1891). Захарија Орфелин, животописно-књижевна црта. *Сѡоменик СКА*, 10, 75–91.
- Симић, В. (2013). *Захарија Орфелин (1726–1785)* (Број публикације о:6902) [необјављена докторска дисертација]. Универзитет у Београду, Филозофски факултет. РНАИДРА Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду.
- Симић, В. (2020). Јакоб Шмуцер и Захарија Орфелин: једна уметничка сарадња у српској графичкој 18. века. *Зборник Народној музеја. Историја уметности*, 24 (2), 111–127.
- Војиновић, С. (1997). Хронологија живота и рада Јована Рајића. In М. Фрајнд (Ed.), *Јован Рајић: живоѡ и дело* (pp. 7–27). Институт за књижевност и уметност.
- Вукашиновић, В. (2008). *Срѡско барокно боѡсловље: библијско и светиѡтајинско боѡсловље у Карловачкој миѡроѡолији XVIII века*. Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке – Епархијски управни одбор епархије Жичке – Беседа.
- Вуковић, С. (1996). *Срѡски јерарси од деветѡо до двадесетѡо века*. Евро – Унирекс – Каленић.
- Зайцева, А. А. (2005). *Книжњая ѡорѡвља в Санкт-Петербурге второй половине XVIII века*. БАН.

Vladimir Simić*

**ZAHARIJA ORFELIN:
THE GENESIS OF AN ARTISTIC CRISIS
AT THE END OF THE 18TH CENTURY**

Summary: Zaharija Orfelin was one of the leading figures of the Serbian Enlightenment and a person who paved the way for others in the Serbian people's cultural emancipation. Belonging to the lower social strata by birth, but with a strong intellect and a desire for social advancement, he saw education as the opportunity to get out of that unfavorable situation. Working as a teacher, writer, historian, theologian, engraver, and publisher, he spent his whole life investing in his spiritual development, accumulation of knowledge, and intellectual work. His employers and patrons were high orthodox clerics, Metropolitan Pavle Nenadović, Bishops Visarion Pavlović, Mojselj Putnik, and Vikentije Jovanović Vidak. He collaborated with the Venetian publisher Dimitrije Teodosije and developed a large network of associates, so his career thrived until 1772. However, when he finished his life's work about the Russian Tsar Peter the Great, Dimitrije Teodosije published it under his name, sent it as a gift to the Russian Empress Catherine II, and collected all the credits for publishing that capital work. That disappointment completely reversed the course of Orfelin's life, interrupted his successful career, and led him to a series of risky business moves that brought him only financial losses. The deterioration of his health condition accompanied the accumulation of debts that he could not repay, then more frequent outbursts of bitterness and dissatisfaction, and finally bankruptcy and a fall into complete poverty. Although still creative in the last years of his life, Orfelin spends wandering around monasteries and asking for help from friends and influential church dignitaries. His life ended in 1785 in great misery on the estate of the bishops of Bačka near Novi Sad, where he was placed by Bishop Josif Jovanović Šakabenta, aware of his great merits and failures.

Key words: Zaharija Orfelin (1726–1785), engravings, biography, crisis

* Vladimir Simić, Associate Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, vmsimic@f.bg.ac.rs

Јована Николић*

СЛИКА ЖЕНЕ У РАТУ У СТВАРАЛАШТВУ ЂОРЂА КРСТИЋА

Апстракт: Мотив жене у рату у сликарству Ђорђа Крстића јавља се већ током његових студија у Минхену средином седме деценије XIX века када настају цртежи *Херцеговка на сѝражи*, *Црногорка на сѝражи* и припремне скице за слику *Ујојљеница*. Настанак ових дела поклапа се са избијањем Херцеговачког, а затим и Босанског устанка 1875. који ће прерасти у ратни сукоб Србије и Црне Горе против Османског царства (1876-1878). У раду се анализирају ова Крстићева дела у светлу тадашњих историјских дешавања, учешћа жена у поменутим устанцима и њиховим приказима у штампи и рукописима европских путописаца. Мотив жене која у тешким и нестабилним временима преузима активну улогу и суделује у ратним сукобима као једнака са мушкарцима анализираће се и на приказу Јелице, супруге Тодора од Сталаћа, која на Крстићевој слици *Паг Сѝалаћа*, насталој 1895-1899. године, заједно са мужем учествује у одбрани куле и борби против турских освајача.

Кључне речи: Ђорђе Крстић, Босанско-херцеговачки устанак, ратне хероине, *Ујојљеница*, *Паг Сѝалаћа*

Утопљена мајка са дететом – мотив ратне жртве

Међу првим остварењима са мотивом жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића налази се цртеж *Ујојљеница* из 1876. године, настао у периоду уметничког школовања у Минхену (1872-1883) (Коларић, 1977). На исту тему слично композиционо решење Крстић ће разрадити неколико година касније, када настаје истоимена слика, *Ујојљеница* (1879) (Кусовац, 2001) (сл. 1). У првој верзији, цртежу из 1876. године, сликар је приказао утопљену мајку са дететом чија тела плутају на води, док су на потоњој слици исти протагонисти представљени на обали на коју су таласи избацили њихова беживотна тела.

* Јована Николић, научни сарадник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, joanikol@yahoo.co.uk



Сл. 1. Ђорђе Крстић, Утопљеница, 1879, Народни музеј у Београду

Слика је настала као ликовни коментар на песму *Шта ј' то било? – Није ништа!* Јована Јовановића Змаја инспирисану догађајима из Босанско-херцеговачког устанка 1875-1876. године (Кусовац, 2001).

Босанско-херцеговачки устанак, познат и под именом Невесињска пушка, започет је у лето 1875. године у околини Невесиња у Херцеговини, а његови узроци били су свеопште незадовољство хришћанског становништва које је живело у још увек неослобођеним пределима Балкана под Османском влашћу (Чубриловић, 1996; Екмечић, 1996). Вест о сукобу хришћана и муслимана 23. јуна 1875. године у Невесињу убрзо се проширила територијом целе Херцеговине и Босне и узроковала низ нових побуна које ће кулминирати устанком хришћанског становништва против турске власти и избијањем Српско-турског рата наредне 1876. године (Чубриловић, 1996; Екмечић, 1996). Прве две године ратовања донеле су крваве окршаје и одмазду османских војника над хришћанским становништвом. У борбама око села Оџаци и Гламоч башибозуци су над локалним сељацима починили зверства и злочине које су чак и власти Османског царства касније оцениле као нечовечне (Чубриловић, 1996; Екмечић, 1996). Заstraшени насиљем које је турска војска вршила над њима, хришћани са ових простора дали су се у збег ка Хрватској и Славонији због чега су на рекама Уни и Сави постављени војници стражари не би ли им онемогућили бег (Чубриловић, 1996).

Подстакнут овим догађајима, песник Јован Јовановић Змај 1875. године пише поменути песму, у којој описује покушај једне Српкиње да са дететом побегне преко реке. Турски војник је сустиже, отима јој дете, сече га мачем на пола и баца у Саву. Мајка скрхана болом скаче за својим чедом и умире утопљена у реци (Јовановић Змај, 1975, стр. 141-143). Неколико пута у песми Змај је опоменуо Европу да скрене главу од ових крвавих догађаја који „не годе просвећенима“ (Јовановић Змај, 1975, стр. 141-143). Осетивши слично, да је описан злочин превише крвав за европску публику, Ђорђе Крстић је избегао да на слици *Ушољеница* у потпуности испоштује литерарни предложак. Утопљену мајку са дететом он је приказао без видљивих трагова рана или крви. Посматрањем Крстићеве слике стиче се утисак да су обоје преминули дављењем, а не од мача обесног војника. На овај начин Крстић је ублажио опевану сцену, чинећи слику мање језивом и страшном. Тиме је такође и сачувао достојанство представљене жртве и слику учинио погоднијом за изазивање осећаја емпатије код посматрача.¹ Да је европска публика имала слуха за *Ушољеницу* говори чињеница да је Крстић са њом учествовао на годишњој изложби минхенске Академије 1879. године и освојио бронзану медаљу (Коларић, 1977; Кусовац, 2001). Позитивне критике упућене сликару овом приликом истицале су умеће и верност приказаних детаља, као и то да је сликар створио дело које је у складу са савременим уметничким токовима (Кусовац, 2001).

На Крстићев рад утицај су извршили и немачки уметници, најпре његови професори Лудвиг Лефц (Ludwig von Löfftz) и Антон Зајц (Anton Seitz), али и сликар Карл фон Мар (Carl von Marr) чија слика *Мисџерија живоџа*, настала 1879. године, када и Крстићева *Ушољеница*, веома подсећа на њу (Lidtke, 1986). Инспирација за Фон Марову слику била је легенда о Лутајућем Јеврејину који је приказан како тугује и оплакује губитак живота младе утопљене девојке чији се леш налази у првом плану слике. Леш младе девојке налази се и на слици *Анаџом* (1869) још једног сликара који је у овом периоду живео и радио у Минхену, Габријела фон Макса (Gabriel von Max). Ова слика сматра се узором за истоимену Крстићеву слику из 1880. године (Борозан, 20186). Фон Максов Анаџом приказан је

1 Две деценије касније, 1897. године, сликар Иван Мрквичка (Ivan Mrkvička) сличну сцену представио је на много суровији начин. Његова слика *Нокџурни ужас* приказује последице масакра у Бугарској на примеру личне трагедије мајке са дететом чији су лешевии изложени у дворишту куће. Отворене очи и уста наге жене, рана на њеним грудима као и мртав пас крвавих уста у доњем делу слике чине ову сцену ближу реалности, умањујући херојски и епски статус приказаних жртава (Baleva, 2012).

како контемплира над телом преминуле девојке, те се може претпоставити да је и ова слика посредно могла утицати и на одабир теме Крстићеве *Ушойљенице* и сликарево усмеравање ка мотиву преминуле жене. Утопљена девојка тема је која се у европској уметности XIX века појављивала и раније. Средином века у Француској Пол Деларош (Paul Delaroche) ствара слику *Млада хришћанска мученица* (1855), инспирисан трагичним догађајем из доба владавине римског императора Диоклецијана (248-305) када се млада хришћанка бацила у реку Тибар не би ли утекла прогонитељима (Vann, 2008). Отприлике у исто време у Енглеској уметник Џон Еверет Миле (John Everett Millais) насликао је *Офелију* (1852), на којој је приказао смрт јунакиње Шекспирове (William Shakespeare) драме *Хамлет* која је сама себи пресудила утопивши се у реци (Barlow, 2012).

У Крстићевој заоставштини сачувана је и једна фотографија која се може сматрати директним ликовним предлошком слике. На њој је приказана млада жена у лежећем положају, распуштене косе, у народном костиму и са завежљајем који би могао да симулира дете (Todić, 2001). На овој фотографији модел лежи на дашчаном поду, без других реквизита у околини, а поза у којој је девојка фотографисана не одговара у потпуности пози насликане утопљенице. Претпоставља се да је у питању само идејни предлошак чију ће тему сликар касније варирати на платну (Todić, 2001). Употреба фотографије приликом израде комплексних композиционих решења једна је од одлика европске уметничке праксе коју је Крстић увео у свој рад и на тај начин подстакао њено коришћење у српској средини (Todić, 2001).

Као и многи српски сликари школовани у иностранству током XIX и првих деценија XX века и Ђорђе Крстић се трудио да искуства стечена у културно развијенијим престоницама Европе прилагоди укусу и потребама домаће средине (Кусовац, 2001). Крстићев повратак у домовину означио је уплив поука и идеја минхенске културне средине у српску уметничку сцену, што је уочено већ на првој самосталној изложби овог уметника одржаној 1880. године у свечаној сали Велике школе у Београду на којој је изложена већина његових минхенских дела, међу којима се нашао и *Ушойљеница* (Коларић, 1977; Борозан, 20186). *Ушойљеница* је била и прва слика репродукована у уводном броју илустрованог листа *Нова искра*, који је излазио од 1899. до 1911. године, а који је српском становништву преносио најзначајније вести из европске културе и уметности (Борозан, 2019). Овај лист пропагирао је идеје симболистичке уметности и често објављивао дела симболиста. У том духу се може посматрати и Крстићева *Ушойљеница* будући да је она препозната као рани по-

кушај да се сликар приближи идејама овог уметничког правца, због чега је Игор Борозан назива „протосимболистичком сликом“ (Борозан, 20186, стр. 101).

Представљање трагичних људских судбина и њихове смрти неке су од главних тема којима су се бавили европски уметници симболизма. Смрт и сан препознати су од стране ових уметника као стања у којима људска свест одлази у димензије недостижне разуму, који управља нашим животом на јави. Верујући да се управо у тим вишим, тешко доступним сферама постојања откривају важне истине, симболисти су теме смрти и снова често користили на својим сликама да би на тај начин исказали поједина лична уверења или идеје интелектуалног круга којем су припадали (Hofstätter, 2000; Facos, 2009). Циклус живота, његово обнављање и коначност често су у симболистичком сликарству исказивани мотивом мајке са дететом, попут слика *Нада I* (1903), *Три доба жене* (1905) и *Смрт и животи* (1916) аустријског сликара Густава Климта (Gustav Klimt) (Жакић, 2020). Сличне теме на својим делима обрађивао је и швајцарски уметник Ђовани Сегантини (Giovanni Segantini) који на слици *Зле мајке* (1894) убиство детета поистовећује са убиством читавог живота на земљи и крајем виталне снаге људске заједнице и природе (Hofstätter, 2000).

Посматрањем целокупног стваралаштва Ђорђа Крстића закључује се да је он био сликар који је интернационални језик симболизма прилагодио националним темама, и обратно (Борозан, 20186). Слика *Ушћољеница* један је од таквих примера којима уметник, илуструјући појединачан случај анонимне жртве, опеване у родољубивој песми познатој локалном, српском становништву, представља универзалну тему људске патње и страдања. На тај начин Крстићева *Ушћољеница* постаје наднационални, свеопшти симбол погибије невиних, те злобе и безумља које доносе ратови, са чиме се могла поистоветити свака нација. За емпатију коју је слика утопљене Српкиње са дететом будила код европских посматрача заслужан је Крстићев осећај за оно суштински људско, свима исто и непромењиво без обзира на говорно подручје, историјске прилике и културу појединих народа.

Девојке на стражи – бранитељке отаџбине

У исто време када је направио почетне скице за слику *Ушћољеница* (1876), друге године Босанско-херцеговачког устанка, Крстић је, инспирисан овим догађајима, урадио још неколико цртежа са мотивом жене у рату. Те године настао је цртеж оловком и угљем наз-



Сл. 2. Ђорђе Крстић, Херцеговка на стражи, 1876,
Народни музеј у Београду

ван *Херцејовка на сѝражи* (Кусовац, 2001) (сл. 2). На њему је приказана девојка која са повлашћеног положаја узвишења изван града посматра околину, тј. стражари спремна да запуца на први знак непријатељског надирања. Одевена у хаљину, дуге распуштене косе и са ниском дуката око врата, ова млада жена опасана је појасем за који су заденуте две кубуре и торбица са муницијом, трећи пиштољ налази јој се у левој руци док у десној држи исукан мач. Иако јој уметник не одузима на женствености, одевајући је у хаљину и приказујући је са дугом распуштеном косом, њен концентрисан поглед и спремност која се очитаву у ставу блиском војнику говори да је у питању храбра ратница спремна да се бори за свој дом и домовину попут било ког мушкарца. Наредне, 1877. године, Крстић је нацртао и *Црнојорку на сѝражи* (Кусовац, 2001) (сл. 3). Овог пута у питању је мајка која са дететом и пиштољем у рукама такође бди над околином, док се у њиховој позадини назире уснули борци.



Сл. 3. Ђорђе Крстић, Црногорка на стражи, 1877,
Народни музеј у Београду

Крстићев приказ Херцеговке и Црногорке на стражи близак је слици ових народа, посебно Црногораца, у западноевропској литератури и сликарству XIX века (Врајовић, 2017). Та слика је често одступала од реалности и бивала прилагођена схватању Балкана као граничног, прелазног простора између запада и истока (Макуљевић, 2006). Феномен Оријента и оријенталистичке културе, којима је припадао и простор Балкана, доживљаван је као „другост“ у односу на развијенији, рационалнији и стога супериорнији запад (Said, 2008). Оријент је, у машти европских уметника, представљао место дивљих и слободних људи који су, неспутани тековинама западне цивилизације и њеним строжим моралним начелима, живели у сагласју са сопственом природом, својим потребама, нагонима и жељама (Husslein-Arco & Grabner, 2013). Доживљаван је као егзотично и имагинарно царство легенди, бајки и чуда, изобиља и лепоте, храбрих људи, али и храбрих жена (Todorova, 1999). Романтичарски поглед на јунаштво, патриотизам, непосредно испољавање емоција, чистоту и

посвећеност традицији истицани су као особите врлине ових људи, насупрот материјалистички оријентисаном, декадентном западу (Brajić, 2017).

Храброст ових снажних, издржљивих и правичних јунака препозната је у борби хришћана за ослобођење од турске власти, која се током XIX века водила на простору Балкана. Током трајања источне кризе (1875-1878) осећање солидарности са јужним Словенима било је нарочито истицано у европским интелектуалним круговима (Todorova, 1999). Поглед на ратне сукобе овог периода давала је и документарна проза која је испрва излазила у дневним новинама и часописима, након чега прелази и у домен белетристике. Нека од најзначајнијих тумачења хришћанских борби за ослобођење од турске власти дали су хроничари Никола Лазаро, Зарије Поповић и Пера Тодоровић (Матовић, 2006). Никола Лазаро писао је 1876. године извештаје и репортаже за италијански лист *Illustrazione italiana*, који су наредне године објављени у Милану као засебно издање под називом „Србија за време рата 1876“. Зарије Поповић своје репортаже и опсервације објавио је обједињене у књизи „Пред Косовом“, а Пера Тодоровић је аутор „Дневника једног добровољца“ објављиваног 1878. године у листу *Стража* (Матовић, 2006). Сва три извора борце за слободу, војнике, али и обичан народ, сељаке, описују као простодушне, срчане и виталне јунаке, правећи паралелу између њих и хероја народних епских песама.

Године 1876. у Бечу је почео да се штампа илустровани лист *Српска зора* чији је циљ, између осталог, био и промовисање идеја коначног ослобођења српског становништва од туђинске власти (Женарју, 2011). Како се овај лист појавио упоредо са почетком борби за ослобођење од турске власти, ратне теме заузимале су значајно место на његовим страницама, а илустрације текстова довеле су до обилате ликовне продукције ратних сцена и конструисања ликова локалних хероја (Женарју, 2011). Међу њима пажња је посвећена и хероинама, те се уз слике наоружаних Херцеговаца и Црногораца могла видети и понека наоружана Херцеговка или Црногорка на стражи.

Једна таква *Херцејовка* са коњем, објављена у *Српској зори*, дело је чешког сликара Јарослава Чермака (Jaroslav Čermák) (Женарју, 2011). Јарослав Чермак је често сликао хришћанско становништво које је живело на територији Херцеговине, Далмације и Црне Горе, предела у којима је и сам једно време обитавао, а његове слике скретале су пажњу европске публике на простор Балкана и борбе које су се на њему одвијале (Valeva, 2012). У чешкој и европској штампи оне су коришћене као илустрације извештаја о актуелним немирима у срп-

ским провинцијама Османског царства током трајања Херцеговачког устанка (Valeva, 2012). Чермакове словенске јунакиње, без обзира на то да ли директно учествују у сукобима или не, приказане су као стубови части и поштења, чиме сликар истиче врлине хришћанског становништва насупрот суровости и безбожничтву Османлија (Борозан, 2020б). Попут Чермака, и сликар Влахо Буковац на сличан начин представља жене из ових подручја. Године 1878. на париском Салону он излаже слику *Ейизода из раиша у Црној Гори* на којој је представио младу Црногорку са бодожом у руци (Борозан, 2020б). И француски уметник Теодор Валерио (Théodore Valério) посетио је 1864. године Далмацију и Црну Гору. На основу цртежа насталих том приликом на терену, овај уметник, који је инсистирао на документаристичком приказу виђеног и који је због тога био прозван „уметником-етнографом“, касније је урадио аквареле, уља на платну и албуме бакрописа. Његов албум *Le Monténégro* садржи мноштво приказа неустрашивих ратника, међу којима се налази и неколико храбрих жена, попут *Чуварке оружја, лула и колевке ђед Цетињским манастиром* (Брајовић, 2017). Валериоове црногорске представе објављиване су и у значајним илустрованим часописима попут *Le Monde illustré* и *Il Giro del Mondo* (Брајовић, 2017).

Активна улога балканских жена у рату била је и предмет идеализације европских путописаца (Борозан 2020б). Као „лепе јунаке Црне Горе“ црногорске жене описале су 1876. године Аделина Полина Ирби (Adeline Paulina Irby) и Џорџина Мјур Мекензи (Georgina Muir Mackenzie) у путопису названом „Путовања по словенским земљама Турске у Европи“ (Todorova, 1999; Зарић, 2009, стр. 82). Ова књига уследила је након више година које су ауторке провеле путујући по пределима Балкана, упознајући локално становништво и њихов начин живота, те извештавајући британску, а затим и европску и светску јавност о положају хришћана који и даље живе под турском влашћу (Todić, 2012). Посебну пажњу ове две путнице посветиле су положају жена и питању њиховог описмењавања и школовања, имајући углавном речи хвале за њихово понашање, интелект и карактер. Као неке од најважнијих особина жена са ових подручја истицале су патриотизам, родољубље и бригу за ширу заједницу, називајући мајке и супруге правим чуварима завичаја (Зарић, 2009). Још тада, неколико година пре него што ће избити Босанско-херцеговачки устанак, оне су препознале и писале о иницијативи ових жена и преузимању улоге јунака у кризним ситуацијама. Говориле су о њиховом учешћу на бојном пољу, о ангажовању Црногорки у ратним сукобима и подршци и помоћи које су пружале својим мушким

саборцима. Управо се у извештајима две Британке појавила прича о Црногорки чији су мушки чланови породице погинули у окршајима након чега је преузела на себе улогу заштитнице куће и, узевши и њихово оружје, стајала на стени и пуцала на нападаче (Зарић, 2009, стр. 82). Сличност са Крстићевим цртежима девојака на стражи је очигледна.

Ипак, колико год да су овдашње јунакиње идеализоване у иностраној литератури и ликовним уметностима, учешће жена у Босанско-херцеговачком устанку и Српско-турском рату није било ни ретко ни прикривено од јавности. Неколико јунакиња, које су у периоду од 1875. до 1878. године изашле на бојно поље и ратовале раме уз раме са мушкарцима, остале су упамћене именом и презименом, а извори броје и много оних чија су имена временом заборављена (Grémaux, 2017). Најпознатија хероина ових ратова била је Холанђанка Жана Меркус (Jeanne Merkus) која је великодушним донацијама новца и муниције значајно помогла организовању устанка, али која је уз то и сама обукла херцеговачку мушку ношњу и пошла у рат као равноправна са осталим војницима. Због њене веште и срчане борбе саборци су је као такву заиста и прихватили, а новине су писале о овој ратници називајући је „српским Бајроном“, „српском Јованком Орлеанком“ и „херцеговачком Амазонком“ (Grémaux, 2017, pp. 68, 70). Уз Жану Меркус у рату су се нашле и доиста српске Јованке Орлеанке. Једна од њих била је Стана Ковачевић којој је 1901. године, у спомен на 25 година устанка, часопис *Нова искра* одао почаст текстом о њеном доборовољном учешћу у рату (Grémaux, 2017). Друга је Вукосава Николић, која се борила под мушким именом Вукосав Николић, а коју су након рата краљ Милан Обреновић и краљица Наталија пожелели да упознају и наградили је за херојска дела (Grémaux, 2017, p. 78). Позната су и имена следећих боркиња: Драге Страиновић, Марије/Маријане/Марине Гргић, Марије Михајловне Содовскаје. Само по имену упамћена је и девојчица Анђелија која се 1876. године нашла у првом реду војника, а о чијој су храбрости исте године извештавале бечке новине (Grémaux, 2017). Уз њих, познато је учешће још десетак анонимних жена убележених у спискове војника као „девојке из Херцеговине“ (Grémaux, 2017, pp. 84–90).

Немали број ових јунакиња, чињеница да је Ђорђе Крстић био упознат са актуелним ратним дешавањима и извештавање српске и бечке штампе о активном учешћу жена у рату доводе до закључка да су њихови подухвати инспирисали сликара и нагнали га на стварање *Херцејовке* и *Црнојорке на сџражи*. Овим представама Крстић је одао почаст женском јунаштву које се могло мерити са мушким,



Сл. 4. Ђорђе Крстић, Пад Сталаћа, 1895–1899,
Народни музеј у Београду

пружајући нешто другачији увид у однос жена према рату. Оне нису увек и искључиво биле жртве, као што је то случај са *Ушойљеницом*, већ су понекад, и не тако ретко, у своје руке узимале пушке и бориле се равноправно за своја огњишта и отаџбину.

Јелица од Сталаћа – народна епска хероина

Неустрашиву ратницу која по цену живота брани своју домовину и огњиште Ђорђе Крстић је поново насликао у оквиру комплексне композиције *Пад Сталаћа* (1895–1899) (Борозан, 2020а) (сл. 4). Ова слика описује историјски догађај из XV века, сачуван у списима Константина Филозофа и стиховима народне епске песме *Смрт војводе Пријезде* (Борозан, 2020а). У питању је опсада српског средњовековног града Сталаћа од стране турске војске који су војвода Пријезда, или Тодор од Сталаћа, његова супруга Јелица и верни војници жес-

токо бранили не пристајући на пораз и ропство. Народна песма каже да је сама Јелица саветовала мужа да отворе капије града и „на Турке јуриш учине“ без обзира на исход, који се наслућивао у поразу и смрти (Ђурић, 1997, стр. 354). Ђорђе Крстић супружнике приказује на прозору куле како заједно нападају освајаче који се ка њима пењу уз бедеме града – војвода Пријезда мачем одрубљује главу једном од непријатеља, док се Јелица припрема да на остале баци велики камен. Распуштене косе, концентрисаног и непоколебљивог израза лица, сликар је представља више као ратницу него као средњовековну племкињу. Описујући слику 1900. године, историчар уметности Божидар Николајевић упоредио је Јелицу од Сталаћа са „Амазонком са фриза халикарнаскога“ (Борозан, 2020а, стр. 158-159).

Рад на слици *Паг Сталаћа* Ђорђе Крстић је започео у јесен 1895. године, по жељи краља Александра Обреновића. Идеју за ову слику краљу је дао француски сликар Леон Бона (Léon Bonnat), који је исте године као краљев гост путовао по Србији и разгледао остатке утврђења средњовековног града Сталаћа. Чувши причу о одбрани сталаћке куле француски сликар је дошао на идеју да би је требало овековечити и на платну и предложио је да се тај задатак повери управо Ђорђу Крстићу, којег је сматрао најдаровитијим српским сликарем (Коларић, 1977; Кусовац, 2001). На овој слици Крстић је радио пет година, а припреме су подразумевале честа путовања до Сталаћа и Смедерева, проучавање средњовековних утврђења и мноштво скица (Коларић, 1977). Трбало је да слика 1900. године буде изложена у Српском павиљону на Светској изложби у Паризу, али није сигурно да ли је то и учињено (Борозан, 2020а). Ипак, наредне 1901. године изложена је у Народном музеју у Београду где је наишла на различите критике, дивљење, али и понеко неодобравање публике и критичара (Кусовац, 2001). Сликару је замерено да представа није дорасла теми, да је композиционо разбијена и да нема дубину (Коларић, 1977). Новија истраживања указују да су ови отклони од традиционалних идеја академског представљања историјских композиција вероватно урађени са намером, те да се приступ одабраној теми и у овом случају приближава идејама симболистичке уметности, која је умногоме утицала на Крстићев рад (Борозан, 2020а).

Једна од веома честих тема симболистичке уметности крајем века била је интерпретација средњовековне прошлости и тема преузетих из локалних предања, европског фолклора, бајки, народних легенди и поезије (Loose, 2000). Велику пажњу ови уметници су давали витешким темама, савезништву дама и витезова, у чему су предњачили енглески сликари братства прерафаелита, али се тема убрзо проширила и на остале државе и наишла на велико интересовање у немач-

кој средини (Loose, 2000). Један од уметника чији опус броји неколицину средњовековних витешких тема је немачки сликар Ханс Тома (Hans Thoma) који током седме деценије XIX века, у исто време када и Ђорђе Крстић, борави у Минхену (Loose, 2000). Ханс Тома био је инспирисан германском легендом о јунаку Парсифалу, чија је судбина постала честа тема уметничких кругова овог периода захваљујући истоименој опери композитора Рихарда Вагнера (Richard Wagner) (Meier-Dörzenbach, 2013). Вагнерове композиције имале су великог утицаја на ликовно стваралаштво симболиста у читавој Европи, а његова дела *Парсифал* и циклус опера *Прсиен Нибелунја* популаризовала су теме немачког фолклора и германско-нордијских епова (Williamson, 2004). Захваљујући *Прсиену Нибелунја* и мотив Валкире, митских ратница бога Одина и персонификација часне ратничке смрти, постао је близак многим уметницима овог периода (Biderman, 2004). Мотив Валкире уткан је и у представу немачке персонификације нације – Германије, фигуре којом се на многим споменицима и ликовним представама XIX века славила веза средњовековне и нововековне немачке државе (Mazón, 2000).²

Попут многих симболиста и Крстић је понекад приказивао одабране тренутке средњовековне прошлости своје земље, очуване у епским песмама и народним предањима, не би ли њима описао више, универзалније идеје, чиме слика историјског догађаја надилази историјску реалност и пружа ванвременску поуку посматрачу (Борозан, 2020а). Један од примера овакве праксе је његова икона *Смрти кнеза Лазара*, урађена 1885. године за иконостас цркве у Чуругу, која је због необичног приступа теми изазвала јавну расправу међу домаћом интелектуалном елитом, познату под називом *Полемика о љравославности* (Макуљевић, 2007; Борозан, 2018а). Отклон од традиције уметник је направио још једном сценом везаном за овог историјског и епског јунака – сликом *Обређење главе кнеза Лазара* 1905. године. Тренутак смрти јунака на бојном пољу Крстић је приказао вазнесењем његове главе на небо, симболичном визијом опеваном у народној песми, којом је најављено стварање култа кнеза Лазара као хероја и мученика (Николић, 2016). У случају свих ових слика примећује се индивидуални приступ историјским догађајима, који дово-

2 Једна од најпознатијих представа овакве Германије налази се на споменику Нидервалд (Niederwaldendenkmal), подигнутом 1883. године у близини Ридесхајма на Рајни. На врху овог комплексног споменика налази се три метра висока женска фигура на трону, одевена у костим испуњен мотивом немачког орла, која у десној руци држи круну Карла Великог, а у левој мач. Она је персонификација немачке нације и државе која у себи спаја мотиве богиње рата, митске Валкире, и мајке нације (Mazón, 2000).

ди до личне интерпретације прошлости, што је идеја блиска симболистичким уметницима, и вредност која је у Крстићевом сликарству препозната већ крајем XIX века (Борозан, 2018a).

Када су у питању средњовековне јунакиње, њихових представа у ликовном стваралаштву је, сразмерно очуваним изворима, знатно мање. Ипак, учешће жене у рату, неустрашивост и суочавање са непријатељем који се могу видети у начину на који Крстић приказује Тодорову супругу Јелицу, популаризовано је у европској култури и уметности краја века понајвише ликом једне од најпознатијих ратних хероина средњег века – Јованком Орлеанком. Позната као „Девица из Орлеана“, Јованка Орлеанка била је јунакиња чији је култ током XIX века доживео многе промене, али и свој врхунац, чија ће круна бити канонизовање ове хероине и њено проглашење за светитељку почетком наредног столећа (Sexsmith, 1990; Ringbom, 2010). У првој половини XIX века, под утицајем романтичарских идеја, Јованка Орлеанка је приказивана углавном као француска национална хероина, симбол слободе и визионарског, непоколебљивог духа, која у себи сједињује најбоље особине оба пола: мушку снагу и храброст и женску тактичност, чедност и милосрђе (Sexsmith, 1990). Рат са Пруском 1870–1871. године, након којег Француска губи покрајине Алзас и Лорену, учврстиће и додатно популаризовати култ Јованке Орлеанке, с обзиром на то да ће њено родно место, село Домреми, пасти у руке непријатељу (Ringbom, 2010). Бројне статуе младе ратнице биће након тога подизане широм Француске, а њен лик приказаће и многи сликари. Култ Јованке Орлеанке утицао је како на француске, тако и на европске уметнике, па ће осим Пола Делароша, Жана Огиста Доминика Енгра (Jean-Auguste-Dominique Ingres), Пола Гогена (Paul Gauguin) или Ежена Каријеа (Eugène Carrière) своје виђење ове хероине дати и Данте Габријел Росети (Dante Gabriel Rossetti), Џон Еверет Миле, Јан Матејко (Jan Matejko), Алфонс Муха (Alphonse Mucha) и многи други. У Француској Јованка Орлеанка представљана је као ратница у борби за националне идеје, док је ван граница земље важила за универзалну фигуру демократије и слободе (Sexsmith, 1990). Због популарности коју је мотив Јованке Орлеанке имао у култури и уметности друге половине XIX века може се претпоставити да је европски образован сликар, какав је Ђорђе Крстић био, имао прилике да се упозна са неким од приказа њеног лика и да је његова представа средњовековне даме која узима учешћа у рату, на слици *Паг Ситалаћа*, посредно била инспирисана и актуелним култом француске националне хероине.

Са бедема, са којег на слици Ђорђа Крстића Јелица и Тодор бране Сталаћ од најезде непријатеља, у народној песми заједно су отишли у смрт држећи се за руке. Како би сачували образ и част, на Јеличин предлог, супружници скачу у Мораву, воду која их је отхранила, и која ће их зато и сахранити (Ђурић, 1997, стр. 355). Војвоткињу је снашла судбина слична оној анонимне утопљенице неколико стотина година и оружаних сукоба касније. Обе су одабрале да им је драже часно погинути него своју веру изгубити, што сведочи о јунаштву ових и многих других жена, силом историјских прилика принуђених да суделују у ратовима.

Закључак

Бурна и кризна времена која су захватила српски народ у другој половини XIX века, током трајања Босанско-херцеговачког устанка и затим Српско-турског рата, оставила су трага на стваралаштву домаћих уметника, међу којима је и дело Ђорђа Крстића. Осетљив на страдања невиних цивила, инспирисан борбом за ослобођење од туђинске власти и подстакнут патриотском литературом, уметник је дао свој одговор на актуелне ратне сукобе стварајући, још као студент, капитално дело *Утопљеница*. Идеја за ову слику представљала је почетак уметничког промишљања о месту и улози жене у рату, мотиву који ће неколико пута поновити, варирајући теме, али не и поруке које је желео да пренесе.

Почевши од приказа жртве, Крстић је убрзо понудио и алтернативну слику жене у рату која, иако блиска европској имагинацији страшног и крвавог Балкана, у стварности није толико далеко од истине. Крстићеве девојке на стражи, наоружане попут било ког другог војника, заиста су постојале, а поједине ратне хероине из овог периода, иако махом анонимне, тадашњој јавности биле су добро познате.

На многим Крстићевим делима могуће је приметити утицаје идеја симболизма, те се посматрајући његове приказе жена у рату може закључити да је основна идеја свих ових слика - част. На слици *Паг Сјалаћа*, инспирисаној историјским догађајем који најављује неколико векова живота српског народа под туђинском влашћу, као и на сценама којима илуструје њему савремена ратна дешавања (којима се иста та власт доводи крају), Крстић остаје веран идеји да су српске жене, као и српски војници, радије спремне да се одрекну живота него слободе и части. Чојство и јунаштво одликују читав овај народ, у прошлости као и у садашњости, и налази се у срцима

његових мушкараца колико и његових жена. Без обзира на то да ли су на сликама племкиње, сељанке, мајке, жртве или ратнице, Ђорђе Крстић жене у рату увек представља као хероине, а њихову храброст као доказ непоколебљивости духа и идеала слободе.

Референце

- Baleva, M. (2012). *Bulgarien im Bild: Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Böhlau Köln.
- Bann, S. (2008). *Paul Delaroche: History Painted*. Reaktion Books.
- Barlow, P. (2012). John Everett Millais (1829–1896). In E. Prettejohn (Ed.), *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites* (Cambridge Companions to Literature) (pp. 133–147). Cambridge University Press doi:10.1017/CCOL9780521895156.011
- Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Plato.
- Борозан, И. (2018а). Симболизам и обнова средњовековља: иконостас у Цркви Вазнесења Господњег у Чуругу као пример религиозног сликарства Ђорђа Крстића. In В. Вукашиновић (Ed.), *Зборник радова са Научној скупи Бојословље и духовни живој Карловачке митрополије, 1* (pp. 19–35). Институт за културу сакралног – Монс Хемус – Православни богословски факултет, Институт за литургику и црквену уметности.
- Борозан, И. (2018б). *Сликарство немачкој симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*. Филозофски факултет Београд.
- Borozan, I. (2019). Arnold Böcklin and the reception of his art in the Nova Iskra journal in the late 19th and early 20th century. *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности*, 47, 171–183.
- Борозан, И. (2020а). Археолошка алегорија: Пад Сталаћа Ђорђа Крстића. *Зборник Народној музеја. Историја уметности*, 24(2), 153–173.
- Борозан, И. (2020б). *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европској сликарства*. Српска академија наука и уметности.
- Brajiović, S. (2017). Re-prezentacije Crnogoraca Teodora Valerioa. *Историјски записи*, 1–2, 71–82.
- Чубриловић, В. (1996). *Босански усџанак 1875–1878*. Службени лист СРЈ.
- Ђурић, В. (1977). *Антилопија народних јуначких џесама*. Српска књижевна задруга.
- Екмечић, М. (1996). *Усџанак у Босни: 1875–1878: [велика источна криза]*. Службени лист СРЈ.
- Facos, M. (2009). *Symbolist Art in Context*. University of California Press.
- Grémaux, R. (2017). Alone of all her sex? The Dutch Jeanne Merkus and the hitherto hidden other viragos in the Balkans during the great eastern crisis (1875–1878). *Balkanica*, 48, 67–106. <https://doi.org/10.2298/BALC1748067G>

- Hofstätter, H. H. (2000) Symbolism in Germany and Europe. In I. Ehrhardt & S. Reynolds (Eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920* (pp. 17–27). Prestel.
- Husslein-Arco, A. & Grabner, S. (2013). *Orient and Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*. Hirmer Publishers.
- Јовановић Змај, Ј. (1975). *Политичке и сајтиричне њесме*. Матица српска.
- Коларић, М. (1977). *Ђ. Крстић*. Српска академија наука и уметности.
- Кусовац, Н. (2001). *Сликар Ђорђе Крстић = Painter Đorđe Krstić: 1851–1907*. Народни музеј Београд.
- Lidtke, T. (1986). *Carl Von Marr: American-German Artist*. West Bend Gallery of Fine Arts.
- Losse, V. (2000). I Saw the Sleeping Pan Incarnate. Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism. In I. Ehrhardt & S. Reynolds (Eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920* (pp. 109–130). Prestel.
- Макуљевић, Н. (2006). Слика другог у српској визуелној култури XIX века. In О. Манојловић Пинтар (Ed.), *Историја и сећање: студије историјске свести: [зборник радова]* (pp. 141–156). Институт за нову историју Србије.
- Макуљевић, Н. (2007). *Црквена уметност у Краљевини Србији: (1882–1914)*. Филозофски факултет, Катедра за историју уметности новог века.
- Матовић, В. (2006). Типови идентитета и слика другог у књижевности (Ратна проза о Српско-турским ратовима 1876–1878). In М. Матицки (Ed.), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима: [зборник радова]* (pp. 235–247). Институт за књижевност и уметност.
- Mazón, P. (2000). Germania Triumphant: The Niederwald National Monument and the Liberal Moment in Imperial Germany. *German History*, 18(2), 162–192. <https://doi.org/10.1191/026635500675761713>
- Meier-Dörzenbach, A. (2013). The Sound of Painting: Dark Romanticism in Opera. In F. Krämer (Ed.), *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* (pp. 278–283). Hatje Cantz.
- Николић, Ј. (2016). Рецепција митске прошлости у сликарству српског симболизма: *Обрејеније главе цара Лазара Ђорђа Крстића и Марка Мурата*. In Л. Мереник, В. Симић, & И. Борозан (Eds.), *Замисљање прошлости и рецепција средњега века у српској уметности XVIII–XXI века* (pp. 95–100). Византолошки институт САНУ.
- Ringbom, J. (2010). *French Nationalism and Joan of Arc: the Use of the Cult of Joan of Arc in France between 1871–1926* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Gävle. Retrieved from: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hig:diva-5020>
- Said, E. (2008). *Orientalizam*. Biblioteka XX vek.
- Sexsmith, D. (1990). The Radicalization of Joan of Arc Before and After the French Revolution. *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, 17(2), 125–199. Retrieved April 6, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/42630458>

- Todić, M. (2001). *Fotografija i slika*. Cicero.
- Todić, M. (2012). Heroine kolonijalizma u Srbiji. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 134, 11–23.
- Todorova, M. (1999). *Imaginarni Balkan*. Biblioteka XX vek.
- Зарић, И. (2009) У служби политичког аргумента: представа балканске жене у путопису Аделине Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи. In Ђ. Костић (Ed.), *Евројска слика балканске жене* (pp. 64–85). Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности - Универзитет у Крагујевцу.
- Жакић, О. (2020). Идеја живота и смрти у сликарству Густва Климта: од Универзитетских панела до представе *Смрт и животи*. In И. Борозан (Ed.), *Плурализам идентитета: сликарство на илу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века* (pp. 163–184). Филозофски факултет Београд.
- Женарју, И. (2011). Слике рата у илустрованом часопису Српска зора (1876–1881). *Башкина: гласник*, 31, 381–404.
- Williamson, George S. (2004). *The Longing for Myth in Germany: Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*. University of Chicago Press.

Jovana Nikolić*

THE REPRESENTATION OF A WOMAN IN WAR IN THE WORK OF ĐORĐE KRSTIĆ

Summary: The turbulent times that gripped the Serbian people in the second half of the 19th century, during the Herzegovina Uprising and Serbian-Turkish war, left their mark on the work of local artists, including the work of Đorđe Krstić. Sensitive to the suffering of innocent civilians, inspired by the struggle for liberation from foreign rule and encouraged by patriotic literature, the artist gave his answer to the current war conflicts, creating, as a student, the capital work *The Drowning Maiden*. The idea behind this painting was the beginning of the artist's reflection on the place and role of women in war, a motif that he would repeat several times, with theme variations, but not the messages he wanted to convey.

Starting with the depiction of the victim, Krstić soon offered an alternative image of a woman in war who, although close to the European imagination of the Orientalist Balkans, is not really that far from the truth. Krstić's Herzegovinian and Montenegrin maiden on guard, armed like any other soldier, really existed, and some war heroines from this period were well known to the public at the time.

* Research Assistant, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, joa1nikol@yahoo.co.uk

In many of Krstić's paintings, it is possible to notice the influence of Symbolism, an artistic movement that was present at the end of the 19th century in most European cultural centers to which Munich also belonged. Using current or historical events, legends, fairy tales, and poetry, the Symbolists portrayed sublime ideas, visions, or feelings. The basic idea behind all Krstić's paintings of women in war is honor. In the painting *The Fall of Stalać*, as well as *The Drowning Maiden*, *Herzegovinian Maiden on Guard* and *Montenegrin Maiden on Guard*, Krstić remains true to the idea that Serbian women, like all Serbian soldiers, are more willing to give up their life than freedom and honor. Heroism distinguishes all these people, in the past, as well as present, and it is in the hearts of its men as much as women. Regardless of whether the paintings show a noblewoman, a peasant, a mother, a victim or a warrior, Ђорђе Крстић always presents women in the war as heroines.

Key words: Ђорђе Крстић, Herzegovina Uprising, war heroines, *The Drowning Maiden*, *The Fall of Stalać*

Игор Борозан*

ТРАУМА И УМЕТНОСТ: СЕЋАЊЕ НА ПОГРОМ У МАЧВИ 1914. ГОДИНЕ

Апстракт: По избијању Великог рата, аустроугарски војници су починили низ злочина на територији града Шапца и Мачве. Стрељања, вешања, држање талаца у шабачкој цркви и њено разарање, постали су у локалној заједници део живог предања о ратним зверствима и искупиатељској жртви невиних. Истовремено, снага вербалне историје је с временом надишла лична сећања, постајући колективно сведочанство о страдањима током Великог рата. Колонијални, расни и хегемонијски наступ окупаторске војске прерастао је у званични наратив о непријатељском *грујом*, који је дефинисао званичну политику Краљевине Југославије. О мачванском погрому 1914. године посредно и непосредно сведоче представе Стевана Чалића, Александра Дерока, Петра Добровића и Милића од Мачве, које у деценијама по завршетку Великог рата представљају визуелну оставштину о страхотама у Шапцу. Тако је мачвански погром коначно постао место сећања српске и југословенске заједнице, на основу којег је, између историје и сећања, негована меморија на ратну трауму 1914. године.

Кључне речи: Мачва, Шабац, уметност, Први светски рат, траума

Сећање, историја

Сећање на велики погром током 1914. године на територији Мачве, и посебно града Шапца, постало је један од кључних топова у колективној меморији српске нације и усменог предања утканог у заједничке наративе становника регије и целокупне српске етнице. Тако је тај страشان догађај у међуратном периоду упамћен и у званичним наративима Краљевине СХС/Југославије.

Најпознатији историографски осврт на погром у Мачви је значајно дело Арчибалда Рајса (Archibald Reiss) *Аустроугарска зверства:*

* Игор Борозан, редовни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, borozan.igor73@gmail.com

извештај (Рајс, 2019).¹ Аутор овог архивски документованог текста описао је зверства над српским цивилима 1914. године. Рајсово дело је и данас основни извор за сагледавање погрома у Мачви током Великог рата.

Ставови појединих психолога указују на историју као академску дисциплину која почива на непсихолошком памћењу (Hunt, 2010, p. 97). Најчешће обликовано сећањем барем трију генерација, колективна меморија настаје повезивањем успомена појединаца (Hunt, 2010, p. 97). Тако појединачна искуства рађају колективне менталне слике које утичу на потоње генерације. У склопу артифицирања сећања и његовог претварања у објективну датост, Рајсово дело претвара *живу* прошлост у критички интонирану историју (Hunt, 2010, p. 99).

Потребно је истаћи да објективна историографија неретко настоји да поништи сећање (Pintar Manojlović, 2016, стр. 40–42). Истичући веру у позитивне чињенице, и с намером да прошлост историзује, историјска наука тежи да објективизира сећање. Међутим, модерне академске науке (политикологија, когнитивна психологија, социологија...) и даље користе разнолике структуре сећања на основу којих производе закључке о колективним и личним идентитетима (Hunt, 2010, p. 98).

Једна од најпознатијих теорија о раздвајању историје (објекција) и сећања (субјекција) везује се за теоријски дискурс Пјера Нора (Pierre Nora) (Nora, 1989, pp. 7–24). Француски учењак је закључио да је сећање жива традиција, скуп појединачних памћења које творе колективну свест, и стога подложних заборављању, селектовању памћења и личној манипулацији. Дејство сећања је променљиво и субјективно, оно зависи од слушаоца и тренутка у времену. С друге стране, историја је организовано сећање, које треба да произведе објективан поглед на прошлост и тако надомести варљиво сећање (Hunt, 2010, pp. 100–101).

Француски социолог Морис Албвакс (Maurice Halbwachs) је такође временски оделио сећање и историју (Halbwachs, 1992). Наиме, сећање живи док траје памћење појединца, док историја задире дубоко у прошлост и наставља тамо где колективно сећање не досеже (Hunt, 2010, p. 99). Лична сећања се преображавају у скуп колективних наратива који садејствују са друштвом и културом времена. И по Албваксу су историја и сећање део друштвеног дискурса (Albvaks,

1 Књига је настала на основу извештаја којег је Рајс упутио српској влади 1915. године. Извештај је периодично публикован и у *Gazette de Lausanne*. Исте године је под називом *Како су Аустро-угари рајтовали у Србији* публикован на руском и француском језику, а потом и на више европских језика.

2014) које, у складу са доминантним и владајућим праксама, постају део процеса производње званичног наратива једног друштва (Hunt, 2010, p. 97).

Стога се Рајсов скуп вербалних и писаних доказа, насталих на основу исказа непосредних актера и сведока мачванског погрома, узима као основ за потоња историјска и позитивистичка тумачења. Прикупљени документовани докази указују на прожимање историјских чињеница са живим сећањем, које је резултирало уобличавањем званичног наратива у којем је сећање прешло у историјско памћење мачванског погрома.

Траума

Дефиниција ратне драме није устројена као посебан психијатријски ентитет, мада Хант (Nigel Hunt) претпоставља његову подударност са класичним посттрауматским синдромом – PTSD (Hunt, 2010, p. 59). Слично класичној дефиницији посттрауматског стресног поремећаја, ратна траума се схвата као сложени поремећај (Hunt, 2010, p. 59) понашања којим се баве теорије бихевиоризма, психонеурологија, социологија и друге друштвене науке. Подразумева се да су људи у ратним дејствима били изложени насиљу (силовање, рањавање, убијање). Они који су преживели ратне трауме најчешће су, трајно или привремено, трпели њихове последице: појачану агресију, отупелост и низ осталих симптома у вези са активним или потиснутим сећањем на страхоте. Уз све различитости у реакцијама појединаца на преживљене трауме, одређене закономерности потврђују колективна посттрауматска стања.

Сећање као жива и динамична структура надилази одреднице времена и простора и постаје генератор разноликих економских, језичких, историјских и сличних структура које конституишу друштвени миље (Parr, 2008, p. 1). Парадоксално, сећање на трауматске догађаје остаје изван времена и простора, оно постаје структура која твори време и простор и претвара појединачно у заједничко сећање заједнице (Parr, 2008, p. 1).

Отуда се изворна либидална енергија појединца и групе претвара у културну праксу која, у складу с асоцијалним хабитусом, изазива трауматске симптоме настале сећањем које их коначно артикулише у наративе политичке заједнице. Траума и њени симптоми (шизоидност, параноичност), као и осећања (шок, туга, бес, очај, плач) обликују политички живот заједнице (Parr, 2008, p. 6). Тако се

окончава процес претварања трауматског сећања у комеморативни облик њеног оживљавања.

По верификацији од стране актуелних политика и друштвених пракси, преживеле личне трауме се умећу у званичне наративе (Bourke, 2006, p. 33). Колективно несвесно не проналази самостално свој пут до јавног препознавања, већ се најчешће активира у складу с прокламованим циљевима владајуће групе (Bourke, 2006, p. 33). Апстрактни колектив изграђује свој идентитет на појединачним сећањима која попримају аксиоматску вредност у складу с пројектованим идеалима заједнице.

(Де)колонизација културе

У складу са колонизаторским оквирима, поједине европске војске су током XIX и XX века починиле низ зверстава под велом *извоза* цивилизације, које је Михаил Бахтин (Михајл Михајлович Бахтин) дефинисао као овлашћени преступ (Bourke, 2006, p. 31). Ови прикривени злочини против човечности – силовања, паљења, убиства, крађе – каквим их је Бахтин означио (Bourke, 2006, p. 31), изведени у име виших циљева и бољег учинка борбених трупа, били су прећутно толерисани. Потајна легализација разноликих непочинстава, иначе забрањених разним међународним конвенцијама, постала је део званичних наратива о којима се није причало. Понекад су, у складу с тезом о праведности рата и одрживости прокламованих ратних циљева, толерисани злочини били чак и предмет јавног прослављања.

Проглас команданта IX бригаде, генерала *йешадије* Лотара Хорштајна (Lothar Horstein) (14. јун 1914) пред улазак аустроугарских трупа у Србију може се назвати класичним топосом колонијалног дискурса:

„Браћо, војници, ми ћемо се ускоро наћи у једној земљи чији је народ гори од најгрознијег варварина; уколико би вас задесила та несрећа да паднете у њихове руке, онда можете рачунати са најјезивијим поступцима. Носеви и уши биће вам отсечени, очи ископане; вода ће тамо бити отрована, такође и храна; зато вам наређујем да према овој банди немате никакве милости; већ да све што је српско уништавате и сваког ко српски говори, без даљег да стрељате. При доласку у српске градове и села дужност вам је да у првом реду похапсите све високе и најугледније личности као државне чиновнике, свештенике и учитеље, и у присуству свих одмах обесите из сваке групе по тројицу [...]“ (Вјелажас, 2016, стр. 17).

Последице су биле видљиве. Наиме, већ 17. августа је аустроугарска војска одвела осамдесет цивила у шабачку цркву, који су потом били убијени (Bjelajac, 2016, стр. 17).

У склопу читања постколонијалних студија расветљава се дискурс супериорне културе која се спрема за колонизацију ниже културе (Ђорђевић, 2008, стр. 29–46). Године 1869. неименовани *Израїлац* је истакао да су цивилизација и варварство компатибилни (Bourke, 2006, р. 23). Истакавши да се међу људима одела могу разликовати, али су им душе исте, анонимни писац је указао на тада актуелну крилатицу: „да су дивљаци окрутни, да убијају жене, децу...” (Bourke, 2006, рр. 23–24). У наставку свог текста аутор се запитао, мислећи на припаднике беле (узвишене) расе: „не радимо ли ми то исто“ (Bourke, 2006, рр. 23–24).

Поменути Хорштајнов проглас је био одраз аустројског колонијализма и актуелног расизма дефинисаног у XIX веку (Mos, 2005). Започет у време окупације Босне (1878), овај позни, условно речено средњоевропски колонијализам почивао је на рационалним политичким оквирима, заснованим на заустављању ширења Краљевине Србије (Okey, 2007, рр. VII–VIII). Политичка криза и неуклапање у модерне економске и друштвене односе резултирала су потребом да се спречи неумитни крај Двојне монархије (Блед, 2020, стр. 66–75). Цвајг пише да је улазак Аустроугарске у рат ненадано произвео снажан патриотски занос (Блед, 2020, стр. 99–102). Проглас цара Фрање Јосифа *Мојим народима* (Блед, 2020, стр. 99) као да је последњи пут изазвао талас вишевековног династичког патриотизма, који је у првим месецима Великог рата довео до последњег уједињења разних народа под владајућом династијом Хабзбурговаца.

Носталгични и романтично интониран осврт Штефана Цвајга (Stefan Zweig) на свет Двојне монархије није у потпуности одговарао реалности (Cvajg, 2009). Осећање отуђености појединца, али и колектива, означило је композитни културни и друштвени живот Аустроугарске почетком XX века (Šorske, 1998). Сложен политички живот и колонијални аспект Двојне монархије имао је еквивалент у животу појединца чији је водећи представник био Зигмунд Фројд (Sigmund Freud). Његово комплексно дело је, између осталог, понудило и могућност тумачења аустројског оријентализма и колонијализма. Фројд је током 1898. године први и једини пут посетио Словенију (Балкан), када је обишао пећине у регији Карсо (Carso). Из његове визуре, простор Словеније је деловао као тло изван оквира цивилизације. Управо су новије студије Душана Бјелића (Bjelić, 2011a; Bjelić, 2011b; Bjelić, 2016) актуелизовале Фројдов колонијализам (оријентализам).

Пећина постаје хтонски, дубински простор Фројдове рефлексije, али и метафора европског колективно несвесног, потиснутог у подземном свету балканског Тартара. Символ пећине се спаја са женским аспектом Балкана, *jouissance feminine* – простор који остаје тамна шпиља Европе, његово неразумно и недокучиво, ванцивилизацијско попрште (Bjelić, 2011b, стр. 318). Премда Марија Тодорова (Мария Н. Тодорова) указује на западњачко виђење Балкана као мужевног простора, и тако га дистанцира од стереотипног виђења о женском Оријенту (Todorova, 1999, стр. 35), у овом случају као да је дошло до спајања европских пројекција и фантазија о женственом простору.

Фројдов сусрет са словеначком пећином довео је до провоцирања његовог несвесног које је прерасло у колективну слику о другој, подземној цивилизацији. Његов закључак о Словенцима (Bjelić, 2011b, стр. 317) као људима недоступним анализи (неанализирајући) понавља опште место релације Orient–Occident, у који се уклапа и Балкан као *ничији* простор између Истока и Запада (Zimmermann, 2014). Рационални и картезијански Запад хегемонијски наступа спрам ирационалног и нелогичног Истока (Балкана).² Научна објективност, у овом случају везана за еманципаторски устројену психонализу, не налази могућност своје примене на балканске народе (или пак остаје у тами несвесног – пећине). Тако Балканац, у најбољем случају, остаје тамни близанац светоназорног и на просветитељским идеалима формираног Европљанина.

Овај секундарни оријентализам (Bjelić, 2011a, стр. 27–28), који се разуме као Фројдова фантазмагорија о имагинарном Балкану као сличном Оријенту, представља не само научни и психоаналитички осврт на односе између цивилизација већ представља прворазредни политички и идеолошки наратив у обланди научног дискурса. Фројдова фигура рационалног оца, оличеног у уређеном свету Запада, супротставља се отуђеном, али потребном примитивном оцу, материјализованом на Балкану, месту другости – изван цивилизацијског поретка у којем влада неморал (Bjelić, 2011b, стр. 317). Балкан, као парадигма Фројдовога становишта о импотентном и неморалном Словенцу, постаје мерило колонијалне политике славног психоаналитичара, који се стога и назива дискурзивним колонизатором, или модерним Кортезом (Bjelić, 2011a, стр. 33). Уосталом, и Фројдов след-

2 Овом приликом се нећемо упуштати у сложене односе географских одређења појмова: Европа, Средња Европа, Балкан, Словенија. Јасно је да је у том моменту за Фројда простор Словеније био изван подручја Средње Европе, и тиме Европе, неминовно се везавши за простор Балкана. О сложеном појму Средње Европе, и његовим географским, културним, идеолошким и другим одређењима в. Орел, 2012.

беник, бечки психијатар Мартин Папенхајм (Martin Rappenheim), водио је разговоре са Гаврилом Принципом након убиства Франца Фердинанда у Сарајеву. Психијатрова намера да пронађе дестабилизујуће и ирационалне основе који су довели до убиства аустријског надвојводе остала је без резултата. Принцип је деловао као веома трезвени, аналитички устројен и политички свестан појединац, који је извршио *рационални* чин са одређеним и прагматичним циљем (Јевремовић, 2019, стр. 85–92).

Овакво виђење балканизма се неминовно поистовећује са оријентализмом Едварда Саида (Edward Wadie Said) (Said, 2000). Упркос изнесеним критикама на рачун Саидовог дискурса о колонијалном и хегемонијалном Западу (Ђорђевић, 2008, стр. 37), који сопствену слику о потчињеном Оријенту гради на политичким, социјалним и културним побудама, чини се да је његова поставка пријемчива за дефинисање аустријског културног и политичког колонијалног односа према Балкану. Простор *гρυόσῆσι* постаје метафора о скривеном ЈА (Ђорђевић, 2008, стр. 30–31), које се у бескрајној игри моћи препознаје у разноликим културним и теоријским дискурсима.

Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) се бавио односом између варварина и дивљака у модерно доба. Он је, упркос извесној некохерентности, извео одређене претпоставке о појму варварина: одсуство дистанце спрема сродника (оцеубиство, инцест...); ратом и насиљем решава размирице; жртвује људе; ужива у понижењу другог; одсеца главе непријатеља које потом показује супарницима; не скрива сексуално општење у јавности; живи у тиранији; не поштује другог и сматра га блиским животињи (Todorov, 2014, стр. 19–32).

Тодоров је истраживао и Фројдов колонијализам, указујући да је аустријски научник живот сагледао као борбу нагона, једног на страни цивилизације, а другог на страни варварства (Todorov, 2014, стр. 40). У складу са изнетом тезом, Тодоров наводи исказ из Фројдовог дела *Нелагодност у цивилизацији*: „Од сада, значење еволуције у цивилизацији престаје, да, по моме мишљењу, буде мутно: оно треба да нам покаже борбу између Ероса и смрти, између нагона живота и нагона разарања, онако како се ова води у људској врсти“ (Todorov, 2014, стр. 40).

Преношење сексуалности на ниво цивилизацијских одређења неминовно је водило ка најширем нивоу – културном. По Цветану Тодорову, култура која почива на заједничком памћењу (традиције, обичаји) и заједничком језику, остаје оквир који надилази расно засноване тезе о бинарности цивилизација (Todorov, 2014, стр. 43). Отуда се и питање Балкана намеће као подструктура аустријског ко-

лонијализма, сублимираног у ставовима Фројда и генерала Хорштајна: Балкан, и посредно Србија, јесу простори изван цивилизације, правног и симболичког поретка.

По речима Марије Тодорове, Балкан је дефинисан својим именом (Todorova, 1999, стр. 45–46). У складу са француским постструктуралистима, и посебно са тезом Жака Дериде (Jacques Derrida) о доминацији означеног над означеним, дошло је до њиховог раздвајања и поновног спајања у разноликим облицима (Todorova, 1999, стр. 45–46). Тако се простор Балкана одвојио од својих означитеља и самог географског одређења дефинишући се погрдно као *означени* културни и социјални простор (фикција) (Todorova, 1999, стр. 45–46). Као место које је: „полуоријентално, полуколонијално, полудивилизовано и полуразвијено“ (Todorova, 1999, стр. 37), Балкан заувек остаје између стварности и фикције. Означен као замишљени географски простор *gruioi*, редукционистичким поступком је дефинисан као свет хибридне културе у којем недостају правила нормираног понашања (Todorova, 1999, стр. 15).

Почетком XX века у западној јавности је дошло до пласирања негативне кованице балканизам којом се означавала трибализација балканских народа (Todorova, 1999, стр. 15). Српски народ је такође посматран кроз призму балканизма, што је, наводно, потврђивало убиство последњих Обреновића (Todorova, 1999, стр. 19). Упркос отвореном лову на европске владарске главе током XIX века, српски случај је апострофиран као својеврсни изузетак. Уочи Великог рата термин балканизам је хипертрофирао и постао синоним за уврежени стереотип о свирепости и антицивизацијским праксама на тлу Балкана (Todorova, 1999, стр. 15–16).

Важну улогу у склопу одржавања негативне слике о Србима имала је визуелна култура. Општа места европске културе изградње визуелних стереотипа о *gruioi* (Makuljević, 2006, стр. 141–156) примењена су и на српски случај. Многобројне карикатуралне представе са сатиричним призвуком потцртавале су дивљу, некултурну фигуру краља Петра Карађорђевића (Ристовић, 2018). Хипертрофирани владар, као парадигма просечног Србина, окарактерисан је као примитивни варварин. У таквом духу су водећи германски уметници представљали целокупан простор Балкана. Омотница за роман Карла Маја *У балканској јарузи* из 1904. године, Саше Шнајдера (Sascha Schneider), пластично дочарава борбу културног Запада и некултурног Балкана (сл. 1), као и потребу да се тај дивљи простор нормира и потчини моћном цивилизатору (Schmidt, 2013, р. 166). Визуелни језик је стављен у пропагандне намере ради вредносног дефинисања цивилизацијских зона.



Сл. 1. Саша Шнајдер, *У балканским јудурама*, 1904, омотница за књигу Карла Маја, преузето из: Schmidt, H. W. (Ed.) (2013). *Richard Wagner, Max Klinger, Karl May. Weltenschöpfer*. Hatje Cantz, 133.

Убиство Франца Фердинанда у Сарајеву 1914. године је, упркос почетном оклевању, омогућило Аустроугарској да упути ултиматум Краљевини Србији и да јој потом објави рат (Блед, 2020, стр. 66–75). Негативни *групи* је постао легитимна мета, и цивилизирање Срба је било неминовно. Без обзира на то да ли је у питању племенити или дивљи урођеник, његов природни хабитус се морао поништити или асимиловати. Ратна машина је била укључена и колонизатор се нашао у божанској супремацији с циљем да непроменљиво и непоправљиво стање на Балкану среди и уреди (Ђорђевић, 2008, стр. 37). Динамична и еманципаторски надмоћна култура је наумила да *сјанитичносћ*, инхеренту *јримитивним* народима Балкана, прилагоди модернизацијским тековинама и прогресивном току историје. У таквом духу се разуме обзнана *Ујујисјва у вези са јонашањем јрема срјском сјановнишјву* аустроугарске војне команде својим трупима пред улазак у Србију (Мачву):

Рат нас води у земљу насељену становиштвом које испуњава фанатична мржња према нама, у земљу где убиство, као што је још једном показала катастрофа у Сарајеву, бива оправдана чак и у вишим класама, које га величају као хероизам. У поступању са оваквим становништвом, сва хуманост и племенитост срца немају шта да траже, чак су и штетне, јер би такви обзири, који су понекад чак и могући у рату, овде довеле наше трупе у опасност (Рајс, 2019, стр. 55).

Прокламовани ратни циљеви су оправдани вишим циљевима. Проглас је део ширег дискурса о праведном рату и легитимним ратним циљевима. Мајкл Волзер (Michael Walzer), неоспорни ауторитет по питањима филозофије морала и политике, у књизи *Праведни и нејраведни ратнови* (Volzer, 2010), на пробраним историјским примерима, углавном из Првог и Другог светског рата, аргументовао је традиционалистичку поставку о моралној оправданости рата, указујући на историјат појмова праведност рата (*jus ad bellum*) и праведност у рату (*jus in bellum*) (Ćirić, 2012, стр. 157; Babić, 2016). Волзер је истакао и потребу надилажења прагматизма и реалности по питању оправданог започињања рата. Такође је притом инсистирао да вредносни судови о моралности рата нису плод субјекције, већ своје упориште имају на доказима и анализи (Ćirić, 2012, стр. 158). Волзер тако на известан начин садејствује са контроверзном (Kochi, 2007, pp. 243–266) Ролсовом (John Rawls) теоријом о праведној интервенцији (Rawls, 1999), проузрокованој вишим циљевима. Међутим, Волзер је сматрао да праведност рата почива на општим моралним постулатима које делимо са прецима и савременицима. Он дефинише агресију као насилни прекид мира којим агресор укида право успостављеног политичког ентитета на политички и територијални интегритет, док његове субјекте лишава права на живот и слободу (Ćirić, 2012, стр. 158).

Визуелизација сећања

Процес памћења путем уметности чини се једним од најмоћнијих средстава у служби артифицирања сећања. Уметност и дела визуелне културе су важни артефакти у креирању и одржавању сећања. Визуелизације ратних траума творе идентитетске топосе (места сећања – *Les Lieux de Mémoire*) заједнице, каквим их је дефинисао Пјер Нора (Nora, 1989, p. 7) и који посредно указују на производњу сећања у визуелним уметностима. Истовремено се трауматски догађаји из ратних збивања преносе у разноликим визуелним медијима. Најчешће

ангажовано конципиране представе, настале с идејом изазивања емпатије са жртвама, настоје да створе заједничке слике сећања.

Велики рат као први тотални рат у повесници условио је нову визију рата у ликовним делима. Генерација сликара, која је искусила ратне страхоте невиђених размера, напустила је извесну идеализацију приказивања ратних представа, својствену њиховим претходницима (Bohm-Duchen, 2017, pp. 80–81). Модерни ликовни правци, попут експресионизма (Bohm-Duchen, 2017, pp. 80–81), били су прикладни за апокалиптичне визије ратних разарања и масовних злочина (Winter, 2014, pp. 145–177). Тако је феноменолошки исказ ратне генерације сликара садејствовао са унутрашњим патосом произашлим из трауматског искуства Великог рата.

У том оквиру се може посматрати и делатност Стевана Чалића (Марковић, 2003), сликара родом из Купинова, који је 1914. године био мобилисан у домобране. Као државни стипендиста школовао се након Великог рата у Прагу, где је основне сликарске поуке стекао у класи Влаха Буковца. Године 1925. добио је намештење у Шапцу као наставник цртања. У новој средини је имао прилику да се увери у снагу живе меморије коју су очевици и преживели Шапчани преносили о погрому који је задесио град и Мачву. Још свеже сећање на разнолике страхоте сублимиране су у страдању заточених цивила у шабачкој цркви 1914. године. Године 1937. уметник је, по сопственом исказу (Марковић, 2003, стр. 15), прилежно приступио конципирању припремних студија за монументално платно, које је, по његовој замисли, требало да буде смештено у Владичански двор. Подстакнут патриотским полетом након извођења свог великог платна *Слава Њодрињских јунака* (1937), Чалић је почео са припремама за сликање големог платна посвећеног страдањима у шабачкој цркви.

Уметник је желео да израду слике помогне локална општина. Међутим, до њене реализације није дошло, те је од грандиозне замисли остало само неколико припремних скица, од којих се две налазе у шабачком Народном музеју – *Детаљ из шабачке цркве* и *Скица за шаоце* (Марковић, 2003, стр. 14, 51). *Скица за шаоце* (сл. 2) приказује један исечак из страдања цивила у шабачкој цркви. Желећи да што документарније прикаже патос страдалних цивила, Чалић је разговарао са преживелим сведоцима. Физиогномија, корпорална реторика и фацијална експресија приказаних цивила изражавају њихову агонију, патњу и меланхолију. Неумитност блиске смрти је контрастирана блиставим сјајем иконостаса, који у другом плану представе указује на метафизичку реалност. Нада постоји, али крхка и неутемељена у стварности. Цивили, препуштени судбини и неправедној смрти, исказују извесну наду, али и отупелост и грозничавост, док у



Сл. 2. Стеван Чалић, *Скица за шаоце*, 1937, Народни музеј у Шапцу

агонији очекују стрељање испред цркве. Језовитост представе употпуњује изостанак видљивог непријатеља, што чини да сцена постаје мизансцен за одсутног агресора, чиме се додатно подстиче стравично ишчекивање невидљивог непријатеља.

Још снажнијим се чини визуелни исказ Петра Добровића о мачванском погрому. Слика *Покољ у Шайцу* (сл. 3), из 1918. године (Ћирић, 2003, стр. 35–36), представља стваралачку реминисценцију на славну Гојину слику из 1814. године *Стрељање 8. маја 1808. године*. Платно шпанског сликара, које представља стрељање побуњеника против француске окупационе власти у Мадриду, умногоме је било *револуционарна* слика. Објективни и неидеализовани приказ је изведен репортажно. Изван уобичајене идеализације историјских тема и изнад неминовне морално-дидактичне поруке својствене историјском сликарству, тема је представљена документарно, као један деперсонализован и трауматски исечак из ратне епизоде.

На сличан начин је и Добровић створио своју парафразу стрељања у Мачви (Брајовић & Борозан, 2015, стр. 36–37). Његова слика надилази конкретност историјске ситуације и постаје приказ безумног насиља. Попут Гојиног стрељачког вода, и на Добровићевој



Сл. 3. Петар Добровић, *Покољ у Шайцу*, 1918, Галерија Матице српске

слици су аустроугарски војници представљени као безлични и аутоматизовани строј за убијање. Насупрот обездуховљеним непријатељским војницима, осуђеници на смрт су представљени са конкретним лицима. Ипак, и њихов приказ надилази конкретизацију личности; они се превасходно поимају као анонимна гомила, скуп типова који надилазе реалне историјске личности. Њихова патња, нада и молитве сублимирани су експресивним бојама и снажним, готово екстатичним покретима, који материјализују наговештај неумитне смрти. Мајка са дететом, као модерна пијета, два мушка лика у центру композиције, као христолошка парафраза, и скуп обезличених силуета у другом плану слике манифестују заједничко осећање: рат је ванвременска и ванпросторна траума без катарзе и спаса. Божанска интервенција јахача са мачем, у левом углу слике, не доноси спасење. Молитва коју војницима упућује клечећа женска фигура остаје без очекиваног одговора. Смрт је неумитна, немилосрдна, на шта упућује гомила лешева у предњем делу слике. Добровићево платно на тај начин надилази фактографију и наместо слике догађаја постаје *слика ситуације* (Брајовић & Борозан, 2015, стр. 37). Изван катарзе и емпатије посматрача, слика постаје иконични памфлет модерног

човека и његов *ејзисџијенцијални врисак* (Ћирић, 2003, стр. 35–36) који упућује на осећање једне ратне генерације.

Упркос извесном песимизму који преовлађује на Добровићевој представи, приказ невиних жртава указује на потребу производње мученика (Pintar Manojlović, 2016, стр. 26–27). *Наши* мученици постају основ будућности заједнице, те поље смрти натопљено крвљу модерних мартира постаје залог будућности нације и одрживости композитне заједнице Јужних Словена.

Драматична визија људског безумља се може рашчитати и као слика обездуховљеног човечанства, које је у Великом рату показало своју анималну природу. Уосталом, Фројдово почетно одушевљење ратним походом на Србију с временом је прерасло у детерминистичко и еволуционистичко прихватање неумитности људске природе склоне разарању и деструкцији (Јевремовић, 2019, стр. 92). Сурови дарвинизам као усуд човечанства, оличен кроз борбу за простор и ресурсе, приказан је на овој страхотној визији смрти и деструкције. Дарвинистички интонирана борба за опстанак и рат као природно стање људи (Crook, 1994) приказани су на овој Добровићевој химни смрти. Изван идеализма, али и трансценденције историје, слика постаје документ тренутка – репортажни приказ, али и универзални симбол страдања.

Упркос несумњивој намери да се изазове саосећање са жртвама и негативан став према убицама, Добровићева слика *Покољ у Шайцу* из 1918. године остаје визуелни омаж бестијалности и ратној сулудости. Слика се коначно разуме као сублимација свих епизода мачванског погрома, који се десио у једном ванвременском и ванпросторном пејзажу. На тај начин је настала једна од најупечатљивијих антиратних слика у модерном српском и југословенском сликарству. Стога стрељани цивили могу бити управо они заточеници из шабачке цркве, али и било који страдалници изведени пред стрељачке стројеве током великог погрома у Мачви.

Коначно, важно сведочанство о ратним годинама пренео је у својим мемоарима сликар Милић од Мачве. Уметник изникао из живог предања на погром у Мачви је, на непосредан начин, забележио трауматско искуство свог оца Радована, који је невољно, као тобџија и припадник српске војске, био приморан да пуца на шабачку цркву у чијем су се звонику налазили аустроугарски војници (Милић од Мачве, 1985, стр. 57). Моменат када је торањ цркве услед паљбе изгорео, остао је дубоко у свести сликаревог оца, да би потом постао део породичног сећања. Милић од Мачве је доцније на тему мачванског погрома насликао и нацртао неколико представа, које несумњи-



Сл. 4. Милић од Мачве, Србија 1914, 1972,
власништво породице

во припадају породичној традицији, али представљају и колективну слику страдања житеља Мачве и српских војника током ратних операција у Шапцу. Надреална композиција *Радованова њросијейена ракета* (Милић од Мачве, 1985, стр. 56),³ и цртеж из 1960. године на којем је представљено разарање торња цркве, представљају визуелну парафразу страшног догађаја (Милић од Мачве, 1985, стр. 57). Генерацијско памћење и породично предање постају вертикала која сведочи о ускладиштењу менталних траума изазваних страдањима и догађајима у Мачви током Великог рата. Низ алегоријских слика на тему страдања у Мачви и Великом рату сублимирани су у реалистичној визији *Србија 1914*, насталој 1972. године (сл. 4).

3 Милић је описао композицију: „Уверљиво и епско очево причање инспирисало ме је за слику Радованова тростепена ракета, која представља испалењу ракету у виду Радованове фигуре, док се троје његове деце чврсто закачило за њега, представљајући оне познате авио-пратиоце, прикачене за ракете, које се активирају и одвајају од матрице – ракете тек у космосу“ (Милић од Мачве, 1985, стр. 56).

По сведочењу Милића од Мачве, његов професор и угледни уметник и архитекта Александар Дероко поклатио му је акварел који приказује разарања шабачке цркве (Милић од Мачве, 1985, стр. 59). Дероко је у својству извиђача био сведок борби за Шабац 21. августа 1914. године. Под шатором пред Шапцем је извео ноќтурални и драматични приказ црквеног торња који гори. Нова масовна уништења, и до тада невиђена моћ ватреног оружја (гранате...), пародоксално су условили настапак *ноћних сјекишакуларних* сцена рата (Bohm-Duchen, 2017, р. 85). У таквом духу се рашчитава Дерокова мрачна композиција, проткана драматичним светлом пожара. Сублимна атмосфера дочарава катастрофу и указује на трауматски доживљај проузрокован рушењем симбола града и његовог верског и националног идентитета.

* * *

Визуелне слике о погрому у Мачви 1914. године представљају идентитетске симболе заједнице и њихову патњу у Великом рату. Уметност постаје средство за исказивање емоционалног патоса мучеништва којим се прави дистинкција између агресора и жртве. Породична сећања и непосредни трауматски оживљци преносе се на следеће генерације, постајући колективне слике заједнице. Дероко као непосредни очевидац, Чалић, Добровић и Милић од Мачве као посредни *сведоци*, уобличили су визуелна места сећања на погром у Мачви.

Делујући снагом стереотипа указали су на дихотомију између *ми* и *дружи*. Истовремено, наротив о патњи и праведној жртви ствара осећање личне и колективне супериорности некада потлачене групе. Осећање неправедне жртве прераста у званичну политику виктимизације и постаје основ јавне легитимизације скупине (Misztal, 2004, р. 76). Указивања на одбрамбени рат и праведно страдање исказују идеју о изабраности и изванредности заједнице, чиме се смрт и траума континуирано репетирају у циљу самообликовања ентитета на основу трауматске прошлости (Parr, 2008, pp. 11–12). Ратни непријатељ остаје демонизовани *дружи* (Аустроугари), који се утапа у колективни стереотип о оностраној групацији и претрајава у мирнодопском времену (Pintar Manojlović, 2016, стр. 244–245). Снагом уметничке прераде, скуп личних записа прераста у заједничко јавно сећање које поприма особеност историјског памћења и на крају се претвара у комеморативно и циклично понављање трауматског догађаја.

Протоком времена су *мала* памћења почела да бледе, што је условило потребу за производњом званичних политичких наратива (Misztal, 2004, pp. 74–75). Политизација трауме је изведена у складу

са процесом потврде колективног идентитета, који је почивао на обједињењу личних искустава у јединствени наратив. Понављање трауме је манифестовано заједничким сећањем које је у форми *месеца сећања* имало да стабилизује заједницу (Misztal, 2004, стр. 77).

Освећење обновљене шабачке цркве у присуству краља Александра Карађорђевића и патријарха Варнаве, јуна 1934. године, представља званични и државни догађај који је служио учвршћивању нација и владајуће идеологије. Обнова цркве о њеној стогодишњици, освећење спомен-костурнице у Прњавору и споменика палим борцима у Шапцу претворили су структуру града мученика у светли образац националног васкрснућа (Политика, 1934, стр. 1–3). Сублимација сећања коначно постаје нормативни скуп званичних пракси које попримају карактер официјелног и неупитног наратива (Bourke, 2006, р. 33) рашчитаног у контексту производње разноликих концентричних слојева историјског памћења – историја, традиција и мит (Pintar Manojlović, 2016, стр. 45).

Референце

- Albvaks, M. (2014). *Društveni okviri pamćenja*. Mediterran Publishing.
- Babić, J. (2016). Etika rata i „Teorija pravednog rata“. <https://www.researchgate.net/publication/307629827>
- Bjelić, D. I. (2011a). Balkan Geography and the De-Orientalization Freud. *Journal of Modern Greek Studies*, 29, 27–49.
- Bjelić, D. I. (2011b). Is the Balkans the Unconscious of Europe? *Psychoanalysis, Culture & Society*, 16, 315–323.
- Bjelić, D. I. (2016). *Intoxication, Modernity, and Colonialism, Freud's Industrial Unconscious, Benjamin's Hashish Mimesis*. Palgrave Macmillan.
- Bjelajac, M. (2016). The Impact of the WWI on the Officers' Mind-set in the Balkan Affairs: Interwar, WWII and after (Humanitarian Aspect). *Токови историје*, 16, 11–32.
- Блед, Ж. П. (2020). *Аџонија јегне монархије: Аустроугарска 1914.–1920*. NNK internacional.
- Bohm-Duchen, M. (2017). The Two World Wars. In J. Bourke (Ed.), *Art and War: A Visual History of Modern Conflict* (pp. 80–127). Reaktion Books.
- Bourke, J. (2006). War and Violence. *Thesis Eleven*, 86(1), 23–38.
- Брајовић, С. & Борозан, И. (2015). Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића. In С. Пајић, В. Каначки (Eds.), *Уметничко наслеђе и рат & музика и медији, књ. III* (pp. 29–44). Филолошко-уметнички факултет Крагујевац.
- Crook, P. (1994). *Darwinism, war and history. The debate over the biology of war from the "Origins of Species" to the First World War*. Cambridge University Press.

- Cvajg, Š. (2009). *Jučerašnji svet*. Službeni glasnik.
- Čupić, S. (2003). *Petar Dobrović*. Prosveta.
- Ćirić, J. (2012). Pravedni nepravedni ratovi. *Theoria*, 55(4), 155–164.
- Đorđević, J. (2008). Postkolonijalna teorija diskursa. *Godišnjak Fakulteta političkih nauka*, 2(2), 29–45.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
- Hunt, N. C. (2010). *Memory, War and Trauma*. Cambridge University Press.
- Jevremović, P. (2019). *Hermeneutički triptih*. Gramatik.
- Јовановић, М. (1998). *Урош Прегућ*. Галерија Матице српске.
- Kochi, T. (2007). The Problem of War – Rawls and the Laws of People. *Law, Culture and the Humanities*, 3, 244–265.
- Макулјевић, Н. (2006). Слика другог у српској визуелној култури XIX века. In О. Pintar Manojlović (Ed.), *Istorija i sećanje* (pp. 141–156). Institut za noviju istoriju Srbije.
- Марковић, Т. Ђ. (2003). *Сџеван Чалић 1892–1943*. Народни музеј Шабац.
- Милић од Мачве, (1985). *Повјесница Милића од Мачве, књ. I*. Милићево издање на Звездари.
- Mos, L. Dž. (2005). *Istorija rasizma u Evropi*. Službeni glasnik.
- Misztal, B. A. (2004). The Sacralization of Memory. *European Journal of Social Theory*, 7(1), 67–84.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24.
- Okey, R. (2007). *Taming Balkan Nationalism. The Habsburg „Civilising Mission“ in Bosnia, 1878–1914*. Oxford University Press.
- Орел, К. (2012). *Средња Европа. Од идеје до историје*. CLIO.
- Parr, A. (2008). *Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory and Politics of Trauma*. Edinburgh University Press.
- Pintar Manojlović, O. (2016), *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji, 1918–1989*. Čigoja štampa - Udruženje za društvenu istoriju.
- Политика*. (1934). XXXI(9354).
- Рајс, Р. А. (2019), *Аустроугарска зверства. Извештај*. Међуопштински историјски архив Ваљево.
- Rawls, J. (1999). *The Law of Peoples*. Harvard University Press.
- Ристовић, М. (2018). *Црни Петар и балкански разбојници. Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима (1903–1918)*. Чigoja штампа.
- Said, E. A. (2000). *Orijentalizam*. Čigoja štampa.
- Schmidt, H. W. (Ed.) (2013). *Weltenschöpfer: Richard Wagner, Max Klinger, Karl May*. Hatje Cantz.
- Šorske, K. E. (1998). *Fin-de-Siècle u Beču: Politika i kultura*. Geopoetika.
- Todorov, C. (2014). *Strah od varvara. S one strane civilizacije*. Karpos.
- Todorova, M. (1999). *Imaginarni Balkan*. Čigoja štampa.

- Volzer, M. (2010). *Pravedni i nepravедni ratovi*. Službeni glasnik.
- Zimmermann, T. (2014). *Der Balkan zwischen Ost und West. Mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen*. Böhlau Verlag.
- Winter, J. (2014). *Sites of Memory, Sites of Mourning*. Cambridge University Press.

Igor Borozan*

TRAUMA AND ART: REMEMBERING THE 1914 POGROM IN THE MAČVA REGION

Summary: Traumatic reactions to extraordinary circumstances are particularly bound to war periods. Destruction, devastation, and other consequences of dehumanisation in war induce personal and collective memories of traumatic events. Several images made during World War I and in the decades after its end represent a visual testimony to the war trauma related to the 1914 pogrom in the Mačva Region. Right at the outbreak of World War I, the Austro-Hungarian armed forces committed a series of crimes on the territory of Šabac and in the Mačva Region. Traumatic events reflected in numerous shootings, hangings, and hostage-taking in the Šabac church and its destruction have become part of a living tradition within the local community. They rhetorically reveal the horrors of war and materialise the idea of the atoning sacrifice of the innocent. The artworks of Stevan Čalić, Aleksandar Deroko, Petar Dobrović, and Milić of Mačva are direct and indirect testimonies of the Mačva pogrom. Formal artistic solutions highlight the effect of these engaged images testifying the direct and indirect experiences of the Mačva pogrom. At the same time, the power of oral history surpassed personal memories over time, turning into a collective testimony to the atrocities committed during the Great War. The colonial, racial, and hegemonic act of the occupying armed forces with time grew into an official narrative about the hostile Other, which defined the official politics of the Kingdom of Yugoslavia. The Mačva pogrom finally became a place of remembrance of the Serbian and Yugoslav communities, creating the basis for nurturing the memory of the 1914 war trauma between history and memory. The transformation of personal memories into collective narratives points to the standardisation of memory and its instalment into the official ideological practices of the Kingdom of Yugoslavia. Finally, in the Interwar Period, in that interspace between the experienced and the remembered, traumatic memories were used and set within the concentric circles of public memory.

Key words: trauma, art, World War I, Šabac, Mačva

* Igor Borozan, Full Professor, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, borozan.igor73@gmail.com

Олга Жакић*

НАДИСТОРИЈСКИ МОТИВИ У РАТНОМ СЛИКАРСТВУ МИЛОША ГОЛУБОВИЋА И СЛИКЕ ДУШЕ У ВРЕМЕНИМА КРИЗЕ

Апстракт: Рад представља анализу слика Милоша Голубовића насталих у Првом светском рату. Дела која ће се у овом раду разматрати јесу његови радови малих формата настали у периоду од 1915. до 1918. године, у техникама акварела и цртежа. Она се по својим феноменолошким и стилским одликама разликују од његових осталих радова остварених у овом периоду по својој блискости симболистичком правцу у уметности. Карактерише их одсуство ратне акције и претеране уметничке експресије, замењене архетипским сликарским концептима, поетским заносом и тихом патњом. Циљ овог рада је да се истраже надисторијски мотиви у Голубовићевом ратном опусу који на универзалном нивоу преносе општецивилизацијске поруке у временима кризе. Те представе биће посматране као специфичне *слике душе*, које идејом сугерисања емоција и стања душе функционишу двојно – на индивидуалном и личном, али и општем, људском нивоу.

Кључне речи: ратно сликарство, Милош Голубовић, симболизам, слика душе, Први светски рат

Сликар Милош Голубовић и одлазак у Велики рат

Милош Голубовић је био српски сликар, рођен 1888. године у Крагујевцу. Првобитно ликовно образовање стекао је у *Уметничко-занатској школи* у Београду. Уписао ју је 1903. године, а учитељи су му били Марко Мурат и Риста Вукановић. До 1910/1911. године учио је на уметничким академијама у више европских градова. У Бечу, затим Будимпешти, боравио је 1904, потом одлази у Минхен, где је био до 1907. године, а након тога у Лозану. Године 1909. студирао је на московској *Државној академији за уметности и индустрију*

* Олга Жакић, истраживач-сарадник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, zakic.olga@gmail.com

Сиројанов. Уметничко образовање наставио је 1910. и 1911. године на *Академији лејих уметности* у Прагу. Период усавршавања у европским градовима обележило је углавном насумично учење и фокус ка академском сликарству (Павловић, 1962). По изненадном повратку у Београд, 1912. године, отворио је прву самосталну изложбу у просторијама *Грађанске касине*. Од те године је у свом даљем уметничком раду излагао на многобројним изложбама у Србији и региону. Био је члан уметничког *Друштва хрватских уметника Медулић*, *Друштва српско-хрватских уметника Лада* и један од оснивача *Удружења ликовних уметника*. Голубовић је био део главног одбора *Удружења југословенских уметника* у Загребу и међу оснивачима *Удружења рајних сликара и вајара 1912–1918*.

Значајни део Голубовићевог уметничког опуса настао је током Првог светског рата (1914–1918). Годину која је претходила Великом рату, 1913, српски сликар је углавном проводио у таковском засеку Савинцу. Ту је деловао заједно са уметницима окупљеним око Косте Миличевића, попут Живорада Настасијевића, Боривоја Стевановића, Вељка Станојевића, Николе Бешевића и Маре Лукић (Живковић, 1970, стр. 77–95). Већ тада, Голубовић је сликајући у техници *plein-air* уобличио импресионистички начин обликовања светлом, што ће се наставити у његовом и раду његових колега у ратним годинама (Трифуновић, 1982, стр. 14), када су деловали као ратни сликари, било у војним штабовима или непосредно поред фронта.

Након Другог балканског рата (1913) и кратког периода мира у Краљевини Србији, млади сликар Милош Голубовић учествује као службени сликар Врховне команде српске војске у Првом светском рату. Бомбардовање Београда почевши од ноћи 28/29. јула 1914, потом победоносне битке на Церу (15 – 24. август 1914) и Колубари (16. новембар – 15. децембар 1914) и на крају, противнички напади и мучење српског народа, као и потоња окупација Београда, довели су до повлачења највећег дела српског народа ка југу и преласка српске војске преко Албаније 1915. године (Радојевић & Димић, 2014). У овом походу, поред војника, учествовали су и ратни сликари и фотографи. Њихов задатак је био да забележе аутентичне слике рата, подвиге, поразе и жртве српског народа, како би се овековечила мукотрпна борба и ширила истина о напорима за очување своје домовине. То је био начин за стварање веродостојне историјске грађе будућим генерацијама (Гвозденовић, 2017, стр. 22–24).

Уметници су кроз историју интерпретирали и приказивали ратове на својим делима. Рат као највише кризно стање изазивао је одувек потешкоће за уметнички свет. У доба смрти и деструкције, умет-

ност пада у сенку, док битке и политика почињу да окупирају човека (Bourke, 2017). Неки уметници су замењивали прибор оружјима рата, код других, који су или учествовали као званични сликари или се бавили ратном тематиком по страни, осећање туробности и песимизма окупирало је њихова платна. Рат на сликарској површини бележен је мотивима и различитим стилским језиком. Сликари су се служили бојама, текстурама, формалним и идејним решењима како би на сликарској површини оживели ратну идеологију, лични, друштвени и политички одговор на рат, симболе и вредности рата као феномена. У Првом светском рату у Краљевини Србији учествовало је око четрдесетак српских сликара, чије је звање у рату било *рајни сликари Врховне команде* (Vučinić, 2009). Они су донели слике борби и безграничних напора. Ипак, ратно сликарство на поменутих просторима не означава јединствену слику ратних збивања, нити је настајало искључиво за време рата. Нека дела насликана су после одређене временске дистанце, која је уметницима омогућила нову мирнодопску перспективу. Она која су настала за време Првог светског рата су била документарне слике битака, војника при преласку Албаније, периода мира на Крфу, пробијања Солунског фронта, али и сведочења о њиховом животу у рату, болестима, осећањима и надањима. Истовремено, млада генерација српских сликара по коначном доласку на *Острво сјаса* бива опхрвљена медитеранском чистином, светлошћу и бојама. Почињу да сликају импресионистичка дела, крфске пределе којима доминира плава, светлозеленкаста и бела и осећања чудног спокоја и носталгије. Већину тих младих сликара рат је затекао у време њиховог уметничког формирања („Мисао“, новембар 1919, стр. 148). Због тога и њихову уметност треба посматрати кроз различите уметничке тенденције којима су били склони или су са њима експериментисали.

Голубовић у рат одлази заједно са многобројним уметничким колегама и сапутницима. Оно што га је испрва истицало било је велико противљење рату и строгој војничкој дисциплини, којој није био склон у младости. Био је изразити противник рата и убијања, а у поход је отишао вођен друштвеним идеализмом и ентузијазмом младе генерације и уметничке креативности (Гвозденовић, 2003). Прешавши сурове албанске пределе и преживевши болести и ратне околности на том путу, Голубовић са Војском Краљевине Србије, предвођеном краљем Петром I Карађорђевићем, стиже на грчко острво Крф. Ту су стигли након инсистирања руског цара Николаја II Романова и притиска на савез Антанте да се помогне српској војсци. Савезнички француски бродови тада су дошли по српске војнике и рањени-

ке и превезли их на острво Крф и у северну Африку ради одмора и опоравка (Радојевић & Димић, 2014, стр. 190-191). Дан доласка на острво, 24. јануар 1916, Милош Голубовић је описао у свом *Рајном дневнику*, који се чувао у Збирци *Војној музеја* у Београду, али је нажалост изгубљен:

„...Кад је свануло море је било мирније, а небо обећавало леп дан. И са једне и са друге стране лађе могла се видети вандредна панорама љубичастих брда која нарочито чаробна чињаше сунчева ружичаста светлост која осветљаваше само врхове... Око 9 сати стигосмо на остр. Крфа. Искрцали смо се код једног села близу мора које се зове Ипсос. Пределу су ванредно лепа, околина одише питомином и животом. Забиваковали смо на једном брегу у шуми од маслина и кипариса, недалеко од мора“ (Живковић, 1970, стр. 82).

Овде се открива први Голубовићев утисак по доласку на безбедно тло. Из описа о доласку на Крф у његовом дневнику могу се сазнати прве импресије и осећања српског уметника, а то су осећај безбедности и мира које пружа зелено савезничко копно и романтичарске промисли о бојама које превладавају на осунчаном острву, топлини и светлини сунца које зацељују.

Ратни опус Милоша Голубовића био је у потпуности антимили-таристички (Павловић, 1961, стр. 3). У његовом сликарству преовладавају мотиви из војничких логора, прикази рањеника, албанске голго-те, свакодневних војничких обавеза, смрти сабораца и портрети војника. Ту се нашло и неколико дела која приказују зеленкасте пределе војничких положаја изведене скоро поентилистичким потезима четкице. Један одређен, али по значају не мали део Голубовићевог ратног опуса, обухватао је дела малих формата, настала у техникама акварела или цртежа. Биле су то симболистичке слике умањених димензија, препознатљиве по лишености типичне ратне драме и акције (Гвозденовић, 2003, стр. 12). Сликарске технике туша и акварела, као и папири малих димензија на којима је уметник радио, одговарале су честим померањима, путовањима и ратним условима. Те слике издвајају се по надисторијским мотивима који репрезентују мисаоне и феноменолошке концепте надања, страховања, поноса и бола, слутње и стрепње. То су осећања која у временима кризе испливавају на површину људске душе. Кроз мотиве фигура усамљених војника у стању контемплације, остављених породица и приказе напуштених мајки које чекају синове из рата, Голубовић је на овим сликама душе овековечио особену и људску димензију рата која надилази лични план и уздиже се до универзалног, архетипског значењског нивоа и у којима се губи концепт времена и простора.



Сл. 1. Милош Голубовић, *Крф*, 1916, туш, акварел на папиру, 225 x 335 мм, Музеј савремене уметности, Београд (инв. бр. С 879)

Сликарство душе – серија акварела и цртежа

Дело *Крф* (сл. 1), настало 1916, карактеристични је пример Голубовићеве слике душе. Настало је током рата и није било сигнирано, нити датовано и именовано. Као и већини остварења из ратне епохе, накнадно му је дато име и приписана вероватна година настанка, на *Изложби рајних сликара*, организованој 1919. године у основној школи код Саборне цркве у Београду (Тодић, 1997, стр. 219). Урађена у техници акварела на папиру и веома малих димензија, слика *Крф* приказује у једној трећини платна, са леве стране, фигуру српског војника наслоњеног на стене. Десно од њега простире се Јонско море. Технички је слика раздвојена у два дела. Фигура војника десном руком наслоњена на приобалне стене ствара троугао и заокружује леву страну платна. Окернارانцастом пребојени су и војник и стене, чиме се добија утисак целине и одвојености од морског пејзажа. Благим сенчењем стена и лика војника добија се утисак тродимензионалности који се пак губи у десном плану слике. Море је приказано плавољубичастом бојом, комплементарном са левом страном. Незнатни хоризонт који се пружа као да наглашава дводимензионалност воде изведене кратким и усаглашеним потезима, прекрива површину слике.

Симболизам ове представе је недвосмислен. Најпре, он се чита у фигури војника. Колорит његове униформе и тена, који је истоветан стенама и не одговара природи, измешта га из домена реалног. Положај његовог тела благо повијеног уназад, као и затворене очи, указују на екстатичну визију и песнички занос. Тело које, стиче се утисак, као да лебди изнад огромног морског пространства сугерише да оно нема истинску физичку појавност, већ делује као симбол осећања и стања ума и душе (Goldwater, 1998, pp. 248). Статичност и успореност тренутка, поред момента визије који упућује на психолошку и унутрашњу драму, основ је симболистичке структуре слике. Мотив морског пејзажа добро је познат и разрађен у сликарству преваходно минхенског симболизма и југендстила (Борозан, 2018), са којим се Голубовић упознао током боравка у Минхену и Бечу. Такође, одједи европског симболизма могу се наћи и у уметности Голубовићевог учитеља Марка Мурата (Амброзић, 1985, стр. 658-659). На слици *Крф*, плошна површина мора стапа се са пучином и небом, њене границе нису видљиве. Овде је реална представа крфског пејзажа измештена на разину емоција и осећања. То је симболистички пејзаж у коме се „познато и присно трансформише у космолошку визију природе и њених тајанствених значења“ (Брајовић & Борозан, 2016, стр. 11). Он почива на импресији природе, али делује као слика душе и унутрашње осећајности човека. Он је овде визија војника, пристиглог на *Осџрво сџаса* после мукотрпне борбе за живот након албанске голготе. Првенствени утисак одушка и мира крије на овој представи тескобе и дубоке емоције стрепње, на шта нас наводи морски пејзаж и узбуркана вода. У уметничком правцу симболизма, вода репрезентује идеју трансцендентног осећања природе која је дивља и неукротива (Facos, 2011, pp. 144-146). Сензитивни појединац еманира концепт ескапизма, али истовремено и неспокој који овладава његовом душом. Непрегледно море овде измешта фигуру војника у један алтернативни свет спознаје и чулности. Тако, ово није реалистични портрет једног српског војника, већ визионарска представа његових осећања и стања духа.

Сличан симболистички мизансцен Голубовић је остварио и на годину дана раније насталој представи *Сунце моје куда залазиш* (сл. 2) 1915. године. Такође изразито малих димензија, урађена је у техници акварела на папиру. Приказује у предњем плану са леве стране приобалне стене и са десне српског војника који се левом руком придржава за њих. Он је од гледаоца окренут леђима и загледан у залазак Сунца које се предсказује пред њим у позадини платна са леве, западне стране. Плошност и дводимензионалност карактеришу



Сл. 2. Милош Голубовић, *Сунце моје, куда залазиш*, 1915, акварел на папиру, 230 x 335 мм, Народни музеј, Београд (инв. бр. 3956)

ову представу. Мотиви на слици оивичени су техником *cloisonné*, која означава раздвајање предмета исцртавањем црних линија које их разграничавају. Уметник овде користи браонкасти равни план контрастиран са плаветнилом мора и жутом бојом неба и Сунца. Занемаривање дубине простора и поништавање натуралистичке концепције слике доводи се у непосредну везу са Гогеновим (Paul Gauguin) плошним третирањем форме и његовим синтетичким симболизмом (Brettel, 1999, pp. 26). Попут Гогена, Голубовић је на овој представи тежио упрошћавању платна, односно искључивању вишка непотребних детаља. Пластични елементи сликарства, мотив истакнут у првом плану, у овом случају фигура војника загледаног у даљине, грађење слике великим колористичким плановима и одсуство лирике и претеране декоративности, предмети раздвојени црним линијама стварају гогеновски синтетизам, односно заокружују целокупност представе. Све то делује у функцији преношења духовног садржаја (Tchudi Madsen, 1976, pp. 245-247).

Сунце моје куда залазиш шаље емотивну поруку, она исказује слику душе, војника, песника, уметника у коначништу. Поново се

овде јавља непосредни однос са песничким заносом. Атмосфера слике испуњена је осећањима меланхолије, жала и туге за напуштеном домовином која је далеко. Колористички елементи у служби декоративности и решавања техничких питања сада су и у функцији изражавања неизречених мисли. Иако, као и у симболистичкој уметности Гогена, овде нема директних литерарних метафора, психолошке одреднице и унутрашња осећања сублимирана су у мотиву усамљеног ратника. Премда нема спона које би повезале Голубовићеву представу са одређеним литерарним предлошком, она се може упоредити са симболистичко ескпресивним песништвом Момчила Настасијевића, српског књижевника, чије су песме изнедрене из периода Првог светског рата. Завршни стихови његове песме *Туја у камену* (Настасијевић, 1991, стр. 95) потпуно одговарају атмосфери Голубовићеве представе: „Ни реч, ни стих, ни звук,/ тугу моју не каза/... А свићем са зорама, а с вечери сетно/ нестаје ме за горама./... Све зове – остајем./ Кореном у камену/ тузи затварам круг....“

Настасијевићева *Туја у камену* кроз главни мотив камена изражава песничку немогућност да своје стрепње, родољубне жал и очај изрази кроз *реч, с'тих или звук*. Његова туга је заробљена у камену, изолована од времена и ту настаје литерарна драма. Неизрецива патња дешава се и на Голубовићевом акварелу, она је постојана, као и *Сунце*. Усмерена је према домовини, оличена у усамљеном војнику ослоњеном на стене. И као што су код Настасијевића речи у немогућности да изразе тугу (Рабљеновић, 2018, стр. 421), тако је и код Голубовића она сугерисана, није насликана одређеним сликарским мотивом. Психолошку драматичност душевног стања сликар овде исказује кроз надисторијски мотив, фигуру војника, истуреног у први план и чије лице посматрач не може да види. Уметников доживљај рата и кризе која се у његовом бићу води зрачи кроз овај лик. То су осећања која се препознају на универзалном нивоу и читљива су у свим временима. Она надилазе индивидуалну драму и измештају се у домен цивилизацијских вредности.

Године 1916, Милош Голубовић слика представу која, истоветно као и претходне две, одише мирном патетиком и алудира на специфичну интимну слику душе. То је акварел насловљен *Очекивање* (сл. 3), који се данас чува у Војном музеју у Београду. Композиција *Очекивање* приказује у првом плану портрет војника у плавој униформи. Он је насликан у седећем положају у профилу, окренут налево и са рукама наслоњеним на колена. Иза њега простире се копнени пејзаж, жутозелено пространство изнад којег се у последњем плану представе издиже планински предео, насликан светлољубичастом и



Сл. 3. Милош Голубовић, *Очекивање*, 1916, акварел на папиру, 202 x 300 мм, Војни музеј, Београд (инв. бр. VM 11535)

сивкастом бојом. Позадински план израђен је хоризонталним наносима жуте, зелене, плаве и љубичасте боје. Био је то период Голубовићевог активног експериментисања и истраживања боја и његовог настојања да кроз међусобни однос дође до разумевања унутрашњих нагона (Тодић, 1997, стр. 217).

У ранијем, академском сликарству, портретисана личност је репрезентовала одређени тип. У симболизму и правцима њему блиским попут сецесије⁶ циљ је ухватити аспекте личности и развити одговарајућа средства пикторалне репрезентације (Dorgerloh, 2000, р. 259). У Голубовићевој модерности, промишљена психолошка анализа портретисаног је била главни циљ слике. Он у портрет уводи душевну драму и успева да оствари ангажовану хуманистичку поруку (Гвозденовић, 2003, стр. 9-11). Целокупном композицијом *Очекивања* одише мирна ритмичност, а главни фокус је на младом војнику затеченом у моменту контемплације, на шта додатно указује његов продоран поглед, усмерен у гледаоцу непознатом правцу, и набора-

6 Аутори који су се раније бавили уметношћу Милоша Голубовића анализирају његово дело и кроз уметнички правац југендстила, сходно уметниковом односу према боји, плошности и димензионалности, израженој декоративности, стилизацији линеарног геста и феноменолошким одликама тог правца (Живковић, 1972; Tubić, 2013).



Сл. 4. Милош Голубовић, *Још један њоїлед*, 1915/1916, туш, акварел на папиру, 130 x 190 мм, Музеј савремене уметности, Београд (инв. бр. С 880)

не обрве. Он се налази у дневном сањарењу, у замишљеној пози и без икакве назнаке ужитка живота, упркос шареноликом пејзажу. У уметностима блиским симболизму увиђа се потреба да објекат свакодневне реалности буде трансформисан у објекат са духовним значењем (Dorگا, 1994, pp. 8-12). Голубовић је, према томе, на представи *Очекивање*, уместо објективне реалности, свакодневице једног војника у тренутку предаха, овде указао на стање ума. Ирелевантна је његова личност, он је приказ, визија спиритуалног и емотивног стања особе која чека крај рата, повратак у домовину или поновно виђење са својом породицом.

Мотив који се понављао у Голубовићевом ратном сликарству неколико пута био је одвајање од породице. У неколико представа малог формата он је приказивао опраштање од најмилијих. Такве су композиције *Још један њоїлед* (сл. 4) из 1915/1916. и *Испраћај* из 1918. године. Оне доносе емоционални доживљај опраштања из две визуре, војника који одлази у рат и породице која испраћа сина на бојиште. *Још један њоїлед* урађен је у комбинацији туша и акварела на папиру. У предњем крупном плану слике, са леве стране, дат је приказ српског војника у пуној ратничкој униформи, са пушком на леђима. Фигура

је представљена у профилу и она овде, као наратор драме, положајем тела упућује на дешавања у горњем десном углу. Ту је испод огољене крошње дрвета тушем нацртана петочлана породица око огњишта које симболише напуштени дом. Целокупно дело репрезентовано је као уметничка визија. Цртеж се упрошћава и изведен је таласастим линијама. Тема тишине и узнемиравајуће мирноће овде је поновљена. Слика је користио комплементарне боје – љубичасту, којом је пребојио нејасан пејзаж као сновиђење, и жуту, која посебно истиче војникову породицу. Користећи снажан колористички контраст, уметник је преносио унутрашњи доживљај узнемирености и бојазни (Тодић, 1997, стр. 216). Жута боја, која се *издваја као крик*, понављала се у више слика из уметничког ратног опуса, и то као симбол уметникове личне, унутрашње драме и напетих осећања (Живковић, 1963). Експресивним, полуспиралним линијама карактеристичним за симболизам, Голубовић је стилизовао пут и крајолик који воде од војника до огњишта. Он више одаје утисак доживљаја неког имагинарног простора, него што представља стварност. Осећање анксиозности овде је сугерисано оштрим контрастом фигуре ратника, која се са леве стране издиже као приказ и сена, и породицом акцентованом жутом, као његовом фокусном тачком. На тај начин сликар долази до дубоке личне конотације и емоционалног набоја који прате психолошку трауму као што је раздвајање од породице и могућност да их војник више неће видети.

Слика *Исцраћај* урађена у техници уља на платну, у последњој години рата, представља исти надисторијски мотив раздвајања, сада из перспективе породице младог ратника који одлази у Први светски рат. Иако се на овој композицији појављује својеврсна сецесијска декоративност, њу карактерише исти симболистички садржај као и на представи *Још један њојлег* (Тубић, 2013, стр. 301). Он се манифестује кроз архетипски мотив туге, патње, који влада атмосфером на оба дела. Та слика душе карактеристична је за већину Голубовићевих представа насталих у ратној епохи. У *Исцраћају* је сцена постављена у шаренолики брдовити засеок са неколико кућа, црвеним цвећем и каменим путем којим корача војник у десном плану слике. Насликан у ратној униформи, лице му је окренуто ка породици у левом предњем плану слике и упућује им последњи поглед пред неизвестан пут. Од њега се опраштају жена са марамом и дете, које гестом руке одаје поздрав, као и остарела уплакана мајка. Мистификације на овој слици нема, те је сав интензитет осећања пребачен на гест и положај тела остављених жена, војникове мајке, супруге и детета. Трагична суровост ратне стварности овде је изостављена. Положајима тела

војника и његовог детета, који пружају руке једно ка другом, али се не додирују, Голубовић је ухватио тренутак у времену. Тај залеђени моменат осликава управо реалност рата која било каквом акцијом овде није назначена. Стање тог једног момента одише носталгијом и понавља се неизрецива бол, односно осећање које се не да насликати, већ указати и потом осетити.

Жал за децом која напуштају домовину ради патриотског позива у рат била је стварност људи у Првом светском рату, али и препознатљив мотив ратног сликарства и песништва. Мотив породице и, посебно, мајки које чекају своје потомке, Голубовић је можда најбоље стилски дочарао на цртежу у техници туша на папиру *Чекање* (сл. 5) из 1915/1916, који се чува у Музеју савремене уметности у Београду. Он као и већина ратних цртежа и акварела није сигниран, нити именован, а дескриптивни назив му је дат на изложби 1919. године. На њему је представљена породица која на стеновитом пропланку изнад мора гледа у правцу изласка Сунца. Као и на представи *Крф*, овде се понавља троугао који испуњава леву страну слике. Њега редом граде у предњем првом плану остарели мушкарац дуге седе браде у клечећем положају, који се готово без снаге ослања на камење, и два пара мајки са децом – једна која седи и друга у горњем левом углу, која стоји и грли своју кћерку. Равни хоризонт којег испуњава море стилизован је линеарним линијама, раздвајајући воду од планине и неба.

Потпуно одсуство колорита издваја овај од других симболистичких цртежа и акварела из периода рата. Он је у потпуности урађен црном, а благим сенчењем је уметник донео осећај дубине и тродимензионалности фигура, док је позадина дата плошно и стилизована танким линијама туша. Црна (не)боја одговарала је незнању и деструктивној моћи рата, али и његовој негацији, као уметничком одговору на стање кризе. Однос светла и таме, овде присутан, у симболизму и правцима њему сличним је коришћен за репрезентовање односа наде и очајања (Жакић, 2018, стр. 52). Црна боја, изостављена са крфских импресионистичких слика (Гвозденовић, 2017, стр. 33), овде ствара јединствени симболистички спецификум, коме је Голубовић био склон. У сликарским прегледима након рата, критичари су му често замерали одсуство живих боја и озбиљнијих колористичких вредности. Његове цртеже из овог периода видели су као тенденцију ка симболисању и стилизовању са дозом болешљиве сентименталности. Наглашавана је потреба ка немогућим колоритом (А. Р., 1921, стр. 63). Ипак и поред негативних критика усмерених на недостатак колорита у Голубовићевим ратним сликама, ова представа урађена



Сл. 5. Милош Голубовић, *Чекање*, 1915/1916, туш на папиру, 180 x 270 мм, Музеј савремене уметности, Београд (инв. бр. С 887)

у потпуности црном, управо игнорисањем боје, приказује велику трагичну улогу народа боље него било која композиција живописног колорита. Милош Голубовић је овде кроз мотив породице заправо насликао националну драму. С једне стране кроз фигуру онемоћалог старца указао је на пролазност, животну искру на умору и очај. Мајке са децом, с друге стране, оличавају наду. Централни пар, мајка са марамом на глави која држи сина у наручју, иконографски готово алудира на лик Богородице са Христом. Изнад ње, у мирном стојећем положају стоји друга мајка са кћерком са погледом у правцу неба. Голубовић је овде тако остварио литерарну градацију осећања која иду од безнађа, преко наде, до вере. Различити визуелни симболи у измењеном контексту, дуалитет, однос између литерарног и пренесеног значења, супротност појмова попут наде и коначности, светла и таме, одлике су уметности симболизма (Ehrhardt, 2000, pp. 10-11). На композицији *Чекање* се све лично и појединачно губи у општој слици душе и уоквирује колективном трагедијом народа у времену патње, док се опет провоцира у гледаоцу оно интимно и индивидуално са чиме може да се поистовети.

Мотив мајке која остаје без свог детета још је једна у низу улога жене у ратном сликарству. Он је опеван и у српској књижевности



Сл. 6. Милош Голубовић, *Збојом децо моја*, 1915/1916, туш, акварел на папиру, 220 x 355 мм, Музеј савремене уметности, Београд (инв. бр. С 881)

Милутина Бојића, чије су *Песме бола и њоноса* (1917) написане током рата на Крфу и у Солуну, кроз писани језик преносиле поруке боли и страдалништва. Песма *Оглазак* (Бојић, 1920, стр. 7), написана 1915, песма је сумње, меланхолије и патње, написана у песимистичном маниру, са дозом осећања наде које провејава кроз стихове. У песми *Оглазак* он на месту смрти не види мајку, сестру или кћерку. Он поставља жену као симбол жртвовања и туге услед националног страдања и са друге стране ратника, симбол храбрости чија је судбина неизвесна и злокобна. Као и у Голубовићевој композицији, у Бојићевој песми осећа се амбиваленција која иде од стања очаја до чврсте вере и снаге: „Чујеш ли јаук, што ти земља шаље?! Чујеш ли жене како болно цвиле?! Знаш ли да значи сваки корак даље/ Збогом кулама што су твоје биле?.../...Поново ведар, васкрсао, смео,/ Са новом крвљу охолом и здравом,/ Срешћеш ме горда ко што си ме срео.“ (Радонић, 2014, стр 40).

Смрт војника и жена која пати била је тема представе *Збојом децом моја* (сл. 6). Она заокружује сву трагедију ратних деструкција, убистава и смрти. Композиција је настала између 1915. и 1916. и једна је од ретких коју је именовао и потписао уметник. Урађена је у комбинацији туша и акварела на папиру. Стилски је слика подељена

у два дела. Понавља се Голубовићево грађење троугла и раздвајање слике на два, сада једнака дела. Први план слике заузима стеновити пропланак на коме лежи тело на смрт рањеног војника, окренутог на стомак, чиме се назначава његово страдалништво. Поред њега положена је пушка. Десни план слике приказује уплакану жену са рукама на лицу и двоје деце која се надвијају над његовим телом. Тамном браонкастом бојом насликано је тло на коме лежи војник у загаситој зеленој униформи. Најпре, овде се уочава Голубовићева експресивност којом је уподобио лик ратника. Театрални манир, овде присутан, ликовни критичари су након рата приписивали уметниковом интересовању за уметност Михаила Врубела („Република“, април 1920, стр. 3), с чијим је сликарством могао бити упознат током боравка на московској академији. Сава Поповић у свом прегледу петнаесте изложбе *Lage* указује на утицај Врубелових религиозно симболистичких представа на Голубовићеву уметност (Поповић, 1932, стр. 259). Врубел се у својој уметности позивао на концепт Дионисија Ареопагите који је заговарао симболични језик који ће апеловати на чула, тиме указујући на интелектуални и духовни концепт. Тако су код Врубела велике, експресивне очи означавале физички живот представљеног, док је нереалном поставком простора сугерисао удаљавање од стварног света и трансценденцију природе (Reeder, 1976, pp. 326-328).

Појавно и чулно од рационалног и спознајног, Милош Голубовић је у композицији *Збојом децо моја* нагласио супротстављањем хладних и топлих тонова. Жена, највероватније војникова супруга, и њихова деца, колоритом су се у целисти утопили у површину неба. Њихове фигуре су благо назначене, једино танким потезима туша. Ми не видимо тло на коме стоје и стиче се импресија да лебде у ирационалном простору ван физичког света. Они су дати у виду песничке визије, као ратникова фантазија коју он замишља у последњим тренуцима живота. То је и наглашено претерано израженим *врубеловским* очима. Задатак симболизма у уметности био је да кроз изражававање немогућег укаже на дуалне феномене љубави и смрти. У њему се елементи вечности и заједнице крију иза спознајног и физичког (Fasos, 2009, pp. 30-31). Слика је према томе кроз личну трагедију српског ратника и патњу његове породице сугерисао ове универзалне, надисторијске концепте живота и смрти. Без представљања драматичне, ратне окрутности у моменту смрти, кроз личну трагедију једног од учесника Првог светског рата и тиху патњу жене и деце као

мистичних појава, ова слика се уздиже до нивоа општељудског, културолошког и идеолошког нивоа.

Акварели и цртежи у техници туша из ратног сликарства Милоша Голубовића еклатантан су пример симболистичког излета у његовој уметности (Гвозденовић, 2003, стр. 11-12). Чак и на делима која наизглед одступају од структуре грађења симболистичке слике осећа се у идејном смислу метафизички набој и песнички занос, који су послератни критичари често наглашавали пишући о његовој уметности. Године 1920. у чланку у листу *Република*, Голубовић је прозван сликарем са „великим утиском правога песника“ (Република, 1920, стр. 3). Замерани су му у овом опусу одсуство живописног колорита, експресије и радње, те су његови ратни акварели и цртежи називани „сувим и укоченим“ (Настасијевић, 1928, стр. 217). У досадашњој ликовној критици њима није придавана велика важност, нити су се у овом контексту разматрали, особито јер анализирајући целокупно Голубовићево стваралаштво, он није могао бити препознат као експлицитни пример уметника симболисте. Ипак, у овим радовима се данас препознаје минхенски патос (Борозан, 2018, стр. 92-93). Његови радови из ове серије настали у времену велике националне кризе и страдања не представљају пуке реалистичне описе ратних дешавања. Услед патриотске катастрофе која је задесила српски народ, Голубовић успева да се издигне изнад личне и индивидуалне трагедије. Кроз мотиве усамљених војника на обали, одласка у рат, растанка са породицом, мајки које се опраштају од деце, он сугерише универзална осећања тихе патње која су задесила нацију. Сублимни пејзажи који се помаљају иза фигура ратника, као на сликама *Крф* или *Сунце моје куда залазиш*, преносе мистични однос природе и човека. Чак и његови портрети, попут дела *Очекивање*, задиру дубље, у психолошку анализу људских емоција. Супротстављена осећања туге, заноса, очаја и наде, као уметнички утисак, понављају се на представама са мотивом раздвајања од породице. Уметник тако, уз одсуство акције и претеране драматичности у изразу, указује и преноси спиритуално и емотивно стање путем јединствене слике душе. Ова дела, настала у ратним околностима, нису била представе са великим ликовним претензијама. Она су заправо, стварана у тренутку, означавала уметничку импресију, идеју и чулна искуства као последицу учествовања у Првом светском рату. У целости су антиратна, али без директног представљања великих патриотских мотива, и репрезентују општецивилизацијске вредности.

Референце

Литература

- Амброзић, К. (1985). Символизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији. In *Српски симболизам: Тийолошка истраживања* (pp. 653-661). Српска академија наука и уметности.
- Борозан, И. (2018). *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*. Филозофски факултет Београд.
- Бојић, М. (1920). *Песме бола и поноса*. С. Б. Цвијановић.
- Брајовић, С. & Борозан, И. (2016). Минхенске поуке и симболизам у делу Надежде Петровић. In *Зборник научној скупи посвећеној Надежди Петровић* (pp. 8-17). Спомен збирка Павла Бељанског.
- Bourke, J. (2017). *War and Art: A Visual History of Modern Conflict*. Grantham Book Services.
- Brettell, R. (1999). *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*. Oxford University Press.
- Dorgerloh, A. (2000). The melancholy of everything finished – Portraiture in German Symbolism. In I. Ehrhardt & S. Reynolds (Eds.), *Kingdom of the Soul – Symbolist Art in Germany 1870-1920* (pp. 259-285). Prestel.
- Dorra, H. (1994). *Symbolist Art Theories*. University of California Press.
- Ehrhardt, I. (2000). Kingdom of the soul – An introduction. In I. Ehrhardt & S. Reynolds (Eds.), *Kingdom of the Soul – Symbolist Art in Germany 1870-1920* (pp. 9-15). Prestel.
- Facos, M. (2009). *Symbolist Art in Context*. University of California Press.
- Facos, M. (2011). *An Introduction to Nineteenth-century Art*. Routledge.
- Гвозденовић, Ж. (2003). *Милош Голубовић*. Музеј савремене уметности.
- Гвозденовић, Ж. (2017). „Збогом, децо моја...“. In Гвозденовић Ж. (Ed.), *Сликари райници сведоци: Сликарство и фотиграфија у Србији 1914-1918* (pp. 11-71). Српска академија наука и уметности & Музеј савремене уметности.
- Goldwater, R. (1998). *Symbolism*. Westview Press.
- Настасијевић, М. (1991). *Сабрана дела*. Српска књижевна задруга.
- Павловић, Ст. Л. (1962). *Милош Голубовић*. Удружење ликовних уметника Србије.
- Рађеновић, Ј. (2018). *Проблем одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића*. Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.
- Радојевић, М. & Димић, Љ. (2014). *Србија у Великом рату 1914-1918*. Београдски форум за свет равноправних.
- Радонић, М. (2014). Песник Великог рата Милутин Божић – Песник бола и поноса. *Годишњак Факултета за културу и медије*, 6(6), 29-46.
- Reeder, R. (1976). Mikhail Vrubel: A Russian interpretation of *fin-de-siècle* art. *The Slavonic and East European Review*, 54(3), 323-334.

- Тодић, М. (1997). Милош Голубовић опус 1917–1923. *Зборник Народној музеја, 16(2)*, 213–221.
- Tubić, D. (2013). *Umetnost secesije kao srpska rana moderna* [необјављена докторска дисертација]. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.
- Трифунковић, Л. (1982). *Ог импресионизма до енформела*. Полит.
- Tchudi Madsen, S. (1976). *Sources of Art Nouveau*. Н. Aschehoug & Co.
- Vučinić, Z. (2009). *Ratni slikari 1912–1918*. Prodajna galerija Beograd.
- Жакић, О. (2018). Редоново сновиђење: глава Гнома из колекције Народној музеја у Београду. *Зборник Народној музеја, 23(2)*, 43–59.
- Живковић, С. (1970). *Косџа Миличевић 1877–1920*. Матица српска.
- Живковић, С. (1972). *Неки облици сецесије у српском сликарству*. Матица српска.

Документација из Музеја савремене уметности у Београду

- А. Р. (1921). Изложба Ладе. *Нова светлост, 7*, „Мисао“. (16. новембар, 1919).
- Настасијевић, М. (1928). Уметнички преглед. *Воља, 216–218*.
- Павловић, Л. (1961). *Билијен њоводом смрти Милоша Голубовића*. Удружења ликовних уметника.
- Поповић, С. (1932). Уметничка хроника: Изложба Ладе. *Ојштинске новине, 3*, 257–262.
- „Република“. (28. април 1920).
- Живковић, С. (10. март 1963). Сведоци унутрашње драме Милоша Голубовића. *Београдска недеља*.

Olga Žakić*

SUPERHISTORICAL MOTIFS IN MILOŠ GOLUBOVIĆ'S WAR PAINTINGS AND IMAGES OF THE SOUL IN THE TIMES OF CRISIS

Summary: In the cultural and political history of Europe and Serbia, the First World War was the turning point and represented the time of great crisis. Young Serbian artist Miloš Golubović, went to war at the age of 25 as the official painter of the Supreme Command. During the period from 1915 to 1918, a series of watercolours and drawings were created that differ by their symbolistic expression from other works commenced in that time. The paintings *Corfu, My Sun, where*

* Olga Žakić, Research Assistant, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, zakic.olga@gmail.com

do you set, Expectance, Another view more, Send-off, Waiting, Farewell my children represent the artistic vision that was observed in this paper as a specific image of the soul. The atmosphere of anti-war pathos and silent agony runs through these images. The absence of action and war events is recognisable, while they are characterized by the intention for the cognition of sensual, but likewise invisible and mystical, that is hidden behind one's relation with the natural and unknown parts of one's self. The compositions are dominated by contrasting feelings of hope and hopelessness, faith and sorrow. With these works, the author manages to overcome momentary crisis and destruction of warfare and, by suggesting the image of the soul, to rise to the universal level of civilisational values, legible in every epoch.

Key words: war painting, Miloš Golubović, symbolism, image of the soul, First World War.

Јована Миловановић*

ИЗМЕЂУ ДОКУМЕНТАРНОГ И ВАНВРЕМЕНСКОГ: СЛИКА АЛБАНСКЕ ГОЛГОТЕ У ДЕЛУ МИЛОША ГОЛУБОВИЋА

Апстракт: Међу бројним српским сликарима који су се нашли на бојиштима у Првом светском рату, као војници или у функцији ратних сликара, нашао се и Милош Голубовић који се са српском војском и цивилима упутио у повлачење преко планина Албаније и Црне Горе, у зиму 1915–1916. године. Искуство напуштања отаџбине и мукотрпног одступања ка обалама Јадранског мора у колективној свести је остало упамћено као *албанска јолјоша*, што ће одјекнути у бројним делима визуелних уметности, али и књижевности. Током читавог повлачења Голубовић је визуелним језиком непосредно бележио ратне ужасе, претежно у мање захтевном медију цртежа. Након повратка у домовину, Голубовић није престао да обрађује искуство *албанске јолјоше*, те у првим послератним годинама настаје пар слика, у захтевнијим медијима, које одликује национални патос и могу се сматрати доприносом митолошком наративу о страдалничкој епопеји српског народа, која ће бити карактеристична за различите сфере уметничког изражавања.

Кључне речи: Први светски рат, ратни сликари, албанска голгота, Милош Голубовић

Увод

Први светски рат је, као ниједан догађај пре њега у историји цивилизације, трајно обележио различите друштвене системе широм света, али и индивидуе које су посредно или непосредно биле његов део. Последишно, доживљена траума, коју је Велики рат представљао у животима многих појединаца и заједница, навела је многе културне раднике да лично искуство обраде кроз уметност и на тај начин покушају да подаре смисао нечему што се испоставило као бесмисле-

* Јована Миловановић, истраживач-сарадник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, jovana.milovanovic892@gmail.com

но. Рат као догађај индукован човековим „залагањем“, који је условио и специфичан однос према ратним призорима прерађиваним путем сликовног или књижевног израза, може се, уз извесно уопштавање, сагледати и као последњи покушај једне генерације да понуди уметност као одговор на масовно уништење (Winter, 2014; Душанић, 2017).

Велики рат био је први модерни рат који је човечанство суочио са појавама као што су општа мобилизација, масовно страдање и анонимност смрти у дотад невиђеним размерама. Осим тога, број писмених и образованих људи који су учествовали у овим догађајима условио је специфичну позицију уметника који су својим делима документовали или фикционализовали ратну реалност, прерађујући је некада до нивоа апстрактних идеја које се налазе у сржи људске патње, разарања и смрти. Један од разлога због којих су уметници у толиком броју „одговорили“ на Први светски рат лежи у чињеници да пропадање и смрт нису само резултат апстрактног и невидљивог пролажења година, као што нису ни део неумитности природног тока људског живота, већ су резултат разорног дејства Историје, испуњене примерима људске деструктивности (Душанић, 2017, стр. 25).

* * *

Поред стваралачког импулса који се јављао као лични порив појединца, ликовна уметност је у Првом светском рату имала и једну знатно конкретнију функцију која је проистекла из моћи визуелне представе да делује као пропагандно средство. Ратна пропаганда пласирана путем масовних медија била је у европским земљама и те како развијена још од друге половине XIX века, што ће најзад довести и до њеног прихватања у оквиру Краљевине Србије. Ратови које је Србија водила од 1912. до 1918. године мобилисали су мноштво фотографа и сликара који су пратили војску на бојишту, бележећи ратне операције, као и оно што се збивало „иза ратне кулисе“. Још од времена балканских ратова у српској војсци је била званично установљена функција ратног сликара,¹ која се у том периоду заснивала на несистематским, појединачним упутима. Почетак Првог светског рата ће донети и промишљено организовање људи којима је додељено звање *рајној сликара*, распоређиваних по штабовима виших јединица (Шуица, 1982; Гвозденовић, 2017, стр. 22-23).

1 Званични назив „ратни сликар“ први пут је забележен 21. септембра 1912. на *Објави за њутовање сликара Пејтра Раносовића*, са потписом пуковника Живојина Мишића, а потом и на *Објави број 4190 Драгомира Глишића* „који се пупује за ратног сликара [...]“. Према: (Шуица, 1982).

Ранији истраживачи наводе да је у балканским ратовима учествовало око двадесет ликовних уметника, док их је у Великом рату највероватније било преко четрдесет (Шуица, 1982), док Љубица Миљковић у својој студији посвећеној српском импресионизму наводи да их је било чак седамдесет девет (Миљковић, 2014, стр. 67). Међу ратним сликарима обрео се и Милош Голубовић, припадник млађе генерације, који је највероватније званично именован за ратног сликара тек 1917. године, по приспећу у Солун (Гвозденовић, 2017, стр. 52). Голубовић је своје уметничко обликовање започео најпре као шегрт Николе Милојевића, а потом као полазник Уметничке школе Ристе Вукановића и Марка Мурата 1903. године. Већ наредне године напушта Београд и упућује се пут Беча и Будимпеште, где се неће пуно задржавати. Период између 1905. и 1907. године Голубовић ће провести у Минхену, једном од водећих европских уметничких центара, у ком су у то време боравили бројни српски уметници. Наредне године, као двадесетогодишњак, Голубовић се враћа у Београд када коначно завршава Уметничко-занатску школу, где такође бива запажен на изложби под окриљем ове образовне установе. Године 1909. ће боравити у Москви, а током 1910. и 1911. студираће на Уметничкој академији у Прагу код професора Франтишека Женишека. У предвечерје балканских ратова Голубовић се изненада враћа у Београд, где у марту 1912. самостално излаже у Грађанској касини. Он ће наредне године, будући да је био војни обвезник, четири месеца провести на бојиштима у Другом балканском рату, одакле ће побећи. Милош Голубовић је боравио у Лозани када је избио Први светски рат, у ком ће учествовати од септембра 1914. све до августа 1918. године. Убрзо по отпочињању рата, Голубовић се јавља Врховној команди у Србији, а своје учешће у рату ће испрва започети као српски војник – у том својству ће прећи Албанију и остати на Крфу 1916. године. Током наредне две године, 1917. и 1918, он ће радити са Живорадом Настасијевићем и Вељком Станојевићем као службени ратни сликар у Солунском атељеу. Изложба за коју су планови започели још у Солуну одржана је по окончању рата и повратку у домовину. Новембра 1919. године Милош Голубовић учествује на *Изложби рајних сликара Врховне команде* са још четворицом колега и сабораца – Костом Миличевићем, Живорадом Настасијевићем, Михаилом Миловановићем и Стеваном Милосављевићем (Gvozdenović, 2003, стр. 167–169). Изложба се одржавала у згради основне школе код Саборне цркве и имала је велики одјек у јавности.

Ликовна критика је различито реаговала на Голубовићеве ратне слике; још од времена прве изложбе наилази се на негативну ва-

лоризацију, те се о његовим делима насталим за време рата бележи да су била „без успеха“ (Зограф, 1919)² и „дилетантски урађена“ (В. Р., 1926). У тексту Боже Николајевића посвећеном *Изложби райних сликара* о Голубовићу стоји: „Он у ствари и не слика, осим изузетно. Он колорише цртеже схваћене по контурама предмета или по контурама светлог и тамног, топлог и хладног. Отуда онај псеудо декоративни изглед. Отуда она честа нехармоничност и отрованост бојом“ (Зограф, 1919). С друге стране, Милош Црњански пишући о истој изложби, уз одређене замерке, ипак позитивно оцењује Голубовића следећим речима: „Најјачи човек изложбе је без сумње Милош Голубовић. Таланат изнад просечног, уметник са много свога и што је главно пун жеље и борбе у себи. Једино је он покушао да да нешто ратно над баналним“ (Црњански, 1919б). У накнадној рецепцији Голубовићев ратни опус ће наићи на разумевање, пишући текст за изложбу Милоша Голубовића непосредно после његове смрти, сликарка Лепосава Павловић истиче: „Био је у ратовима 1913, 1914; прошао је Албанију, борио се на Солунском фронту; био је чак и ратни сликар, [...] али уколико је рат сликао, то је увек било, по рат, негативно. Његове симболичне композиције изразито су антимилитаристичке, дубоко људски израз толстојевца, са примесама социјалисте“ (Павловић, 1962).

Албанска голгота као појам и мотив у уметничком стваралаштву

Након почетних победа српске војске против Аустроугара у Церској и Колубарској бици 1914. године, у јесен 1915. ситуација је постала изузетно неповољна за Краљевину Србију. Непријатељске војне снаге су са севера, запада и истока опколиле српску војску, оставивши јој две могућности: да се преда или да се повуче преко планина Албаније и Црне Горе до обала Јадранског мора, где би је дочекали савезници. На повлачење преко неприступачних планина у зимским месецима упутили су се краљ Петар I Карађорђевић и Влада, заједно са 220.000 војника и око 200.000 цивила. Српска војска и народ су пешице путовали двадесет дана по огромној хладноћи, прелазећи планинске врхове високе и преко хиљаду метара. На том путу они су умирали од глади, хладноће, болести и исцрпљености, као и у окршајима са албанским племенима. Претпоставља се да је

2 Божидар Николајевић се потписивао псеудонимом Ц. Зограф, како наводи Љубица Миљковић (Миљковић, 2014, стр. 80).

у Албанији нестало око 250.000 људи, што је допринело да у колективном сећању ово несвакидашње страдање буде окарактерисано као *албанска іоліоїша* (Ковић, 2016; Бојић & Дамјановић, 2017).

Под окриљем књижевног стваралаштва јако рано, заправо још за време повлачења, али и по приспећу у Солун, наилазимо на метафору Голготе и епитет албански који се приписивао различитом стваралаштву, који тада још увек нису били спојени у снажну синтагму, која ће у потоњим временима постати важан топос учешћа српског народа у Великом рату. Један од најранијих примера спомињања Голготе у овом контексту среће се у песми Милутина Бојића *Оглазак* из 1915. године, која је део збирке *Песме бола и йоноса* први пут штампане у Солуну 1917. године. Централна тема песме јесте повлачење српске војске, у ком је учествовао и сам песник. Бојић спомиње термин *Голіоїша* у контексту онога што чека српски живаљ након одступања са своје територије (Бојић, 1920).³ Године 1917. у *Крфском забавнику* је штампана песма Јанка Лаврина, словеначког књижевника и интелектуалца, који се такође заједно са српском војском повлачио преко Албаније у функцији ратног извештача за руске новине *Ново време* (Нóвое врéмя). Песма *На Голіоїши*, настала такође 1915. године, део је циклуса *Албански сонети* (Лаврин, 1917, стр. 4-5). Лавринова песма, баш као и Бојићева, испуњена је христолошким мотивима, што ће се из домена књижевности проширити и на ликовну уметност.

Употреба метафоре Христовог страдања, сажете у топосу Голготе, у контексту народног страдања је била свеприсутна у уметничкој продукцији како у Србији, тако и на Западу (Winter, 2014; Bohm-Duchen, 2017). Угледање на Христа је са индивидуалног пренето на колективни план, тако што се смрт појединца у рату искупљује спасењем колектива за који се он жртвовао и који ће, захваљујући његовој жртви, бити спасен. Жртвовање појединца за заједницу, као највиши идеал, било је у темељу националних идеологија које су развијане кроз читав XIX век, а које су кулминирале Првим светским ратом, чему је додатно приписивано сотериолошко значење, нарочито у временима у којима је смрт доминирала, какав је био период између 1914. и 1918. године (Смит, 2010). У Србији је наратив о жртви и спасењу имао дугу традицију, али је нарочито добио на значају при повлачењу српске војске и цивила кроз Албанију, која није случајно упамћена као Голгота, на којој се темељило разумевање улоге

3 „Чујеш ли јаук, што ти земља шаље?! Чујеш ли жене како болно цвиле?! Знаш ли да значи сваки корак даље/ Збогом кулама што су твоје биле?! Голгота чека. Знаш ли њој да греду/ Путови твоји маглом завијени?! А врагови ти покров слави преду! Из тешка сна се, о мој роде, прени“ (Бојић, 1920).

читаве нације у Великом рату. Егзодус и страдање народа добили су оправдање у идеји да је то жртва коју читава заједница мора да поднесе ради сопственог спасења, али и ради стварања слободне државе у којој ће живети будући нараштаји (Душанић, 2017, стр. 299–301). Осим метафоре хришћанског страдања са којим је по природи ствари поистовећено национално страдање, у контексту албанске *јолјо-ше*, топос планине, пењања и савладавања албанских врлети је изједначен са Голготом (или Калваријом), брдом крај Јерусалима на ком је разапет Исус Христос. Такође, процес путовања у најтежим условима преко Албаније је поистовећен са Христовим путем из града Јерусалима ка брду Голгота на ком је са крстом на леђима, трновим венцем око главе и телом прекривеним ранама, корачао страдалничким путем.⁴ О националном страдању које се спрема Србима у својој књизи *Девејсѿио ѿејѿнаесѿиа* Бранислав Нушић експлицитно бележи: „Крст је већ садељан а Голгота је пред нама. Крећемо и пењемо се на њу! Крећемо у планине, крећемо сви и краљ и Влада и војводе и ђенерали и војска и народ. Крећемо у планине, у гудуре, у кршеве; крећемо у глад и смрт!“ (Станојевић, 2005, стр. 249).

Специфична позиција у којој су се нашли ратни сликари, односно сликари који су се упутили на бојишта, а нису нужно имали официјелно звање ратног сликара, стварајући у складу са својим унутрашњим поривом, условили су специфичан приступ тумачењу њихових дела. Милош Голубовић званично постаје ратни сликар 1917. године у Солуну, што нам указује да је до тада делао неоптерећен официјелним захтевима Врховне команде. Ако по страни остану уметникова формална звања, серија слика, скица и цртежа настала у ратном вихору, те нарочито она израђена током повлачења, биће сагледана као уметников покушај да комуницира о проживљеним ратним страхотама. С друге стране, радови у којима албанско искуство бива прерађено након рата биће анализирани као тежња да, специфичном уметничком прерадом, своја сећања каналише путем визуелног исказа који ће сведочити о његовом односу према бесмислу ратног разарања и беспомоћности српског војника.

4 Ото Дикс (Otto Dix), немачки уметник, који је такође био учесник Првог светског рата, десет година по његовом завршетку изводи дело једноставно названо – *Рај*, репетирајући изглед олтарске пале, у форми триптиха са пределом, по узору на ренесансни *Изенхајмски олтар* свог сународника Матије Гриневалда (Matthias Grünewald). Гриневалд је приказао сцене Христовог распећа и смештања у гроб на предели испод, док Дикс, преуевши облик у потпуности, приказује огољену рововску борбу и њене последице. Код Дикса су деструктивност и ратне страхоте наглашене до крајњих граница, а на „предели“ испод триптиха, уместо Христа у гробу приказао је мртве војнике смештене у сандук и прекривене војничком тканином (Winter, 2006, pp. 159-160).



Сл. 1. Милош Голубовић, *Прелаз српске војске*, 1915, уље на платну, 90 × 140 цм, Музеј ПТТ, Београд (ивн. бр. МП/VII/2661)

се само по форматима и техници већ и у поетици којом је сликар каналисао своје ратно искуство. Милош Голубовић својим делима не велича рат, његове забележбе су интимне и своде се претежно на преношење личног доживљаја, чак и када им се укине непосредност, као што је случај са одређеним радовима који настају након 1918, он евокацијом проживљеног искуства успева да пружи сведочанство о општем страдању. Већина његових радова са мотивом *албанске њол-њолње* представља пејзаж у који су уметнуте људске фигуре. У Првом светском рату, не само у Срба, већ у читавој Европи, настају бројни пејзажи путем којих су уметници изражавали најразличитије доживљаје у вези са ратом – од приказа природе као патриотског простора, преко предела са видљивим знацима незапамћене девастације од стране људске руке коју је донео Велики рат, до референци из старијих уметничких епоха попут романтичарског пејзажа и *temento tori* призора (Брајовић & Борозан, 2015, стр. 29-44; Bohm-Duchen, 2017, pp. 88-91).

Једно од најупечатљивијих дела Милоша Голубовића насталих током повлачења јесте слика *Прелаз српске војске* из 1915. године (сл. 1),⁶ која одаје утисак монументалности. Изведена техником

6 Милош Голубовић, *Прелаз српске војске*, 1915, уље на платну, 90 × 140 цм, сигн. нема, ивн. бр. МП/VII/2661, Музеј ПТТ, Београд.

уља на платну, већих је димензија од осталих дела насталих у зиму 1915–1916. године. Ово дело Голубовић слика засновано на „ауторитету непосредног искуства“, те основни мотиви које овде успоставља карактеристични су за његов читав опус који обрађује *албанску ѿлојшу*. Слика је сложено конципирана, у неколико планова. Комбинацијом пејзажа и људских фигура креирано је дело специфичне изражајности. Композиционо слика је подељена дијагоном коју творе фигуре војника заједно са стенама на којима седе, док је са друге стране дат приказ равнице у даљини, коју пресеца колона српских војника и избеглица која се постепено губи како се примиче хоризонту. Крајњи задњи план слике је испуњен удаљеним планинама, изведеним у нијансама плаве боје, помоћу ваздушне перспективе. Колорит слике је претежно дефинисан доминирајућим приказом неба, изведеним комбинацијом пастелних боја којима је оживљена атмосфера излазећег сунца, а читав приказ смештен је у зору. Као контраст идиличним атмосферским приликама, на левој половини слике приказано је шест српских војника у стању безнађа, од којих је само један дат у стојећем ставу, док су остала петорица приказани у седећем или полулежећем положају. Најближи посматрачу је погурени војник који стоји, ослоњен на своју пушку, празног погледа упртог у даљину. Остали војници, раштркани по стенама и обесхрабрани несносним физичким болом, дају посебну динамичност слици, постигнуту различитим положајима њихових тела, условљених тескобама које проживљавају. Употреба боја на овој слици креће се између импресионистичког потеза и експресионистичког потенцијала. Голубовићев потез је кратак и силовит – импресионистички, прозрачан утисак остварен задњим планом, сучељава се са експресионистичким предњим планом. Да је Голубовић користио боју као самостално изражајно средство потврђују нам и његови савременици – пишући о Голубовићу у листу Дан Милош Црњански истиче: „Ја не разумем како се може неко назвати уметником, ко експресиониста није, или што више значи, нема моћи да буде“ (Црњански, 1919а). У тексту посвећеном делу Милоша Голубовића постхумно, сликарка Лепосава Павловић преноси речи сликара Боривоја Стевановића: „Ви млађи не знате, Голубовић је некада био стожер чак и експресионизма...“ (Павловић, 1962).

Одломци капиталног романа Растка Петровића *Дан шести*, посвећеног искуству преласка преко Албаније, које ће оставити дубок траг у њему, нагонећи га да се изнова враћа трауми обрађујући је у својим делима, годинама након што ју је преживео, у великој мери се поклапају са Голубовићевим доживљајем рата (Душанић, 2017, стр.

271-272). Баш као и Голубовић, Петровић је такође био морални сведок *албанске ѿлѿѿије*, те одломци његовог текста речима оживљавају оно што је Голубовић извео бојама на платну:

„Патим. Страшно! Физички, морално. Није ли све то укупно само патња: корачати. И не напрежем ли се овако, мозгом, само зато што сам у кошмару физичког напора? Кад једанпут постоји физички напор, онда је и напор мозга само део општег физичког напрезања. Напрезање да закључим да је ту то и то осећање, да су ту сва осећања. Замор од страха да неко не пропусти“ (Петровић, 2014, стр. 124).

Колона која одмиче је готово апстрахована, чак потпуно нестаје и пре хоризонта, док погурени војници дати у првом плану преузимају улогу наратора о свим патњама које проживљавају и као индивидуе и као колектив. О патњама и стању појединаца који би се издвојили из колоне, нарочито живописно пише Растко Петровић, остварујући исти утисак који је Голубовић извео у сликарском медију:

„Када их је гледао тако, притискајући око једном руком – боли га – изгледало му је да одлази с планине право у белину простора, над неку белу пучину и пут неба. [...] Малаксали изгладнели људи, који остају поред пута да се одморе, измршавели, са оштрим, љутим погледом, сасвим прозирних танких носева и скупљених модрих уста, одлетали су“ (Петровић, 2014, стр. 121).

Као што на Голубовићевом делу колона постепено нестаје из визуелног поља, тако и Петровић у свом делу пише о сукцесивном разарању појединца приликом повлачења, које се завршава потпуним поништењем.

Незаобилазни мотив који је у потпуности одредио искуство *албанске ѿлѿѿије* јесте топос планине, односно стена или узвишења који творе *сценографију* српског страдалничког подвига. На слици *Прелаз преко Албаније* планински венац образује вертикалу слике, док првим планом доминирају стене на којима обитавају војници. Слика колористички оживљава приказе стена, сликајући рефлексију неба њима. Живописни колорит додељен стенама, говори у име уметника о његовом унутрашњем, сликарском пориву да „естетизује ужас“ и да бесмислу рата подари макар колористички смисао. Растко Петровић, пишући о карактеристикама пејзажа са којима се сусретао, као и Голубовић, настоји да сједини спољашњи и унутрашњи свет, а мотиву планине је додељена нарочита вредност:

„Сада облик планине није више само облик брда већ облик ове мисли, преко које се не може више прећи. [...] Планински облици издижу се тако један над другим, у непробојној белини, тешкој, суморној, у



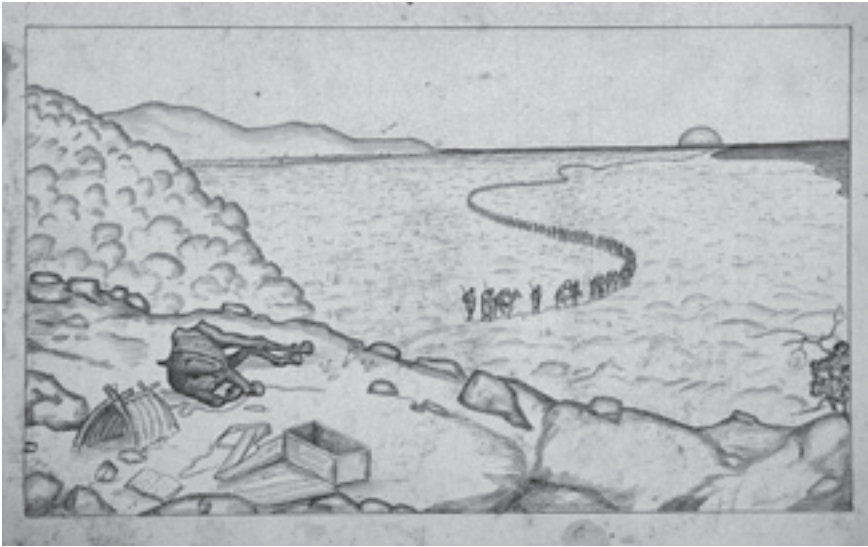
Сл. 2. Милош Голубовић, *Код Скадарског језера*, 1915, акварел, туш/папир, 240 × 345 мм, Војни музеј, Београд (ивн. бр. ВМ10934)

овом огромном пределу, по коме се иде. Безбојно небо – једно место на њему, иза кога мора да је сунце, светли јаче – леже између две мисли и гуши их својом непрозирношћу“ (Петровић, 2014, стр. 126).

Голубовићев облик и боја брда су одједи његових мисли и осећања – суморној стварности коју репрезентују војници у првом плану супротстављена је сунчева светлост дата на хоризонту која представља трачак наде, заједно са делићем мора који се назире у продужетку планинског венца.

У Војном музеју, као и у Музеју савремене уметности у Београду чува се серија радова изведених углавном у комбинацији туша и акварела на папиру, малих формата насталих током 1915. и 1916. године, које се идејно наслањају на слику *Прелаз њреко Албаније*. Рад малих димензија који се назива *Код Скадарског језера* (сл. 2),⁷ настао током 1915. године, изведен у техници туша и акварела, приказује српског војника у првом плану, у центру композиције, окруженог лешевима људи и животиња. На левој половини слике приказан је његов преминули ратни друг који лежи на камењу, док су у задњем плану дати лешеве измучених коња, издахнутих на стенама. Атмос-

7 Милош Голубовић, *Код Скадарског језера*, 1915, акварел, туш/папир, 240 × 345 мм, ивн. бр. ВМ10934, Војни музеј, Београд.



Сл. 3. Милош Голубовић, *Колона војника*, 1915/1916, туш/папир, 282 × 390 мм, Музеј савремене уметности, Београд (ивн. бр. МСУ886)

фера Голубовићевих слика је туробна, жив војник окружен је смрћу, а његово лице је скамењено, без нарочите афективности – смрт постаје део свакодневице. Овај рад одликују наглашене контуре, изведене тушем, које слици дају утисак схематизма, а њен колорит је изведен искључиво земљаним тоновима – валерима браон боје. Схематизам и геометризација, односно склоност ка декоративности коју ликовна критика неретко истиче када пише о Голубовићевим ратним сликама, указује да је сликар нагињао ка илустративном поступку, тежећи да одређени наратив преведе у визуелни исказ. Цртеж *Колона војника* (сл. 3)⁸ у потпуности варира све мотиве присутне у делима *Прелаз њреко Албаније* и *Код Скадарској језера*. Композиција је готово идентична слици *Прелаз њреко Албаније*, док је у првом плану уместо војника приказан коњ, који сваког тренутка може да издахне. Вијугава колона војника се креће ка хоризонту у правцу Сунца, што је мотив који се често среће у Голубовићевим делима. Цртеж *Колона војника* из 1915/1916. је израђен готово безизражајно, хладна схематизована атмосфера доминира читавим приказом. С друге стране, акварелисани цртеж *Из раја* (сл. 4),⁹ такође настао 1915/1916. го-

8 Милош Голубовић, *Колона војника*, 1915/1916, туш/папир, 282 × 390 мм, ивн. бр. МСУ886, Музеј савремене уметности, Београд.

9 Милош Голубовић, *Из раја*, 1915/1916, акварел, туш/папир, 165 × 290 мм, ивн. бр. МСУ882, Музеј савремене уметности, Београд.



Сл. 4. Милош Голубовић, *Из раиша*, 1915/1916, акварел, туш/папир, 165 × 290 мм, Музеј савремене уметности, Београд (ивн. бр. МСУ882)

дине, сажима све ратне страхоте карактеристичне за дела визуелних уметности настала за време Првог светског рата. Човек и тло су сједињени, војник је дехуманизован и прети да се ускоро сједини са земљом (Bohm-Duchen, 2017). Црњански је Голубовићеву склоност контурама приписивао кубизму: „[...] али те линеарне драперије са мало кубизма, иако у садржини пуне поезије, сликарски нису успеле. Он је у његовим великим ратним сликама више песник но *reintre*“ (Црњански, 1919а).

Голубовићев однос према кризним ситуацијама и ратним страховатама, као и сликовни агенси које је произвео, заснивају се не само на искуственом већ су сведочанство о његовој позицији као уметника у ратним разарањима. Већ спомињани Растко Петровић, чији се доживљаји Албаније у великој мери поклапају са Голубовићевим, у свом есеју „Општи подаци и живот песника“ из 1924. године дотиче се позиције песника у тескобним ситуацијама које је наметнула Историја, а о албанском искуству бележи следеће:

„Бежао је кроз Албанију, где је јео хлеб од буђи, и где се грејао о туђа плећа и гледао лица која је јуче поштовао да се сад гадно свађају о(ко) мало места крај ватре. [...] Видео је људе који су од глади, мучења, очајања престали припадати људском роду, оне који су се бацали у реку и оне који су већ трулили“ (Петровић 1924, стр. 463).

На моменте, одсуство емпатије у Голубовићевим делима наводи на помисао да, осим ратних страха, његови сликовни искази сведоче и о његовом нагону за преживљавање каналисаном путем уметности, сажети у Петровићевом цитату: „Он се толико пута тад грозио и увек је хтео да живи. Тек тада је почео да пише песме, и да му се свака реч коју изговори учини страховито скупоценом; он је нервозно жвакао изразе гледајући коње и људе да цркавају [...]“ (Петровић 1924, стр. 463).

Визуелизација сећања: евокација албанске голготе у делу Милоша Голубовића

Механизми памћења које поседује појединац и креирање сећање које долази као последица, условљени су друштвеном групом у оквиру које се одређено сећање производи. Како би објаснила разлике и међусобну условљеност индивидуалног и колективног памћења, Алаида Асман уводи четири облика сећања,¹⁰ осврћући се на сложenu мрежу сећања на нивоу појединаца – заједница. Људи стичу сећања не само непосредно – проживљавањем, него и кроз друштвене праксе попут интеракције, комуникације, идентификације (Asman, 2015, стр. 72). Француски теоретичар Морис Албвакс истиче да су и најинтимнија сећања неретко обликована у спреси са одређеним друштвеним оквиром, указујући на то да како се појединац сећа, и још важније чега се сећа из прошлости, у великој мери зависи од садашњости друштвене групе којој припада (Albvaš, 2015, стр. 33). На основу изнетих схватања Асманове и Албвакса, као и става да је индивидуално сећање динамички медијум за обраду личног искуства и изградњу друштвеног идентитета, биће сагледане слике Милоша Голубовића које преносе искуство из Албаније, на основу складишног сећања, по окончању Великог рата.

Године 1920. Голубовић ради слику *Преко Албаније 1915* (сл. 5)¹¹ која ће постати иконични приказ херојског подвига српске војске и цивила, како је у накнадној културној рецепцији сагледавано повлачење 1915–1916. године. Фигуре на слици су сведене на знаковне симболе који у себи сажимају носеће топосе *албанске јолџије*. Композиција је подељена дијагоном која раздваја снегом завејани

10 Асман уводи четири нивоа, односно четири „облика сећања“: индивидуално, друштвено, политичко и културно (Asman, 2015, стр. 72).

11 Милош Голубовић, *Преко Албаније 1915*, 1920, уље на платну, 59,5 × 80 цм, инв. бр. ВМ10763, Војни музеј, Београд.



Сл. 5. Милош Голубовић, *Преко Албаније* 1915, 1920, уље на платну, 59,5 × 80 цм, Војни музеј, Београд (ивн. бр. ВМ10763)

успон албанске планине и тмурног неба које посебно доприноси утиску језе, изазиван овим призором. Кључна фигура на којој се темељи читава слика јесте погрбљена силуета српског војника, који се са највећим напором пробија кроз снежну међаву. У другом плану, иза фигуре војника упризорен је исечак колоне која се креће уз врлет у горњем десном углу слике, док је са крајње леве стране приказан још један војник. Туробна атмосфера *албанске толојше* оживљена је мотивима који су у историји уметности много пута репетирани на основу канонских приказа ратних страхота које је извео Франциско Гоја у серији графика под називом *Ужаси рата* (1810–1815). У првом плану, наизглед скривени завејаним снегом, насликани су остаци људског тела у стању распадања, који могу означавати персонификацију смрти. Из снежног покривача извире рука и делимично глава демонског бића у стању вапаја, које као да позивају српског војника да им се придружи у самртничком ропцу. Устремљена ка остацима људског леша, спушта се црна, злослутна птица, док је у другом плану приказано јато истих крилатих прилика. Постоји велика вероватноћа да је Голубовићу приликом стварања овог дела била позната серија Гојиних графика под називом *Кайрици*, те нарочито четрдесет трећи лист по реду, насловљен *Сан разума производи монсијуме*,

на којем је употребљен мотив крилатих демонских бића, као алузија на мрачне периоде Историје и одсуства разума (Жакић, 2018). Мотиви сабласних птица које као плен вребају остатке људског леша, сродни Голубовићевој слици *Преко Албаније 1915*, нашли су се и на Гојином графичком листу, седамдесет другом по реду из серије *Ужаси рата*, под именом *Резултати*, на којем се уочава јато птица са крилима слепог миша, такође устремљено на преминуло људско тело које лежи на земљи.

Мотив птица, присутних на овој слици, као и читаву атмосферу деструкције и страдања спомиње и Растко Петровић у свом делу *Дан шестии*:

„Били су најзад задувани и избежумљени. Велики облак силазио је на њих као обешен. Птице су пролетале овамо и онамо. Сироте, мршаве, оштрога перја, летећи испод обешеног облака, пуног воде. Испред свих осталих вукао се младић с вунастом косом и с великим плавим ожиљком на челу, који му је остао од јутрошњег пада. Исколачених очију, ишао је напред и само напред. Под облаком, по блату, по друму, расути, сакупљени, само напред, напред. Испред свих онај с вунастом косом, луд, неопасан... Све траље лепршале су куд која, а он је стално мумлао; Гро, гро, гро! Гра, гра, гра рактале су птице мршаве, црног перја“ (Петровић, 2014, стр. 314).

Колорит слике *Преко Албаније 1915* је у потпуности загасит, креће се између плавосивих тонова којима је осликано небо и белине даге у првом плану. За разлику од слике *Прелаз преко Албаније* из 1915. године, на овом делу боје немају експресионистичку функцију, већ служе да произведу мимикријски ефекат и оживе атмосферске прилике завејаних албанских врхова. Упоредивањем слика које је Голубовић извео у време повлачења и оних насликаних по завршетку рата, долази се до закључка да прву групу одликује одсуство патоса, пре свега националног, док се стиче утисак да је стварајући дело *Преко Албаније 1915* сликар тежио да се уподоби општеприхваћеном, колективном схватању *албанске јоліоше* и митском погледу на зиму 1915–1916. године, што може бити условљено и чињеницом да је српска војска најзад извојевала победу у Великом рату, те је након *Голіоше*, уследило и *васкрсење*.

* * *

Један од последњих радова које је Голубовић извео по завршетку рата 1919. године, са приказом повлачења преко Албаније, насловље-



Сл. 6. Слика 6: Милош Голубовић, *Албанска јоліоїа*, 1919, уље на платну, 100,5 × 120 цм, Музеј града Београда, Београд (ивн. бр МГБ/У 1817)

но *Албанска јоліоїа* (сл. 6),¹² јесте уље на платну са портретом краља Петра I Карађорђевића, датог у пуној фигури, из профила, окруженог уснулим војницима око ватре. У првом плану је насликан остарели краљ, одевен у војнички шињел, са карактеристичном капом на глави коју је заиста и носио током албанске епизоде, ослоњен на штап и загладан у даљину, како бди над својим уснулим војницима, док је у позадини насликан апстраховани пејзаж са приказима белине и стена.

Као што је албанска епопеја одјекнула у књижевности, тако је и остарели краљ Петар I постао незаобилазни мотив у историјском роману. Надахнути догађајима из Првог светског рата, писци историјског романа нису настојали да реконструишу историјске догађаје, већ су их интерпретирали у складу са сопственом имагинацијом. Тако историјска личност краља Петра I бива све мање заступљена,

12 Милош Голубовић, *Албанска јоліоїа*, 1919, уље на платну, 100,5 × 120 цм, ивн. бр МГБ/У 1817, Музеј града Београда, Београд.

уступајући место митологизованим причама (Станојевић, 2005, стр. 241). Накнадна конструкција књижевног лика краља Петра I у контексту повлачења преко Албаније доживела је своје одјеке и у визуелним уметностима (Borožan, 2016; Маковић, 2018), што се одразило и у делу Милоша Голубовића. Канонски приказ српског краља који је накнадном рецепцијом прерастао у симболичку сублимацију народне епопеје и изгнанства српског народа, била је фотографија ратног сликара и фотографа Владимира Бецића, која приказује краља Петра I у запрези са воловским колима која ће бити вишеструко варирана и у сликарским медијима (Borožan, 2016; Маковић, 2018). Голубовић одступа од кључног сликовног агенса, који је маркирао Езгодус српског народа и његовог владара, и конструише нешто другачије дело, које такође одликује митолошка аура.

Колорит слике у сагласју је са основном идејом коју је уметник желео да визуелизује. Читаво дело прожима доза патетичног патоса, оживљеног призором на ком је присутан остарели, забринути краљ и заспали војници, заједно приморани да напусте своју отаџбину и спасење потраже на туђој територији. За разлику од осталих Голубовићевих слика, колорит ове је нешто другачији и заснива се на нијансама плаве и љубичасте – специфичних за ноћне сцене, потом загаситих смеђих резервисаних за војничко одело насликаних фигура. Осветљење у слици потиче од ватре која се рефлектује на лицима уснулих војника, и у нешто мањој мери на лицу краља, док се њен пламен извија у крајњем левом делу призора. Пишући о концепту историјског романа са мотивима *албанске јолиоше* и краља Петра, Малиша Станојевић истиче следеће:

„Од колективне слике према детаљу, ка индивидуалном, откривају се нови призори који су у облицима архетипа, па се појављују и код народа и код краља симболи живота и смрти. Призори живота су ватра и слама за лежање, оскудна храна и кретање људи у мањим или већим групама“ (Станојевић, 2005, стр. 253).

Наведени цитат и скретање пажње на свеприсутне мотиве сугеришу нам да је Голубовић овим делом желео да укаже на улогу и присуство краља Петра I у Првом светском рату, као и да истакне његово сапатништво са народом у изгнанству. Сликањем краљеве стојеће, готово стражарске фигуре над војницима, Голубовић потцртава да је монарх први међу једнакима, као и његову спремност на најтеже муке зарад слободе и светле будућности заједничке отаџбине (Borožan, 2016, стр. 292–295).

* * *

Сагледавање дела Милоша Голубовића у која је уграђено албанско искуство омогућило је разумевање позиције младог уметника у ратном вихору који, осим што је војник, има и неутаживу жељу за стварањем. Консултовање стваралаштва Растка Петровића омогућава другачију перспективу тумачења уметничке прераде *албанске ѿлѿѿиѿе*; у Голубовићевом ратном опусу, као и у делу Петровића са овом тематиком, херојски наратив страдања српске нације изостаје, а суштина стварања двојице уметника садржи се у потреби да незапамћене ратне ужасе припишу универзалној деструктивности савремене цивилизације, у којој је жртва, у крајњој линији, само човек. Послератни опус Милоша Голубовића губи на непосредности, те искуство *албанске ѿлѿѿиѿе* бива учитано у васкрсење нације након великог страдања.

Референце

Извори

- Бојић, М. (1920). Одлазак. *Песме бола и ѿноса*. Издање С. Б. Цвијановића. <https://milutinbojic.digitalna.rs/islandora/object/mb%3A172#page/1/mode/2up>
- Црњански М. (1919а) Милош Голубовић. In *Есеји и чланци I: књижевности и уметности*. Задужбина Милоша Црњанског.
- Црњански М. (1919б). О изложби ратних сликара. In *Есеји и чланци I: књижевности и уметности*. Задужбина Милоша Црњанског.
- Лаврин, Ј. (1917) На Голготи. *Крфски забавник*, 15. јул 1917, год. I, бр. 3, 4–5.
- Петровић, Р. (2014). *Дан шестии*. Плато.
- Петровић, Р. (1924). Општи подаци и живот песника. *Дела Расѿка Пеѿровића*, књ. VI, *Есеји и чланци*. Нолит.
- В. Р. (1926). Изложба „Ладе“ – У Другој Мушкој Гимназији отворена је изложба српских уметника „Лада“. *Полиѿиѿика*, 24. мај 1926.
- Зограф Ц. (Николајевић, Б.). (1919). Изложба ратних сликара. *Мисао*, 16. новембар 1919, год I, свеска II, 148–152.

Литература

- Albvaš, M. (2015). Kolektivno i istorijsko pamćenje. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Zavod za udžbenike.
- Asman, A. (2015). Sećanje, individualno i kolektivno. In M. Sládeček, J. Vasiljević & T. Petrović Trifunović (Eds.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* (pp. 71-85). Zavod za udžbenike.

- Bohm-Duchen, M. (2017). *War and Art: A Visual History of Modern Conflict*. Reaktion Books.
- Бојић, Д. & Дамјановић Н. (2017). *Србија 1915–1916*. Историјски музеј Србије.
- Borozan, I. (2016). From Crowned Monarch to War King: the Images of King Peter I Karadjordjević in the Period Between 1904 and 1918. *Српске студије*, 7, 271–296.
- Брајовић, С. & Борозан, И. (2015). Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића. In С. Пајић, & В. Каначки, (Eds.), *Уметничко наслеђе и рајџ & Музика и медији* (pp. 29–45). Филолошко-уметнички факултет.
- Душанић, Д. (2017). *Фикција као сведочанство: Искусство Првој светској рајџа у прози српских модерних*. Досије студио.
- Gvozdrenović, Ž. (2003). *Miloš Golubović*. Muzej savremene umetnosti.
- Гвозденовић, Ж. (2017). Егзодус: Збојом децо моја. In Ж. Гвозденовић (Ed.), *Сликари, рајџници, сведоци: сликарство и фотографија у Србији 1914–1918*, (pp. 11–71). Српска академија наука и уметности – Музеј савремене уметности.
- Ковић, М. (2016). *Једини људи: Силе Антанте и одбрана Србије 1915. године*. Филип Вишњић.
- Маковић, З. (2018). *Vladimir Bečić (1886.–1954.)*. Galerija Klovićevi dvori.
- Margalit, A. (2002). *The Ethics of Memory*. Harvard University Press.
- Миљковић Љ. (2014). *Светлост у мраку Првој светској рајџа: врхунска остварења пројављених импресионизма у Србији*. Народни музеј у Београду.
- Павловић, Ст. Л. (1962). *Милош Голубовић*. Уметнички павиљон на Малом Калемегдану.
- Смит, А. (2010). *Национални идентитет*. Библиотека XX век.
- Станојевић, М. (2005). *Портрет народног краља*. Филолошки факултет – Филолошко-уметнички факултет – Чигоја штампа.
- Шуица, Н. (1982). *Каталог уметничке збирке Дела 1912–1918. из Војног музеја у Београду*. Војни музеј.
- Жакић, О. (2018). Редоново сновиђење: глава Гнома из колекције Народног музеја у Београду. *Зборник Народног музеја*, 23(2), 43–59.
- Winter, J. (2014). *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge University Press.

Jovana Milovanović*

BETWEEN DOCUMENTARY AND TIMELESS: AN IMAGE OF ALBANIAN GOLGOTHA IN THE WORK OF MILOŠ GOLUBOVIĆ

Summary: Miloš Golubović set out to retreat through Albania as a Serbian soldier, only to be appointed war painter in Thessaloniki in 1917. His dual role – military and artistic – enabled his work to be viewed from the position of a *moral witness*, who himself experienced the trauma and the destructions of war, which he visualized in his works. *Albanian Golgotha* as a literary topos appears very early, during the retreat, primarily in poetry, to be later expanded into the domain of visual arts, as well as historiography. Golubović's works, created during the withdrawal, have certain coherence in terms of motifs and artistic expression. Hungry soldiers and dying horses are almost indispensable, while the topos of the mountain and menacing rocks, understood as the scenographic framework of Serbian suffering, provided the artist with space to express his own feelings and thoughts through artistic means such as colors and shapes. Miloš Golubović, just like Rastko Petrović, tried to unite the outer and inner worlds in his work of art, which was best achieved with the painting *Crossing Albania* from 1915, in which impressionist techniques and expressionist poetics intertwine. The works that Golubović painted after leaving the battlefield in 1919 and 1920, were interpreted on the basis of the theory of memory of Alaida Asman and Maurice Albwax, who understand that the process of memory is socially conditioned. The artistic reworking of the *Albanian Golgotha*, from a distance of several years, introduced a national pathos into Miloš Golubović's oeuvre, which can most probably be understood as the artist's aspiration to fit into the generally accepted national narrative about the heroic suffering of the Serbian army, but also the great victory it won, which enabled the creation of a common, South Slavic state.

Key words: First World War, war painters, Albanian Golgotha, Miloš Golubović

* Jovana Milovanović, Research Assistant, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, jovana.milovanovic892@gmail.com

Софија В. Мереник*

ИМПРЕСИОНИЗАМ, МЕДИТЕРАН И РАТ. ДЕЛА МАЛИШЕ ГЛИШИЋА, КОСТЕ МИЛИЧЕВИЋА И МИЛАНА МИЛОВАНОВИЋА

Апстракт: Главни циљ рада је да анализира медитеранске пејзаже Малише Глишића, Косте Миличевића и Милана Миловановића, три најзначајнија сликара који су након смрти Надежде Петровић успешно развили идеје импресионизма и модерног сликарства у српској уметности. Између 1911. и 1920. године, сликари у складу са постулатима импресионистичког сликарства стварају пејзаже на којима доминира дневна, сунчева светлост и светлија палета. У оквиру ових пејзажа посебно се издвајају медитерански предели Рима, Напуља, Крфа и Каприја које сликају наведени сликари. Ови пејзажи настају претежно током друге деценије XX века, у време балканских ратова и Првог светског рата, у којима су као ратни сликари учествовали и Глишић, Миличевић и Миловановић. Намера рада јесте да представи најзначајније медитеранске пејзаже српских уметника из периода ратних збивања, истичући најсветлије примере импресионизма као одклон од суморне и ратне свакодневице.

Кључне речи: медитерански пејзаж, Малиша Глишић, Коста Миличевић, Милан Миловановић, ратно доба

Медитеран је као тема непресушан извор истраживања. Од Фернана Бродела (Fernand Braudel) и његовог капиталног дела *Медијтеран и медијтерански свијет у доба Филија II*,¹ ова тема постаје предмет

* Софија В. Мереник, истраживач-приправник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, sofijamerenik93@gmail.com.

1 Прво издање из 1949, друго из 1963, треће из 1976. и четврто из 1979. године. Бродел о Медитерану пише да „Оно измиче нашим мерилима и категоријама. Узалудно је о њему почињати просту причу: „Рођено је...“, узалудно је покуша-

изучавања великог броја научника, претежно историчара, етнографа, географа и историчара уметности. Медитерански предели и пејзажи у европској ликовној уметности привлаче пажњу све већег броја сликара друге половине XIX и почетка XX века. Импресионизам, постимпресионизам и фовизам кључни су уметнички правци који се формирају у овом временском периоду. Оно што највише занима и инспирише импресионистичке сликаре јесте рад на отвореном, са намером да прикажу пејзаже на дневној светлости и да током сликања испитају односе боје, светлости и сенке на платну. Фовисти у први план стављају значај боје и најчешће користе црвену, жуту, наранџасту. У периоду између 1850. и 1925. знатан број импресиониста, постимпресиониста и фовиста борави на Азурној обали, сликајући медитеранске мотиве, вегетацију, обалу, море и бродове (Cachin, 2000). Њихов сусрет са топлом медитеранском климом, јаким сунчевим светлом, егзотичном и бујном вегетацијом, морском обалом, био је више него подстицајан за рад на отвореном. За српске уметнике друге деценије XX века, стицајем пре свега ратних околности, најзначајнија места боравка постаће обале Јонског и Тиренског мора. Медитерански пејзажи настали на овим обалама током друге деценије XX века имаће пресудан утицај на сликарство прве генерације српских модерних (Јакшић Субић, 2018). Оно ће настати у политичко и егзистенцијално тешким моментима за наше сликаре-ратнике, али ће из те тескобе и кризе изродити најбоље примере модерне, импресионистичке слике.

Када се импресионизам појавио у Француској у другој половини XIX века, у српској уметности је доминирао реализам са примесима историзма или доминацијом историјских композиција, као оним које настају око 1900. године за Светску изложбу у Паризу. Паја Јовановић и Урош Предић били су најцењенији уметници, који су претежно сликали у оквиру реализма и академског реализма бечке провенијенције. Ђорђе Крстић је такође био високо цењен у тадашњим уметничким круговима, али је, за разлику од својих савременика, одлучио да у свом раду прихвати и примени нешто од савремених токова европске уметности (Миљковић, 2014). Имао је значајну улогу у образовању првих српских уметника који су следили постулате импресионизма. Крстић је по налогу владарског пара Обреновић започео своја путовања по јужним крајевима Србије, где је, као и Миловановић касније, добио задатак да снима, скицира и слика значајне историјске споме-

вати да се простодушно исприча све оно што се с њим збивало... Медитеран чак није једно море, већ 'комплекс мора', мора затрпаних острвима, испресецањих полуострвима, окружених разуђеним обалама" (Бродел, 2001, стр. 13).

нике, крајеве, обичаје и ношње (Кусовац, 2001). На тим путовањима настаје група предимпресионистичких дела, рађених слободним стилем – *Овчар и Каблар*, *Унуїтрашњосї манасїира Жиче*, *Порїшал манасїира Сїуденице*, *Манасїир Блаїовешїење* и др.

Крстић је усмерио младе сликаре попут Боровоја Стевановића, Косте Миличевића и Надежде Петровић ка раду у природи. Они су се смело упустили у сликарско истраживање проблема које је поставила сунчева светлост (Трифуновић, 2014²). Прва дела рађена у духу пленера и француског импресионизма у српској ликовној уметности настају током прве деценије XX века, и међу њима се нарочито издвајају рани *Ташмајган* (1904) (Миљковић, 2014, стр. 54) Малише Глишића, *Мосї цара Душана у Скоїљу* (1907) Милана Миловановића и *Дереїлије на Сави* (1907) Надежде Петровић као најизразитије. Ове слике представљају највиши домет српског сликарства у оквиру којих су најуспелије изведени основни постулати уметности импресионизма, посебно доминација природне, сунчеве светлости која постаје најбитнији елемент слике, стављајући у други план и сликање у атељеу под северним светлом или вештачким осветљењем и саму академску форму. И тематски садржаји слике су промењени у складу са прогресивним тежњама младих сликара. Напуштен је академски реализам и до тада доминирајућа композиција историјске тематике. Уметници су се окренули нетакнутом свету природе и стварним призорима из сопственог окружења. Такође, захваљујући својим путовањима по српским крајевима, попут старијег Крстића, Милан Миловановић и Надежда Петровић истовремено сликају испробавајући нов сликарски начин, али и документују српске старине.

Лазар Трифуновић у сликарству српског импресионизма разликује две целине: први период се може дефинисати као истраживачка фаза (1907–1915)² и траје до смрти Надежде Петровић (1915) и Малише Глишића (1916),³ док други период назива класичном фазом (1916–1920), јер тада уметност достиже свој зенит и у потпуности прихвата сликарске постулате француског импресионизма. Прва фаза обележена је покретањем нових идеја, експериментисањем и тражењем ликовног израза у оквиру поетике и сликарског језика уметности импресионизма. Први уметници који раде у овом духу јесу Надежда Петровић и Малиша Глишић, као и Милан Миловановић са својим

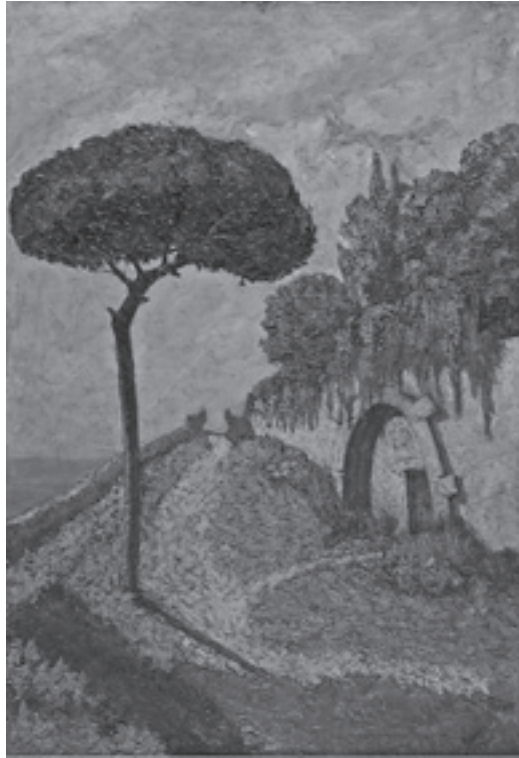
2 За разлику од Трифуновића, Љубица Миљковић сматра да се прва истраживачка фаза завршава 1914. године, када уметници као ратни сликари одлазе на фронт у Први светски рат (Миљковић, 2014, стр. 37).

3 Утврђено је да Малиша Глишић умире 1916. године на основу објаве „Slikareva smrt – Mališi K. Glišiću“, *Beogradske novine*, 15. XII 1916, – slav. /Juraja Oršića-Salvetićkog/. Преузето из: Тошић, 2015, стр. 54–55.

хиландарским циклусом и Коста Миличевић у свом београдском периоду. Друга фаза развоја српског импресионизма има одлучнији карактер и зрелост, а по духу је блиска француском импресионизму (Трифуновић, 2014²). Најзначајније слике из другог периода, које су сада од интереса за ово разматрање, дела су из медитеранског циклуса Милана Миловановића и Косте Миличевића, настала на Каприју и Крфу 1916, 1917. и 1918. године, а претходе им дела Малише Глишића из околине Рима и Напуља из 1911. и 1912. године. Историјски тренутак у коме настају дела медитеранског циклуса изузетно је трагичан, јер се током 1912. и 1913. године воде балкански ратови, а 1914. године почиње и Велики рат. Зато је важно истаћи контраст између тематике ових слика и друштвених околности у којима оне настају, јер врхунац српског импресионизма наступа управо у периоду ратних збивања и може се тумачити и сагледавати као бег од сурове и ратне свакодневице у идиличне, готово аркадијске призоре медитеранских пејзажа окупаних јарком сунчевом светлошћу.

Претходник

Малиша Глишић (1886–1916) је један од првих и најзначајнијих представника сликарства српског импресионизма. За наше разматрање најважнији је његов италијански период (1911–1912) који претходи медитеранским пејзажима Крфа и Каприја Миличевића и Миловановића насталим за време Великог рата. Глишић 1908. године одлази на студије у Минхен у класу професора Хуга Хабермана (Hugo von Habermann), али их прекида 1910. и наредне године одлази у Италију, у околину Рима и у Напуљ где ради неколико пејзажа, углавном већих формата. Начин на који слика ове пејзаже потпуно се разликује од рада његових претходника и савременика. На платно наноси пастозну „чупаву“ фактуру коју распоређује по слици тако да се стиче утисак преливања боје, и због тога тактилне вредности слике долазе у први план (Трифуновић, 2014²). Поступак разливања светлости на Глишићевим сликама сличан је дивизионистичком начину рада, где се мешање боја одвија на платну у самом процесу сликања. Доминација зелене и жуте боје на његовим пејзажима последица је експериментисања надахнутих делима италијанских мајстора, пре свега Ђованија Сегантинија (Giovanni Segantini) (Тошић, 2015), који ствара у духу симболизма, пленеризма и повремених експеримената са дивизионизмом. Глишићева густа фактура уводи нови сензибилитет у настанак и доживљај слике дајући јој тактилне вредности, до тада невиђене код српских сликара (Трифуновић, 2014²). У додиру са медитеранским поднебљем, Глишић се сусрео са светлошћу какву је



Сл. 1. Малиша Глишић, *Пући на Монџе Чирчео*, 1911, уље на платну, 122 x 86 цм, Народни музеј у Београду (инв. бр. 32_263)

до сада имао прилике да види само на сликама других мајстора. Фасциниран могућностима које му пружа италијански југ, почиње да слика монументалне пејзаже. Најбоље слике из тог периода су *Предео из Рима* (1911),⁴ *Предео из Италије – Тераћина* (1911), *Пући на Монџе Чирчео* (1912) и *Борови* (1912).⁵ Медитеранско сунце и снажан колорит са доминантном зеленом и жутом главне су одлике пејзажа који припадају италијанском периоду његовог стваралаштва. Форма не губи на снази, али је свакако примарно колористичко грађење композиције уз пастозне наносе жуте, зелене и плаве боје и стварање рељефне фактуре, као и у детаљу и честој употреби комплементарног контраста жуто – плаво/љубичасто. На сликама *Пући у Монџе Чирчео* (сл. 1) и *Предео из Италије – Тераћина*,⁶ које се данас налазе у колекцији Народног музеја у Београду, Глишић приказује и море, на

4 Слика се налази у колекцији Музеја савремене уметности у Београду.

5 Слика се налази у колекцији Спомен-збирке Павла Бељанског у Новом Саду.

6 Терачина (Terracina) је место у Лацију, југоисточно од Рима.

првој слици само као обрис иза пута, док на другој централно место заузима брдо које се огледа у води. Бујна медитеранска вегетација такође доминира на Глишићевим сликама, нарочито представе борова, изведених густо нанесеном зеленом бојом на платно, одајући готово тактилна, рељефна својства слике, сугеришући и доживљај треће димензије. Сви ови елементи који доминирају у Глишићевом раду за време боравка у Италији говоре у прилог чињеници да утицај импресионизма, као и медитеранског сунца и крајолика, у потпуности преузимају примат на његовим сликама.

За ове две године колико борави у Италији, Малиша Глишић је створио слике које се налазе у самом врху српског импресионизма. Оне су заједно са делима Надежде Петровић, насталим нешто раније, отвориле пут и за друге уметнике, пре свега Косту Миличевића и Милана Миловановића, који ће на Крфу и Каприју достићи врхунац сликарства импресионизма. Након овог врло плодног и значајног периода у његовом стваралаштву, Глишић се враћа у домовину да би учествовао у балканским ратовима и Првом светском рату, када ступа у Другу армију Степе Степановића (Гвозденовић, 2017). Тада нажалост и престаје његов иновативни, импресионистички рад. Умро је крајем 1916. године од упале плућа у близини Ниша, где је и сахрањен. Место гроба није познато (Тошић, 2015). Драгоцен је сачуван некролог о Глишићевој смрти који је у *Београдским новинама* 15. децембра 1916. године дао потомак грофовске породице Оршић, Јурај Оршић-Салветићки, који је очигледно добро познавао сликара, наводећи:

„Малише Глишића више није било. Једног од најбољих млађих уметника нестало је. То је био један од ријетко отворених и честитих људи, што се може наћи. Простодушан, добар и искрен, до претераности, предусретљив као нико, одан каквих је мало и вијеран пријатељима до смрти. Ниједна душа није била отворенија, њежнија и осетљивија, ниједан таленат није више задобијао, срце пуно поштења и племенитости. То је био прекрасан човјек, разборита и отворена душа.“⁷

„Звездани тренуци“ зрелог импресионизма: Миличевић и Миловановић

Коста Миличевић (1877–1920) је своје школовање започео у школи Кирила Кутлика 1895. године, да би потом (1898) прешао у Праг, у коме се кратко задржао, затим одлази у Беч, па у Минхен, где у школи цењеног словеначког сликара Антона Ажбеа остаје само

7 Преузето из: Тошић, 2015, стр. 54–55.

две године, током 1902. и 1903. Боравак у Ажбеовој школи био је од пресудног значаја за његово уметничко сазревање. Када се вратио у Београд, уписује се у школу Марка Мурата (Трифунковић, 2014²). У београдском периоду његовог стваралаштва (1909–1914) настаје циклус пејзажа око Савиначке цркве. Тада се Миличевић сусреће са сликањем на отвореном и управо су ови предели међу првим импресионистичким делима у српском сликарству. Круг сликара око Савинца и Савиначке цркве дао је значајна импресионистичка остварења, међу којима се истичу Миличевићеве слике из 1913. године: *Савиначка црква* и *Дечак са белим шеширом*.

Најзначајнији период његовог рада у духу импресионизма јесте циклус медитеранских пејзажа насталих на Крфу током 1916. и 1918. године. Он је у два наврата боравио на овом острву у Јонском мору, а нарочито је плодан његов други боравак током 1918. године. Међутим, пре доласка на Крф, Коста Миличевић, непосредно након Видовданског атентата 1914. године и избијања Првог светског рата, добија позив да се јави у јединицу, а током 1915. године бива пребачен у Велес (Живковић, 1970). Миличевићев рад на унапред започетим сликама нагло бива прекинут овим догађајима, али је ипак из велешког периода сачувано пет пејзажа (Живковић, 1970). Убрзо, у јесен 1915. године, почиње повлачење српске војске преко Албаније до Крфа и Солуна. У ратном дневнику Милоша Голубовића, сликара и Миличевићевог ратног друга, забележени су драгоцене подаци о доласку на острво Крф. Голубовић пише:

„Кад је свануло море је било мирније, а небо обећавало леп дан. И са једне и са друге стране лађе могла се видети ванредна панорама љубичастих брда која нарочито чаробна чињаше сунчева ружичаста светлост која осветљаваше само врхове... Око 9 сати стигосмо код остр. Крфа. Искрцали смо се код једног села близу мора које се зове Ипсос. Пределу су ванредно лепо, околина одише питомином и животом. Забиваковали смо се на једном брегу у шуми од маслина и кипариса, недалеко од мора.“⁸

Јединица Косте Миличевића била је смештена у селу Потамос поред обале. Ово мало место одиграће битну улогу у настанку неких од најзначајнијих Миличевићевих слика, али и најважнијих дела у уметности српског импресионизма. Сликара се на острву у Јонском мору опорављао од ратних недаћа годину дана, сликајући медитеранске пределе, којима је био окружен. На почетку су то биле представе у унутрашњости острва – вртови, маслине, чемпреси, сеоске куће и

8 М. Голубовић, *Рајини дневник*, 24. јануара 1916. Збирка Војног музеја у Београду, преузето из: Живковић, 1970, стр. 114.

црква у Потамосу. Три сачувана пејзажа из овог периода су *Пошамос на Крфу* (1916),⁹ *Црква у Пошамосу* (1917)¹⁰ и *Пошамос* (1917).¹¹ Ови први пејзажи из крфског периода Косте Миличевића представљају његово упознавање и истраживање острва. Он користи дивизионистичку поделу тонова, наглашава природно, сунчево осветљење, али је палета још увек претежно хладна, са доминантним љубичастим, зеленим и окерастим тоновима (Живковић, 1970). На слици *Пошамос* Миличевић по први пут слика и море. У првом плану слике је црквица окружена чемпресима, док је море у другом плану, иако се његово присуство мање види, а више осећа и наслућује кроз треперење плаве боје. Поступак рада је такође дивизионистички, као и на претходној слици, с тим што је овде плава боја ваздуха и мора доминантнија и може се рећи најављује Миличевићеве будуће морске пејзаже Крфа из 1918. године. Његов први боравак на овом јонском острву завршава се у пролеће 1917. године, када са опорављеним друговима одлази на линију фронта, у штаб дивизије у селу Полна близу Солуна (Живковић, 1970). Убрзо по наређењу Врховне команде одлази на линију фронта Добро Поље, где је као ратни сликар додељен Младену Ст. Ђуричићу, ратном дописнику под псеудонимом Сава Дринчић (Живковић, 1970). Међутим, Миличевић није био у стању да се бави својим примарним задатком – бележењем и скицирањем догађаја на терену, јер је био у јако лошем психичком стању изазваном непријатељским нападима и целокупном тренутном ситуацијом. Услед ових околности, Миличевића премештају са положаја и шаљу га поново на Крф јуна 1918. године (Живковић, 1970). Тада почиње његова последња интензивнија фаза уметничког стварања, која ће трајати три месеца. Медитерански пејзажи Крфа који настају у том периоду, уз Миловановићеве приказе Каприја, представљају највиши домет у сликарству српског импресионизма, најраније модерне слике у Срба.

Миличевићу су удаљена и усамљена крфска острвца вероватно била предмет медитације над невеселим животом и злом судбином. Напокон окружен спокојним миром и плаветнилом Јонског мора, препушта се овој смиреној и готово аркадијској атмосфери Крфа. Плаветнило Медитерана и морски ваздух деловали су умирујуће и подстицајно на сликара који је тада створио серију пејзажа у духу најуспелијих дела европског импресионизма. Миличевића у потуности осваја атмосфера, ваздух, морско плаветнило и сунчева светлост овог острва, и он се препушта сликању, можда и по први пут опуштен и неоптерећен. Само је желео да слика морске пределе ли-

9 Слика се налази у колекцији Спомен-збирке Павла Бељанског у Новом Саду.

10 Слика се налази у колекцији Народног музеја у Београду.

11 Слика се налази у колекцији Музеја града Београда.



Сл. 2. Коста Миличевић, *Предео с Крфа (Изилег Крфа)*, 1918, уље на картону, 28 x 45,5 цм, Музеј савремене уметности у Београду (инв. бр. МСУ/1 226)

шене ратних несрећа. На крфским пејзажима из 1918. године доминира светла и колористички жива палета која је најважнији елемент слике, док форма, односно дубина простора, материја и реалистички приказ предмета нису у главном фокусу дела. „Колористичком осећању жртвовао је све – дубину простора, реалистички изглед предмета и њихову материју“ (Трифуновић, 2014², стр. 91). Изражена је хоризонтална подела слике на три целине. Горњи део слике је у потпуности посвећен представи плавог неба и блештаве сунчеве светлости. Централни, средишњи мотив слике су острва, црквице и брда са стране, окружени морем, које уједно чини доњи део слике. Доминирају различите нијансе плаве боје, која се јавља у распону од сиве до тамнољубичасте, уз употребу и жутих и зелених тонова. Миличевић наноси боју густим потезима четке или сликарског ножа, сликајући брзо, са намером да ухвати тренутни изглед ових предела. *Изилег Крфа* (1918) (сл. 2)¹² је једна од слика на којима доминирају наведени ликовни поступци. Оно што се јасно уочава јесте да острво које се налази у средишњем делу слике представља танак појас копна који спаја две велике површине, небо и море. „Доминира плаветнило, које прожима све друге боје“ (Живковић, 1970, стр. 123). Дубина простора је изражена управо овом поделом на хоризонталне

12 Слика се налази у колекцији Музеја савремене уметности у Београду.



Сл. 3. Коста Миличевић, *Остирвица крај Крфа*, 1918, уље на картону, 22 x 47 цм, Народни музеј у Београду (инв. бр. 32_175)

планове слике. У наредним пејзажима Крфа, Миличевић још више развија идеју о представама неба и мора као примарним мотивима слике, што се види на слици *Остирвица крај Крфа* (1918) (сл. 3)¹³. Море и небо су се готово потпуно спојили у једну целину, али их раздвајају два мала острва окружена чемпресима и црквица која се налази на једном од њих. „Његове крфске слике сједињују меланхолију његовог карактера, фатализам његовог живота и трагичну судбину његове генерације“ (Трифуновић, 2014², стр. 91).

Сада је у потпуности развијен и хитар и слободан потез четком по платну који одговара значају наглашавања колористичких елемената слике и целокупне атмосфере науштрб форме и материје представљеног. Сачувано је још неколико морских пејзажа Крфа из 1918. године, једноставних назива (*Крф I*, *Крф II*, *Мойив са Крфа*, *Пејзаж с Крфа...*) рађених у сличном духу, широких потеза, брзо, густо. Пејзажи острва Крф и његове обале одишу меланхолијом, имајући у виду Миличевићеву преосетљивост и општи контекст бруталног ратног времена у коме настају, али у исто време на овим морским призорима доминантна је светлост блештавог медитеранског сунца и колористички жива палета.

У њима нема војничке тематике али су то слике рата: те зелене траке усамљеног копно изгубљеног у бескрају неба и мора, ти плави бисери који се котрљају по осунчаним морским обалама носе рат у своме подтексту, у отпору и негацији рата, у зеленом крику једног

13 Слика се налази у колекцији Народног музеја у Београду.

народа који је морао да поднесе светску катаклизму и преболи националну катастрофу. У овим сликама Миличевић је најпотпуније изразио себе и свој свет... Миличевић је створио прве импресионистичке слике француског типа, мада Француску никада није видео. Изведени до краја, зрели и чисти, пејзажи са Крфа срећно су завршили процес афирмације светлости започет 1912. и 1913. у пределима са Савинца (Трифуновић, 2014², стр. 91).

Коста Миличевић као да је сву трагику своје генерације изнео на сопственим плећима. О томе сведочи и једна суморна слика, зимски *Појлед на Београд* (1920), вероватно међу последњима које је насликао, али одлучно поентирајући свој врхунски импресионизам. Исцрпљен и још увек недовољно опорављен од болести, умире фебруара 1920. године у Београду.

Милан Миловановић (1876–1946) био је најшколованији српски сликар с почетка XX века. Његов рад може се груписати у четири периода: академски (1895–1906), хиландарски (1907–1912), ратнички (1912–1915) и медитерански (1916–1920) (Трифуновић, 2014²). Захваљујући археологу Михаилу Валтровићу, који га је и упутио на сликарство, Миловановић на самом почетку проводи једну годину у школи Кирила Кутлика да би 1897. отишао у Минхен, у атеље Антона Ажбеа. Следеће године уписује Академију у Минхену, где је студирао четири године у класи професора Карла фон Мара (Carl von Marr). Након завршених студија одлази у Париз и уписује Академију лепих уметности. Он је један од првих сликара који се систематски и до краја школовао у Паризу, нешто за чим је Миличевић безнадежно жудео. Након завршетка студија 1906. године враћа се у Београд, да би у пролеће 1907, по налогу Министарства иностраних дела Просветно-политичког одељења, кренуо на прво истраживачко путовање по Косову и Метохији и Македонији са намером да види и документује изглед средњовековних манастира (Макуљевић, 1999). Циљ је био скицирати тачно одређене топове и потом их на сликама уобличити и путем њих приказати највећу славу и величину српске средњовековне државе. Тада је посетио Грачаницу, Пећ и Дечане, и потом Скопље и Свету Гору (Ђурић, 1964). Миловановић у периоду између 1908. и 1910. године још неколико пута одлази у Стару Србију, Македонију и на Свету Гору са истим циљем. За време његовог боравка на Светој Гори 1907/1908. и 1910. године настаје хиландарски циклус слика, који је значајан за његов будући рад на сликама пејзажне тематике, као и за развој и напредовање у начину сликања и третирања светла и боје. Овај циклус већ отвара врата Медитерану, у пејзажима као што је слика *На обали Хиландара* (1907), у преовлађујућим одлучним наносима зелене и плаве, односа вегетације и мора.



Сл. 4. Милан Миловановић, *Плава врайта*, 1917, уље на платну, 48 x 39 цм, Народни музеј у Београду (инв. бр. 32_180)

Једна од првих Миловановићевих слика рађених у импресионистичком маниру је *Мосић цара Душана у Скопљу* из 1907. године, која наговештава радове који ће одисати медитеранским духом. На овој слици Миловановић истиче хоризонталну концепцију, са представом моста у средини, који је окружен небом и водом, израженим у плавим сенкама и разиграној светлости. Сликање воде, велики изазов за Клода Монеа (Claude Monet), пренео се и на све друге сликаре који су тежили јасном импресионистичком говору, па тако и на Миличевића и Миловановића. Одсјаји предмета, заправо моста, неба и светлости у води успешно су савладани на слици *Мосић цара Душана у Скопљу*.

Током балканских ратова и Првог светског рата Миловановић је био ратни сликар при Врховном штабу Ратне команде. Током 1915. долази до епидемије тифуса пегавца у Србији, када оболева и Миловановић и још увек недовољно опорављен прелази са војском преко Албаније (Гвозденовић, 2017). Подсетимо, исте године од тифуса умире Надежда Петровић. Миловановић је упућен на опоравак у Италију



Сл. 5. Милан Миловановић, *Тераса у сушјону*, 1917, уље на платну, 29, 5 x 23, 5 цм, Музеј савремене уметности у Београду (инв. бр. МСУ/І 225)

и том приликом, за време боравка у Риму, слика неколико пејзажа. У том периоду почиње да ради на циклусу медитеранских слика. Миловановићева путовања су обухватала и одласке у јужну Француску, на Капри и после завршетка Првог светског рата у Дубровник и околину (Трифуновић, 2014²). Као што је код Миличевића Крф представљао инспирацију за сликање медитеранских, морских мотива у духу импресионизма, тако је за Миловановића то био Капри – истински инспиративан, хедонистички, аркадијски предео. Боравак на Каприју током 1917. године и сусрет са медитеранским пределима и светлошћу били су толико подстицајни за Миловановића, који тада слика нека од најзначајнијих дела српског импресионизма: *Плава вратица* (1917) (сл. 4),¹⁴ *Терасу у сушјону* (1917) (сл. 5),¹⁵ *Предео са Каприја* (1917),¹⁶ а 1920. *Црвену ше-*

14 Слика се налази у колекцији Народног музеја у Београду.

15 Слика се налази у колекцији Народног музеја у Београду.

16 Слика се налази у колекцији Народног музеја у Београду.

расу.¹⁷ За разлику од Глишића и Миличевића, Миловановић углавном не слика морску обалу, већ су главни мотиви његових слика медитеранска вегетација и представе тераса и врата у унутрашњости острва. Миловановићу су перголе и терасе биле склоништа од наступајућег новог света, последња уточишта спокоја и уживања. На овим приказима претежно расветљених, медитеранских веранди, Миловановић наглашава однос светла и сенке као доминантни мотив слике. Тематиком и начином на који сликар користи природну, дневну светлост, сенке и боју, пејзажи са Каприја најсроднији су делима класичног француског импресионизма из друге половине XIX века, иако постоје и одређене разлике. То се нарочито уочава у третирању светлости на слици, јер за разлику од Монеових импресионистичких слика из осамдесетих и деведесетих година XIX века, које су ишле у правцу растакања чврсте конструкције форме зарад осамостаљивања светлости која ју је разарала, Миловановићев начин рада такву концепцију слике није могао да прихвати (Трифунувић, 2014²). Задржао је рационалну конструкцију слике у којој су светлост и боја равноправни, али не и владајући елементи. Стабилизација форме и продубљивање простора је оно на чему је увек инсистирао у својим делима.

Миловановић се 1919. године вратио у Србију, али га је одмах привукло медитеранско поднебље Херцег Новог и Дубровника. Ту настају слике попут *Црвене терасе*, нешто измењеног сликарског поступка који тежи поентилизму, експлозији боја и наглашених односа жуто-плаво и црвено-зелено. Година 1920. је и фактички и симболички завршетак „звезданих тренутака“ српског импресионизма. Исте године умире Коста Миличевић, без ученика и настављача, са тестаменталном сликом *Појед на Беотрад*, када настаје и Миловановићева *Црвена тераса*, док се он смирено повлачи са уметничке сцене. Вероватно схвативши да је већ после 1918. импресионизам нестао у тражењу нових сликарских и авангардних појава и покрета, Миловановић се повлачи из света сликарства и посвећује се педагошком раду на Краљевској уметничкој академији где остаје до 1933. године. Отуда и велики значај његових најзрелијих слика из 1920. године, када борави у Дубровнику и на јужном приморју. Ту настају његови последњи медитерански пејзажи (*Пути у Груж*, *Херцејнови*, *Улица у Дубровнику*, *Св. Михајло на Лайаду*) са којима се симболично и завршава уметност српског импресионизма.

Историјске околности у којима настају прве зреле импресионистичке слике и први медитерански пејзажи у српској уметности у контрасту су са идиличним и аркадијским призорима који су на њима приказани. Оне настају непосредно пре и за време балканских рато-

17 Слика се налази у колекцији Спомен-збирке Павла Бељанског у Новом Саду.

ва (1912–1913), као и током Првог светског рата (1914–1918). Малиша Глишић и његови пејзажи Италије из 1911. и 1912. године претходе Миличевићевим и Миловановићевим медитеранским пејзажима који настају за време ратних, трагичних и страдалних догађаја. Тумачења ових слика су у први план стављала одређену дозу меланхолије, очаја, резигнираности, на шта су утицала тада константна ратна збивања која су се само смењивала годину за годином. Уметници заиста нису могли да стварају неоптерећено уз стално присутан неспокој услед тренутних догађаја. Међутим, Миличевићев боравак на Крфу и Миловановићев опоравак и путовање по Каприју могу се сагледати и из визуре бега од тадашње ратне свакодневице и потискивања ужаса виђених на ратиштима. Морски и приморски предели ова два медитеранска острва исцељују душу и тело и у потпуности окупирају пажњу двојице уморних и духовно рањених сликара, инспиришући их да наставе са сликарским експериментима. Пејзажи који настају током 1916, 1917. и 1918. представљају врхунска остварења уметности импресионизма у српском сликарству. Медитеранске слике Миловановића и Миличевића представљају бег од трагичне и неизвесне свакодневице у вихору балканских ратова и Првог светског рата, симболишући наду, спокој и идиличну представу Крфа и Каприја лишена било каквих брига, указујући на крају на Медитеран као утопијско уточиште.

Референце

- Brodell, F. (2001). *Méditerranée et méditerranéité à l'époque moderne*. Paris: Fayard.
- Cachin, F. (Ed.). (2000). *Méditerranée de Courbet à Matisse*. Galeries nationales du Grand Palais.
- Ђурић, В. (1964). *Милан Миловановић*. Просвета.
- Гвозденовић, Ж. (Ур.). (2017). *Сликари рајиници сведоци; сликарство и фототографија у Србији 1914–1918*. Српска академија наука и уметности – Музеј савремене уметности.
- Јакшић Субић, Ј. (2018). *Медитеран у делима из колекције Павла Бељанског*. Спомен збирка Павла Бељанског.
- Кусовац, Н. (2001). *Ђорђе Крстић: 1851–1907*. Народни музеј у Београду.
- Макуљевић, Н. (1999). Путовања Милана Миловановића по Старој Србији, Македонији и Светој Гори. Прилог проучавању путовања српских уметника. *Лесковачки зборник*, XXXIX, 107–115.
- Миљковић, Љ. (2014). *Светлост у мраку Првој светској рати: врхунска остварења импресионистичког импресионизма у Србији*. Народни музеј у Београду.
- Tošić, D. (2015). *Mališa Glišić*. Nacionalna galerija Beograd.
- Трифунковић, Л. (2014²). *Српско сликарство 1900–1950* (друго издање). Српска књижевна задруга.
- Живковић, С. (1970). *Косица Миличевић 1877–1920*. Матица српска.

Sofija V. Merenik*

**IMPRESSIONISM, THE MEDITERRANEAN AND THE WAR.
WORKS BY MALIŠA GLIŠIĆ, KOSTA MILIČEVIĆ,
AND MILAN MILOVANOVIĆ**

Summary: The historical circumstances in which the first impressionist paintings and Mediterranean landscapes were created in Serbian art stand in complete contrast to almost idyllic and Arcadian scenes and atmosphere of these canvases. These paintings were created during 1912 and 1913, in the midst of the Balkan Wars, and then in the First World War (1914–1918). They may as well represent an escape from the terrible and tragic everyday life and raise the hope that light will still prevail. Mališa Glišić's Italian landscapes, which were created just before the beginning of the First Balkan War, anticipate and announce future Mediterranean landscapes by Kosta Miličević and Milan Milovanović during these First World War years. In the time of his two-year stay in Italy, Mališa Glišić has created paintings that are at the very top of Serbian Impressionism, and together with the works of Nadežda Petrović (died 1915), which were created a little earlier, they opened the way for other artists, primarily Kosta Miličević and Milan Milovanović. Their landscapes will reach the peak of mature impressionism on Corfu and Capri. Thus, Mališa Glišić can also be seen as a forerunner of the Mediterranean war cycles of Miličević and Milovanović.

Interpretations of these paintings brought to the fore a certain dose of melancholy, despair, resignation, influenced by the then constant war sufferings year after year. However, Miličević's convalescent stay in Corfu and Milovanović's recovery and journey through Capri can also be seen from the perspective of escaping from the agony of the war and suppressing the horrors seen on the battlefields. The sea landscapes of these two Mediterranean islands heal the soul and the body and completely occupy the attention of two tired and spiritually wounded painters. For Miličević, the distant and lonely Corfu sights were possibly the subject of meditation on a gloomy life and his bad fate. For Milovanović, pergolas and terraces were shelters from the coming new world, the last retreat of peace and enjoyment. The landscapes created during 1916, 1917 and 1918 represent the top achievements of the impressionism in Serbian painting, a huge contribution to Serbian culture until 1920 and the final entry of art into modernism.

Key words: Mediterranean landscape, Mališa Glišić, Kosta Miličević, Milan Milovanović, wartime

* Sofija V. Merenik, Junior Research Assitant, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, sofijamerenik93@gmail.com.

Ана Ереш*

ИЗЛОЖБА РАТНИХ СЛИКАРА (1919) И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ИСКУСТВА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА У МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ У СРБИЈИ

Апстракт: У тексту се, на основу реконструкције и анализе структуре, функције и рецепције *Изложбе ратних сликара* – првог уметничког догађаја који је након завршетка Првог светског рата приређен у Београду – разматра феномен ратног сликарства и непосредне репрезентације рата у српској модерној уметности. Имајући у виду да је у оквиру изложбе значајно место било посвећено пејзажу, посебна пажња овог разматрања је окренута разумевању пејзажа као модерне слике рата. Иако је *Изложба ратних сликара* представила само сегмент обимне уметничке продукције која је настала за време и у условима рата, она функционише као репрезентативан пример који сумира централне карактеристике ратног сликарства, а које, поред формално-стилске, жанровске, поетске и семантичке хетерогености, одликује измењен однос тела према пределу, што је резултовало новим начинима визуелизације рата кроз конституцију пејзажа као слике трансформације модерног искуства.

Кључне речи: ратни сликари, Изложба ратних сликара, српска модерна уметност, пејзаж, Први светски рат

Уметнички живот у Београду је по завршетку Првог светског рата пролазио кроз процес динамичне консолидације након прекида изложбених и других јавних активности током периода окупације престонице Краљевине Србије (1915–1918). Послератни полет београдске ликовне сцене у годинама између 1919. и 1921, који се ма-

* Ана Ереш, научни сарадник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, ana.bogdanovic@f.bg.ac.rs

нифестовао у естетском, теоријском и концептуалном усложњавању уметничких кретања, поставио је чврсте темеље дефинитивном успостављању модернизма као доминантног оквира продукције, рецепције и институционализације уметности. У досадашњим истраживањима овог кратког, али изузетно важног стадијума у историји модерне уметности у Србији, две изложбе из 1919. године препознате су као догађаји који су симболично означили закључење етаблирања импресионистичког сликарства и наступање младе генерације уметника која је изнела нова уметничка стремљења обележена смелим формалним експериментима експресионистичке и конструктивне методологије (Protić, 1967, стр. 10; Trifunović, 1972, стр. 23; Rozić, 1983, стр. 92). То су први изложбени догађаји који су у размаку од месец дана приређени у престоници новопроглашене Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца након завршетка Великог рата: *Изложба рајних сликара* отворена је 26. октобра у Основној школи код Саборне цркве, док је *Прва изложба Грује уметника* инаугурисана 23. новембра у Сали Станковић. Ове изложбе, уз самосталну изложбу Пашка Вучетића и заједничку изложбу Ђорђа Јовановића и Љубе Ивановића, представљају једине уметничке догађаје у Београду одржане током 1919. године.¹ Уметници из Србије су током ове године своје радове представили још и у оквиру *Изложбе јуџословенских уметника* у Паризу током априла и маја.

Изложба рајних сликара и *Прва изложба Грује уметника* одиграле су важну улогу не само због тога што су означиле почетак јавног уметничког живота у послератном Београду већ и зато што су у ликовној критици изазвале реакције које су артикулисале недвосмислену поларизацију ставова по питању схватања актуелности на уметничкој сцени. *Изложба рајних сликара* је реципирана као пример традиционалних уметничких поетика у односу на *Прву изложбу Грује уметника*, коју је ликовна критика дочекала са ентузијазмом препознавши у њој наступање прогресивнијих тенденција у домаћој уметности које иду у корак са актуелним европским токовима (Rozić, 1983, стр. 92–96). Без обзира на превладавајуће ненаклоњен пријем у својевременој ликовној критици, *Изложба рајних сликара* представља значајан догађај који нам из историјско-уметничке перспективе пружа увид у важна питања у вези са репрезентацијом рата у модерном сликарству у Србији која ће бити предмет анализе у даљем току текста.

1 Ни током наредне, 1920. године, изложбени живот у Београду не карактерише велики број изложби: одржане су *Пејша изложба друштва српских уметника Лада*, *Друја изложба Грује уметника* и самостална изложба Милана Миловановића. Тек од 1921. године изложбена активност се усложњава.



Сл. 1. Плакат *Изложбе райних сликара*, 1919,
Народна библиотека Србије

Реконструкција и рецепција изложбеног догађаја

У оквиру *Изложбе райних сликара* наступило је пет уметника: Милош Голубовић, Коста Миличевић, Михаило Миловановић, Стеван Милосављевић и Живорад Настасијевић. Према подацима из каталога изложен је 191 уметнички рад, у највећој мери уља на платну уз мањи број цртежа и акварела. Највише радова је представио Милош Голубовић (56), затим Михаило Миловановић (48), Коста Миличевић (38), Живорад Настасијевић (25), те Стеван Милосављевић (24). Највећи део изложених радова настао је за време Првог светског рата током кога су ови уметници били у служби ратних сликара, док су неки од њих искористили прилику да изложе дела настала пре или непосредно по завршетку рата, попут Косте Миличевића који је приказао слике настале у окружењу Савиначке цркве у Београду, укључујући и познати импресионистички пејзаж *Пролеће* (1913). Због тога је изложба деловала „као скуп колективних изложба петорице излагача“ (Зограф, 1919, стр. 145), више него као тематски или концепцијски организована изложбена целина (сл. 1).

У првој, већој сали изложбене поставке доминантно место су заузимале слике Михаила Миловановића, које су претежно тематизовале кључне догађаје и личности из рата, и радови Стевана Милосављевића, углавном студије портрета „разних савезничких народности“ (Поповић, 1919, стр. 2) и неколико сцена са поља борбе. Миловановић и Милосављевић су више него остали учесници изложбе уложи ратног сликара приступили са позиције хроничара догађаја, документујући ратна дешавања и њихове актере из реалистичке визуре која је у Миловановићевом случају укључивала умерено смеле колористичке интервенције. У неосветљеном десном углу ове сале били су изложени Миличевићеви импресионистички радови, у највећем броју слике предела, од којих осамнаест пејзажа са Крфа који немају директне тематске повезаности са ратним дешавањима. У другој, мањој сали су били изложени ратни пејзажи и портрети Милоша Голубовића карактеристичне линеарне стилизације симболистичког, сецесијског и у назнакама експресионистичког колористичког проседеа, уз портрете и пејзаже Живорада Настасијевића који су у међувремену у великој мери страдали или су изгубљени, тако да о њиховим особеностима не можемо поуздано говорити. Оно што на основу приказа изложбе можемо тврдити јесте то да су и Настасијевићеви радови у други план ставили документаристичку намеру како би слику рата интерпретирали из слободније импресионистичке визуре.

На основу Настасијевићевог сећања, јединог сачуваног сведочења актера овог догађаја, сазнајемо да је изложба била планирана током рата, међу ратним сликарима ангажованим при Сликаарској секцији Врховне команде српске војске у Солуну 1917–1918. године (Ристић & Шуица, 1964, стр. 8). У Солунском атељеу, како се у литератури неретко назива Сликарска секција при Врховној команди, поред Настасијевића били су ангажовани уметници Милош Голубовић, Михаило Миловановић, Вељко Станојевић и Живојин Лукић, а често их је посећивао и Коста Миличевић. Са иницијатором Сликарске секције, начелником Топографског одељења Врховне команде пуковником Стеваном Бошковићем, ови уметници су планирали одржавање изложбе у Солуну. Будући да је ослобођење уследило убрзо након њихових иницијалних намера, изложба је одложена за реализацију у Београду.

Пре даљег разматрања реконструкције овог уметничког догађаја, неопходно је укратко се осврнути на термин *рајини сликари* који се налази у наслову изложбе. Ратни сликар је назив званичне војне дужности при ратним штабовима српске војске у балканским ра-

товима и Првом светском рату. Термин се први пут званично јавља 21. септембра 1912. године у документима везаним за сликара Петра Раносовића, које је потписао пуковник Живојин Мишић. Функција и дужности ратног сликара детаљније се дефинишу у *Уџуџу за уџо-џребу рајних сликара џригодџиџ шџџабовима наших јединица на војџиџиџу* који је 20. августа 1914. године у Ваљеву издао начелник Штаба Врховне команде српске војске војвода Радомир Путник (Шуица, 1982, н.п.). Из овог извора сазнајемо да се од ратних сликара очекивало да прате и сачувају „важније моменте борбе који би били од вредности за историју“ и да се старају „да се што више унесу у суштину борбе и да понесу што јаче импресије из ње“ (Шуица, 1982, н.п.). Упутом је такође утврђено да су скице које настану за време рата својина уметника која им треба послужити као основна грађа за даљу израду слика, а које би они понудили на откуп Министарству војном.² У историјско-уметничкој литератури термин ратни сликар се, осим у смислу званичне војне титуле, неретко користи да означи велики број уметника и уметница који су током ратова у функцији војника, добровољаца или болничарки стварали уметничка дела. Досадашња истраживања упућују да је током Првог светског рата активно било око четрдесет сликара и сликарки, укључујући уметнике попут Надежде Петровић, Милана Миловановића, Малише Глишића, Васе Поморишца, као и пројугословенски оријентисане уметнике који су долазили ван граница српске државе: Вилка Гецана, Марина Тартаљу, Отона Ивековића, Владимира Бецића.

Сви уметници који су наступили на *Изложби рајних сликара* званично су обављали дужност ратног сликара. Било је планирано да на изложби учествује и сликар Милан Миловановић, што је због одлуке да се повуче из активног уметничког живота и јавних иступања одбио, док је изостајање Вељка Станојевића са изложбе последица уметничког противљења да буде представљен као ратни сликар, што је сматрао деградацијом статуса уметника (Живковић, 1970, стр. 130). Иако је изложба представила само сегмент уметничке продукције настале у ратним условима, она је једини догађај који је уметност ратних сликара представио јавности непосредно по завршетку рата и на тај начин пружио увид у слојевитост промене коју је доживљај Првог светског рата оставио у визуелној уметности.

2 Будући да је термин ратни сликар детаљно анализиран у досадашњим историјско-уметничким истраживањима, осврт на његово порекло и функцију овде је дат у кратким цртама. Више у: Шуица, 1982; Radulović & Ristić, 1988; Гвозденовић, 2017.

Вест о отварању *Изложбе рајних сликара* пренело је више дневних новина. На основу тога могуће је реконструисати да су овом догађају присуствовали високи војни званичници: начелник Штаба Врховне команде генерал Петар Пешић, који је свечано отворио изложбу, и начелник Топографског одељења Врховне команде, раније поменути пуковник Стеван Бошковић, који је подржао организацију изложбе. Поред њих, отварању су присуствовали и државни саветник Љуба Јовановић, члан Народног вијећа Словенаца, Хрвата и Срба и члан делегације Краљевине СХС на Париској мировној конференцији др Анте Тресић Павичић, шеф Пресбириа Министарства иностраних послова Риста Одавић, као и представнице Болнице шкотских жена (*За ослобођење*, 1919, стр. 2). О истакнутом политичком значају изложбе сведочи посета регента престолонаследника Александра I Карађорђевића 3. новембра, током које је он „са великим интересовањем разгледало изложбу обишавши обе дворане два пут и скоро о свакој слици се обавештавало од појединих уметника. При одласку изразио је уметницима своје високо задовољство“ (*Реџи на изложби рајних сликара*, 1919, стр. 2). Посета је уприличена поводом прославе годишњице ослобођења Београда у Првом светском рату, која се обележава 2. новембра. И мада то нигде није званично наведено, помен на ослобођење главног града веома је вероватно био један од повода за одржавање *Изложбе рајних сликара*.

У сагласју са истакнутом комеморативном и политичком функцијом изложбе, дневна штампа је пуно пажње посветила преношењу оних аспеката изложбе ратних сликара који њихову уметност представљају као хронику рата која гради нову слику националне историје. Приказ објављен у листу Политика илуструје овакво схватање, које сумира догађаје и личности из рата као централне теме изложбе:

„У две простране сале изложени су уметнички радови, који представљају наше повлачење кроз Албанију, живот на Крфу и напоре на солунском фронту за ослобођење Отаџбине. Ту су поред портрета Престолонаследника Александра, војводе Мишића и ђенерала г. г Милоша Васића, Крсте Смиљанића и Михаила Рашића израђене на платну сцене из крвавих борба на Кајмакчалану. Велика добротворка нашег народа Мис Хадеј, сестра енглеског маршала Френча, која је погинула од бугарске гранате, представљена је на једној слици са женама и децом из Битоља. У једној серији портрета представљени су топови из савезничких дивизија које су се бориле заједно с нама на солунском фронту. Изложба прави, као што рекосмо, врло добар утисак и штета је што нису изложили своје радове и ратни сликари г. г. Милан Миловановић и Вл. Бецић. Нема сумње, да ће и фотографска секција Врховне Команде ускоро изложити своје радове“ (*За ослобођење*, 1919, стр. 2).

Друштвени значај изложбе потврдила је и велика посећеност. Публика је обухватала различите друштвене профиле, највише из редова официра и војника, трговаца и омладине (Поповић, 1919, стр. 2), који нису представљали редовну публику уметничких догађаја. Према сећању Живорада Настасијевића, публика је масовно посећивала изложбу, док су групе Војвођана долазиле са заставама (Ристић & Шуица, 1964, стр. 8), чиме је подвучено њено значење у стварању националне меморије. С друге стране, приметно одсуство представника интелектуалне елите, научних и културних радника са ове изложбе било је предмет критике у једном од приказа (Поповић, 1919, стр. 2).

Док је у извештавању дневне штампе изложба реципирана као важан друштвени и политички догађај који историзује и меморализује страдања и успехе српске војске и њених заповедника у рату, из перспективе ликовне критике је у први план истакнут њен уметнички садржај. Централна питања и запажања, која су у вези са изложбом исказали Бранко Поповић, Тодор Манојловић и Милош Црњански, односе се на начин на који су уметници приступили проблему репрезентације искуства рата у формално-стилском и феноменолошком смислу. Тематски аспекти изложених дела у њиховим критичким текстовима нису представљали примарни предмет анализе.

Црњански је у изразито субјективном приказу изложбу оштро критиковао због одсуства експресионистичког приступа у приказивању доживљаја рата и због давања централног места сликама Михаила Миловановића, које је окарактерисао технички и стилски невештим академизмом. Крфске пејзаже Косте Миличевића је истакао као смеле примере меланхоличног импресионистичког односа према колористичким вредностима слике, док је са ентузијазмом издвојио радове Милоша Голубовића због експресивног приступа боји и истицања духовних, „унутарњих“ квалитета портретисаних личности (Црњански, 1919). Различито од Црњанског који је појединачно приступио сваком од уметника, Бранко Поповић је о изложби у уздржаном тону писао као о догађају који је „достојан свеколике пажње“ и који поседује двојаки карактер: историјски, који се односи на „сећање на рат који је донео уједињење“, и уметнички, који одликује „фрагментарност“ у приказу рата, а не његова „синтетичка концепција“. Највећу пажњу поклатио је слици предела: у Миловановићевим ратним сценама запажа да „се довољно колористично и понеки пут хармонично сливају фигуре војника с пределом у сунчној светлости или сутонској полутами“, за Голубовића закључује да су „његове најуспелије ствари оне у којима се најдуже задржао пред природом“, истовремено издвајајући Миличевићеве „врло пријатне пејзаже“ (Поповић, 1919, стр. 2).

Тодор Манојловић је понудио најдетаљнију анализу питања репрезентације непосредног доживљаја рата у сликарству:

„[...] у садашњим делима наших Ратних Сликара узалуд и са неправдом тражили би једно пуно и хармонично испољење њиховог доживљаја; он још није могао у њима да сазре, да се кристалише, он је још сувише нов, још сувише вибрантан а да би се дао ухватити у једној исцрпној и дефинитивној форми. Они су, за сада, могли да даду само неке одломке, нацрте и наговештења сижеске и стилистичке природе, неке врсте тренутних снимака предмета и душевних расположења који ће тек касније, ваљда, моћи да послуже као грађа за више и уметничкије синтезе“ (Манојловић, 1919, стр. 1).

Манојловићев увид је значајан јер упућује на посебан карактер изложеног ратног сликарства који је непосредан, интуитиван, субјективан, настаје брзо у специфичним условима и окружењу рата, што га одваја у односу на старије моделе глорификујуће репрезентације рата, који су утемељени у логици историјског сликарства које настаје у атељеу, на основу студија и докумената и са временском дистанцом у односу на догађај који тематизује. Ако имамо у виду да је овај критичар током Првог светског рата боравио на Крфу, где је познавао и проводио време са некима од ратних сликара (Живковић, 1970, стр. 114), а њихово стваралаштво укратко и помињао у текстовима објављиваним у крфском Забавнику, не изненађује да му је доживљај и логика уметничког погледа на рат била блиска и разумљива.

Проблеми експресије, фрагментарности, слике ратног предела и репрезентације непосредног доживљаја рата, који су отворени у наведеним опажањима ликовних критичара, послужиће нам као полазишта за анализу феномена ратног сликарства на примеру *Изложбе рајних сликара*.

Искуство модерне уметности у модерном рату

Мада је обухватила само део обимне сликарске продукције настале за време Првог светског рата, *Изложба рајних сликара* је представила њену стилску, поетску, жанровску и значењску хетерогеност. Због поменуте вишеслојности која се јавља као његова основна одлика, о ратном сликарству везаном за Први светски рат треба пре свега говорити као о феномену у историји модерне уметности, а не о јасно профилисаном уметничком правцу, жанру или школи.³ Један од раз-

3 Феномен ратног сликарства у контексту Првог светског рата тема је значајног броја новијих истраживања у домаћој и међународној стручној и научној лите-

лога лежи у томе што је ратно сликарство настало из перспективе непосредног искуства модерног субјекта кога карактерише индивидуализован, нефиксиран и децентриран поглед на свет и његово разумевање (Slevin, 2015). Визуелни уметници, као и књижевници, песници и интелектуалци који су борбу искусили „из прве руке“, са линије фронта, реаговали су на различите, веома често контрадикторне начине на први модерни рат у светској историји (Farrell, 2017, р. 4). У сучељавању модерног субјекта и модерног ратног догађаја испољавала су се различита виђења и осећања као последица новог егзистенцијалног искуства: национални ентузијазам и вера у победу, узнемиреност и немоћ пред ужасима рата и бруталностима борбе, индивидуална жалост и траума због суочавања са страдањима и смрћу, колективни осећај губитка и деструкције, ескапизам и повлачење у себе. Будући да су се ратни сликари формирали у различитим уметничким школама и да су наступали са разноликих естетских становишта, пролиферација виђења које је конституисало слику Првог светског рата у српској модерној уметности јавља се као ефекат двојаког индивидуализма – личног и уметничког. Неки уметници су свој уметнички индивидуализам у великој мери прилагодили улози ратног сликара и креирали представу рата која директно сведочи о борбама, војним успесима, губицима, разарањима и смрти, попут Михаила Миловановића чији рад рефлектује и евоцира патриотска осећања и емпатију према страдању народа, делом задржавајући епски карактер традиционалне ратне историјске композиције, иако то није случај са његовим целокупним опусом из рата.⁴ С друге стране, Милош Голубовић је репрезентацију рата потчинио приватном осећању опраштања, растајања и губитка, и на тај начин остварио лирску визију ратног искуства која у први план истиче судбину појединца као алегорију колективног страдања за време рата. За Косту Миличевића ратно искуство је имало функцију катализатора трансформације и сазревања импресионистичке сликарске методологије: његови крфски пејзажи визуелизују контемплативне доживљаје медитеранског амбијента у коме као реконвалесцент, изолован од друштва уметника, интензивно ствара након шест трауматичних месеци проведених у земуници на линији фронта, где није био у стању да се посвети уметности (Живковић, 1970, стр. 121–122).

ратури: Cohen, 2008; Вучинић, 2009; Миљковић, 2014; Slevin, 2015; Lubin, 2016; Тубић, 2016; Farrell, 2017; Гвозденовић, 2017.

4 О сликарском опусу Михаила Миловановића детаљније у: Пилчевић, 1998; Јовановић, 2001.

Искуство рата одвијало се не само на плану индивидуалног и субјективног доживљаја већ је добрим делом условљено и измењеним колективним искуством које је рат донео. Комплексност репрезентације Првог светског рата стоји у вези и са модерним карактером овог историјског дешавања који се односи на употребу индустрије и механизованог наоружања, што је условило измењен начин борбе у односу на претходне ратне сукобе: статична бојишта без директног сучељавања сукобљених војски, рововско ратовање, масовнију смрт војника и веће уништење природног окружења у коме се борба одвијала. Услови модерног, индустријски организованог рата су учинили традиционалне моделе приказа бојног поља анахроним, што је за последицу имало то да су уметници трагали за новим формама како би приказали измењену визуелност рата (Malvern, 2016). Модерна технологија ратовања променила је и начин напада на непријатеља јер главна мета више није било тело војника, већ и његово окружење (Lubin, 2016, p. 153), што је изазвало измењен однос и према људском телу и према пределу у рату. Смештен у рову, војник је могао да сагледа само небо изнад главе и блатњаву земљу под својим телом (Lubin, 2016, p. 153), чиме је повезаност између тела и предела додатно интензивирана (сл. 2). Због тога не изненађује да је пејзаж заузео доминантно место у сликарству насталом током Првог светског рата: међусобна условљеност и неминовни суживот војничког тела и природног предела, који су се нашли на мети до тада невиђеног разарања и страдања, конституисали су нову структуру виђења и значења пејзажа који је у исто време склониште и масовна гробница; место опоравка и место пропадања тела. Поред тога, пејзаж добија и национално значење, о коме је писала Симона Чупић:

„у производњи политике и идеологије гледања, пејзаж напушта значење пуне слике предела и трансформише се у дублерску историјску слику – као простор бивstvovanja народа. Сlike Србије, заједнички рад у природи, али и слике других простора везаних за судбину нације, места збегача, изгнанства, принудног измеђања, попут Глишчевих Једрена, Голубовићевих Кајмакчалана, Миловановићевих Каприја или Миличевићевих крfsких пејзажа, насланјају се на ово поимање представе поднебља као визуализације националног идентитета“ (Љупић, 2011, стр. 45).

Ратни сликари су непосредно искусили нови однос према пределу током рата. Милош Голубовић у дневничким белешкама наводи „kako ceo dan лежи у travi заронjen glavom у zemlji, posmatrajući mrave kojima zavidi на slobodi и nezavisnosti“ (Gvozdеновић, 2003, стр. 12) док, како је поменуто раније у тексту, Коста Миличевић склоњен у земуници на линији фронта проживљава трауматично искуство



Сл. 2. У рову на Солунском фронту, 1918, фотографија, Историјски музеј Србије

током кога није у стању да ствара. С друге стране, приликом периода опоравка они откривају исцелитељску снагу предела. Долазак на Крф у јануару 1916. године Милош Голубовић описује на следећи начин: „И са једне и са друге стране лађе могла се видети ванредна панорама љубичастих брда која нарочито чаробна чињаше сунчева ружичаста светлост која осветљаваше само врхове. [...] Предели су ванредно леви, околина одише питомином и животом“ (Живковић, 1970, стр. 114). Приступајући слици предела из нових перспектива: из ровова на фронту и током повлачења кроз Албанију одакле се пејзаж претвара у место смрти и деструкције, али и са морске пучине или обале у коме се отвара као хоризонт наде, зацељења и регенерације, унутар корпуса српског ратног сликарства конституисано је схватање пејзажа као визуелизације амбивалентности модерног искуства и његове трансформације у ситуацији историјски незапамћеног уништења.

Мртвачки мир (1917) Михаила Миловановића, *После окршаја на Црним чукама* (1917) Стевана Милосављевића и *Код Скадарској језера* (1915) Милоша Голубовића наглашавају онај аспект односа према слици пејзажа у коме је рат представљен као деструктивна сила која оставља погубне последице на предео и тела људи и животиња. Пропадајућа тела, тло и хоризонт стапају се у пејзаж који функционише као сведочанство смрти из визуре преживелог, непосредног саучесника у страдању и борби. Репрезентација рата изван оквира исто-



Сл. 3. Михаило Миловановић, *Мртвачки мир*, 1917,
уље на платну, 50,4 x 61 cm, Војни музеј, Београд

ријске идеализације, кроз топографију смрти коју за собом оставља, представља ефекат поменутог модерног искуства сликара који – на супрот задатку да бележи „важније моменте борбе који би били од вредности за историју“ – бира да кроз слику пејзажа прикаже нову, трагичну и трауматичну слику стварности коју рат за собом оставља (сл. 3, 4).⁵

У ратном пејзажу предео функционише као отисак човекове активности: његове непосредне деструктивне интервенције у борби, антиципирајући историјско преозначавање које долази након рата. И они пејзажи који приказују доживљај „чисте“ природе, без трагова ратних дешавања и људских жртава рата, као што су Голубовићеви пејзажи Кајмакчалана и Миличевићеви крфски пејзажи представљени на изложби, индиректно упућују на „ожиљке“ које у себи открива слика ратног предела. Још је Лазар Трифуновић

5 Слика *Код Скадарској језера* Милоша Голубовића репродукована је у тексту Јоване Миловановић у овом зборнику (сл. 2).



Сл. 4. Стеван Милосављевић, *После окршаја на Црним чукама*, 1917, уље на платну, 50 x 94 цм, Војни музеј, Београд

запазио да је Миличевић „све своје неостварене снове и дубоко осећање војничког и људског пораза сликао у крфским пејзажима“, и извео закључак да „крфске слике сједињују меланхолију његовог карактера, фатализам његовог живота и трагичну судбину његовог нараштаја. У њима нема војничке тематике али то су слике рата: те зелене траке усамљеног копна изгубљеног у бескрају неба и мора, ти плави бисери који се котрљају по осунчаним морским обалама носе рат у своме подтексту, у отпору и негацији рата“ (Трифунковић, 2014², стр. 91). Миличевићеви и Голубовићеви пејзажи Кајмакчалана и Крфа истичу чулни доживљај предела изведени специфичним сликарским рукописима наглашене тактилносно и материјалности, интензивних колористичких квалитета као покушај одступања од ратне стварности, повлачење у слику предела као простор оживљавања субјективности угрожене у рату. Пејзаж се трансформише у индиректну рефлексiju трауматичног искуства рата: бележење отисака које рат оставља у домену невидљивог, али доживљеног; онога што се може репрезентовати кроз одсуство, мањак, негацију дешавања – хоризонт који у функцији означитеља, конституисан смелим сликарским гестом, именује још увек неизрециво, непосредно искуство егзистенције у рату у међупростору између страдања и сећања.⁶

6 Пејзаж *Предео са Крфа (Изглед Крфа)* Косте Миличевића репродукован је у тексту Софије Мереник у овом зборнику (сл. 2).

* * *

Изложба ратних сликара сумира амбивалентно значење модерног ратног сликарства: његову политичку и историјску функцију као модерне слике националног идентитета и његову репрезентацијску интервенцију која у домену пејзажа слику рата конституише као трансформацијско модерно искуство. Она за историју модерне уметности у Србији није само завршни догађај импресионизма већ и дешавање јавног продора оног вида модерности у уметности који историју изводи као вишеслојни простор значења, на тај начин покрећући питање у вези са репрезентацијским карактером и могућностима сликарства.

Референце

- Cohen, A. J. (2008). *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, and the Politics of Public Culture in Russia, 1914–1917*. University of Nebraska Press.
- Црњански, М. (1919, новембар). О изложби ратних сликара. *Демократија*.
- Ћупић, S. (2011). „Šest gradova Živorada Nastasijevića“: o kolektivnoj mitologiji i magiji mesta u srpskom slikarstvu 1910–1920. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 7, 41–48.
- Farrell, J. (2017). *World War I and the Visual Arts*. The Metropolitan Museum of Art.
- Gvozdenović, Ž. (2003). *Miloš Golubović. Retrospektivna izložba*. Muzej savremene umetnosti.
- Гвозденовић, Ж. (2017). *Сликари, ратници, сведоци: сликарство и фотојографија у Србији 1914–1918*. Српска академија наука и уметности - Музеј савремене уметности.
- Јовановић, М. (2001). *Михаило Миловановић*. Народни музеј.
- Lubin, D. M. (2016). *Grand Illusions. American Art & the First World War*. Oxford University Press.
- Malvern, S. (2016). Art. In U. Daniel, P. Gatrell, O. Janz, H. Jones, J. Keene, A. Kramer, & B. Nasson (Eds.), *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*. Freie Universität Berlin. DOI: 10.15463/ie1418.11006.
- Манојловић, Т. (1919, октобар). Изложба ратних сликара, *Полиџика*, бр. 4219, 1.
- Миљковић, Љ. (2014). *Свејлост у мраку Првој свејској рати*. Врхунска остварења јошвајонистиа импресионизма у Србији. Народни музеј.
- Поповић, Б. (1919, октобар). Изложба ратних сликара. *Трјовачки иласник*, 169, 2.
- Пилчевић, Ђ. (1998). *Академски сликар Михаило Миловановић. Живој и дело 1879–1941*. Арт – друштвено предузеће за приказивање филмова, културу, просвету и уметност Ужице.

- Protić, M. B. (1967). *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*. Muzej savremene umetnosti.
- Radulović, E., & Ristić, V. (1988). Zadaci ratnih slikara pri štabu Vrhovne komande srpske vojske 1914–1918. godine na osnovu vojne dokumentacije i likovnih dela Milana A. Milovanovića. *Peristil*, 31, 221–224.
- Рејенић на изложби рајних сликара. (1919, новембар). *Ејоха*, 2(269), 2.
- Ристић, В., & Шуица, Н. (1964). *Рајни сликари 1912–1918. Изложба је приређена поводом 50-годишњице Првој светској раји и бијке на Церу*. Народни музеј – Војни музеј.
- Rozić, V. (1983). *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)*. Izdavački zavod Jugoslavija.
- Slevin, T. (2015). *Visions of the Human. Art, World War I and the Modernist Subject*. I. B. Taurus.
- Шуица, Н. (1982). *Дела 1912–1918. Каталог Уметничке збирке из Војног музеја у Београду*. Војни музеј.
- Trifunović, L. (1972). Vreme srpskog impresionizma. In M. B. Protić (Ed.), *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920: plenerizam, secesija, simbolizam, Minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam* (pp. 23–33). Muzej savremene umetnosti.
- Трифуновић, Л. (2014²). *Српско сликарство 1900–1950* (друго издање). Српска књижевна задруга.
- Тубић, Д. (2016). Тематске и естетско-стилске особености српског „ратног сликарства“ од 1912. до 1918. In У. Шуваковић & Д. Елезовић (Eds.). *Век српске јоліоје (1915–2015), књија I* (pp. 437–453). Филозофски факултет Универзитета у Приштини.
- Вучинић, З. (2009). *Рајни сликари 1912–1918*. Продајна галерија „Београд“.
- Живковић, С. (1970). *Косја Миличевић*. Матица српска.
- За ослобођење. Јуче је ојворена изложба рајних сликара*. (1919, октобар). *Полијика*, бр. 4215, 2.
- Зограф, Ц. (1919). Изложба ратних сликара. *Мисао*, 1(2), 148–152.

Ana Ereš*

EXHIBITION OF WAR PAINTERS (1919) AND THE REPRESENTATION OF THE EXPERIENCE OF THE FIRST WORLD WAR IN MODERN ART IN SERBIA

Summary: *The Exhibition of War Painters*, held in 1919, was the first art event organized after the end of the First World War in Belgrade. The exhibition presented works of five artists who were assigned official war painters by the Supreme Command of the Serbian Army: Miloš Golubović, Kosta Miličević, Mihailo Milovanović, Stevan Milosavljević, and Živorad Nastasijević. Even though it displayed only a segment of the extensive art production created during the First World War, *the Exhibition of War Painters* has been recognized as the event that concludes impressionist research in Serbian painting by art historians. The function of this exhibition is twofold: it was organized as a political and state event that commenced the process of creation of national memory to the suffering and victory in the First World War, whereas as an artistic event it plays a significant role in constituting the image of modern representation of war, in which landscape holds the central position. In addition, this exhibition summarizes the ambivalent character of the phenomenon of war painting in modern art: its political and historical function as a modern image of national identity, as well as its representational intervention that establishes the image of war as a transformational modern experience through the image of landscape.

Key words: war painters, Exhibition of war painters, Serbian modern art, landscape, First World War

* Ana Ereš, Research Associate, Department of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, ana.bogdanovic@f.bg.ac.rs

CIP – Каталогизација у публикацији –
Народна библиотека Србије, Београд
7:316.4(497)"13/19"(082)

КРЕАТИВНОСТ у временима криза : уметност средњег
века и модерног доба на централном Балкану : зборник радова
/ Миодраг Марковић (уредник). – Београд : Универзитет,
Филозофски факултет, 2021 (Београд : Службени гласник). – 284
стр. : илустр. ; 24 см. – (Едиција Човек и друштво у време кризе)
" ... у оквиру научноистраживачког пројекта 'Човек и друштво
у време кризе' ..." --> колофон. - Тираж 200. – Стр. 7–10: Реч
уредника / Миодраг Марковић. – Напомене и библиографске
референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.
ISBN 978-86-6427-183-7

1. Марковић, Миодраг, 1962– [уредник] [аутор додатног текста]
а) Уметност -- Балканске државе -- 14в–20в -- Зборници
COBISS.SR-ID 52732681

Монографско дело *Креативност у временима криза: уметност средњег века и модерног доба на централном Балкану* представља критички интониран поглед на садржинске, тематске, формалне и иконографске оквире уметничких пракси, те представља значајан допринос у контекстуализацији важних уметничких објеката и културних топонима у дугачком временском периоду. Истовремено, његова актуелност и усклађеност са тренутном глобалном кризом, говоре о одговорности интелектуалаца и научника, да на примерима из прошлости поспешују правилне одговоре на изазове данашњице.

Из рецензије проф. др Елизабете Димитрове

Аутори радова речито су показали на који су начин ктитори и уметници поимали различите кризе у различитим епохама, како су на њих реаговали визуелним средствима, те како су уметничка дела, настала као одговор на кризу, тескобу, страдања и страх, комуницирала са посматрачима.

Из рецензије доц. др Весне Круљац

Свих шеснаест приложених радова писани су јасним и прецизним језиком, поткрепљени релевантном и богатом литературом, утемељени на писаним изворима, документацији, теренско-музејском раду и архивској грађи, а обogaћени квалитетним илустративним материјалом, који доприноси разумевању сваког појединачног рада.

Из рецензије др Мирославе Костић

